

Ю.К. ЩЕГЛОВ

*Избранные
труды*

Ю.К. ЩЕГЛОВ

*Избранные
труды*

Российский
государственный
гуманитарный
университет



Ю.К. Щеглов

ИЗБРАННЫЕ
ТРУДЫ

Москва
2013

УДК 82–1
ББК 80
Щ33

Содержание

Составители:
Жолковский Александр Константинович,
Щеглова Валерия Алексеевна

Художник *Михаил Гуров*

Жолковский А.К. О научном наследии Ю.К. Щеглова 7

I

О порождающем подходе к тематике: поэтика выразительности и современная критическая теория	17
К понятиям «тема» и «поэтический мир» (совместно с А.К. Жолковским)	37
О приемах выразительности и инвариантах (совместно с А.К. Жолковским)	79
К некоторым текстам Овидия: «Tristia»	104
К типологии новеллистического дебюта	114

II

Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина	
«Ласточка»	135
«Осень во время осады Очакова»	147
Игровая риторика «Фелицы»	168
Поэтика русской эпиграммы	189
Крылатая строфа Дениса Давыдова. Опыт применения модели «Тема – Приемы выразительности – Текст»	224
Еще раз о метрических отступлениях в «Silentium!» Тютчева	266
Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой	
Поэтика обезболивания: стихотворение «Сердце бьется ровно, мерно...»	284
Тематические инварианты в стихотворении «Смуглый отрок...». Добавление к статье о «Сердце бьется ровно, мерно...»	318
«Я с тобой не стану пить вино»	324

© Щеглова В.А., 2013
© Щеглова В.А., составление, 2013
© Жолковский А.К., составление, 2013
© Бодрова А.С., именной указатель, 2013

ISBN 978-5-7281-1314-0

III

Загадки и находки «Станционного зрителя»	341
Ex ungue leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов (<i>совместно с А.К. Жолковским</i>)	364
Из работ о поэтике Чехова	
О художественном языке Чехова	394
«Анна на шее»	420
Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда»	462
«Медведь» в трех измерениях: смешное и серьезное в одноактной «шутке» Чехова	483
Три лекции о Чехове. Избранные темы и мотивы	508
Энциклопедия некультурности. Зощенко: рассказы 1920-х годов и «Голубая книга»	575
О горячих точках литературного сюжета: мотивы пожара и огня у Булгакова и других	612

IV

«Матрона из Эфеса»	653
Исповедь Архипоэта Кельнского: глубинная и поверхностная структуры поэтического текста на службе амбивалентной темы (<i>совместно с А.К. Жолковским</i>)	665
Разбор одной авторской паремии: Ларошфуко, максима № 313 (<i>совместно с А.К. Жолковским</i>)	734
Поэтика комедий Мольера	785
Тема, текст, поэтический мир: «Sur une barricade...» Виктора Гюго	874
Библиография	905
Список научных трудов Ю.К. Щеглова (<i>составитель В.А. Щеглова</i>)	920
Указатель имен и произведений (<i>составитель А.С. Бодрова</i>)	927

О научном наследии Ю.К. Щеглова

Выдающийся российский филолог Юрий Константинович Щеглов (26.I.1937, Москва, – 6.IV.2009, Мэдисон, шт. Висконсин) был гуманитарием широкого профиля – полиглотом, лингвистом, теоретиком литературы, античником, африканистом, исследователем русской поэзии и прозы. Его комментарии к Ильфу и Петрову стали любимым справочником интеллигентного читателя, но к ним далеко не сводится его вклад в нашу науку.

Он окончил романо-германское отделение филфака МГУ (1959), некоторое время был сотрудником Лаборатории машинного перевода МГПИИЯ им. М. Тореза. В аспирантуре Института восточных языков при МГУ написал и защитил диссертацию по литературе на языке хауса (1965), затем одновременно преподавал в ИВЯ и работал в ИМЛИ им. Горького – вплоть до эмиграции (1979). За рубежом, сначала в Канаде, а затем в Соединенных Штатах, в сферу его занятий вошло преподавание и исследование русской литературы всех периодов.

Познакомившись с ним на первом курсе филфака (1954), я сразу же проникся восхищением. Мы подружились, и мне посчастливилось работать – соавторствовать с ним в течение десятков лет. Я многому у него учился и учусь до сих пор.

Диапазон его интересов и достижений поистине поразителен. Он прекрасно владел английским, французским, итальянским, шведским, немецким, латынью и хауса, читал на церковнославянском, древнегреческом, древнеисландском и суахили. Его монографические работы посвящены необычному разбросу тем: африканским языкам и литературам (грамматика хауса;

словесность Тропической Африки), латинской поэзии («Метаморфозы» Овидия), русской поэзии XVIII в. (творчество Кантемира) и советской литературе (романы Ильфа и Петрова). Еще очевиднее широта его научных интересов становится при знакомстве с его статьями: о семантике русских слов, обозначающих чувства, морфологии чадских языков, литературах (поэзии и прозе) на хауса и суахили, поэтике выразительности, теории новеллы, Овидии, Петронии, Ларошфуко, Мольере, Гюго, Конан Дойле, Державине, Денисе Давыдове, Пушкине (прозе и стихах), Л. Толстом, Чехове (рассказах и пьесах), Ахматовой, Бабеле, Булгакове, Добычине, Зощенко, Пастернаке («Докторе Живаго»), Каверине, Войновиче...

Многие честолюбивые проекты он задумал еще в молодости и большинством из них сумел довести до конца, несмотря на свою бросающуюся в глаза неторопливость, иногда хотелось сказать медлительность, но задним числом лучше всего подойдет фундаментальность. Идея ныне классической работы над сагой об Остапе Бендере зародилась у него еще в 1960-х годах, но первое, венское, издание вышло лишь в 1990–1991 гг., второе, расширенное, в Москве в 1995 г., а третье – в издательстве Ивана Лимбаха, переработанное и дополненное еще раз, окончательное, в 2009 г., уже после его смерти.

С той же неторопливой основательностью занимался он и другими большими проектами: Овидием (от статьи 1962 г. до монографии 2002 г.); новеллами о Шерлоке Холмсе (опубликована лишь ранняя статья, а материалы к «полному» структурному описанию, возможно, не сохранились); сатирами Кантемира (монография 2004 г.); комментариями к «Затоваренной бочкотаре» (успевшими получить восторженное одобрение В. Аксенова и вышедшими в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2013 г.); и множеством тем, не дораставших до монографического формата, но тоже разрабатывавшихся систематически, – тут в первую очередь надо назвать серии его статей о Чехове, Ахматовой и Зощенко.

Параллельно с собственными исследованиями он активно работал и над нашим совместным предприятием – поэтикой выразительности (порождающей моделью «Тема – Текст»), опиравшейся на теории русских формалистов и С.М. Эйзенштейна, успехи современной лингвистики и другие структурно-семиотические методы (см. наши совместные книги 1980, 1987 и 1996 гг. и многочисленные препринты и статьи).

Он прожил нелегкую жизнь. На старой родине она была отравлена общественным строем, враждебным человеку вообще, а

тем более человеку незаурядному, хотя и тогда уже ему сопутствовало признание со стороны старших коллег (В.Б. Шкловского, В.Я. Проппа, А.Н. Колмогорова, Е.М. Мелетинского, Я.С. Лурье, Вяч.Вс. Иванова, М.Л. Гаспарова). А в Новом Свете, вполне к нему гостеприимном, ему пришлось пережить гибель единственного сына. Но в целом это была счастливая жизнь, отданная любимому делу – книгам, филологии, изучению языков и литератур. И предметы любви отвечали взаимностью, охотно раскрывая ему свои тайны, которыми он делился с нами.

Уединенный, но и комфортный образ жизни эмигранта-профессора, окруженного любовью аспирантов и уважением коллег, он использовал как пожизненный исследовательский грант для литературоведческих изысканий, хорошо сочетавшихся с его страстью к путешествиям. Занятия Ильфом и Петровым вели его в Хельсинки с его архивами, занятия Кантемиром – в Италию и Францию. У него были там любимые места, музеи и гостиницы (в письмах он иногда с юмором описывал приключавшиеся с ним комические эпизоды), и даже в последние годы, ослабев от болезней, он продолжал ездить и ходить с раскладным стулом. И везде, куда он приезжал, он покупал давно разыскиваемые или просто вдруг заинтересовавшие его книги, которые всегда (помню еще по давним московским впечатлениям) умел выкопать в букинистическом магазине из общей кучи.

Перечитывая и аннотируя для возможных издателей полсотни его статей, разрозненно печатавшихся в российских и западных изданиях, а затем готовя к переизданию отобранные для настоящего тома, я не переставал восхищаться.

Масштабы его достижений будут осознаваться постепенно – по мере появления ранее неопубликованных работ и всестороннего ознакомления широкой филологической среды с богатством его достижений. Ценимый пока что в основном узким кругом профессионалов, он со временем не может не занять подобающего места в первых рядах нашей науки. Задержка с полным признанием может объясняться рядом причин – эмиграцией, приверженностью privacy, известной замкнутостью характера, несклонностью к модным интеллектуальным поветриям и соответственно скромными размерами полученного общественного внимания. Попытаюсь кратко резюмировать суть его вклада.

До сих пор речь шла, так сказать, о темах его работ, теперь два слова об их реме. Владея разветвленным концептуальным аппаратом литературоведения, в значительной мере оригинально разрабатывавшимся им самим (техникой структурной схематизации,

выявлением инвариантов, методами формального стиховедения, яacobсоновской поэзией грамматики, интертекстуальным анализом, теорией сюжета, архетипическим и культурно-историческим подходами), он всегда руководствовался любовным вниманием к тексту и умел находить адекватные – чуткие, гибкие, удивительно конкретные – формулировки для содержания исследуемых произведений. А такое, строго кодифицированное, собранное из готовых элементов (подспудно знакомых читателю и профессионально известных литературоведу) и в то же время изоощренно тонкое, идиосинкратически верное художественному миру автора (и потому с благодарностью узнаваемое читателем) воспроизведение литературных объектов средствами науки, может быть, и составляет секрет литературоведческого величия.

Один из лозунгов порождающего подхода к художественному тексту гласил, что «нельзя, чтобы сразу получилось так хорошо». Это значило, что констатации подлежат каждый самый малый шаг от чисто декларативной темы произведения к его переливающемуся всеми красками воплощению, тогда как в обычных литературоведческих работах многие эффекты принимаются за сами собой разумеющиеся – получающиеся «сразу». Установка на такую констатацию вела к многоступенчатому усложнению «вывода» текста из темы, и в то же время – к обнаружению инвариантной природы таких «выводов», т. е. к поискам аналогичных конструкций в других текстах того же автора, жанра, направления, эпохи, а также в идеально мыслимом универсальном словаре мотивов и конструкций (так сказать, базе данных) мировой литературы, от чисто выразительных формул до архетипических структур и сюжетов.

В результате, когда Ю.К. Щеглов рассматривает какую-нибудь реплику из комедии Мольера, строчку Ахматовой или словесную гримасу чеховского персонажа, в ход пускается весь литературоведческий репертуар, и описываемая деталь предстает сложным – иногда уникальным – продуктом, закономерно возникающим на пересечении множества разнообразных «требований», как структурных, так и тематических. Аналогичным образом в комментариях к романам Ильфа и Петрова каждый эпизод и оборот речи проецируется на многослойный фон истории русской и зарубежной словесности, современной авторам поэзии и прозы, окружавшей их бытовой и официальной культуры, других произведений самих соавторов и, не в последнюю очередь, – общего риторического репертуара литературы и других искусств.

Таковы, разумеется, естественные требования к серьезному литературоведческому исследованию, но в случае Ю.К. Щеглова их выполнению способствовало редкое сочетание интеллектуальных, творческих и человеческих достоинств исследователя. Страстной теоретической убежденности в необходимости бескомпромиссно целостного подхода, не пренебрегающего ни одним из параметров описания, соответствовали, с одной стороны, богатейшая эрудиция, включавшая не только литературоведческую, но и лингвистическую подготовку, знакомство с древними и современными языками и литературами, причем не только европейскими, а с другой – врожденная и старательно культивировавшаяся непосредственность, я бы даже сказал, детская наивность восприятия, позволявшая чутко реагировать на все подлежащие описанию эффекты художественного текста, – своего рода абсолютный читательский слух.

Следование избранной научной программе (основные положения которой сегодня стали более или менее общим достоянием) не проходило гладко. Такие объекты изучения, как Конан Дойл или Ильф и Петров, могли объявляться недостойными научно-исследовательского внимания, первый – как «примитивный», вторые – как к тому же идеологически сомнительные с точки зрения принятой диссидентской идеологии. Принцип семиотически последовательного отделения декларативной темы от ее образного воплощения с целью эксплицитной демонстрации постепенного порождения художественности в терминах приемов выразительности вызывал обвинения в грубой схематизации искусства. А систематическое выявление инвариантов, образующих поэтический мир автора, часто отвергалось как отказывающее художнику в оригинальности.

Полемике с подобными оппонентами Ю.К. Щеглов уделял внимание лишь в начале своего пути, чем дальше, тем больше отвечая на критику и непонимание делом. Продолжая отстаивать свою интеллектуальную независимость от научной моды, всю свою научную энергию он отдавал совершенствованию собственных методов и расширению их экспериментальной базы, а также разработке более доступных широкому читателю-гуманитарии способов изложения, что подсказывалось и преподавательской практикой.

Помимо трех сравнительно недавно опубликованных в России книг Ю.К. Щеглова и одного нашего совместного сборника работ, его наследие включает сотню статей по русской и зарубежной литературе, в разное время печатавшихся в малодоступных, в том числе иноязычных, журналах, что делает их систематическое

переиздание на родине насущной задачей. Перед составителями настоящего тома стоял ряд взаимосвязанных задач, касающихся состава этой посмертной публикации, ее композиции и стилистического единообразия.

При отборе статей мы заботились о представительности сборника и потому включили в него работы разных лет и самого разного концептуального формата – исследования, посвященные вопросам теории и монографическому разбору текста, статьи о литературных жанрах и отдельных авторах, о поэзии и прозе, о русской и зарубежной литературе. Что касается их расположения в книге, то надо было выбирать между хронологическим, тематическим и жанровым принципами, и здесь решение не могло не быть компромиссным. Мы предпочли некий смешанный жанрово-тематический порядок.

В первый раздел вынесены теоретические работы. Его открывает ретроспективная оценка поэтики выразительности в современном научном контексте, по совместительству выполняющая роль общетеоретического введения к книге. За ней следуют: программная совместная статья о поэтической инвариантности (и в качестве приложения к ней – краткие сведения об элементарных приемах выразительности), ранняя статья о приеме ВАРЬИРОВАНИЯ (написанная на материале овидиевской образности) и более поздняя работа по теории сюжета.

Второй раздел образуют статьи о русской поэзии XVIII–XX вв., в том числе по три о Державине и об Ахматовой. В них, как и в работах последующих разделов, систематически затрагиваются проблемы поэтики выразительности, составляющей теоретическую подкладку применяемого метода, однако превалирует интерес к текстам.

Третий раздел отведен под разборы русской прозы – Пушкина, Л. Толстого, Чехова, Зощенко и М. Булгакова. Чехову посвящена львиная доля статей этого раздела, причем, помимо классических рассказов, анализируется одна из его драматических шуток – «Медведь».

В последнем разделе помещены работы о произведениях (прозе, стихах, комедиях, афористике) иностранных авторов (древних, средневековых и Нового времени). Некоторые из них могли бы с равным успехом фигурировать в теоретическом разделе, другие – в разделах соответственно о поэзии и прозе, но было решено собрать их вместе.

Стилистически статьи, составившие сборник, достаточно различны. Одни из них, особенно более ранние и теоретические,

насыщены терминологией поэтики выразительности, условными обозначениями и сокращениями, а другие совершенно, на первый взгляд, свободны от подобной технической арматуры; она, разумеется, использована и в них, но сознательно выведена автором в подтекст ради большей доступности изложения. К полной унификации научного дискурса, каковую Ю.К. Щеглов, возможно, и предпринял бы, если бы сам готовил итоговое издание своих трудов (именно в этом направлении развивался его научный стиль в последние годы), я не стремился даже в публикуемых совместных статьях. Единственно, что я (с одобрения В.А. Щегловой) себе позволил, это слегка умерить стилистическую тяжеловесность некоторых пассажей, перегруженных сокращенными и прописными названиями приемов выразительности, и дотошно перечисление графических и пунктуационных выделений (курсива, полужирного шрифта, разрядки и трех типов кавычек – угловых, двойных и марровских). В любом случае, все используемые сокращения и обозначения (оставшиеся в основном нетронутыми) расшифровываются в примечаниях или приложениях к статьям. Не решился я опустить и некоторые сходные куски, преимущественно теоретического плана, появляющиеся в разных статьях, – чтобы не повредить логике рассуждений в каждой из них и гарантировать понятность развертываемых автором сложных построений.

Сборник снабжен единым списком использованной литературы и полным списком публикаций Ю.К. Щеглова. Пользуясь этими данными, читатель легко может избрать собственный порядок чтения. Статьи вполне могут читаться и по отдельности, а в дальнейшем разъяснении понятий поэтики выразительности нет нужды, поскольку автор неоднократно к ним возвращается по ходу многих своих разборов.

Готовя сборник к печати, я одновременно скорбел о понесенной утрате и вновь погружался в атмосферу незабываемого соавторства. Читателя же ожидает незамутненная радость обретения щедрой россыпи филологических открытий.

А.К. Жолковский
Санта-Моника – Москва

I

О порождающем подходе
к тематике: поэтика
выразительности
и современная критическая
теория

К понятиям «тема»
и «поэтический мир»
(совместно
с А.К. Жолковским)

О приемах выразительности
и инвариантах (совместно
с А.К. Жолковским)

К некоторым текстам Овидия:
«Tristia»

К типологии новеллистического
дебюта

О ПОРОЖДАЮЩЕМ ПОДХОДЕ К ТЕМАТИКЕ:
ПОЭТИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
И СОВРЕМЕННАЯ КРИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

Когда в разгар советской семиотической весны 1960-х годов авторы этой книги¹ попытались возродить – в рамках создававшейся ими «поэтики выразительности» – понятие *темы*, многие из их коллег пожимали плечами. Слово «тема» звучало положительно немодно и, как казалось, не обещало ничего интересного, будучи дискредитировано долгим употреблением в официозных школьных учебниках и нагружено неприятными идеологическими коннотациями. Несмотря на скептицизм окружающих, мы все же остались верны «теме», видя в ней полезный и даже необходимый элемент семантической и генеративной разновидности поэтики, разработкой которой мы тогда занимались. Нам служили моральной поддержкой неоднократные указания Н. Хомского о том, что его трансформационная теория есть по сути дела продолжение традиционной лингвистики, вызванное к жизни проблемами, которые последняя поставила, но не смогла научно разрешить. (Хомский 1965: 4–6). Как нам казалось, положение в теории литературы было примерно аналогичным и оправдывало привлечение в чем-то сходного технического аппарата.

Результаты наших работ были изложены в ряде публикаций по поэтике выразительности, частично воспроизводимых в настоящей книге. Задача данной статьи – не пересказывать лишний раз основные положения этой концепции, а выявить несколько точек и областей схождения между нею и некоторыми из влиятельных направлений в современной литературно-критической теории на Западе. Я постараюсь показать, что поэтика выразительности, возможно, не была столь доморощенным

явлением, каким она представлялась некоторым из критиков, и что отдельные ее моменты сохраняют свою актуальность и сейчас, в контексте постструктуральных теоретических дискуссий.

1. Одним из стимулов для развития этой разновидности структурной поэтики послужили работы С.М. Эйзенштейна, публиковавшиеся в 1950-х и 1960-х годах в журналах и сборниках по истории и теории кино². С точки зрения структурного описания литературы особенно многообещающим казалось центральное для Эйзенштейна понятие *темы* – инвариантной смысловой единицы, определяющей собой строение произведения искусства. Согласно Эйзенштейну, диахронический процесс создания художественного текста, равно как и его синхронная структура (различие, которому он не склонен был придавать принципиального значения), предстают как перевод темы в серию *изображений* с помощью определенной тактики, преследующей цели *выразительности*. Изображения, представляющие собой элементы материальные и постигаемые чувствами, выстраиваются в определенный порядок, в свою очередь основанный на принципах выразительности. В ходе сильного эмоционального и интеллектуального воздействия, заставляющего читателя/зрителя «пережить» тему, изображения трансформируются в его сознании в ментальное явление, называемое *образом*. Будучи художником революционного авангарда, Эйзенштейн видел в искусстве средство манипулировать массовыми аудиториями, вызывать в них образы заданных тем и приводить их в нужные эмоциональные состояния. Не придавая большого значения очевидной тоталитарной подоплеке такого подхода к искусству (наука нас в данном случае интересовала гораздо больше, чем политика)³, мы были заинтригованы чисто техническими его возможностями в свете новейших идей структурной лингвистики, особенно в ее кибернетической, трансформационной и порождающе-семантической (так называемая школа «Смысл – Текст») разновидностях.

Работы Эйзенштейна давали достаточно основания для подобных надежд. Его анализы собственных фильмов, комментарии к широкому кругу произведений всех жанров и родов искусства представляли собой обильный материал для изучения того, что позднее получило название *приемов выразительности* (ПВ) – технических операций, осуществляющих переход от темы к изображениям. В понимании Эйзенштейна эта техника выразительности имеет универсальный характер и, *mutatis mutandis*, приложима к живописи, прозе, поэзии, кино, музыке, театру.

До известной степени она находит себе применение также в научной мысли, рекламе, искусстве политики и повседневном поведении людей. Статьи Эйзенштейна и записи его семинаров во ВГИКе (*Нижний* 1958) изобилуют разборами текстов, в которых интуиция и сила воображения сочетаются с конструктивной строгостью; помимо анализов, они содержат широкий спектр теоретических обобщений и увлекательных экскурсов в другие дисциплины.

Вдохновляясь формалистически-кибернетическим пафосом советских гуманитарных наук 1960-х годов, мы вполне серьезным образом помышляли о переводе эйзенштейновских методов описания в строгую операционную систему, где были бы формализованы по крайней мере те ПВ, которые детальнее всего разработаны в его анализах текстов (*Жолковский* 1970в). Было более или менее ясно, что число основных элементарных приемов выразительности не должно быть слишком большим и что их систематическая инвентаризация – цель вполне достижимая. Был принят на вооружение эйзенштейновский принцип постепенного перехода от темы к окончательному тексту и обратно, но (в отличие от Эйзенштейна) мы с самого начала отказались связывать с ним какие-либо представления о диахроническом процессе создания произведения художником. Как и в лингвистике, трансформационная форма описания призвана была демонстрировать лишь синхронные соотношения: с одной стороны, между текстом и темой, с другой – между различными элементами и уровнями текста.

На первом этапе работы над «порождающей поэтикой» (1966–1970), увлекаясь преимущественно техническими, «инженерными» аспектами модели, мы склонны были насыщать свои работы нумерованными формулами и длинными деривационными схемами, эксплицирующими заключенную в произведении логику выразительности. Задача рассмотрения понятия темы в более широком семиотическом и философском контексте, например в связи с проблемой художественного смысла или с возможностью множественных, в том числе противоречивых и несовместимых прочтений одного и того же текста, встала перед нами лишь во вторую очередь и никогда не занимала в наших исследованиях доминирующего места. Подразумевалось, что в большинстве случаев произведение имеет некое среднее, или стандартное, прочтение, относительно которого среди читателей существует достаточный консенсус. При заведомом наличии нескольких альтернативных или одновременных прочтений проблема могла решаться либо введением многозначности в тему, с соответствующим усложнением вывода «тема – текст», либо таким подходом,

при котором разные прочтения рассматривались как отдельные «художественные знаки», каждый со своей собственной деривационной структурой. Гипотеза о консенсусе вторила авангардистскому (но, впрочем, широко распространенному и за пределами авангарда) представлению Эйзенштейна о коллективах читателей/зрителей, которые поддаются манипулированию, ибо разделяют одно и то же фундаментальное отношение к действительности и подчиняются одним и тем же законам восприятия. Как оказалось позже, идея эта была созвучна и некоторым влиятельным направлениям новейшей теоретической мысли на Западе.

2. Другим источником, повлиявшим на возникновение поэтики выразительности, была грамматика волшебных сказок В.Я. Проппа, чье вторичное явление в мире научных идей совпало с публикациями теоретических работ Эйзенштейна, хотя о возможности соотнести эти два направления мысли в то время никто еще не задумывался. Одним из великих соблазнов структуралистских 1960-х годов – по крайней мере для авторов этой книги – была идея о возможности применить что-то вроде пропповской схемы к литературе в собственном смысле слова. Как известно, Пропп представил большой корпус однотипных сказок в виде «одного текста», показав, что в основе их всех лежит одна и та же цепочка повествовательных функций, или мотивов. Но если при наличии столь явного общего каркаса эти фольклорные тексты все же являются разными произведениями, облекаясь каждый раз в новые краски и детали, то, по-видимому, система единиц, описывающих их инвариантность, должна быть дополнена каким-то другим метаязыком, который столь же ясно и последовательно объяснял бы их индивидуальные особенности. Этот вопрос приобретал особую наглядность при переходе от фольклора к литературе как таковой. Если в мире волшебной сказки разница между текстами часто оказывается довольно поверхностной и вызывается задачами элементарного разнообразия, то она становится заметно более сложной, художественно полифункциональной и ускользающей от схематизации в таких литературных аналогах сказок, как комедии Мольера, новеллы Конан Дойла и другие произведения, группирующиеся в циклы с единым набором сюжетных и иных мотивов⁴.

Было очевидно, что попытка покрыть ряд однотипных произведений простой и раз навсегда заданной последовательностью мотивов, столь блестяще удавшаяся Проппу в отношении сказок, столкнется в данном случае со значительными трудностями. Для тех более гибких и оригинальных вариаций,

которые типичны для литературных циклов, подходящим языком описания могло бы стать что-то вроде эйзенштейновского аппарата тем и приемов выразительности. Следует прежде всего сформулировать для этих текстов единое тематическое ядро; сюжет каждой отдельной новеллы или пьесы выводился бы из этого смыслового инварианта применением к нему (или к какому-либо его сегменту) различных приемов выразительности и их комбинаций. Некоторые комбинации ПВ, применяемые к сходным тематическим элементам, многократно воспроизводятся в разных произведениях: здесь мы имеем стандартные мотивы более или менее пропповского типа. Но часто автор применяет новые, «одноразовые», выразительные ходы, в результате чего возникают более оригинальные сюжетные конструкции. Но и повторяющиеся мотивы не являются полностью неизменными, поскольку представляют собой уже не исходные неразложимые величины, как в системе Проппа, но составные образования, выводимые из более абстрактных смысловых элементов по правилам выразительности, каковые могут применяться в разных дозах и комбинациях от случая к случаю. Типовые единицы в такой системе не сводятся к одному виду (например, событийному мотиву), и их комбинаторные и позиционные возможности могут быть весьма разнообразными.

Примерно таким рисовался нам аппарат для описания групп сходных литературных произведений с отчетливо пропповской, хотя и значительно более изощренной, чем в волшебных сказках, структурой. Искомая модель мыслилась как «Пропп, и “помноженный”, на Эйзенштейна» (*Жолковский, Щеглов 1967а: 88*), приемы выразительности – как инструмент, отвечающий одновременно за разнообразие и за художественную эффективность этих текстов. Имеется особый ПВ, носящий название ВАРЬИРОВАНИЯ, или ПРОВЕДЕНИЯ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ. Но в более широком смысле не только он, но и все остальные приемы, так или иначе преобразуя тему, придают ей вариативность, в частности, благодаря тем специфическим выразительным эффектам, которые свойственны каждому ПВ.

3. Эти соображения и влияния подсказали центральную метафору, определившую характер задуманной нами «неоэйзенштейнианской» поэтики. В качестве ее образца была взята трансформационная лингвистика с ее глубинными и поверхностными структурами, и в особенности семантические модели типа «Смысл – Текст» с их многочисленными уровнями приближения к реальному языковому высказыванию⁵. Соответствия между художественным

текстом с его различными аспектами и деталями, с одной стороны, и темой – с другой, предстают в форме постепенной деривации поверхностных элементов (как-то: событийных последовательностей, персонажей, применяемых в сюжете физических объектов, тропов, ритмических фигур и т. п.) из более глубинных и абстрактных, выводимых, в свою очередь, из исходного конструкта – темы. В роли преобразовательных операций, ответственных за вывод текста из темы, выступают приемы выразительности. Дальнейшая разработка этой модели в процессе возрастающих по сложности анализов текста добавила к первоначальным элементарным ПВ ряд новых элементов и черт – таких, как типовые комбинации ПВ; специфические круги выразительных эффектов, приписываемые ПВ и их комбинациям; разделение глубинного компонента вывода на ряд уровней (тема, глубинное решение, глубинная структура); введение (в теории) словарного компонента модели (включающего словарь действительности, какой она рисуется носителям данной культуры), а также инвентарь всякого рода художественных полуфабрикатов, готовых элементов, извлекаемых из словаря в различных моменты деривации, и многое другое. В целом, несмотря на свой откровенно нефилософский и редуccionистский уклон, данная модель оказалась достаточно сильным дескриптивным средством, способным в ряде случаев дать связанное и единообразное объяснение большинства существенных черт текста – от наиболее общих его параметров до самых мелких деталей стиля, сюжета и образов. Многие из этих элементов без такого аппарата просто не были бы замечены или считались бы самоочевидными, что, в сущности, одно и то же.

4. Как уже было сказано, авторы модели, уделяя много времени совершенствованию ее технических компонентов, придавали сравнительно меньшее значение ее статусу в мире литературных теорий. Мы исходили из молчаливой предпосылки, что технические открытия и находки, ставшие возможными благодаря процедуре деривации, сумеют пережить любые превратности метафизической мысли; что такие приемы выразительности, как **ВАРЬИРОВАНИЕ**, **ОТКАЗ**, **СОВМЕЩЕНИЕ**, **СОГЛАСОВАНИЕ** и т. п., сохранятся в силе, независимо от того, какое решение получают более фундаментальные проблемы теории (например, вопрос о том, являются ли формальные черты текста объективной реальностью или результатом определенных соглашений о правилах чтения; о том, следует ли принимать за чистую монету видимые цели и открыто провозглашаемые убеждения писателей и т. д.). Такое предположение отчасти оправдывалось практикой точных и естественных наук, которые в глазах советских

структуралистов-гуманитариев 1960-х годов были высокопрестижным образцом истинно научного мышления. Та же идея была выражена Робертом Кросманом, писавшим, что «эта трудность [т. е. факт искажения объекта наблюдателем и невозможности познать полностью объективную реальность. – Ю. Ш.] разделяется всеми науками, в том числе и ядерной физикой, которая, однако, продолжает открывать лептоны и кварки, субатомные частицы вещества...» (Crosman 1987: 363). Тем не менее мы старались не избегать абстрактных проблем и более или менее периодически сопоставляли свои результаты с текущим развитием мысли в области семиотики и критической теории.

Некоторые из ключевых положений влиятельной на Западе «школы читательской реакции» (reader response criticism), часто называемой также «рецептивной», обнаруживают близость с эйзенштейновскими идеями относительно образа, возникающего через посредство изображений, а тем самым и с основными предпосылками поэтики выразительности. Одна из исходных идей рецептивной школы состоит в том, что в литературное произведение встроена техника, активизирующая психологическую работу аудитории и направляющая ее реакции по каналам, запрограммированным автором. Вольфганг Изер сочувственно цитирует афоризм Ричардса о том, что «книга есть машина, с помощью которой думают» («A book is a machine to think with»; (Iser 1978: 45). Эта работа читателя, направленная на решение проблем, задаваемых произведением (например, попытки разгадать тайну, усмотреть общее в различных по видимости элементах, примирить противоречия, определить свое отношение к изображаемому и т. д.) вызывает к жизни то, что можно приблизительно соотнести со «значением» текста. «Значение» нельзя извлечь из произведения путем экзегезы, оно неотделимо от процесса читательского восприятия и теряет силу вне текста. Согласно Изеру, писатель намеренно оставляет в художественных сцеплениях «пробелы» (gaps), которые аудитория должна пытаться заполнить (Там же: 38). Когда мы имеем дело с такими большими художниками, как, например, Филдинг, то подобные пробелы, а также всякого рода проблематичные и неловкие ситуации, в которые читатель вовлекается в ходе чтения, вынуждают его производить сложные интеллектуальные операции в поисках некоего идеала, компромисса или равновесия, в самом тексте не данного. Результатом этого нащупывания и разгадывания является то проникновение читателя в авторский замысел, которое Изер называет «конфигуративным значением» (Там же: 42–46).

Некоторые критики-рецепционисты еще более склонны растворять понятие значения в сумме читательских операций по освоению текста и определять значение как событие, переживание и т. п. Стэнли Фиш утверждает, что текст, строго говоря, не *означает* что-либо, но *продельывает* нечто над читателем; правильным вопросом будет не «что значит этот текст?», а «что он делает со мной?» (Fish 1980: 26–28). По его мнению, в читательский опыт, который служит заменой значения, могут входить «любые действия и реакции, вызываемые последовательностью слов: возникновение синтаксических и/или лексических ожиданий, их последующее осуществление или неосуществление, позиции читателя по отношению к предметам, лицам или идеям, фигурирующим в произведении, перемена этих позиций или постановка их под вопрос, и многое другое» (Там же: 27).

Метафора «задачки» (quiz) с оставленными пустыми местами, которые побуждают нас к поискам смысла и связности и в конечном счете вызывают в нас «картину явления» (Iser 1978: 48), – это почти точная аналогия эйзенштейновской идеи о дискретных изображениях, которые зрительская фантазия синтезирует в живой «образ темы». Подобно критикам-рецепционистам и в отличие от классической структурно-семиотической теории или от традиционной содержательной критики, Эйзенштейн не особенно интересуется теоретическим вопросом о том, «что означает» художественный текст. Было бы наивной ошибкой видеть в его «теме» соответствие семиотическому понятию значения, принимать его формулировки тем за интерпретации и критиковать эти интерпретации за примитивность и редуцированность, как это склонны делать некоторые из отечественных критиков. Вообще говоря, вопрос об отношениях между эйзенштейновской темой и семиотическим значением не лишен некоторого смысла. Ничто не мешает нам конструировать тему конкретного произведения с любой желаемой степенью сложности и тонкости, ничто не запрещает проецировать в тему всю поливалентность, все неопределенности и нюансы, которые мы ощущаем в произведении; подобным образом сформулированная тема может соперничать с самыми утонченными интерпретациями. Дело, однако, в том, что Эйзенштейн интересовался интерпретациями немногим больше, чем критики-рецепционисты, разделяя их равнодушие к значению как философской идее, абстрагированной от собственного текста как такового. Как и их, его более всего занимали механизмы управления читательскими/зрительскими реакциями, путь от темы к образу, динамика возникновения

«картины явления» в воображении воспринимающего. Но если наши современники по вполне понятным причинам стремятся так или иначе соотнести свои категории с краеугольными понятиями структурно-семиотической эпохи, то Эйзенштейн подобными вопросами связан не был и, вероятно, счел бы проблему значения схоластической.

Существенное сходство между эйзенштейновской трихотомией «тема – изображения – образ» и представлениями рецепционистской критики не должно затемняться для нас внешними расхождениями или даже противоположностью между ними по таким важнейшим вопросам, как, например, степень свободы аудитории в создании образа или поливалентность художественного произведения. Известно, что школа читательской реакции подчеркивает относительную свободу и множественность прочтений, видя в этом одно из условий динамического процесса, в ходе которого читателем создается картина явления. Изер говорит: «...читателю “Тома Джонса” предоставлена свобода зрительно рисовать себе героя, и в воображении его теснится множество возможностей; стоит этим возможностям свестись к одной полной и неизменной картине [например, в кино или иллюстрации] как воображение отключается, и мы чувствуем себя в некотором смысле обманутыми» (Iser 1978: 283). В противоположность этому в рассуждениях Эйзенштейна бросается в глаза довольно жесткая определенность, по крайней мере в формулировке темы: один из примеров – известное семинарское занятие, посвященное повести В. Некрасова «Сталинград», когда он требует от студентов указать тему разбираемого отрывка и не удовлетворяется, пока не получает «правильного» ответа (Эйзенштейн 1964–1971, 4: 693). Нетрудно видеть корни этого пристрастия к однозначности, с одной стороны, в связях Эйзенштейна с авангардом, который в своей наиболее политизированной разновидности ставил себе целью совершенно унифицированную реакцию масс, с другой – в занятиях Эйзенштейна практической и теоретической лингвистикой (мы знаем, например, о его интересе к китайским иероглифам, передающим абстрактные понятия с помощью комбинаций конкретных объектов). Четкость лингвистических понятий об означающем и означаемом, равно как и политическая целенаправленность революционного искусства, предрасполагали к принятию одного, «правильного», прочтения художественного произведения. И все же, как уже было сказано, различия между Эйзенштейном и рецептивной школой в этом вопросе менее глубоки, чем они кажутся, и менее важны, чем

их общее концептуальное ядро. В высказываниях Эйзенштейна полной детерминированностью наделяется лишь тема, представляющая собой не психологическую реальность, а конструкт, формулируемый исследователем. В том, что касается формирования образа, вариация, субъективность и творческая самостоятельность читателя обладают в модели Эйзенштейна не меньшими правами, чем у рецепционистов:

Индивидуальность [зрителя] не только не порабощается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом так, как сливается индивидуальность великого актера с индивидуальностью великого драматурга в создании классического сценического образа. Действительно, каждый читатель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя (Там же, 2: 171).

Верно, что множественность реакций в представлении Эйзенштейна несколько ограничена, осуществляясь в пределах того, что «задумано и создано автором». Однако в этом отношении между ним и представителями рецептивной школы (да и требованиями здравого смысла) существенного расхождения нет. Критики-рецепционисты тоже говорят об авторских намерениях, авторской воле и т. п. «[Прием контраста] – важное средство управления читателем, гарантирующее, что текст будет понят так, как это было задумано автором» (Iser 1978: 48). Различие лежит не столько в самом признании субъективности и плюрализма, сколько в материале, выбираемом для иллюстрации этих принципов. Школа «читательской реакции» демонстрирует извилистые пути восприятия и понимания, сложные процессы построения и испытания гипотез и так далее в применении к стержневым элементам таких произведений литературы, как «Том Джонс». Эйзенштейн в своих анализах и синтезах часто имеет дело с менее сложными художественными структурами (например, предлагает студентам построить серию изображений, которые вызвали бы образ 'пяти часов вечера в большом городе'). В подобных случаях, как и в великом романе, творческое воображение зрителя / читателя активно участвует в создании «живого» образа, хотя,

очевидно, это какой-то более элементарный уровень «жизни», и спектр индивидуальных реакций будет, вероятно, располагаться в менее интеллектуализованных зонах читательского сознания. С этой оговоркой аналогия между представлениями Эйзенштейна и рецепционистов о механизме создания образа может считаться полной.

Эта аналогия, возможно, и не заслуживала бы особого внимания, если бы она ограничивалась констатациями общего плана. В конце концов идея об авторе, задающем читателю вехи для прочтения, и о читателе, сотрудничающем с автором, уже давно находится в обиходе критической теории. Еще П.А. Вяземский, защищая фрагментарную (т. е. имеющую «пробелы») композицию романтических поэтов, говорил, что «читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать» (Вяземский 1982: 99). По словам В. Брюсова, «поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину», на которые «надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя» (Брюсов 1990: 43). В терминах взаимодействия аудитории с автором определяет искусство и известная формула Л. Толстого:

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их (Толстой 1951, 30: 87).

Примеры аналогичных характеристик искусства можно существенно умножить. Существует, однако, огромная дистанция между подобными, нередко блестящими, высказываниями и систематическим исследованием технических способов, которыми автор вовлекает воображение читателя в процесс создания конфигуративных значений. Критики рецептивной школы выстроили солидную теоретическую перспективу для осмысленного изучения как этой техники, например, контрастов у Филдинга (Iser 1978: 47–49), нарушаемых ожиданий у Милбтона (Fish 1980: 3–4, 25–28) и т. п., так и читательских приемов ориентации в сложностях текста. Но мало кто из ученых сделал так много для построения алгебры изображений, как Эйзенштейн, из анализов которого вырисовывается связанная система операций, обеспечивающих эмоциональное переживание темы зрителем/читателем художественного произведения. Точность, которой он достигал в разработке технического аппарата искусства, в большой степени обуславливалась его готовностью исследовать элементарные

проявления искусства с тем же вниманием и в тех же терминах, что и более сложные структуры. Этому способствовал и целый ряд других черт: подлинно ренессансный универсализм; смелость и широта обобщений, непринужденно переступавших границы между жанрами и родами искусства, между художественными и нехудожественными явлениями; научный склад ума, склонного к точной и конструктивной мысли; и многое другое.

5. Естественно ожидать, чтобы поэтика выразительности, стольким обязанная идеям Эйзенштейна, и школа читательской реакции, имея во многом общую почву, разделяли целый ряд интересов и задавались сходными вопросами относительно природы и параметров восприятия искусства аудиторией. Таков, например, вопрос о линейном или нелинейном характере восприятия. Стэнли Фиш считает, что рецепция литературного произведения в основном линейна, что ее элементы образуют временную последовательность и что литература тем самым относится к кинетическим искусствам (Там же: 26, 43). Эти взгляды были предвосхищены в типичных для Эйзенштейна сопоставлениях литературы и кино; он выполнил ряд «переводов» прозы и поэзии на кинематографический язык, демонстрируя значительный изоморфизм между двумя художественными языками. Работая над приемами выразительности, мы часто шли по эйзенштейновскому пути, свободно пользуясь наряду с литературой материалом кино, театра и других искусств. Линейные приемы, подобные тем, которые исследуют Фиш и Изер (см. выше о Филдинге и Мильгоне), имеют близкие параллели среди приемов выразительности, такие как ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ, КОНТРАСТ, ВАРЬИРОВАНИЕ, несколько разновидностей ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА и т. п. Как подчеркивает Фиш, читательское переживание (experience) текста, которое и есть его истинное значение, содержит в себе память о всех предыдущих моментах восприятия, включая изменившиеся отношения и оценки, отброшенные гипотезы и обманутые ожидания.

Аналогичным образом, «линейные» ПВ основаны на способности читателя помнить предшествующий текст или возвращаться к нему, когда это необходимо. Вместе с тем поэтика выразительности не сводит переживание текста к строгой линейности и имеет в своем репертуаре приемы как последовательного, так и одновременного действия. Один из ПВ, занимающий в этой поэтике поистине центральное место по своей употребительности и количеству вариантов, – СОВМЕЩЕНИЕ, – применяется для описания самых разнообразных явлений, включая времен-

ные сцепления (например, сюжетную формулу ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА), равно как и всякого рода симультантные конструкции – полифункциональные предметы и действия, полифонические эффекты, метафоры и т. п. Следует отметить, что самый формат описания, принятый в поэтике выразительности (вывод поверхностных структур из глубинных) обнажает относительность чисто линейных последовательностей единиц. Как это часто бывает в грамматиках трансформационного типа, многие отдельные элементы, образующие последовательность на более глубоком уровне, сливаются на последующих ступенях деривации в одну единицу. Поскольку чтение – это в первую очередь временной процесс, то принцип линейности художественных эффектов можно признать полезной идеализацией, пригодной для общей дискуссии, однако более близкое знакомство с воздействием текста показывает его ограниченность.

6. *Тема* в понимании поэтики выразительности, подобно значению в понимании рецептивной критики, не является ни моралью, которую можно извлечь из текста и хранить отдельно от него, ни какой-то выжимкой, дайджестом его содержания и идеологии. Формулирование темы на начальном этапе деривации не имеет ничего общего с актом интерпретации текста и не дает оснований для обвинений в упрощенчестве и редукционизме.

Если утверждается (как это обычно имеет место в соответствующих работах), что тема трагедий Расина – конфликт между высшим долгом и личной страстью, то это не значит, что исследователь предлагает читателю взамен трагедий Расина удовлетворяться чтением этой формулы. Суть утверждения в другом: формулируя тему, исследователь как бы берется доказать, что между ней и текстом произведения существует некоторое закономерное соответствие (*Жолковский, Щеглов 1975: 143*).

В терминах читательской рецепции можно определить тему как инвариантный элемент переживаний, представлений и мысленных позиций читателя в процессе чтения текста. Подобного рода общий знаменатель или замысел всегда более или менее явно присутствует в анализах, выполненных критиками рецептивной школы, хотя они и не всегда акцентируют его роль как объединяющего фактора в художественном произведении; см., например (*Iser 1978: 48*).

Между школой читательской реакции, идеями Эйзенштейна и поэтикой выразительности имеются некоторые расхождения в определении характера читательских переживаний и языка,

на котором их следует описывать. Критики-рецепционисты по большей части избегают специально психологических, а тем более психоаналитических терминов в описаниях читательской реакции; они охотнее прибегают к традиционным логическим и литературоведческим понятиям и к общеупотребительному языку. По мнению Фиша, читательские переживания никоим образом не сводятся к эмоциям как таковым, к «слезам и покалываниям» (tears, prickles), но включают широкий диапазон интеллектуальных и эмоциональных состояний: «...любые ментальные операции, производимые при чтении, в том числе формирование законченных мыслей, вынесение суждений (и сожаления о неудачном суждении), следование за чьими-то логическими умозаключениями или создание таковых...» (Fish 1980: 43). Изер описывает довольно сложные, главным образом интеллектуальные, процедуры, с помощью которых читатель пытается «заглянуть в голову» автора и разгадать его намерения. Что касается Эйзенштейна, то он склонен был делать преимущественный акцент на эмоциональной стороне восприятия: целью его тактики выразительности (в том числе специальных «прописей чувства» – конструкций, направленных на приведение аудитории в некое заданное состояние) было трогать, потрясать и изумлять зрителя/читателя, заставляя его тем самым «переживать тему». Напротив, в поэтике выразительности проецируемые реакции читателя локализовались где-то в средней зоне между собственно эмоциями и интеллектуальными установками; но при этом она разделяла убеждение Эйзенштейна в том, что в произведении искусства эти установки должны внушаться с достаточной эмоциональной силой или, по меньшей мере, сообщаться аудитории в форме, удобной и приемлемой для восприятия. Помимо других разновидностей проецируемых читательских переживаний, в поэтике выразительности фигурируют такие соотношенные с восприятием характеристики текста, как *выразительные эффекты* (ВЭ). Выразительный эффект может приписываться тексту в целом или его части. Выразительными эффектами могут быть, например, 'сила, энергия/спокойствие, вялость', 'прозрачность/непрозрачность', 'легкость/тяжесть', 'естественность/искусственность', 'гармония/хаос', 'экономия/излишество' и т. д. Каждое из подобных представлений может вызываться одним или несколькими ПВ или их комбинациями, и каждый ПВ обладает собственным кругом выразительных эффектов. В более строгих версиях нашего «анализа через вывод» такого рода архитектурные переживания читателя задавались в составе темы и реализовались

на последующих ступенях деривации путем предпочтительного употребления соответствующих ПВ.

7. Идеи Эйзенштейна, теория рецепции и поэтика выразительности сходятся в своем доверии к коллективному мнению читателей как источнику «правильных», «средних» и «допустимых» прочтений художественных текстов. Возможно, что такой феномен, как среднее прочтение в чистом виде и не существует, но подобного рода идеализированное представление было необходимо указанным школам в качестве одного из краеугольных камней их теории. Для того, кто связывает существенные черты произведения с читательскими реакциями, естественно стремиться к объективизации этих последних и к очерчиванию круга таких реакций, которые были бы в широком плане совместимы со здравым смыслом и с авторскими намерениями. Само понятие «подразумеваемого читателя», столь важное для рецепционистов, предполагает более или менее однотипный и совместимый с смыслом автора отклик на художественный текст со стороны достаточно больших аудиторий. Стэнли Фиш убедительно защищает важность «уровня реакций, разделяемого всеми людьми», и считает необходимым отделять этот первичный, наиболее непосредственный и общий для всех слоев восприятия от «вторичного уровня, вступающего в действие постфактум, на котором начинают давать себя знать различия между индивидами» (Fish 1980: 5). Первичные реакции более или менее однородны внутри «интерпретирующих сообществ» (interpretive communities), члены которых разделяют некоторые фундаментальные представления о том, что может считаться искусством. Отказ признать законность одного стандартного или усредненного прочтения по большей части основан на переоценке второго уровня восприятия, где сказываются различия во вкусе, возрасте, культурном фоне и т. д. Реабилитация первичных реакций, акцент на массовом отклике – та сфера, где сильнее всего бросается в глаза близость между школой Эйзенштейна и рецептивной теорией. Резервуаром этих реакций может служить сам исследователь: подобно лингвисту, изучающему свой родной язык, он становится своим главным информантом. Поэтому для исследователя важно всячески совершенствоваться и тренировать себя как стандартного читателя, оберегая свое восприятие от всяческих наносных и индивидуальных элементов, от размышлений, приходящих постфактум:

...Читатель, о чьих реакциях я говорю... – это настоящий читатель (я сам), всеми силами старающийся стать информированным [make

himself informed]. Это значит, что я могу с известной долей вероятности проецировать свои реакции в качестве «читательских», поскольку они сложились под воздействием... (1) моих целенаправленных попыток стать информированным читателем, попыток превратить мое сознание в хранилище (возможных) реакций на данный текст, и (2) моего стремления, насколько это возможно, вытеснить из моей реакции все то, что в ней является личным, индивидуальным и относится к 1970-м годам (Там же: 49).

В аналогичном духе авторы поэтики выразительности в своей программной статье 1975 г. отстаивали ценность банального, общепринятого (everyman's) прочтения классических произведений, санкционированного культурной конвенцией в самом широком смысле (например, западной традицией от античности до предавангардной эпохи). Конечно, их сухие формулировки не могли состязаться с блестящей аргументацией Фиша со всеми ее эпистемологическими и полемическими обертонами, но ведь и ориентация их была иной – с гораздо большим упором на технические возможности семиотических моделей (что было первоочередной заботой советского структурализма тех лет), чем на их философские предпосылки и следствия. В рамках этих более узких задач идея о читательском консенсусе формулировалась вполне недвусмысленно:

Не следует преувеличивать «неповторимость» отдельных читательских прочтений. Множество фактов свидетельствует о значительной общности между ними, об универсальности психологических законов, управляющих художественным восприятием. Общеизвестно, что одни и те же места комического фильма неизменно вызывают смех у зрителей в разных залах, странах и частях света. Очевидно, что если и существуют различные зрительские восприятия, то их число на много порядков меньше, чем количество зрителей... Даже в тех случаях, когда налицо различные интерпретации одного текста (см. выше об античном и современном прочтении «Матроны из Эфеса»), у них нередко оказывается очень большая общая часть – настолько большая, что можно говорить о некотором «усредненном» восприятии, о «среднем» читателе... Итак, «неповторимость» индивидуальных прочтений весьма относительна. Ее ограничивают такие факторы, как постоянство законов восприятия и культурная общность, связывающая читателей (Жолковский, Щеглов 1975: 154).

Почти нет нужды говорить о том, что и эйзенштейновское понимание искусства, которому поэтика выразительности столь

многим обязана, целиком опирается на постулат, что коллективный аспект зрительско-читательской реакции предшествует индивидуальному в качестве основы для построения прочной теории искусства. Это особенно наглядно демонстрируется той исключительной ролью, которую играют в теоретических рассуждениях и фильмах Эйзенштейна архетипические, или, как он сам называл их, регрессивные, структуры искусства. Поэтика архетипов – это в известном смысле «народная» поэтика (о крупнейшем ее представителе Нортропе Фрае говорят, что он демократизовал литературную теорию (*Lentricchia* 1980: 5)).

Для Эйзенштейна понятие архетипа включало весьма широкий континуум явлений, начиная с собственно мифологических ситуаций и кончая композиционными схемами, предположительно восходящими к практике первобытного человека⁶. В эту область могли входить и любые другие психологические или житейские стереотипы, наделенные способностью активизировать определенные комплексы эмоциональных реакций, и в силу этого используемые как «колодки» (выражение Эйзенштейна) для художественных построений⁷. Так, композиционный принцип «золотого сечения» черпает свою силу в математической «формуле роста», сколком с которой он является⁸, кинематографический монтаж аналогичным образом построен на закономерностях эмоциональной внутренней речи⁹. В этом расширительном подходе к архетипическому, которое для Эйзенштейна иногда почти растворялось в центральном для его поэтики понятии «органичного», он весьма близок к некоторым из известных ученых своего времени, занимавшихся аналогичными проблемами применительно к литературе (как, например, Мод Бодкин, автор книги «Archetypal Patterns in Poetry»).

Поэтика выразительности, следуя за Эйзенштейном, рассматривает архетипы в традиционном смысле слова (архаические структуры, уходящие в миф, обряд, подсознательное и т. д.) лишь как один из сегментов обширного словаря инвариантных деталей и полуфабрикатов литературы, пускаемых в ход на разных этапах вывода текста. Элементы эти, в равной мере важные для эффекта целого, могут быть весьма различными по происхождению, структуре, степени сложности и тематико-эмоциональным ореолам; см. об этом (Щеглов 1986б: 120).

Постулирование фигуры «нормального» информированного читателя и его реакций в качестве основы для литературного анализа напоминает нам о знакомом из современной лингвистики понятии *компетенции*. Идея литературной компетенции

фигурирует как в поэтике выразительности, так и в теориях критиков-рецепционистов. С точки зрения последних, носителями компетенции являются уже упоминавшиеся выше интерпретирующие сообщества (Фиш даже приходит к мысли, что эти сообщества являются подлинными творцами текста).

8. Итак, поэтика выразительности, многим отечественным критикам представлявшаяся экстремистским и изолированным явлением, в действительности находится в русле некоторых центральных течений современной литературоведческой мысли, будучи одновременно связана с рядом вполне традиционных представлений и понятий.

Об этом, возможно, и не стоило бы говорить как о каком-то особом достижении, если бы поэтика выразительности ограничивалась чисто теоретическими декларациями. По крайней мере один ее аспект я склонен считать оригинальным и сохраняющим свое значение, хотя многие из его элементов знакомы из практической критики, где они более или менее стихийно применялись с незапамятных времен. Я имею в виду попытку этой школы довести некоторые части критической теории до полноценной технической реализации. Одним из наиболее жизнеспособных фрагментов этой модели представляются приемы выразительности, их разновидности и комбинации, хотя те длинные и сложные выводы текстов из тем, которыми увлекались авторы в своем стремлении к точности, едва ли придутся по вкусу многим в нашу постструктуралистскую эпоху. Но какую бы форму представления мы для них ни выбрали, ПВ остаются эффективным языком описания, достаточно абстрактным в своей основе для описания в идентичных терминах самых различных уровней художественной структуры и в то же время достаточно специализированным, позволяющим на каждом из этих уровней доходить до объяснения самых конкретных и технических деталей. Я имею в виду такие детали, которые обычно замечает и ценит читатель, но которые часто игнорирует критика просто потому, что существующие теоретические метаязыки редко дают повод для обращения к подобным тонкостям и не содержат системы, в рамках которой их можно было бы рассматривать.

Поэтика выразительности создавалась со специальной установкой на объяснение того аспекта литературы, о котором Набоков говорил: «Читая, мы должны замечать и лелеять детали. Лунный свет обобщений – вещь хорошая, но лишь после того, как любовно собраны все солнечные мелочи книги» (*Nabokov* 1980: 1). В поэтике выразительности, однако, не возникает нужды в проти-

вопоставлении деталей обобщениям – разве только в том смысле, что они находятся на противоположных концах деривационного процесса. Вкус к деталям и к точному определению их состава и функций – это, может быть, тот элемент данной школы поэтики, который имеет шансы выжить при любых сменах режима в теоретической сфере. Ведь для многих читателей, как для Набокова, деталь является одной из основных приманок текста.

Какое место может быть отведено поэтике выразительности в литературной теории – вопрос открытый. Приемы выразительности могут оказаться важным фактором в решении давнего, но все еще тянущегося спора о том, в какой мере законно говорить об объективных параметрах литературного произведения, независимых от читательского восприятия. Представление текста как конструкции из ПВ отвечает на этот вопрос и делает его неактуальным, ибо при подобном подходе в произведении обнаруживается целый ряд нетривиальных структур, которые, с одной стороны, являются вполне осязаемыми и формальными, а с другой – устанавливаются на основе именно рецепции текста, того, что последний должен проделывать над читателем. Ведь эйзенштейновские «прописи эмоций» и выразительные стратегии, развитые поэтикой выразительности, – это, пользуясь цитированной фразой Ричардса, «машины», с помощью которых думают и чувствуют, в которых структура реакции закодирована «сознательно, известными внешними знаками» (Л. Толстой). Это может оказаться удобным путем для примирения структурализма, с его поиском точности и страстью к технической арматуре, и постструктурализма с его акцентом на всеобщей относительности. Такая медиация была бы важным шагом в сторону *пост-постструктуралистского* мира, в котором новые школы мысли не просто заменяли и отменяли бы прежние, как это происходит с модами, но плодотворно дополняли бы их в составе сбалансированного целого, как подобает миру научного знания.

Впервые: в книге *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. С. 20–34.

Примечания

¹ *Жолковский, Щеглов* 1996а (примеч. сост.).

² «Избранные произведения» Эйзенштейна в шести томах вышли в издательстве «Искусство»; см. (*Эйзенштейн* 1964–1971). Одно из ранних

указаний на его значение для теории литературы см. в (Жолковский, Щеглов 1967б). Роль Эйзенштейна как предшественника современной семиотики подробно исследовал Вяч. Вс. Иванов (Иванов 1976). За последние два десятилетия библиография публикаций об Эйзенштейне как режиссере и теоретике искусства достигла весьма внушительных размеров.

³ О проблеме связи между требованиями эпохи, биографическо-психологическими факторами, искусством и теориями Эйзенштейна см.: (Жолковский 1992).

⁴ О Мольере см.: (Shcheglov 1979); о Конан Дойле см.: (Щеглов 1996а).

⁵ Семантическая модель «Смысл–Текст», разработанная И. Мельчуком, А. Жолковским и их сотрудниками, описана в целом ряде их публикаций; см., например (Мельчук 1974, Mel'čuk 1981).

⁶ Эйзенштейн считал, например, что инстинкт охоты, преследования добычи лежит в основе сюжетной техники *suspense* (Иванов 1976: 90–94).

⁷ «Торито», в (Эйзенштейн 1964–1971, 4: 642).

⁸ «О строении вещей», в (Эйзенштейн 1964–1971, 3: 50–53).

⁹ «Диккенс, Гриффит и мы», в (Эйзенштейн 1964–1971, 5: 175).

К ПОНЯТИЯМ «ТЕМА» И «ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР»*

Вводные замечания

По-видимому, общей чертой современных работ по структурной поэтике является внимание к семантике художественных произведений, см., например: (Лотман 1970; Минц 1967; Мелетинский и др. 1969). В работах, посвященных модели «Тема–Приемы Выразительности–Текст» (см. Жолковский, Щеглов 1967а, 1971, 1972, 1973, 1974; Жолковский 1970б, 1970в, 1974; Щеглов 1970, 1973), семантический аспект описания находит свое выражение в понятии *темы*, т. е. некоторого «первоэлемента», из которого выводится художественный текст. Такое понимание темы, да и сама правомерность этого понятия как одной из универсалий структурной поэтики многими ставится под сомнение. Высказывается взгляд, что сведение художественного произведения к теме есть возвращение к худшим образцам школьного разбора, вульгарного социологизма и утилитарно-агитационного понимания искусства. Наиболее отточенной формой этого аргумента является известный тезис о том, что мысль, выраженная на обычном (естественном и логическом) языке, и та же мысль, воплощенная в художественных образах, – это две разные вещи. Отсюда делается справедливый вывод, что их приравнение друг к другу недопустимо, а перевод с поэтического языка на обыденный невозможен без потерь.

В настоящей статье делается попытка уяснить научный статус понятия темы и связанного с ним понятия поэтического мира,

* Совместно с А.К. Жолковским.

которое рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора.

1. Понятие темы

1.0. Начать с того, что в порождающей поэтике речь не идет о том, чтобы приравнивать произведение к его теме или удовлетворяться выжиманием из него какой-то идейной квинтэссенции. Знак, связывающий тему с текстом, – знак вывода, а не знак равенства. То, что мы предлагаем называть темой художественного произведения, примерно соответствует метаязыковой записи смысла предложения в современной семантике (*Fillmore 1968; Жолковский, Мельчук 1967*). Поэтому бессмысленно говорить, что тема, т. е. запись на метаязыке, есть обедненный художественный текст. Если утверждается (как это обычно имеет место в соответствующих работах), что тема трагедий Расина – конфликт между высшим долгом и личной страстью, то это не значит, что исследователь предлагает читателю взамен трагедий Расина удовлетворяться чтением этой формулы. Суть утверждения в другом: формулируя тему, исследователь как бы берется доказать, что между ней и текстом произведения существует некоторое закономерное соответствие. Общие законы подобных соответствий и демонстрация механизма соответствия в каждом конкретном случае – таково, по нашему мнению, основное содержание науки о структуре художественных текстов.

К сказанному можно привести еще одну аналогию из сравнительного языкознания, занимающегося восстановлением так называемых праформ (элементов «праязыка»). Пафос работы состоит здесь не столько в том, чтобы получить инвентарь этих праформ, сколько в том, чтобы выработать аппарат соответствий между (ними и) фактами реально данных языков¹. Только если такие соответствия установлены, праформы, т. е. элементы условного метаязыка, получают право на существование – в качестве их краткой символической записи.

Итак, тема не дайджест для читателя, а научная абстракция, ценность которой зависит от того, предъявлены ли достаточно убедительные соответствия между ней и реальным текстом.

Остановимся подробнее на том, какой вид могут иметь, во-первых, темы и, во-вторых, правила их соответствия текстам; о темах см. также: (*Жолковский, Щеглов 1971*), о правилах соответствий (*Жолковский, Щеглов 1972, 1973, 1974*).

1.1. Форма записи темы

1.1.1. Прежде всего представляется бесспорным, что в работе по поэтике должно быть такое место, где тема (или темы) формулировалась бы в явном виде. Многие исследователи, в том числе структурно-семиотического направления, в своих анализах более или менее очевидным образом исходят из дихотомии «содержание – выражение» и достаточно последовательно демонстрируют, как различные элементы и даже целые уровни текста «работают» на тему вещи (которую они называют по-разному – замыслом, мотивом, лейтмотивом, главной смысловой оппозицией и т. д.). Но из осторожности или по другим причинам они избегают эксплицитно формулировать эту смысловую величину как тему произведения и открыто ориентировать на нее все описание, которое от этого проигрывает в ясности. Поскольку общепризнано, что исследователь должен на каждом шаге своего изложения отдавать себе отчет в том, что, как и зачем он делает, постольку все его высказывания типа «А выражает Б» должны опираться, во-первых, на четкую формулировку Б (т. е. темы) и, во-вторых, на экспликацию понятия «выражает» (т. е. правил соответствия). Итак, первое требование, предъявляемое к описанию темы, – эксплицитность ее формулировки. Это сразу ставит вопрос о том, на каком языке ее формулировать.

В следующих ниже п. 1.1.2.–1.1.4. рассуждения о форме записи тем будут вестись применительно к таким произведениям, темы которых поддаются достаточно адекватной формулировке средствами естественного языка («уловимые» темы); далее, в п. 1.1.5, мы коснемся возможных способов эксплицитной формулировки так называемых неуловимых тем.

1.1.2. Поскольку тема понимается как высказывание на метаязыке, то естественно пожелать, чтобы были соблюдены требования, предъявляемые к метаязыкам. В частности, желательно, чтобы это был однозначный информационный язык, ибо (а) выражение на таком языке максимально удовлетворяло бы требованию эксплицитности; (б) в силу своей однозначности оно одинаково понималось бы исследователем и всеми его читателями; (в) формальный язык обеспечил бы удобство преобразований, в терминах которых должны демонстрироваться соответствия между темой и текстом; (г) наконец, самая форма записи способствовала бы четкому отделению темы как научной абстракции от реального текста. Однако такого метаязыка в поэтике пока что нет и его следует считать скорее идеальной точкой отсчета для фактически

используемых языков описания². По-видимому, в роли метаязыка поэтики вполне успешно может выступать естественный язык, который по сравнению с образным языком искусства может считаться более или менее однозначным и общепонятным. Действительно, большинство выявленных до сих пор тем сформулировано на естественном языке.

В пределах естественного языка возможны разные степени удаления от информационного языка и приближения к художественному. С одной стороны, можно выразить тему на естественном языке, придерживаясь строго рационального, логического способа выражения; например, тема новеллы о матроне из Эфеса формулируется как

(1) неверность и порочность женщин; см. (Щеглов 1970: 596).

С другой стороны, можно воспользоваться и образными средствами, входящими в общеязыковой фонд. Так, тему ряда новелл Конан Дойла («Пестрая лента», «Собака Баскервилей» и др.) можно сформулировать как

(2) волк в овечьей шкуре³.

Такая образная формулировка темы может рассматриваться и использоваться в качестве краткой записи, «идеограммы», выражающей сразу целый набор смысловых признаков, который при желании можно сформулировать и в явном виде. Так, тему (2) можно выразить и более нейтральным (рациональным) языком:

(3) некто под видом покровительства или дружбы готовит убийство своего протеже.

Заметим, что и эта формулировка не является последним шагом в направлении информационно-логической эксплицитности, а также элементарности используемых понятий. Она сама является своего рода художественным полуфабрикатом, так как построена по принципу контраста (покровительство – убийство). Контраст же – прием выразительности, весьма распространенный (см. о нем: Жолковский, Щеглов 1973: 73–86). Но формула (3) не содержит в явном виде указания на этот контраст; следовательно, она сама является свернутой записью какого-то более сложного высказывания. Чтобы адекватно представить это высказывание, нужен, по-видимому, новый метаязык, еще более далекий от художественного; см., например, формулу (4) (= рис. 1).

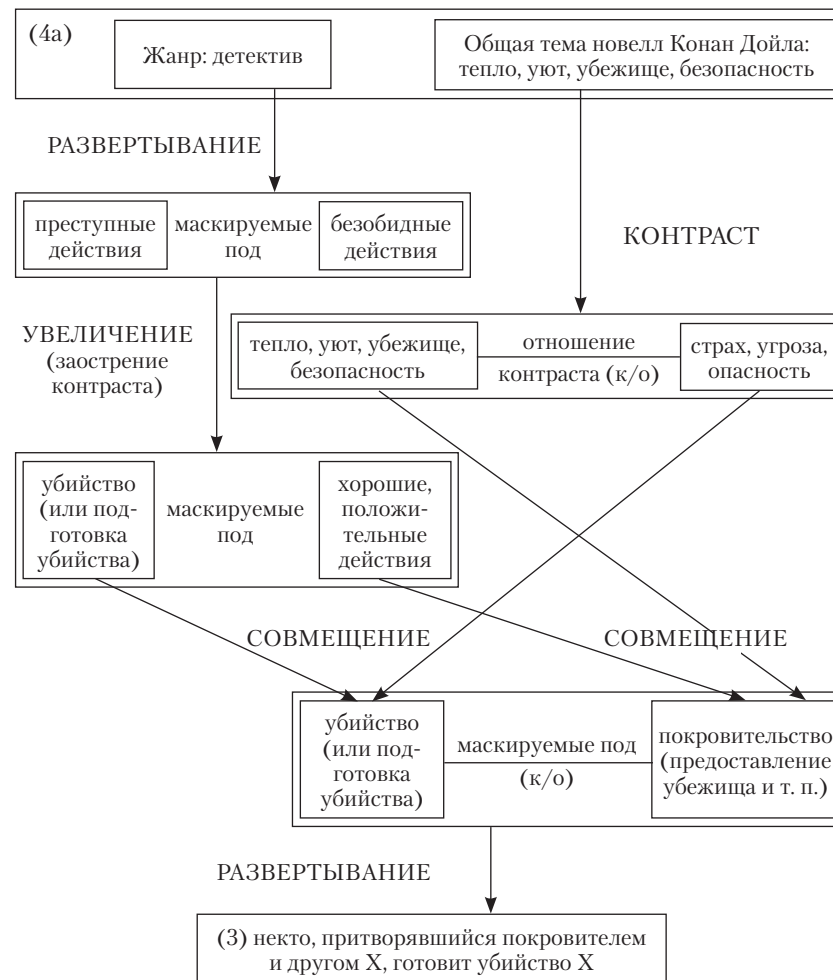


Рис. 1 = формула (4)

Этот метаязык, как видно из рис. 1, состоит из элементов двух типов: 1) семантических единиц (понятия типа «детектив», «убийство», «маскировка», «покровительство», «убежище» и т. п.), заключенных на рисунке в рамки; 2) операций над ними – приемов выразительности (РАЗВЕРТЫВАНИЕ, УВЕЛИЧЕНИЕ, КОНТРАСТ, СОВМЕЩЕНИЕ), изображенных стрелками.

Итак, внутренняя смысловая структура формулы (3) оказалась эксплицированной в виде довольно сложной картины соотношений между семантическими единицами. Говоря более конкретно, эта картина представляет собой вывод формулы (3) из гораздо более элементарной смысловой величины – формулы (4а). Вывод, т. е. представление структуры высказывания в виде истории его получения из некоторых исходных, или ядерных, элементов (трансформационной истории) – известный в современной лингвистике способ описания; см., например (*Хомский* 1962, 1965). В данном случае таким способом описана тема – формула (3). Однако вывод оказывается удобным инструментом описания не только и не столько тем, сколько самих художественных текстов (см. ниже п. 1.3, где речь идет о вычитании приемов из текста и о выводе текста из темы)⁴.

1.1.3. Таким образом, мы наметили три способа формулировки одной и той же темы в порядке возрастания их абстрактности и логической ясности: образное языковое выражение, определение в нейтральном («деловом») стиле, нелинейная схема (вывод). По-видимому, схема типа формулы (4) является пределом разложения темы на элементарные составляющие – разлагать на более мелкие атомы вряд ли целесообразно. Напротив, формула (2) не является пределом конкретности (т. е. близости к реальному художественному тексту). Можно представить себе такой способ формулировки темы, при котором она вообще не конструируется искусственно, а берется прямо из текста. Это не только те простейшие случаи, когда тема прямо декларируется автором (плакат, реклама, произведения с резонерами, говорящими от автора, басни с моралью и т. п.), т. е. когда автор сам дает себе труд выразить свою тему на «метаязыке», отличном от художественного. Более интересны другие сходные случаи – когда для фиксации темы можно взять подходящую цитату из самого произведения или сюжетное положение, в котором можно усмотреть сколок с целого. Продолжая сравнение со структурной лингвистикой, можно сказать, что если формулы типа (2)–(4) являются аналогом гипотетических, фиктивных единиц, из которых выводятся реальные, то данный случай подобен другому известному способу лингвистического описания, когда среди описываемых реальных объектов некоторые объявляются исходными, или ядерными, т. е. такими, к которым свертываются и из которых развертываются все остальные⁵:

Примером такого подхода к выявлению темы является известный анализ фрагмента из военной повести советского писателя, проделанный С.М. Эйзенштейном на лекции во ВГИКе:

Есть ли в этом материале эпизоды, которые несут в себе что-либо глубокое и содержательное и по своей осмысленности могли бы служить некоторым организующим началом для стройного построения всей сцены в целом? ...Я прошу указать такое место, из которого может исходить композиционное осмысление всего эпизода, понимая композицию не как наворот деталей, а прежде всего как выражение каких-то мыслей, проходящих через весь эпизод...

С.М. Эйзенштейн указывает определенное место в тексте повести, где

идет нарастание паники, разрастается пожар разрушаемого города, кругом кромешный ад, и вдруг наперекор всему тихим голосом рядовой ординарец спрашивает:

(5) *'Кушать будете?..'*

(6) *'Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: – Буду...'*

Под эту строчку вы свободно можете подставить другую, которая выразит ее глубокий сокровенный смысл:

(7) *'Я еще не знаю, как нам удастся отстоять город, но знаю, что отстоим...'*

Вы получите законченный образ

(8) *'неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью...'*

Обе реплики [(5), (6)], взятые вместе, дают подлинную смысловую кульминацию в конфликтном развороте всего эпизода; см. (*Эйзенштейн* 1964–1971, 4: 690–693; нумерация формул, естественно, наша. – А. Ж., Ю. Ц.).

Мы позволили себе эту длинную цитату, так как считаем полезным выделить в ходе исследовательской мысли С.М. Эйзенштейна ряд существенных моментов. Прежде всего в качестве краткой записи темы эпизода берутся две реплики самих персонажей повести – (5) и (6), т. е. применяется именно тот способ формулировки темы, который мы рассматриваем. Но этим исследователь не ограничивается. Все его рассуждения строятся как последовательные акты перевода с одного метаязыка на другой. Сначала текст анализируемого фрагмента свертывается к формулам (5) и (6), сумма которых затем переводится в формулу (7); формуле (7) придан внешний вид цитаты, хотя она таковой не является; это уже некоторый фиктивный объект, результат абстракции или, образно говоря, адаптации реальных цитат. Формула (7) позволяет далее перейти к формуле (8), где

тема записана на метаязыке, уже не имеющем ничего общего с художественным текстом как таковым. Действительно, формула (8) того же порядка, что и (3).

1.1.4. Таким образом, хотя все проиллюстрированные метаязыки для записи тем достаточно различны по степени конкретности, они связаны взаимными переходами. Возможность такого движения в обе стороны представляется принципиально важной. В зависимости от задач исследования и изложения может выбираться разная степень конкретности и «человечности» метаязыка. Но и при самой «человечной» и даже «художественной» формулировке темы исследователь обязан уметь перевести ее в более рациональные и эксплицитные термины (типа формул (3), (4), (8)).

То, что характер описания определяется целями, на которые оно ориентировано, – известный принцип научной методологии. Какие цели может ставить перед собой описание художественного текста? По-видимому, оно может быть обращено к адресатам трех типов: (а) к другим ученым (научная работа с чисто исследовательскими целями); (б) к деятелям искусства, для которых оно может иметь прикладное значение (например, как научное «обоснование» для перекодировок данного текста на другие художественные языки, таких как поэтический перевод, экранизация, инсценировка, пересказ и т. п.); (в) к широкой публике (популяризация содержания и образной структуры произведения – преподавание литературы, критика, предисловия и т. п.). Естественно, что в последнем случае, при обращении к неспециалистам, уместны более «теплые» и «человечные» способы обозначения темы (и это верно не только для формулировки темы, но и для остальных разделов описания). При обращении же к лицам, заинтересованным в исследованиях по поэтике профессионально, и в первую очередь к самим специалистам по поэтике, желательна большая эксплицитность, вплоть до использования формул типа (4). Действительно, в этих случаях явно потребуются достаточная детальность как в выводе текста из темы, так и в формулировке правил соответствия, на основе которых строится этот вывод. Но эксплицитность вывода предполагает и эксплицитность исходных данных, т. е. темы. Так, формула (2) («волк в овечьей шкуре») вполне достаточна для предисловия к детскому изданию рассказов Конан Дойла, где желательно дать понятие о теме с помощью емкого и лаконичного образа и вовсе не требуется, чтобы это понятие как-либо «работало». С другой стороны, если нужно проследить все приемы (КОНТРАСТЫ, СОВМЕЩЕНИЯ и т. д.), образующие

в совокупности художественную структуру конандойловской новеллы, то придется обратиться к формуле (4), поскольку в ней в явном виде выписаны:

(а) те из приемов, которые неявно содержатся уже в формулах (2) и (3) и могут «дожиматься» (усиливаться, заостряться, повторяться) по мере дальнейшего движения от темы к тексту;

(б) те смысловые «атомы» («тепло, уют», «угроза, опасность», «убийство», «тайна» и т. п.), которые могут как по отдельности, так и в свободных сочетаниях друг с другом участвовать в подлежащих описанию художественных конструкциях.

Впрочем, предельная эксплицитность не всегда необходима даже в сугубо научных работах. Если центр тяжести исследования не лежит в области методологии и технические аспекты описания не содержат особенно новаторских моментов, то тема может формулироваться и в достаточно свернутом виде, например, как (3), и даже, как (2) или (5), (6). Конечно, это предполагает известную степень взаимопонимания между специалистами, т. е. общего владения некоторыми стандартными правилами свертывания и развертывания формул. Подчеркнем еще раз, что за любой более конкретной формулой должна стоять ее развертка в элементарные (абстрактные) понятия, которые служат ее научным «обеспечением».

1.1.5. Особую проблему представляет запись тем, не поддающихся формулировке с помощью абстракций, имеющих в естественном языке (= метаязыке описания). Подобные «неуловимые» темы характерны для искусства, проникающего, как известно, в те сферы жизни, которые не отражены в явном виде в категориях языка и рационального мышления.

Очевидно, что «неуловимая» тема не может без потерь быть записана в виде формул типа (1), (3) и (8). Например, одну из постоянных тем поэзии Мандельштама в абстрактных понятиях русского языка можно сформулировать лишь приближенно, скажем, так: «неосновное и так или иначе связанное с ущербом». Эта несовершенная формулировка может использоваться лишь условно – за неимением готовых понятий для обозначения семантического инварианта следующих типично мандельштамовских мотивов: «обида, прихоть, спесь, застенчивость, мнительность, дразнение, хрипкость, одышка, горечь, кислотность, хрупкость, кривизна, несимметричность, узорчатость, ржавчина, половинчатость»⁶. Иначе говоря, для фиксации подобной темы нужно новое понятие, которое можно построить лишь применением к перечисленным более конкретным понятиям операции

«то общее, что есть между...». Заметим, что применение этой операции равносильно вычитанию из указанных мотивов приема ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ [ср. такое вычитание ниже при переходе от формул (9), (10) к (11)], но с той разницей, что в результате вычитания получается фиктивный элемент (= «то общее, что...»). Итак, для делимитации «неуловимых» тем приходится прибегать: 1) к фиктивным формулировкам и 2) к приемам выразительности.

Делимитация «неуловимой» темы может производиться не только по принципу «то общее...», но и по принципу «то, что противопоставлено тому-то». Общеизвестно, что противопоставление является способом образования значений; так, «молодость», «скудость», «болезнь» и тому подобное получают свое значение по контрасту со «старостью», «щедростью», «здоровьем». Однако для делимитации подобных «уловимых» тем прием КОНТРАСТА не является необходимым, поскольку соответствующие антонимы известны всем носителям данного языка (и культуры) и имплицитно присутствуют в этих понятиях. Что же касается «неуловимых» тем, то, как и в предыдущем случае, их формулировка будет включать прием (КОНТРАСТ) и окажется фиктивной. Например, уже упомянутая «неуловимая» тема Мандельштама может быть дополнительно делимитирована как «то, что противопоставлено всему простому, здоровому и фундаментальному»⁷.

Такое совокупное применение двух способов формулировки «неуловимых» тем может способствовать решению трудной проблемы записи этих тем. Впрочем, все сказанное в п. 1.1.5. не более чем постановка вопроса.

1.2. Смысловые разновидности тем

До сих пор мы касались лишь вопроса о том, какую форму может иметь запись темы. Другой большой вопрос, возникающий в связи с понятием темы, – это вопрос о том, какими могут быть темы по содержанию, какого рода смысловые величины могут получать статус тем.

1.2.1. Во всех приведенных выше примерах в качестве тем фигурировали какие-то житейские коллизии или истины. По-видимому, эта разновидность тем является самой пространственной и к тому же наиболее удобной в обращении. Действительно, для темы типа (1) («неверность женщин») сравнительно просто устанавливаются возможные способы

ее художественного варьирования; т. е. более или менее ясно, в каких конкретных поступках может выразиться неверность женщин, какие способы поведения ей противоположны, каковы возможные градации неверности от ее минимальных до максимальных проявлений, какие предметы могут вовлекаться в развертывание этой темы и т. п.

Следует сказать, что подобного рода темы, т. е. высказывания о действительности и об отношении к ней автора (условно: «темы первого рода»), не единственная из возможных смысловых разновидностей темы. Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы и уровни произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте. Частным случаем такой интенции и является тема, имеющая вид высказывания о действительности. Для ее реализации автор определенным образом комбинирует элементы действительности, чтобы «доказать» тему посредством специфической художественной логики. Возможен и другой случай, когда интенция направлена не столько на действительность, «жизнь», сколько на сами инструменты художественного творчества, например на поэтический язык. Целенаправленная комбинация элементов имеет место и здесь, но теперь это в первую очередь уже не элементы действительности, складывающиеся в ситуации, сюжеты и тому подобное, а языковые элементы. Далее, интенция (= тема) может быть направлена не только на язык, но и на другие инструменты творчества, например на сюжетные конструкции и разного рода традиционные формулы, сложившиеся в литературе. Тогда реализацией темы будет игра преимущественно на этих конструкциях и формулах.

Вопрос о «темах второго рода» (т. е. темах, направленных на язык и другие поэтические орудия) находился в центре внимания ученых формальной школы, которые видели задачу исследования в выявлении «доминанты», определяющей строение художественного текста и в этом смысле соответствующей нашему понятию «тема».

В известной работе о «Шинели» Гоголя Б.М. Эйхенбаум пишет, что «рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет всю композицию “Шинели”», а также все языковые жесты авторской речи, образы персонажей, собственные имена, каламбуры, лирические отступления и другие детали словесной и сюжетной фактуры повести Гоголя (Эйхенбаум 1969а: 322). Исходным заданием, из которого Б.М. Эйхенбаум выводит все строение повести, оказываются не какие-либо содержательные

(дидактические или сатирические) цели, а именно установка на соположение различных стилистических манер.

Аналогичным образом определяется «доминанта» в его же исследовании о поэзии Анны Ахматовой. Бросающаяся в глаза интимность, автобиографичность того своеобразного дневника души, который являет поэзия Ахматовой, могла бы, вообще говоря, претендовать на статус темы первого рода; однако Б.М. Эйхенбаум считает эти «содержательные» мотивы вторичными, вытекающими из некоторой более общей доминанты. Такой доминантой поэзии Ахматовой он объявляет установку на «ощущение равновесия между стихом и словом», на «лаконизм и энергию выражения». Из этой установки (в наших терминах темы второго рода) выводятся такие особенности поэзии Ахматовой, как малая форма, разговорная интонация, речевая мимика (вокализм), ритмика, грамматическая редукция предложений (скудность на глаголы и прилагательные, предпочтение к наречиям), образная фактура («равнодушие к метафоре») и т. д. (*Эйхенбаум* 1969б: 75–147). В этот же ряд Б.М. Эйхенбаумом включаются и типичные моменты лирического сюжета.

Сходный подход к соотношению тем первого и второго рода можно видеть и у Ю.Н. Тынянова, который считает конструктивным принципом поэзии Пастернака установку на то, чтобы «примирить, перепутать слова и вещи», и задается вопросом о том, какие сюжетные положения «приводят в столкновение стих и вещь», т. е. рассматривает характерные для поэта лирические сюжеты как производные от его излюбленной темы второго рода; см. (*Тынянов* 1929: 564–565).

Этот небольшой экскурс в историю поэтики был необходим, так как характерный для русских формалистов интерес к деформации поэтических орудий, в первую очередь языка, является традицией, живой и поныне. Важность этой проблемы столь очевидна, что некоторые исследователи склонны считать ее единственно существенной при описании семантики поэтического текста⁸. При этом они преуменьшают значение или вообще отрицают существование тем первого рода; а поскольку установку на деформацию поэтических средств не принято рассматривать как тему, то понятие темы вообще выбрасывается из научного обихода. Но задачей нашей статьи является как раз обратное – реабилитация понятия темы, восстановление его в научных правах и обсуждение его различных аспектов. Поэтому посмотрим, как предлагаемая здесь трактовка темы соотносится с теми идеями Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова, о которых только что говорилось.

Взгляды ученых формальной школы вполне переводимы в термины развиваемого в настоящей статье операционного понимания темы. В их рассуждениях можно отчетливо различить «вход» (доминанту, конструктивный принцип) и «выход» (типичные для данной группы текстов особенности сюжета, ритмики, поэтического синтаксиса, фонетики и т. п.). Входные данные формулируются исследователем эксплицитно: «Мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения» (*Эйхенбаум* 1969б: 106).

Но в качестве доминанты выдвигается определенное отношение к языку, что соответствует известному тезису формалистов об «установке на выражение» как основном принципе искусства, – с вытекающим отсюда равнодушием к более традиционным «содержательным» темам (в нашей терминологии темам первого рода).

Представляется, что оба рода тем должны занять место в общетеоретическом аппарате поэтики. Что же касается конкретных случаев, то о них заранее можно утверждать лишь одно: представимость описания в виде перехода от некоторых исходных данных (тема) к производным (текст). Вопрос о том, что представляют собой эти исходные данные, – «установку на содержание», «установку на выражение» или некоторую комбинацию этих установок – этот вопрос должен решаться эмпирически в каждом отдельном случае⁹.

1.2.2. Еще один важный вопрос, часто возникающий в связи с понятием темы, – это проблема однозначности/многозначности художественного текста. Во-первых, общепризнанная многозначность художественного текста может показаться противоречащей утверждению о сводимости текста к единой теме. Во-вторых, понятие темы приходит в видимое противоречие и с тем фактом, что одно и то же произведение воспринимается по-разному в зависимости от семантического кода, которым пользуется читатель. Этот код, естественно, меняется в зависимости от исторического, географического и культурного контекста, а также от субъективно-психологических факторов. На фоне такого плюрализма понятие темы предстает как нечто догматически неподвижное и одномерное.

1.2.2.1. Начнем со второго, условившись, что под *разными восприятиями*, или прочтениями, одного текста мы будем понимать восприятия, существующие в сознании разных читателей

(носителей разных кодов). Напротив, те случаи, когда различные интерпретации одного текста предстают перед читателем одновременно (так или иначе взаимодействуя друг с другом), мы будем рассматривать как *многозначность* (речь о ней пойдет ниже).

А. Очевидно, что гамма разных восприятий одного и того же текста в принципе бесконечна. Различия между восприятиями бывают очень велики: по свидетельству Н.И. Конрада, в эпоху буржуазной революции в Японии переводные романы А. Дюма-отца воспринимались как бунтарские, тираноборческие, а «Гамлет» Шекспира был переделан в повесть о привидении (юреи-моногатари); см. (Конрад 1932: 65). В.М. Алексеев пишет:

Мне довелось быть в Пекинской опере с одним знакомым европейцем. Он не выдержал «мучений» и ушел, назвав всю оперу «кошачьим концертом». На этот «комплимент» китайцы отвечают вполне аналогичным, называя европейскую манеру пения «коровьим ревом» и «рычанием тигра». <...> Я постарался добросовестно воспроизвести «Любви все возрасты покорны...» Китайцы вообще очень выдержанный народ, и по лицу китайца нелегко угадать, какое производишь впечатление. Но тут был эффект поразительный: мои слушатели чуть не попадали под стол, лица их были красны, и, задыхаясь, они только и могли выговорить «тигр, бык» (Алексеев 1958: 250).

По остроумному наблюдению В. Шкловского, в 1920-х годах нашего века в полуколониальных странах Востока любые западные фильмы воспринимались как развенчание колонизаторов, поскольку в них белый человек резко отличался от того полубожественного «сахиба», каким он желал представляться колониальным народам.

Различия в интерпретации одного текста могут быть и довольно малыми: так, одному из авторов настоящей статьи было справедливо указано, что в его анализе новеллы о матроне из Эфеса (Щеглов 1970) не учтен один из признаков склепа, а именно его подземное местоположение, относящее его (в глазах древнеримского читателя) к сфере влияния подземных божеств. В данном случае автор описания стремился зафиксировать собственное «современное» восприятие знаменитой новеллы, отличное от прочтения новеллы античным человеком. Однако если в соответствии с этим сделать два варианта описания и сравнить их, то различия окажутся довольно незначительными. Мотив кошунства (измена у неостывшего трупа мужа) присутствует в обеих версиях, современной и античной. В древней версии он лишь

более сильно подчеркнут: наличие еще одного священного объекта (подземных божеств) придает кошунству еще одно измерение, неактуальное для современного читателя.

Один из характернейших типов несовпадения интерпретаций – это различие между точкой зрения современников автора, в которую входит учет литературного и общественного фона, и точкой зрения «потомства», имеющего право об этом фоне ничего не знать. В первом случае важным элементом описания должны быть разного рода «минус-приемы»¹⁰ и вообще «минус-компоненты» произведения; во втором случае они могут сводиться к нулю¹¹.

Б. Если рассматривать художественный текст как знак, т. е. пару «содержание–выражение», то в свете сказанного выше следует признать, что один и тот же текст, воспринимаемый по-разному, это, в сущности, множество различных знаков, у которых полностью совпадает только план выражения. Это тем более важно с точки зрения формулировки темы, поскольку тема фиксирует именно план содержания. Иначе говоря, вопрос «одна тема или много тем?» решается в этом аспекте так: «У каждого прочтения своя тема». Можно, конечно, поставить перед собой задачу охватить одним описанием (и, возможно, даже одной формулировкой темы) все существующие, а в идеале также и все возможные прочтения данного художественного текста. По крайней мере, в некоторых случаях подобная задача явно утопична: так, описывая структуру романов Дюма, едва ли возможно учесть все их интерпретации, включая те, о которых сообщает Н.И. Конрад, да и вряд ли кто-нибудь станет этого требовать. Противоположный случай, когда исследователь рассматривает в качестве подлежащего описанию текста одно индивидуальное его восприятие, например свое собственное. Это представляется более реальным. Правда, подобная ориентация исследователя на описание собственного читательского «идиолекта»¹² может вызвать упреки в неправомерном упрощении задачи и выхолащивании специфики искусства, которая, по мнению многих, как раз и состоит в потенциальной множественности восприятий. Однако очевидно, что аппарат, или метаязык, для моделирования множественного восприятия должен в том или ином виде включать аппарат для описания единичного восприятия и потому вряд ли может быть построен раньше него. Поэтому задачу описания отдельного читательского идиолекта и выработки соответствующих инструментов едва ли следует а priori считать тривиальной.

В. К тому же не следует преувеличивать «неповторимость» отдельных читательских прочтений. Множество фактов свидетельствует о значительной общности между ними, об универсальности психологических законов, управляющих художественным восприятием. Общеизвестно, что одни и те же места комического фильма неизменно вызывают смех у зрителей в разных залах, странах и частях света. Очевидно, что если и существуют различные зрительские восприятия, то их количество на много порядков меньше, чем число зрителей. Древнегреческие анекдоты из сборника «Филогелос» и сейчас живы как юмор, нередко первоклассный. По-видимому, восприятие смешного более или менее одинаково как в синхроническом срезе (пример с кино), так и в диахронии (пример с анекдотом)¹³. Естественно предположить, что комические приемы, как и принципы художественной выразительности вообще, базируются на некоторых психологических универсалиях (которые, впрочем, поэтикой изучены еще недостаточно). Не случайно мы находим одни и те же способы художественной организации материала (контрасты, повторы, совмещение, золотое сечение и т. п.) в произведениях разных жанров, эпох и родов искусства. Даже в тех случаях, когда налицо различные интерпретации одного текста (ср. выше об античном и современном прочтении «Матроны из Эфеса»), у них нередко оказывается очень большая общая часть – настолько большая, что можно говорить о некотором «усредненном восприятии», о «среднем» читателе.

Итак, «неповторимость» индивидуальных прочтений художественного текста весьма относительна. Ее ограничивают, прежде всего, такие факторы, как постоянство законов восприятия и культурная общность, связывающая читателей.

Помимо этих «читательских факторов», есть и еще одно ограничение, налагаемое самим текстом.

Г. Конечно, каждый читатель волен воспринимать текст как ему угодно, вчитывать в него любые смысловые оттенки в соответствии со своими вкусами, и описательная поэтика не вправе его поучать. Но поскольку она интересуется в первую очередь структурой данного текста, то в основу описания не может лечь такое восприятие, которое заведомо проходит мимо множества деталей и сторон этого текста.

По-видимому, примером такого «неполного» прочтения текста и может считаться трактовка романов Дюма в Японии 60-х годов XIX в., при которой галантные похождения и придворные интриги, заполняющие эти романы, остаются необъяснимыми,

т. е. по сути дела могли бы быть опущены в переводе без всякого ущерба для данной интерпретации. Столь же «неполным» и потому непригодным для интересующих нас целей следовало бы признать, например, восприятие такого читателя, который у Т. Манна и Достоевского игнорировал бы все философские, этические и богословские рассуждения, у Хемингуэя – все сцены боя быков, рыбной ловли и выпивки, а при чтении стихов Хлебникова отбрасывал бы все то, что не укладывается в рамки здравого смысла. Иначе говоря, поскольку под темой подразумевается краткая запись соответствия между всеми разнообразными элементами текста, то исходным материалом для ее обнаружения может служить лишь такое читательское восприятие текста, которое реагирует на подавляющее большинство его элементов.

Таким образом, далеко не любые читательские восприятия могут претендовать на роль идиолектов, заслуживающих научного описания; часто эти восприятия имеют между собой так много общего, что допускают «усреднение». Поэтому поставленная выше задача описывать за один раз лишь одно прочтение художественного текста, например индивидуальное или «среднее» для некоторой группы читателей, должна быть признана научно осмысленной¹⁴.

1.2.2.2. Рассмотрим теперь понятие темы в свете многозначности текста, т. е. наличия у него нескольких одновременных смыслов, или интерпретаций¹⁵.

А. Мы полагаем, что многозначность, как и рассмотренная выше множественность восприятий, не противоречит излагаемым здесь представлениям о теме. Конститутивным свойством темы мы считаем ее способность служить исходной формулой для преобразований, дающих в конечном счете художественный текст. Но такое понимание темы никак не предрешает вопроса о степени ее сложности. Если в тексте наблюдается многозначность, т. е. сосуществование и «мерцание» (см. примеч. 15) нескольких различных смыслов (например, двух несводимых друг к другу мыслей А и Б), то ничто не мешает уже в формулировке темы задать все эти смыслы, а также характер взаимодействия между ними (в данном случае А, Б и эффект «мерцания»). Запись на метаязыке не обязана быть одночленной; поэтому фраза вида «А + Б + ...» вполне допустима; ср. (Шеглов 1973: 343–372).

Что касается правомерности и целесообразности введения в исходную запись элементов типа «мерцание», то об этом следует сказать несколько подробнее. Поскольку этот эффект присутствует в восприятии, то он должен быть отражен и в описании, т. е. либо в теме, либо в выводе «тема – текст». Далее, если

он пронизывает весь текст, т. е. проявляется на разных уровнях текста, в больших и малых его компонентах, то, по-видимому, его следует считать одним из наиболее общих инвариантных свойств (доминант) этого текста. Но в таком случае желательно дать установку на такой эффект на достаточно раннем этапе вывода, т. е. в самой теме или на одном из первых шагов по ее развертыванию в текст. Очевидно, что эффект «мерцания» не является универсальным свойством искусства вообще. Многие художественные тексты обходятся без него. Иначе говоря, «мерцание» не синоним художественности, а черта конкретных произведений, причем диктуемая не просто требованиями выразительности, но, если угодно, определенным взглядом на вещи; другими словами, это – величина семантическая. Но все, относящееся к смыслу, лежит в области темы и должно учитываться в ее записи.

Если согласиться вводить различные одновременно воспринимаемые смыслы и установку на определенную игру этих смыслов в формулировку темы, то (в счастливом случае!) не будет никакого «непереведенного остатка»¹⁶.

Б. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно рассматривать различные смысловые варианты многозначности (=игровых эффектов) и различные способы их выразительной (формальной) реализации в тексте. В частности, среди смысловых вариантов напрашиваются такие, как:

а) контраст преимущественно риторического характера («антимысль» привлекается в основном для оттенения «главной мысли»; ср. антитему «опасность», возникающую в рассказах Конан Дойла по контрасту с темой «уют»; см. выше);

б) «амбивалентность» (обе противоположные мысли дороги автору в равной степени; ср. «Легкое дыхание» Бунина в трактовке Л.С. Выготского (*Выготский* 1965) или «Дон-Кихот», где равно осмеиваются рыцарство и буржуазная прозаичность);

в) более сложные смысловые соотношения между одновременно выражаемыми мыслями, не сводимые к элементарному контрасту.

Способы формальной реализации игровых эффектов также весьма разнообразны и по сути дела относятся к области приемов выразительности. Представляется, что наиболее общих типов распределения смысловых составляющих сложной темы по различным компонентам текста – два:

а) каждой из составляющих темы отводится особый уровень или компонент текста: так, в «Легком дыхании» (по Выготскому)

идея «мутная волна житейской пошлости» выражена фабулой, т. е. событийным аспектом повествования, а противоположная ей идея «легкого дыхания», преодолевающего эту низкую стихию, – принципами организации этого событийного материала, т. е. композицией сюжета, построением фраз и т. п.¹⁷; в «полифонических» романах Достоевского (по М.М. Бахтину) различные и равноправные точки зрения на изображаемое закреплены за разными персонажами (*Бахтин* 1965);

б) все составляющие в большей или меньшей степени одновременно пронизывают различные уровни и компоненты текста; примером могут служить новеллы Конан Дойла, где оба полюса темы – «уют» и «опасность» – проводятся во множестве сюжетных положений, персонажей, предметов и т. п. (*Щеглов* 1973).

В. В связи с проблемой действительной или мнимой многозначности художественного текста отметим, что тема, по-видимому, должна рассматриваться как наиболее общая формулировка смысловой или какой-то иной «доминанты» этого текста (настолько общая, что дальнейшее ее обобщение привело бы уже к потере информации, т. е. к потере «пути назад» от темы к тексту). Если исследователь по той или иной причине не выделяет этого «главного» инварианта, то он может усмотреть «поливалентность» и множественность смыслов там, где на самом деле имеют место либо ряд частных подтем одной более абстрактной темы, либо даже проведение одной и той же темы, но в разных предметах и с помощью разных приемов¹⁸.

Итак, множественность прочтений и смыслов художественного текста не противоречит тому предлагаемому здесь методу его описания, который опирается на понятие «тема».

1.3. «Тема» = «Текст» минус «Приемы»

1.3.1. Смысловая структура художественного текста неоднократно исследовалась как в общем виде, так и на конкретных примерах. В терминах предлагаемой в настоящей статье схемы «Тема–Текст» можно сказать что исследователи сосредоточивают свое внимание скорее на самой теме, чем на соответствиях между ней и текстом. Так, выделяемые в работах Лотмана и Минц (*Лотман* 1970; *Минц* 1967) оппозиции типа «Гений – Толпа» или «Небо, Прекрасная Дама, Природа, Поэт – Люди», явно относятся к сфере темы. Что же касается соответствий между этими смысловыми элементами и реальным поэтическим текстом, то, по-видимому,

молчаливо предполагается, что эти соответствия достаточно элементарны, прозрачны и носят, так сказать, словарный характер, т. е. строятся по схеме: «элемент темы – элемент текста».

Однако если ограничиться констатацией подобных прямых соответствий, то многие элементы и черты текста окажутся необъясненными. Соотношение между темой и текстом часто бывает причудливым, зигзагообразным, не сводится к непосредственной подстановке слов и образов на место единиц смысловой записи.

В частности, важным промежуточным звеном, вернее, целым уровнем, находящимся между темой как системой смысловых оппозиций и текстом как линейной конструкцией, реализующей эти оппозиции с учетом довольно многочисленных требований выразительности, экономности и естественности, является сюжет¹⁹. Именно действию этих требований художественный текст обязан тем, что в нем тема предстает не в явном, «голом», а в достаточно зашифрованном виде, что и создает у читателя иллюзию живой жизни, «нерасторжимой» реальности. Но перед исследователем (в отличие от читателя) стоит задача дешифровки текста в целях извлечения темы. Применительно к художественной литературе одним из возможных способов описания кода, или, что то же самое, правил соответствия между темами и текстами, является представление о системе приемов выразительности, намеченное в теоретических работах С.М. Эйзенштейна. Рассмотрение приемов выразительности (ПВ) как таковых выходит за рамки задач данной статьи; см. (*Жолковский, Щеглов 1967а; 1972: 6–12; 1973, 1974*). Здесь нас интересует только их соотношение с темой, а именно, их роль в определении понятия темы и в процессе обнаружения исследователем темы конкретного текста.

Приемы выразительности (ПВ) – это, по сути дела, способы варьирования темы, которая благодаря их действию развертывается в некий длящийся процесс и принимает множество различных обликов. Соответственно, тема – это тот инвариант, вариациями которого является все в произведении, но который сам не может быть представлен как вариант более абстрактного инварианта. Поэтому при обнаружении темы исследователь может руководствоваться принципом вычитания известных ему ПВ из текста. Тема есть текст минус приемы.

1.3.2. Процесс вычитания ПВ из текста можно показать на простом примере. В качестве текста возьмем два эпизода из «Мещанина во дворянстве» Мольера, из которых один посвящен взаимоотношениям Журдена (Ж.) со второстепенным персона-

жем – портным (П.), а другой – отношениям с графом Дорантом (Д.), одним из главных действующих лиц. Вычитаться будет прием ПРОВЕДЕНИЕ темы ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (а именно через эпизоды (9) и (10)).

(9) «Ж. А это что же? Цветочки-то у вас получились перевернутыми. П. Так сейчас носят все благородные люди... <...> Ж. Эге-ге, господин портной, а ведь материал-то на вас от моего камзола. П. Мне, извольте видеть, так понравилась материя, что я и себе выкроил на кафтан».

(10) (Ж., ухаживающий за маркизой, посылает ей через Д. бриллиант, который Д., сам ухаживающий за маркизой, дарит ей от своего имени. Приведя маркизу в гости к Ж., он ухаживает за ней в его присутствии. Ж. хочет завести с маркизой разговор о подарке). «Д. (*тихо Ж.*). Что вы, боже вас сохрани! Это было бы неучтиво. Если вы желаете походить на вполне светского человека, то, наоборот, сделайте вид, будто это не вы ей подарили».

Чтобы вычесть из двух эпизодов ПВ ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, надо постараться увидеть в них максимум общего, т. е., отбросив разное, рассказать их оба в одних и тех же словах как можно подробнее. Наложив (9) на (10), получаем:

(11) Партнер Ж. (П.; Д.) получает от него ценность (материал; бриллиант), обязуясь обратить ее в другую ценность – атрибут дворянского достоинства (камзол; общество маркизы), предназначаемую Ж. Партнер присваивает эту ценность (шьет себе кафтан; завоевывает благосклонность маркизы) и нагло является с ней в дом к Ж. (в кафтане; с маркизой), а Ж. оставляет «дефектные» ценности (испорченный камзол; видимость романа с маркизой). Попытку Ж. заявить свои права (на качество пошива и материал; на бриллиант) партнер отводит, играя на дворянских претензиях Ж. (ссылается на моду, хвалит вкус Ж. в выборе материала; указывает на этикет).

Два эпизода мы свели к единому, более абстрактному сюжету – «архиэпизоду». Этим мы как бы сократили для дальнейшего анализа текст пьесы. Полученный архиэпизод (11) можно считать смысловым инвариантом эпизодов (9) и (10). Поступая таким образом и далее, т. е. последовательно сокращая текст путем вычитания из него приемов (благодаря которым один и тот же тематический мотив предстает в тексте в разных видах и вариациях), можно надеяться в конце концов дойти до самой абстрактной фигуры, которая и будет темой всего текста.

Этот пример занял довольно много места – главным образом потому, что потребовалось пространное цитирование «условий задачи». Сам анализ, напротив, был довольно элементарен. В следующем примере (рис. 2) соотношение будет обратным: неполная строчка из «Метаморфоз» Овидия

(12) *inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo* (X. 44) «и ты, Сизиф, сел на свой камень» (заслушавшись пения Орфея)

представляет собой довольно изысканную комбинацию ПВ, вычитание которых может быть произведено в несколько шагов. На первый взгляд, может показаться, что сама эта лаконичная фраза равняется своей теме, т. е. не сводима ни к чему более простому. Посмотрим, однако, нельзя ли отнести какие-либо ее детали за счет приемов? Так, в обозначаемом ею «микросюжете» по сути дела дважды фигурирует камень: сначала как всем известный хрестоматийный сизифов камень (это дано в виде краткой местоименной отсылки – *tuo saxo*), а затем как сиденье. Если некоторый предмет появляется в художественной конструкции дважды, то можно предположить, что применен один из двух ПВ: а) ПОВТОРЕНИЕ некоторой ситуации (в целях подчеркивания) или б) одновременное СОВМЕЩЕНИЕ двух функций (в частности, противоположных) в одном предмете. Частный случай (б) – распространенная сюжетная конструкция: некий предмет играет ключевую роль сначала в одной ситуации, а затем в другой, противоположной ей²⁰. По-видимому, в интересующем нас примере использован именно этот последний прием: «сел на камень» – это явно не повторенное «катил камень», а нечто противоположное (один и тот же камень сначала как инструмент работы, а затем безделья). Отказавшись от тождества камня, т. е. вычтя ПВ СОВМЕЩЕНИЕ, получим следующую гипотетическую ситуацию:

(13) Сизиф, кативший камень, перестает катить его и садится (отдыхать) на другой камень.

Однако и в (13) камень фигурирует дважды, хотя и в виде двух разных камней. Налицо явный художественный эффект – согласованность двух состояний Сизифа по элементу «камень». Вычтя из (13) прием СОГЛАСОВАНИЕ, получим (14).

(14) Сизиф, кативший камень, перестает катить его и располагается на отдых (садится на пень, ложится на землю и т. п.).

Сравнивая (14) с другими ситуациями, возникающими под действием пения Орфея, мы обнаруживаем, что там деятельность тоже прекращается, но о переходе к состоянию, прямо противоположному этой деятельности (как, например, к отдыху в случае с Сизифом) ничего не говорится (ср. *stetitque Ixionis orbis*, «остановилось колесо Иксиона»; *pec Tantalus undam/ Captavit refugam*, «и Тантал не ловил больше убегающую воду» и др.). Мы можем «выровнять» формулу (14) по этим параллельным ситуациям, вычтя из нее прием УВЕЛИЧЕНИЯ или ЗАОСТРЕНИЯ КОНТРАСТА. Получим:

(15) Сизиф, кативший камень, услышав пение Орфея, перестает катить его.

Теперь, сопоставив (15) и подобные ему ситуации с Иксионом и Танталом, мы ясно увидим, что в них, как и в других разбиравшихся выше эпизодах из комедии Мольера, есть значительная общая часть и есть различия. Мы уже знаем, что освободиться от таких различий значит вычесть ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ. Сделав это, мы получим формулу (16).

(16) Пение Орфея действует так сильно, что отвлекает внимание слушателей даже от такой их деятельности, которая по природе является непрерывной, вечной.

Переходя от (15) к (16), мы впервые вышли за пределы разбираемого нами фрагмента о Сизифе (12) – для вычитания приема оказалось необходимым обратиться к более широкому контексту (к другим ситуациям, входящим в состав эпизода «пение Орфея»). Аналогичным образом, чтобы вычестить какие-то приемы из (16), может иметь смысл рассмотреть еще более широкий контекст – контекст поэмы Овидия в целом.

Сопоставляя (16) с другими ситуациями из «Метаморфоз» (такими, как мировой пожар под действием солнечных лучей, гибель всего живого от чумы и др.), в (16) можно усмотреть СОВМЕЩЕНИЕ двух компонентов, в принципе независимых друг от друга. Первый компонент – «прекрасное пение Орфея», т. е. одна из тех хрестоматийных ситуаций античной мифологии, из которых состоят все овидиевские сюжеты (ср. того же Сизифа или Тантала в приводившихся выше примерах). Второй компонент – это более абстрактная ситуация, часто реализуемая в поэме Овидия: «нарушение непреложных законов природы под действием мощной силы» (ср. поразительные «метаморфозы»,

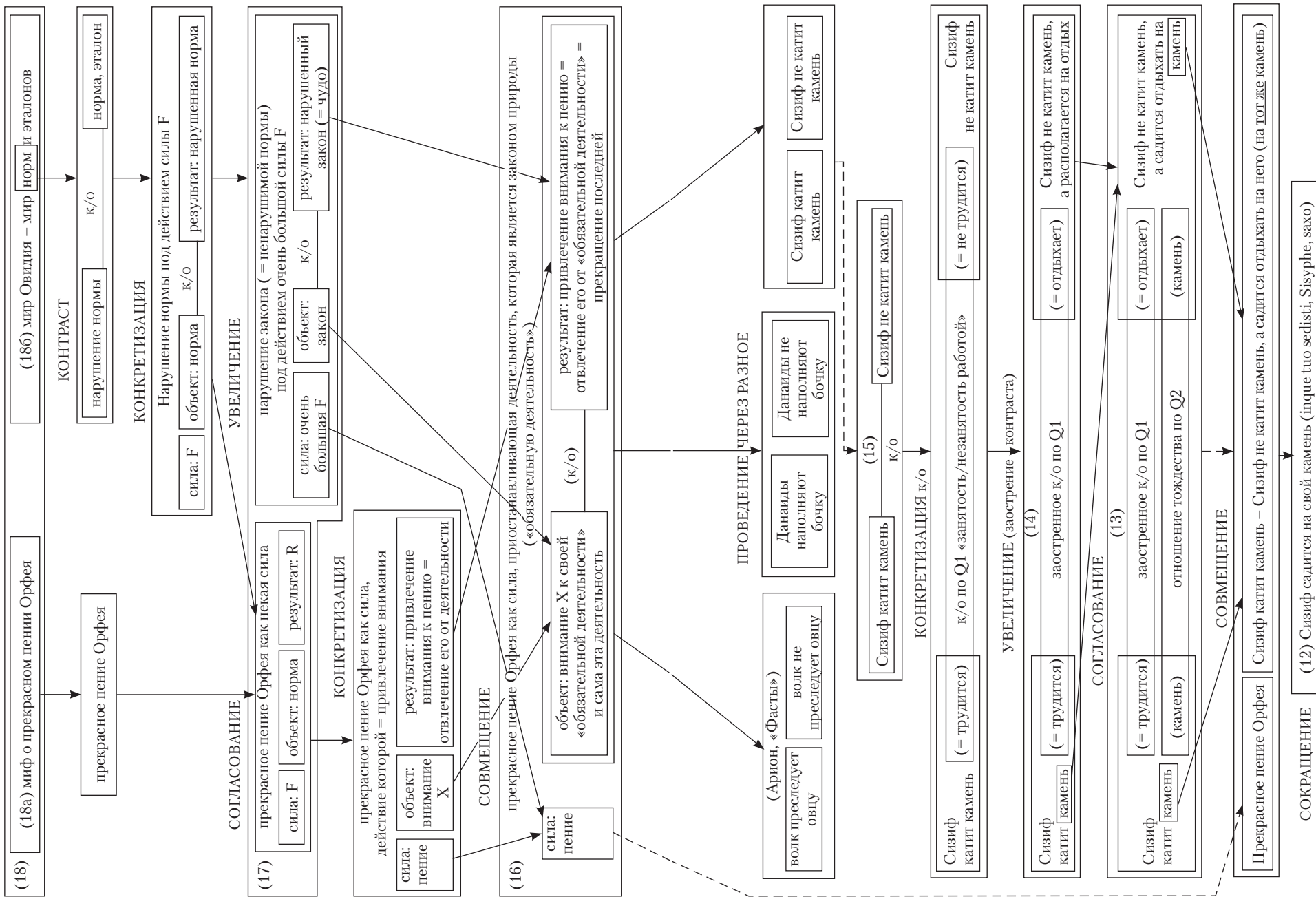


Рис. 2

происходящие под действием упомянутых выше пожара и чумы, а также мороза, потопа, воли богов и т. д.).

Вычтя из ситуации (16) прием СОВМЕЩЕНИЯ²¹ указанных двух компонентов (а также некоторые другие ПВ), мы в конце концов получим формулировку темы всего эпизода с пением Орфея:

(18) Прекрасное пение Орфея в мире норм и эталонов.

Поясним ее. Являясь глубинным прообразом рассмотренной ситуации (16), тема (18) тоже состоит из двух компонентов (к которым соответственно восходят первый и второй компоненты ситуации (16)): (18а) «прекрасное пение Орфея» и (18б) «мир норм и эталонов». Обратим внимание на различную природу этих компонентов. Если (18б) может считаться наиболее абстрактной, инвариантной темой всей поэмы, то (18а) – это, так сказать, специальная, локальная тема данного отрывка. Такое строение темы – сочетание локального и постоянного элементов – является, по-видимому, типичным случаем: поэт может брать любую, даже заданную извне смысловую величину (локальную тему) и, реализуя ее, совмещать ее с выражением своих постоянных, «любимых» идей (инвариантных тем)²².

Об инвариантных темах см. ниже в разделе о поэтическом мире. Подробный вывод фрагмента (12) из темы (18) [т. е. процедуру, обратную вычитанию приемов из (12)] см. на рис. 2; заметим, что многие звенья цепочки соответствий, связывающих (18) с (12), показаны на рисунке, но были опущены в описании процедуры вычитания приемов.

В заключение раздела о темах и ПВ кратко укажем на две проблемы, не получившие подробного освещения в настоящей статье.

А. Подчеркнем, что, хотя описание структуры текста мыслится нами как вывод его из темы и мы иногда говорим о «процессе» вывода, «движении» от темы к тексту, пользуясь такими выражениями, как «сначала», «потом», «тогда получим» и т. п., речь ни в коем случае не идет о моделировании творческого процесса, истории создания произведения и вообще о следовании во времени. Моделируется не performance, а competence, т. е. чисто логическое соответствие между темами и текстами. Тема есть запись семантического инварианта составляющих текста, взятого в готовом виде, безотносительно к тому, от какого первоначального замысла и через какие его изменения пришел к нему автор. Поэтому, в частности, аргументация против возможности

отделения темы от низших уровней текста, основанная на смешении понятий темы (как исходной точки competence) и замысла (как исходной точки performance), представляется некорректной.

Б. Проблема выделимости темы связана также с трудностями отделения темы от ПВ в ряде специальных случаев: во первых, когда в формулировку темы входят тематические элементы, predisposing к применению тех или иных ПВ в качестве средств РАЗВЕРТЫВАНИЯ (так, элемент «чудо» естественно развертывается в КОНТРАСТ между «законом природы» и «нарушением»); во-вторых, когда тема требует участия определенных ПВ в ее формулировке (см. п. 1.1.5 о делимитации «неуловимых» тем).

Об обеих проблемах см. подробнее в работе (Жолковский, Щеглов 1972).

2. Понятие поэтического мира

2.1. Перейдем ко второму важнейшему понятию, вынесенному в заглавие статьи. Как было сказано в ее начале, понятие поэтического мира рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора. Подход ко многим текстам одного автора как к одному тексту – вещь не новая. Словосочетание «мир (образов) данного художника» встречается на страницах литературоведческих работ самых различных направлений; см. например (Лихачев 1968; и Бочаров 1970). В структурной поэтике рассмотрение множества текстов в рамках единого аппарата является давно принятой установкой. В этом отношении, как и в ряде других, первым образцом явилась классическая работа В.Я. Проппа (Пропп 1969 [1928]), в которой все сказки трактуются как одна сказка, состоящая из 31 синтаксического элемента. Из работы Проппа видно, что синтаксическая структура сказки и не могла бы быть выявлена иначе, нежели путем сопоставления множества текстов, принимаемых за вариации одного и того же текста. Правда, тот уровень, в отношении которого разные тексты принимаются Проппом за варианты одного текста, – это уровень синтаксиса, а не семантики, т. е. нечто подобное уровню частей речи или членов предложения в лингвистике. Работа Проппа не содержит гипотезы об инвариантности смысла сказок; исследователь как бы говорит: «Мы ничего не утверждаем о том, что говорится в сказках, но говорится это всегда в терминах таких-то единиц, располагаемых в таком-то порядке».

2.2. То, что будет сказано ниже о понятии поэтического мира, основывается на более сильном предположении, а именно, что в достаточно большом количестве случаев в разных произведениях одного автора говорится (в каком-то смысле) одно и то же. Если снова воспользоваться лингвистической аналогией, то почти у каждого автора встречается множество текстов, которые можно уподобить ряду синонимичных предложений (различающихся структурой, порядком слов, лексикой, но имеющих один и тот же смысл). Дает ли художественная литература основания для столь сильного утверждения?

Прежде всего, в структурной поэтике уже имеется ряд работ, в которых смысловая структура разных произведений обобщается и сводится к некоторой единой схеме; см.: (Лотман 1970: 51–52, 269–277, 296–315 и др.; Милиц 1967; Щеглов 1962, 1973; Гаспаров 1971). Даже рядовой читатель интуитивно ощущает единство мыслей, эмоций, излюбленных положений и т. п., проходящих через различные произведения одного писателя. Моделированию этих инвариантов и служит понятие поэтического мира, в частности в том виде, в каком оно развивается в настоящей статье.

2.3. Итак, поэтический мир автора есть прежде всего смысловым инвариантом его произведений. Посмотрим, что бывает смысловым инвариантом у того или иного автора, на каком уровне (уровнях) художественного текста удается констатировать смысловые элементы, постоянные для разных текстов одного автора. Из сказанного выше явствует, что структура произведения допускает расчленение на: (а) тему и (б) различные этапы вывода «Тема – Текст». Естественно, что в самом общем случае смысловым инвариантом окажется постоянная тема (темы), – как наиболее абстрактная семантическая величина (если нет смысловой инвариантности на более абстрактном уровне, то ей неоткуда появиться на более конкретных уровнях). Поэтому рассмотрение проблемы поэтического мира лучше начать с постоянных тем, а затем остановиться и на возможных случаях постоянства в процессе приближения от тем к текстам.

2.3.1. Так, для творчества Мандельштама одной из постоянных тем является, по-видимому, тема «обездоленности», «оторванности» от некоторых любимых ценностей²³. Эта тема лежит в основе таких различных, характерных для Мандельштама ситуаций, как: (а) «стремление к желанному чужому» (*Тянутся с нежностью бессмысленно к чужому; Я прошу, как жалости и милости, Франция, твоей земли и жимолости*); (б) ситуация, которую условно можно назвать начальными словами ряда стихотворений:

«Я не...» (*Я не слыхал рассказов Оссиана; Я не увижу знаменитой Федры; Уж я не выйду в ногу с молодежью*); (в) ситуация «по усам текло, в рот не попало» (*И мы бывали там, и мы там пили мед; У всех лотков облизываю губы; По губам меня помажет пустота*), а также ряд других ситуаций.

2.3.2. Общей темой рассказов Конан Дойла о Шерлоке Холмсе является, как было сказано выше (см. рис. 1):

(19) тепло, уют, покровительство, убежище, безопасность.

Применение ПВ КОНТРАСТ придает ей несколько более конкретный вид;

(20) тепло, уют, покровительство и тому подобное vs. угроза, опасность.

Но в разных рассказах тема (20) предстает в виде разных сюжетов, ситуаций, предметов и т. п. Одна из разновидностей (КОНКРЕТИЗАЦИЙ) этой темы – ситуация (2) («волк в овечьей шкуре»), которая является темой целой группы новелл («Пестрая лента», «Собака Баскервилей» и др.). Еще одна группа новелл построена на совсем иной разновидности темы (20) – на ситуации, характерным примером которой может служить рассказ «Пять зернышек апельсина»:

(21) беззащитный человек знает об опасности, ищет уютных убежищ, но все убежища оказываются неэффективными (иногда героя спасает Шерлок Холмс).

Общим между ситуациями (2) и (21) является то, что вместо желанного уюта герой получает противоположное – опасность и страх; но формы реализации этой общей темы различны. Та же общая тема (20) реализуется и многими другими способами, в частности не только в сюжете, но и в реквизите, характерах героев и т. п. Так, многие предметы из окружения Холмса построены на СОВМЕЩЕНИИ все тех же тематических полюсов: окно квартиры, где живет Шерлок Холмс, одновременно принадлежит уютному жилищу, защищенному от внешнего мира, и открывает вид на этот мир, где царят ненастье и хаос; газета – аксессуар домашнего уюта (газета за чашкой кофе) и источник информации о преступлениях; профессия Холмса – по роду своих занятий он бывает в центре опасностей, но в силу профессиональной подготовленности обладает практическим иммунитетом (в отличие от рядовых персонажей) и т. д.

2.4. Не менее распространены такие случаи, когда инвариантность не ограничивается уровнем темы, но захватывает и процесс ее перевода в текст. Тогда инвариантными для ряда произведений оказываются, помимо темы, также некоторые комбинации функций, возникающие на пути от темы к конкретному тексту, т. е. целые сюжетные конструкции (архисюжеты), архиперсонажи, архипредметы²⁴ и т. д.

Рассматривая два фрагмента из «Мещанина во дворянстве», мы видели, что общими для них являются не только тема («обман простака путем игры на его претензиях»), но и многие более конкретные черты развития этой темы, в результате чего получается архиэпизод (11), обладающий достаточно индивидуальным обликом. Покажем, что подобные архиэпизоды могут быть выделены и при сравнении различных произведений.

2.4.1. Начнем с простейшего случая, когда два произведения образуют как бы одно целое. Таковы романы Ильфа и Петрова, объединенные общим героем. Рассмотрим два эпизода.

(22) «Двенадцать стульев», глава 14. Получив от членов «Союза меча и орала» деньги, Остап пытается покутить в ресторане, но тот оказывается закрытым по случаю Первого мая. Бендер возмущен: «Ах, чтоб их! И денег сколько угодно и погулять негде! Ну, тогда валяй на улицу Плеханова». Но извозчик не может найти улицу Плеханова, так как не знает новых названий («Приехали на Губернаторскую, но она оказалась не Плеханова, а Карла Маркса. <...> Рассвет осветил лицо богатого страдальца, так и не сумевшего развлечься»).

(23) «Золотой теленок», главы 31–35. Бендер, только что получив миллион от Корейко, не может найти ему применения. Его ссаживают с литерного поезда, для него как частного лица нет номеров в гостиницах, он не может подарить Козлевичу новую машину, так как «государство не считает его покупателем», он не может даже пообедать в общественной столовой и т. д.

Единство темы в этих двух фрагментах несомненно:

(24) Бюрократические перегибы препятствуют персонажам в достижении их целей (а иногда и приводят к катастрофическим результатам).

Но очевидно также и сходство в воплощении этой темы. В обоих случаях

(25) Бендер, став из бедняка богачом, обращается за сервисом в такие места, где этот сервис, казалось бы, гарантирован (рестораны,

гостиницы, извозчик, поезд), и получает отказ, вызванный бюрократическими перегибами (праздник, переименование улиц, конгресс почвоведов, членство в профсоюзе).

Этот архисюжет, являющийся представлением обоих эпизодов, выражает тему (24) следующим образом. В качестве той жизненной сферы, на материале которой демонстрируется идея (24), избраны товарно-денежные отношения, в частности область сервиса. Иначе говоря, тема (24) развертывается в первичный сюжет (26);

(26) Некто пытается получить за деньги сервис в предназначенном для этого месте, но безуспешно, так как деятельность учреждения скована бюрократическими перегибами.

Этот сюжет далее делается более выразительным с помощью ПВ КОНТРАСТ. Для того, чтобы создать максимальный контраст между попыткой получить сервис и ее последующим провалом, этой попытке придаются черты, обеспечивающие ей (при нормальных условиях) большие шансы на успех. С этой целью: (а) в качестве клиента изображается не простой человек, а богач²⁵; (б) в качестве услуги, за которой он обращается, фигурирует не что-то большое и невыполнимое, а наоборот, нечто малое и элементарное (щи, пиво, поездка на извозчике, номер в гостинице). Реализация этих контрастов и дает архисюжет (25)²⁶.

Как видим, тексты, принадлежащие к разным произведениям в рамках одного и того же поэтического мира, обнаруживают инвариантность не только на уровне темы, но и на ряде ступеней ее реализации. В двух разобранных примерах одинаковыми оказались тема, сфера жизни, на материале которой она развертывается (сервис) и приемы (КОНТРАСТ определенного типа). В других случаях сходство может быть не таким полным, хотя оно и не ограничивается тождеством темы.

2.4.2. Тема (24) вообще принадлежит к числу нескольких наиболее постоянных у Ильфа и Петрова. В частности, к ней сводятся такие два рассказа, как «Их бин с головы до ног» и «Как создавался Робинзон». Однако, несмотря на идентичность темы, архисюжет этих двух рассказов (27) отличен от рассмотренного нами ранее архисюжета (25).

(27) В некоторую художественную инстанцию (репертком цирка; редакцию) является деятель искусства со своим персонажем (собакой,

поющей о любви и смерти; Робинзоном). Инстанция требует подгонки персонажа под бюрократический шаблон (собака должна делать доклад; Робинзон вести общественную работу). Персонаж не соответствует шаблону и исключает возможность перестройки. В результате он выбывает из игры («следы собаки затерялись»; Робинзон выкинут из романа о Робинзоне).

Покажем, какими приемами (27) связано с темой (24). В качестве сферы действительности, на материале которой демонстрируется тема, избран на сей раз не сервис, а культура. РАЗВЕРТЫВАНИЕ формулы (24) дает первичный сюжет (28):

(28) Художник предлагает культурной инстанции свое творение, а та требует изменить его в соответствии с бюрократическим шаблоном. В результате акт творчества оказывается несостоявшимся.

Далее, как и при переходе от (26) к (25), производится ЗАОСТРЕНИЕ КОНТРАСТОВ: в качестве персонажа, подлежащего подгонке, берется (а) существо максимально противоположное тому, чего от него потребует инстанция (проблема любви и смерти = «абстрактный гуманизм»; Робинзон = «индивидуализм»); (б) существо негибкое, совершенно неспособное переучиваться (собака – не человек; Робинзон – «вечный образ» с навсегда закрепленными свойствами). Реализация этих двух КОНТРАСТОВ, совмещенных в одном предмете (собака; Робинзон), и превращает первичный сюжет (28) в архисюжет (27).

Располагая «трансформационной историей» уже двух архисюжетов (25) и (27), мы можем определить меру сходства между ними. Различны: сферы действительности, на материале которых тема получает первичное РАЗВЕРТЫВАНИЕ, и некоторые ПВ [в (25) ПОДАЧА, в (27) – СОВМЕЩЕНИЕ]. Одинаковы: тема и ПВ двойной КОНТРАСТ, применяемый к результату первичного РАЗВЕРТЫВАНИЯ темы. Итак, инвариантами мира Ильфа и Петрова (в той мере, в какой он представлен в разобранных примерах), по-видимому, являются: (а) тема (24); (б) принцип подбора гиперболически контрастных (до абсурда) предметов и положений. Все сходства и различия между разобранными четырьмя сюжетами на одну и ту же тему схематически показаны на рис. 3.

Аналогичным образом можно было бы продемонстрировать инварианты разной степени абстрактности, образующие мир новелл Конан Дойла, о которых говорилось выше.

2.4.3. До сих пор говорилось о таких инвариантах поэтического мира, как тема, архисюжет, архиперсонаж, архипредмет, т. е. о величинах, представляющих собой не конкретные предметы, а наборы функций, допускающих многообразные реализации в виде конкретных предметов, ситуаций и т. п. Но хорошо известно, что для отдельных писателей характерна повторяемость не только глубинных элементов, но и конкретных реалий. Так, у Блока часто встречаются упоминания о вине и о ветре, у Мандельштама – о камне, о пчелах и осах; см. (Тарановский 1967), у Пастернака – о саде, о болезни, о поездах, об окнах и т. п. Естественно, что частота встречаемости соответствующих слов сама по себе мало что говорит о структуре поэтического мира²⁷. Тем не менее, очевидно, что наличие подобных излюбленных предметов должно полнотой объяснить в терминах темы, поэтического мира и приемов выразительности. Рассмотрим эту проблему на примере образа окна – одного из предметов, достаточно часто фигурирующих в произведениях Пастернака.

Выше было сказано, что поэтический мир состоит из инвариантов, т. е. абстракций, реализуемых по-разному на уровне конкретных текстов. Окно же – предмет, явно конкретный, далее уже почти не варьируемый и потому едва ли способный претендовать на статус инварианта. Тем не менее очевидна интуитивная желательность включения подобных постоянных предметов в картину поэтического мира автора. Это кажущееся противоречие вполне устранимо, если учесть, что в качестве инвариантных фигурируют по-прежнему функции и их сочетания, но в одних случаях они допускают достаточно большое множество реализаций, а в других случаях – лишь одну-две реализации. Именно последнее относится к образу окна у Пастернака; см. (Жолковский 1974: 34–37). Хотя окно встречается во многих стихотворениях, оно всегда соответствует одному и тому же кругу постоянных функций.

Двумя основными темами, входящими в поэтический мир Пастернака, являются темы

(32) – контакт между «большим» и «малым» (вечным и временным, вселенной и человеком, внешним миром и комнатой, а также между другими типичными партнерами)

и

(33) – состояние «высшей фазы» (максимальной напряженности и яркости существования).

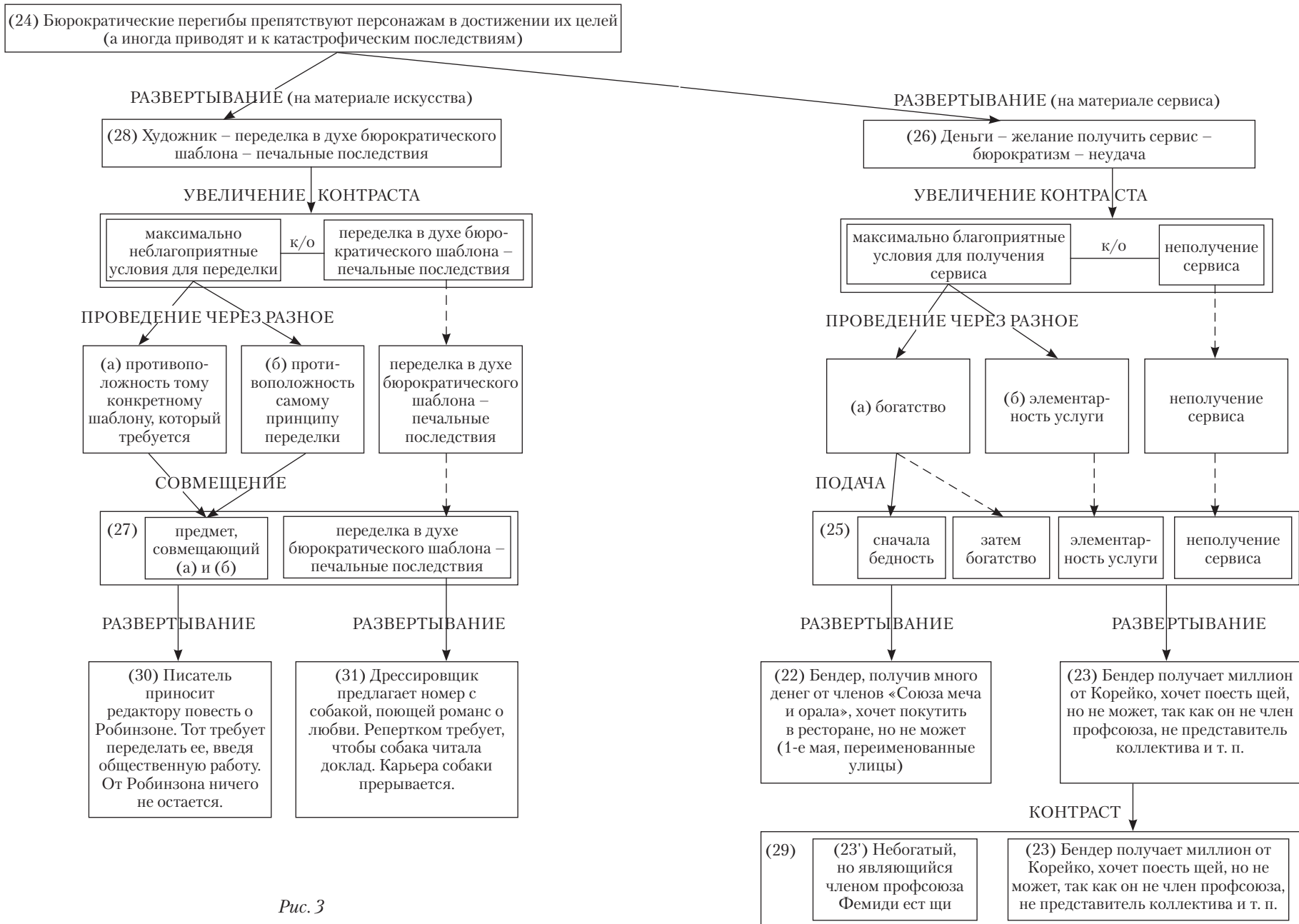


Рис. 3

У каждой из этих постоянных тем есть целый ряд разновидностей (результатов РАЗВЕРТЫВАНИЯ и ПРОВЕДЕНИЯ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ), также постоянных. Так, разновидностями темы (32) являются, во-первых, типичные пары партнеров (см. (32)), а во-вторых, типичные способы осуществления контакта, в частности такие, как «проникание», «приникание», «оставление следа», «озарение», конструкция «это то же, что то»; среди разновидностей темы (33) упомянем «дрожь», «слезы», «пот».

Привлекательность окна для Пастернака может объясняться тем, что оно по своему местоположению и свойствам оказывается удобным для одновременного выражения сразу нескольких и даже всех перечисленных функций. Ср.:

(34) *И тех же белых почек вздутья И на окне и на распутье, На улице и в мастерской* (контакт комнаты и внешнего мира, разновидность «это то же, что то»);

(35) *Проникло солнце утром рано Косою полосой шафрановою От занавеси до дивана. Оно покрывло жаркой охрою... И край стены за книжной полкой* (контакт комнаты и внешнего мира, проникание, озарение, оставление следа);

(36) *Кто... хлынул через жерди... Сквозь шлюзы жалюзи: Кто коврик за дверьми Рябиной иссурьмил...* (те же функции, что и в (35));

(37) *Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал* (контакт комнаты и внешнего мира, проникание, дрожь)

(38) *Вбегает в вихре сквозняка И с занавеской, как с танцоршей, Взвивается до потолка* (контакт комнаты и внешнего мира, проникание, дрожь);

(39) *И от ветра колышется На окне занавеска* (те же функции, что и в (38));

(40) *И паволокой рамы серебра, Заря из сада обдавала стекла Кровавými слезами сентября* (контакт комнаты и внешнего мира, озарение, оставление следа, слезы).

Как видно из примеров, во всех случаях неизменной оказывается функция «контакт комнаты с внешним миром», реализуемая некоторой разновидностью (или сразу несколькими разновидностями). Некоторые примеры даже совпадают в отношении разновидности «контакта» – (35) и (36), (38) и (39); другие в этом отношении различаются. В примерах (37)–(40) тема «контакта» к тому же совмещена с темой «высшей фазы», разновидности которой в трех из них также совпадают («дрожь»). Таким образом, функции окна в поэзии Пастернака достаточно постоянны. Более того, для реализации этого набора трудно

подобрать какой-либо иной предмет, кроме окна²⁸. Иначе говоря, утверждение, что в число инвариантов, образующих поэтический мир автора, входит некоторая постоянная комбинация тематических функций, иногда практически равносильно утверждению, что в его поэтический мир входит некоторый вполне определенный предмет (например, окно в только что разобранным случае). Таким образом, противоречие «инвариант – конкретный предмет», о котором было сказано выше, разрешается так: теоретически инвариантность констатируется относительно абстрактных элементов (функций), но практически речь может идти о конкретных предметах. Описывая мир автора, можно для краткости и наглядности вместо пучков функций говорить о соответствующих им предметах. Однако такое использование конкретных предметов в качестве инструментов описания мира должно обеспечиваться аппаратом функций, возводящим эти предметы к инвариантным темам, образующим поэтический мир данного автора²⁹. Сам по себе словарь предметов, сколь угодно полный, в том числе частотный, но не получивший интерпретации в терминах инвариантных функций, вряд ли может считаться адекватной моделью поэтического мира.

Впервые: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 143–167.

Примечания

¹ То, что соответствия важнее самих праформ и праязыков, видно хотя бы из следующего. С одной стороны, есть случаи, когда в компаративистике ставится под сомнение реальность существования того или иного праязыка; но солидно обоснованные соответствия между реально существующими родственными языками сомнений ни у кого не вызывают, и даже оппоненты идеи праязыка соглашаются пользоваться этим понятием как научной абстракцией. С другой стороны, возможен и противоположный случай, когда праязык некоторой языковой семьи, например романской, не нуждается в реконструкции, так как он хорошо известен (латынь); тем не менее романское языкознание как исследование соответствий развивалось не менее интенсивно, чем те области, где надо было восстанавливать праязык. Таково же положение с темой в поэтике. Возможны такие крайности, как произведения с «неуловимой» темой и произведения с заранее заданной и прямо декларируемой темой. Ни в том, ни в другом случае исследователь не освобождается от задачи свести многообразие наблюдаемых в тексте

произведения «поверхностных» фактов к более простым элементам «глубинного уровня», т. е. к теме. Если тема прямо декларирована, то суть работы состоит в демонстрации соответствия между ней и всеми элементами текста (эпизодами, репликами, сюжетными поворотами и т. п.). Если тема не дана исследователю заранее и даже представляется «неуловимой», то постулируется некоторая гипотетическая фигура (научная абстракция), являющаяся условным символом для соответствий между элементами произведения, выявляемых исследователем.

² Заметим, однако, что в семиотических исследованиях по мифологии и по теории повествования (К. Леви-Строс, А.Ж. Греймас, К. Брембн) предлагаются символические языки для записи соответствующих смыслов и структур; ср., например, (*Greimas 1970*).

³ Образ, хотя и восходящий к литературе (басни Эзопа, Лафонтена, Крылова), но давно уже ставший достоянием повседневной речи.

⁴ Сделаем несколько замечаний по поводу использования вывода как формы описания структуры художественного текста:

а) принципиально важно здесь то, что описание структуры текста мыслится как констатация соответствий между глубинными и поверхностными элементами, в интересах эксплицитности и наглядности расчлененная на шаги;

б) вывод, хотя и складывается из шагов, есть не процесс, а «статичное» утверждение; тем более это не модель творческого процесса (см. конец п. 1. 3);

в) открытым вопросом остаются наличие и характер *уровней*, на которые должен делиться вывод, и разработка языков для представления художественного текста на каждом уровне [об уровнях при переходе от смысла к тексту в аналогичной лингвистической модели см.: (*Мельчук 1972*)]. Вероятными уровнями представляются, например, уровень фабулы (т. е. точек зрения, с которых показываются события, и порядка появления событий в тексте); уровень персонажей (действующих лиц с инвариантными в пределах текста функциями); метрико-ритмический уровень и др.

⁵ Так, предложения типа *Сегодня весь день в Москве идет мокрый снег* свертываются к исходным предложениям типа *Идет снег*, которые и сами относятся к числу реальных объектов, подлежащих описанию.

⁶ Эти мотивы не даны непосредственно в текстах Мандельштама: каждый из них получен путем абстрагирования – как тема («уловимая») некоторой группы реальных текстов. Например, «обида» – это тема таких фрагментов, как: *Еще обиду тянет с блюда Невыспавшееся дитя, А мне уж не на кого дуться; Довольно кукситься, бумаги в стол засунем; Греки сбодили Елену По волнам. Ну а мне – соленой пеной. По губам.*

⁷ Приведем некоторые фрагменты текста, соответствующие этой теме: *О временах простых и грубых Копыта конские твердят; Поит дубы холодная криница, Простоволосая шумит трава; Где не едят надломленного хлеба, Где только мед, вино и молоко; Есть ценностей незыблемая скала...* и др.

⁸ В интересной и богатой материалом и наблюдениями монографии (*Чудаков 1972*) основным конструктивным принципом поэтики Чехова признается установка, которая в предлагаемых здесь терминах должна быть охарактеризована как тема второго рода.

⁹ Заметим, что формалисты нередко удовлетворялись достаточно расплывчатыми формулировками «доминант» изучавшихся ими литературных явлений. Возможно, что попытка дать полностью адекватную характеристику установке, определяющих структуру «Шинели», стихов Ахматовой и Пастернака и т. д., привела бы как раз к некой содержательной формуле (теме первого рода). Иначе говоря, «установка на выражение» и «установка на содержание» поменялись бы местами, так что именно последняя оказалась бы более «глубинной». Ср. опыты выявления инвариантных тем первого рода для стихов Ахматовой и Пастернака в (*Цивьян 1967: 180–208*) и (*Жолковский 1974: 34–37*); о Пастернаке см. далее в настоящей статье.

¹⁰ Это важное понятие ввел Ю.М. Лотман (*Лотман 1970: 121–122*).

¹¹ Однако, если и в этом случае художественный текст не умирает и продолжает восприниматься, то это убеждает в неправомочности сведения его к одним лишь «минус-приемам», как это делает, например, Ю.М. Лотман в отношении лирики Пушкина 1830-х годов (*Лотман 1970: 121–122*).

¹² Ср. описание лингвистом собственного языкового идиолекта.

¹³ Конечно, здесь предполагается известная культурная общность («европейская», или «средиземноморская», культура в широком смысле). Между далекими культурами возможны большие расхождения: см. пример В.М. Алексеева о китайском восприятии европейской оперы как комического. Заметим, что и в этом случае различие может лежать не в сфере основных законов восприятия, а в области отношения к конкретным реалиям (как, например, громкий голос).

¹⁴ Этим мы не хотим зачеркнуть проблему так называемых великих произведений искусства, отличительной чертой которых является богатство их существующих и потенциальных прочтений (ср. «Гамлет»). Вопрос о том, какие свойства текста и темы обеспечивают эту множественность интерпретаций, бесспорно важен, но это вопрос уже следующего порядка сложности.

¹⁵ Различие между множественностью прочтений и многозначностью четко проведено Ю.М. Лотманом. Он противопоставляет восприятие

нехудожественных текстов (культовых, конспиративных и т. п.) читателями разного уровня посвященности восприятию многозначных художественных текстов одним читателем. В первом случае «...один и тот же текст мог содержать тайное (конспиративное) значение для посвященного и несокровенное – для профана. <...> Текст для профана содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть. Итак, текст в отношении к данному читателю несет лишь одно значение». Во втором случае, т. е. в художественном произведении, «все значения... присутствуют одновременно, создавая игровой эффект. <...> “Игровой эффект” состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а “мерцают”. С этим же связан известный феномен, согласно которому при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается “непереведенный” остаток – та сверхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте» (Лотман 1967: 139, 141).

¹⁶ Это и есть то отличие свертывания текста к теме от создания «дайджеста» («перекодировки художественной системы на нехудожественный язык»), о котором мы говорили в начале статьи: тема не резюме «содержания», а краткая запись семантических инвариантов текста, занимающая определенное место (исходное) в научном описании определенного типа (выводе «тема – текст»).

¹⁷ Несколько иную трактовку проведения темы и антитемы в этом рассказе см. в нашей работе (Жолковский, Щеглов 1973: 61–62, рис. 16).

¹⁸ Имея это в виду, можно было бы попытаться переформулировать некоторые интересные описания, констатирующие в одном произведении множество смыслов или уровней смысла. В частности, в стихотворении Фета «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер» можно было бы видеть не «четыре ступени смысла» и тем более не «бесконечность» смыслов (как это делается в одной популярной книге о стихах), а проведение одной и той же темы в разных измерениях. То же самое может быть сказано об исследовании семантики ведийского гимна (Елизаренкова, Сыркин 1965: 173–188).

¹⁹ По-видимому, именно это имеет в виду А.Ж. Греймас, который в своей семиотической теории повествования проводит различие между статической «таксономической моделью» (системой смысловых оппозиций) и ее линейной разверткой («динамической репрезентацией»), получаемой в результате специальной операции – «нарративизации» (Greimas 1970: 160–165).

²⁰ Так, в сказке братьев Grimm «Храбрый портняжка» рог единорога сначала устрашает всех, а затем способствует поимке зверя (воткнувшись в дерево); в «Матроне из Эфеса» склеп служит сначала прибежищем аскезы, а затем любви; в державинском *Где стол был яств, там гроб*

стоит «стол» символизирует сначала пиры, а затем смерть. КОНТРАСТ между начальным и конечным состояниями, будучи проведен через один и тот же предмет, тем самым усиливается: тождество предмета подчеркивает противоположность двух состояний. Ср. неоднократные наблюдения над подобными эффектами преимущественно на материале поэтического языка в работе (Лотман 1970); о сложном ПВ КОНТРАСТ С ТОЖДЕСТВОМ см. (Жолковский, Щеглов 1973: 76 сл.).

²¹ По поводу вычитания ПВ СОВМЕЩЕНИЕ и вообще вычитания приемов из текста сделаем следующее замечание. Вычитание простейшего приема выразительности – РАЗВЕРТЫВАНИЯ – это операция, хорошо знакомая литературоведам всех направлений, в том числе и тем, которые отвергают понятие приема и далеки от развиваемой в настоящей статье концепции. Действительно, утверждая что такой-то эпизод или образ «выражает (воплощает) то-то», литературовед стихийно вычитает ПВ РАЗВЕРТЫВАНИЕ. Что касается других рассматриваемых здесь приемов, то с ними дело обстоит сложнее. КОНТРАСТ часто констатируется, но мало кто решается вычитать его, так как это логически приводит к получению гипотетического, «обедненного» текста. Вычитание СОВМЕЩЕНИЯ производится и того реже, так как оно приводит к расчленению цельных предметов.

²² Крайним случаем такого СОВМЕЩЕНИЯ темы, привносимой извне, с постоянной темой (темами) данного автора являются, по-видимому, «пародии на заданную тему», в которых демонстрируется, как различные авторы обработали бы одну и ту же известную фабулу (см., например, «Парнас дыбом»). Заметим в этой связи, что исследователь, стремящийся к моделированию соответствий между темой и текстом и пользующийся для этого такими понятиями и операциями, как локальные и инвариантные темы, вычитание приемов, приближенная запись текста (запись с точностью до некоторых – вычтенных – приемов), альтернативная реализация темы (гипотетический текст, получаемый применением к той же теме тех же приемов, что и в исследуемом тексте, но с другими конкретными результатами), и т. п. – такой исследователь в какой-то мере сходен с пародистом, решающим ту же задачу художественными средствами. Можно сказать, что удачная пародия – это «полумодель», а адекватная модель – «полупародия».

²³ Эту тему можно считать одним из РАЗВЕРТЫВАНИЙ более общей темы, которую мы выше приблизительно сформулировали как «неосновное и так или иначе связанное с ущербом» (см. п. 1.1.5).

²⁴ Архиперсонаж – термин Ю.М. Лотмана (Лотман 1970: 310 сл.); об архипредметах можно говорить по аналогии с архиперсонажами.

²⁵ Заметим, что в обоих эпизодах «богатство» дополнительно подчеркнуто при помощи ПВ ПОДАЧА: показан не просто богатч, а человек, только

что ставший им на глазах читателя и недавно бывший бедным. Кстати, антитеза «богатство – бедность» участвует и еще в одном дополнительном эффекте. В «Золотом тельце» к ситуации (23) «богатый не может поесть щей» имеется контрастная (23') («...Небогатый – член профсоюза Фемида – ест щи»). Еще более контрастной была бы ситуация (23'') («...Небогатый получает роскошный сервис»). Такой эпизод есть в «Двенадцати стульях» (коллектив газеты «Станок» на собственных машинах).

²⁶ При разборе двух эпизодов, сводящихся к архисюжету (25), мы преследовали исключительно иллюстративные цели и поэтому позволили себе их упрощение и идеализацию. В действительности структура этих эпизодов и их связь с центральными темами романов Ильфа и Петрова значительно сложнее, и даже синонимия эпизодов не так абсолютна.

²⁷ См. об этом в (Миц 1967: 215–221), где говорится, что «при построении модели ... невозможно ограничиться характеристикой наиболее часто встречающихся образов» и строится частотный словарь для слов и словосочетаний «предварительно охарактеризованных как определенный элемент определенной системы или подсистемы».

²⁸ Этот тезис нуждается, по крайней мере, в двух оговорках. Во-первых, сходные с окном функции у Пастернака выполняет также дверь. Во-вторых, само понятие окна является до известной степени абстрактным: полной конкретностью обладают отдельные вхождения (экземпляры) окна, т. е. те индивидуальные окна, которые фигурируют в отдельных стихотворениях. Благодаря этому возникает дополнительная вариантность: обычные окна, витражи, окна с маркизой, *окно не на две створки... но ... на три: в ритме трех вторых*, балконные окна, т. е. предмет, промежуточный между окном и дверью, и т. п.

²⁹ Это аналогично тому соотношению между абстрактными и конкретными способами формулировки темы, о котором говорилось выше: всякая более конкретная, «ненаучная» формулировка должна обеспечиваться более формальной абстрактной записью.

О ПРИЕМАХ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИНВАРИАНТАХ*

Ниже предлагаются краткие сведения об элементарных приемах выразительности (ПВ; п. 1–10) и о понятии «поэтический мир» (ПМ; п. 11). В конце дается список основных используемых в модели сокращений.

1. КОНКРЕТИЗАЦИЯ (сокр. КОНКР)¹ состоит в замене X на X_1 , содержащий X и некоторое свойство A (приращение) или несколько таких свойств (т. е. замена X на частный случай или «наглядный пример» X) (рис. 1).

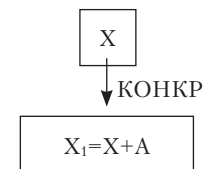


Рис. 1

В роли приращения A могут выступать свойства двух типов. С одной стороны, приращение может быть добавочным свойством X , не содержащимся в X как таковом, а присоединяемым к нему извне и дающим некий частный, особенный X : 'собака' – КОНКР

* Совместно с А.К. Жолковским.

→ 'пудель'; 'смерть' – КОНКР → 'смерть человека'. С другой – оно может быть конститутивным свойством X, присущим любому X. КОНКР данного типа не обогащает X новым свойством, а оживляет старое, имплицитное свойство: 'собака' – КОНКР → 'собака – обладатель хорошего нюха'; 'смерть' – КОНКР → 'смерть, уничтожающая живое'.

Выразительность КОНКР основана на том, что наглядная иллюстрация действует непосредственнее, чем абстрактная идея. Многие конкретные шаги КОНКР играют в выводе роль скромных, проходных звеньев ('растение' – КОНКР → 'дерево'; 'солдат' – КОНКР → 'солдат с винтовкой'; и т. п.). Но КОНКР может играть и самостоятельную художественную роль, развертывая X оригинальным образом, добавляя к нему «неожиданные» свойства, в сочетании с которыми X не встречается в «словаре действительности» (СД), или выделяя в X «свежие» конститутивные свойства, малоосознаваемые в нем. Примеров оригинальных КОНКР много, например, в «Метаморфозах» Овидия (*longo corpore serpens* «длиннотелая змея») и в советской прозе 1920-х годов (*плоская стайка воробьев* у Ю. Олеси).

Некоторые типовые комбинации КОНКР с другими ПВ определяются тем, что приращение может либо не находить себе обозначения в терминах естественного языка, либо состоять сразу из нескольких свойств, перечисление которых было бы слишком громоздким. Это в особенности типично для «оригинальных» КОНКР. В подобных случаях название свойств может быть заменено их демонстрацией с помощью тропов, в частности сравнений и метафор, представляющих собой комбинацию КОНКР с СОВМ.

Примерами такой «метафорической конкретизации» (КОНКРметаф) могут служить выражения вроде *глаза цвета морской волны*, где имеют место:

(а) КОНКР исходного X ('глаза') в 'глаза + цвет A';

(б) КОНКР приращения A в объект 'морская волна'; шаг (б) может быть описан и по-другому – как особого рода ВАР приращения 'цвет A', дающее два объекта: 'глаза цвета A' (уже полученный ранее) и 'морская волна';

(в) СОВМ этого последнего с объектом 'глаза цвета A' (СОВМидент).

КОНКРметаф позволяет идентифицировать цветовой оттенок, не имеющий в русском языке точного наименования.

С другой стороны, метафора *гипсовое белье* (Ильф и Петров) имеет целью зафиксировать приращения, словесное название которых возможно, но заняло бы много места (рис. 2).

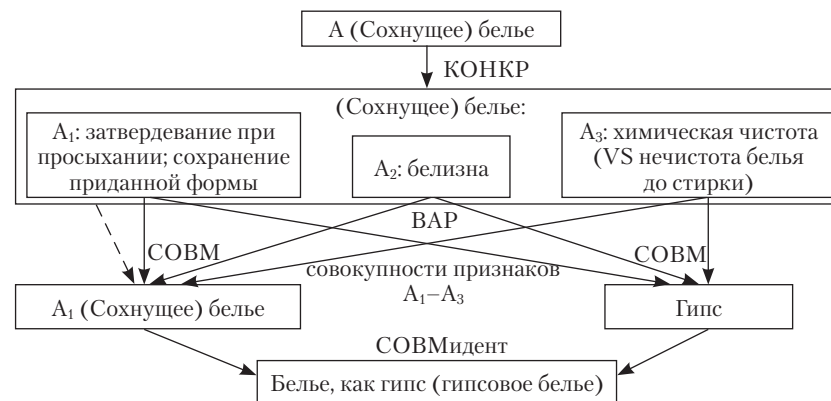


Рис. 2

Финальное СОВМидент 'белья' и 'гипса' разграничивает и тем самым выделяет в них как общее, так и несовпадающее. Выделение совокупности общих свойств (= приращений к исходному элементу 'белье') оказывается лаконичным благодаря СОВМ в готовый предмет ('гипс').

2. УВЕЛИЧЕНИЕ (УВЕЛ) – это замена элемента X на X₁, увеличенный по сравнению с его нормальным видом (рис. 3).

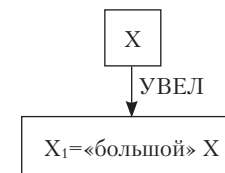


Рис. 3

Пример УВЕЛ – предложенный С.М. Эйзенштейном способ подчеркивания тематического элемента (условно – Θ_e) 'обезоруживание героя под видом светского приема': «Куда же унесет адъютант саблю? – спрашивает С.М. – В выход B! Самым коротким путем! – подсказывают студенты. – Наоборот! В выход A! Самым длинным путем... с показом всем... что оружие взято».

Можно различать: собственно УВЕЛ, когда укрупняется тот или иной параметр X (размеры, громкость, длительность) и позиционное УВЕЛ, когда X ставится в «сильную позицию», выносится на видное место (персонаж на сцене дополнительно

освещается, слово в стихе ставится в рифменную позицию, фигура располагается в точке золотого сечения и т. п.). В создании сильных позиций могут участвовать другие ПВ, особенно ПОВТ, КОНТР и ПОД.

От элементарного УВЕЛ следует отличать гиперболу – приравнение «нормального» объекта объекту, похожему на него, но неправдоподобно увеличенному. Иначе говоря, гипербола включает два ПВ: (а) КОНТРАСТ – к исходному $\Theta_e X$ добавляется АнтиX, контрастирующий с X по признаку 'нормальность размеров и пропорций'; (б) СОВМидент – X «переименовывается» в АнтиX.

Некоторые темы естественно предрасполагают к КОНКР через УВЕЛ. Таковы тема 'изобилия и ренессансной мощи' (Рабле) и тема 'богатства' в эпосе.

3. ПОВТОРЕНИЕ (ПОВТ). Это – замена элемента X на несколько элементов X, X_1, X_2, \dots, X_n , разделяющих X без существенных изменений (рис. 4).

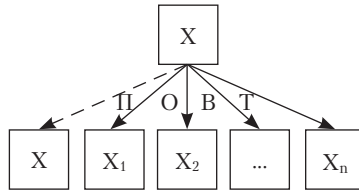


Рис. 4

Выразительность ПОВТ связана с подчеркиванием темы путем: (а) «умножения» ее реализаций и (б) создания четкой конфигурации (повторяемый элемент, попадая в ее ключевые позиции, например рифменную, акцентируется). В более «слабых» случаях умножение выполняет скромную техническую функцию закрепления нужных Θ_e в памяти воспринимающего (таково ПОВТ «условий задачи» в детективе); слишком энергичное ПОВТ может приводить к утяжеленности и прямолинейности. Отчасти эти нежелательные эффекты компенсируются 'конструктивной ясностью' (т. е. выразительным эффектом [ВЭ] из класса «облегчающих») конфигурации, возникающей в результате ПОВТ.

ПОВТ лежит в основе большого круга ритмических закономерностей орудийной сферы (метр, рифмовка, строфика, звуковые повторы, грамматический параллелизм и др.). Но ПОВТ играет важную роль и в предметной сфере: ПОВТОРЕНИЕ сюжетных положений (троекратные действия в фольклоре),

персонажей (пары однотипных персонажей – лекарей, слуг, схоластов и т. п. у Мольера; Бобчинский и Добчинский у Гоголя), лейтмотивов и т. д.

Чистое ПОВТ (с точным копированием X) типично для сравнительно простых построений, например фольклорных. В более сложных текстах ПОВТ сопровождается вариативностью, оказываясь пограничным с ВАР; усиленное ПОВТ (ПОВТ с нарастанием), прочерчивающее путь к кульминационной ситуации, практически равносильно ее ПОДАЧЕ.

Из комбинаций ПОВТ с другими ПВ упомянем сюжетный мотив 'выполнение трудной задачи после серии неудачных попыток', представленный в известной сказке о курочке-рябе и во многих более сложных сюжетах. Здесь налицо КОНТР (между 'неудачей' и 'ожиданием удачи', заложенным в 'попытке'), ПОВТ ('неудачной попытки') и ОТК ('серия неудач, предшествующих удаче'). СОВМЕЩЕНИЕ 'неудачи' со скрытым ПРЕДВ 'удачи' равносильно достраиванию данной комбинации до конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (см. п. 7).

КОНКР через ПОВТ допускают такие Θ_e , как 'однообразие', 'навязчивость', 'регулярность'. ПОВТОРЕНИЕ одного персонажа в нескольких лицах при иллюзорности различий между ними типично для Гоголя с его инвариантной темой 'однообразия' (Иван Иванович и Иван Никифорович; Иван Иванович и «другой Иван Иванович»). Другой пример КОНКР через ПОВТ – рассказ А. Аверченко «Поэт», в тексте которого многократно приводятся одни и те же стихи навязчивого автора. К ПОВТ предрасполагает также Θ_e 'установка на комический эффект', который может вызываться повторением одинаковых жестов, слов и т. п. На этом основан комизм одной из максим Ларошфуко, герой которой рассказывает одни и те же мельчайшие факты из своей жизни много раз одному и тому же человеку.

4. РАЗБИЕНИЕ (РАЗБ). Это – замена элемента X на совокупность всех его составных частей: X_1, X_2, \dots, X_n (рис. 5).

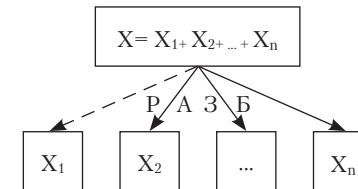


Рис. 5

Логика выразительности РАЗБ – в подчеркивании X путем продления и интенсивности его показа.

Элементарное РАЗБ характерно для фольклора. В эпосе суахили явления и вещи членятся на свои самоочевидные, «словарные» компоненты. Вот, например, РАЗБИЕНИЕ 'захода корабля в порт': *Лоцман встал и сказал рулевому: держись подальше от скал, выйди на глубокое место. Рулевой не стал перечить лоцману и обещал избегать скал. Достигнув входа в бухту, он искусно провел в нее корабль. Войдя в порт, они опустили парус и стали на якорь* («Утенди о превратностях судьбы»).

Из ПВ, сочетающихся с РАЗБ, упомянем УВЕЛ, которое ему «показано», поскольку нейтрализует нежелательные эффекты измельчения и нарушения цельности объекта. Так, на плакатах и лозунгах слова иногда разбиваются на отдельные буквы, как-вые при этом сильно увеличиваются. С другой стороны, УВЕЛ может применяться не столько к частям X, сколько к самому 'факту расчлененности', делая его более подчеркнутым, например, путем пространственного разведения частей или вставления между ними других элементов и т. п.

Пример комбинации РАЗБ с УВЕЛ обоих типов – детские стихи Д. Хармса: *А вы знаете, что У? // А вы знаете, что ПА? // А вы знаете, что ПЫ? // Что у папы моего...* Здесь налицо: (а) разведение частей словосочетания *у папы*; (б) их УВЕЛИЧЕНИЕ в трех отношениях – графическом (большими буквами), позиционном (в исходах строк, в конце вопросов) и информативном (именно эти части продвигают сообщение вперед). Сходный принцип лежит в основе жанра акростиха.

В характерной комбинации РАЗБ + ВАР частям X отводится роль того «разного», через которое проводится Θe Y, наряду с X входящий в тему (рис. 6).

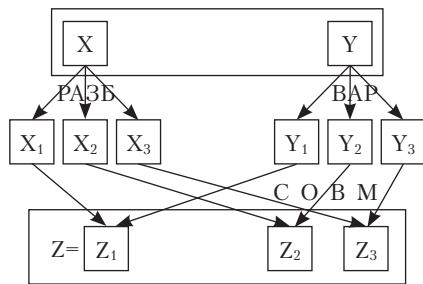


Рис. 6

Так строятся многие описания в поэме Овидия «Метаморфозы». Два предмета (существа), из которых один должен быть превращен в другой, подвергаются РАЗБ, и Θe 'превращение' проводится через каждую пару соответственных частей. Например, в эпизоде превращения людей в львов *шеи* покрываются *гривой*, *пальцы* сгибаются в *когти*, *слова* сливаются в нечленораздельное *рычание* и т. п.

Темы, КОНКРЕТИЗИРУЕМЫЕ через РАЗБ, – примерно те же, что и предрасполагающие к ПОВТ и ВАР (см. п. 3, 5).

5. ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР) Это – замена элемента X на серию его сильно различающихся КОНКРЕТИЗАЦИЙ X_1, X_2, \dots, X_n (рис. 7).

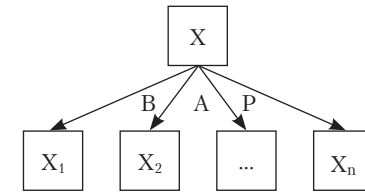


Рис. 7

ВАР действует по принципу: «Смотрите: каждый раз совсем другое, а все-таки то же самое». 'Множественность' КОНКРЕТИЗАЦИЙ количественно подчеркивает тождество темы X, а их 'разность' оттеняет его качественно, по контрасту. Одновременно разность «камуфлирует» нежелательное следствие множественности – прямолинейное выпячивание темы. Впрочем, чрезмерная разность может сделать построение рыхлым, а множественность – громоздким. Эти эффекты обычно скрадываются последующим применением СОВМ.

ВАР имеет множество разновидностей. Классифицировать их удобно по способу организации разности.

А. Конструктивные типы разности. Вообще говоря, различие между двумя КОНКР может и не быть как-либо особенно организованным. В строчке *Расцветали яблони и груши* – Θe 'фруктовые деревья' представлен двумя просто разными КОНКР.

На фоне такого «минимального» ВАР выделяются более эффективные конструкции. Рассмотрим две из них, основанные на внесении в ВАР Θe 'всё': тема проецируется как бы на 'весь мир' (тем самым ВАР фактически дополняется еще одним ПВ – УВЕЛ).

Если при этом выбираются всего две КОНКР темы, то чтобы охватить 'всё', они должны находиться в отношении контраста (Рконтр). Эта разновидность ВАР называется ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ КОНТРАСТНОЕ РАЗНОЕ (ВАРконтр). Есть два основных способа создания Рконтр. Либо берется признак, имеющий всего два значения ('живое/неживое'), либо, если признак многозначен, берутся его полярные значения. Так, по признаку 'время' контрастировать будут 'прошлое' и 'будущее' (промежуточное значение – 'настоящее' – выпущено); по признаку 'мир природы' полюсами будут 'неживая природа/человек' (выпущены 'животные' и 'растения'). Рассмотрим два примера:

- (1) *...Нет правды на земле. Но правды нет – и выше;*
 (2) *Он из ада ей послал проклятье И в рай не мог ее забыть*
 (о Данте);

В (1) ВАРконтр основано на Рконтр 1-го типа: исчерпаны все значения привлекаемого признака ('земля/небо'); в (2) – на Рконтр 2-го типа (между 'адам' и 'раем', во всяком случае, для Данте, располагается 'чистилище').

Второй конструктивный тип ВАР с элементом 'всё' связан с привлечением трех и более КОНКРЕТИЗАЦИЙ, исчерпывающих мир в некотором отношении. Пример – проведение (у Овидия) темы 'всесилие времени' через картины, покрывающие все значения признака 'мир природы' ('неживая природа' – 'растения' – 'животные' – 'человек'). Интересный частный случай ВАР с перебором всего – проведение темы через весь материал некоторого орудийного уровня – через все ситуации сюжета, или через всех персонажей, или через все рифмы и т. д.

Б. Типы разности с точки зрения материала. Для создания разности могут использоваться любые признаки обеих сфер СД.

Таким признаком является, в частности, само противопоставление предметной и орудийной сфер. С ВАР через эти сферы мы уже неоднократно встречались.

Другой характерный признак – противопоставление 'малый компонент текста Т / большой компонент Т'. Часто некоторый Θ_e реализуется в одном месте Т в отдельной фразе, а в другом – в виде целого сюжета. Таково, например, в «Мещанине во дворянстве» Мольера соотношение между репликой Журдена о готовности быть выпоротым, как школьник, ради приобретения знаний и длительным финальным эпизодом мнимого посвящения его в маммуши, которое сопровождается палочными ударами.

Частный случай ВАР через большое и малое – это ВАР через целое и часть (рис. 8).

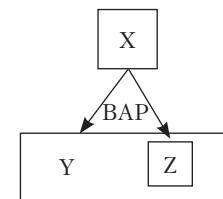


Рис. 8

В. Пограничные случаи. При незначительности различий между КОНКРЕТИЗАЦИЯМИ ВАР тяготеет к ПОВТ; при заметных, но «неорганизованных» различиях – к множественной КОНКР; при различии по признаку 'большое / малое' и предшествовании 'малого' 'большому' – к ПРЕДВ; само присоединение к теме X приращения А есть своего рода СОВМ X с А.

ВАР охотно комбинируется с последующим СОВМ (см. рис. 2); а также с РАЗБ (см. рис. 6).

Темы, допускающие КОНКР через ВАР, обычно содержат Θ_e типа 'множественность', 'разнообразие', 'всё'. Мы уже упоминали о КОНКР Θ_e 'всё' через ВАР. В этой функции ВАР часто комбинируется с КОНТР, также способным КОНКРЕТИЗИРОВАТЬ этот Θ_e (по принципу 'даже'... см. п. 6). На такой комбинации построено выражение темы 'все люди смертны' в державинской строчке:

- (3) *Монарх и узник – снедь червей.*

Пара 'монарх и узник' СОВМЕЩАЕТ две конструкции: 'все люди, даже цари' (результат КОНТРдаже) и 'все люди, начиная от царей и кончая узниками' (результат ВАРконтр).

6. КОНТРАСТ (КОНТР) – это замена элемента X на пару элементов X и АнтиX, находящихся между собой в отношении контраста (Рконтр) по некоторому признаку Q (рис. 9).

КОНТР подчеркивает тему по принципу «от противоположного». (В отличие от УВЕЛ и ПОВТ, это подчеркивание не количественное, а качественное). Заменяя один Θ_e на два, КОНТР «утяжеляет» конструкцию, а потому охотно комбинируется с «облегчающими» ПВ (СОВМ и СОГЛ). Известная компенсация

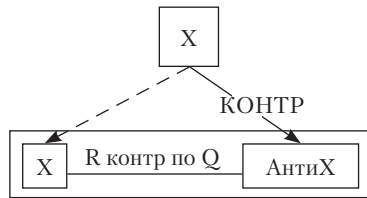


Рис. 9

«утяжеления» содержится и в самом КОНТР: пара элементов (X и АнтиX), связанных в Rконтр, образует четкую конструкцию, удобную для восприятия.

Примером КОНТР может служить способ, которым подчеркивается 'доверчивость' молюеровских персонажей. Она как бы проецируется на фон 'недоверия', которого естественно было бы ожидать. Для этого строится ситуация 'доверие, несмотря на обнаженность и гипертрофированность вранья'.

Типичные комбинации КОНТР с другими ПВ, как правило, так или иначе способствуют подчеркиванию Rконтр. Рассмотрим некоторые из них на схематизированном примере из рассказа Л.Н. Толстого «Акула». Тема 'смерть акулы', точнее контрастная пара (4) 'живая акула – мертвая акула', реализована следующим образом (рис. 10). Для КОНКР контрастного отношения (Rконтр) по признаку Q = 'живая акула/мертвая акула' привлекаются два новых признака (ВАР): Q₁ = 'положение туловища' и Q₂ = 'характер движения'. В результате исходная контрастная пара (4) предстает в виде двух более конкретных пар (5) и (6), в которых исходный признак противопоставления Q дополнен соответственно двумя приращениями ('живая' – 'прямое положение' / 'мертвая' – 'перевернутое положение'; 'живая' – 'активное целенаправленное движение' / 'мертвая' – 'пассивное нецеленаправленное движение').

Обратим внимание на участок вывода (7) – (8). Контрастное отношение Rконтр подвергается УВЕЛ через взаимное СОГЛ: в оба его члена вводится (пока абстрактный) тождественный элемент А, см. (7). КОНКР этого элемента, или, что то же самое, произведенного СОГЛАСОВАНИЯ, реализуется путем одинакового СОКР обоих членов Rконтр: как в прямом, так и в перевернутом положении акула СОКРАЩАЕТСЯ до 'части туловища, выступающей над водой и видимой с корабля' ('спина' и 'брюхо' в (8)). Описанная комбинация КОНТР + СОГЛ имеет своим эффектом:

а) УВЕЛИЧЕНИЕ Rконтр (контрастно оттеняемого отношением тождества – Rтожд, возникающим благодаря СОГЛ);

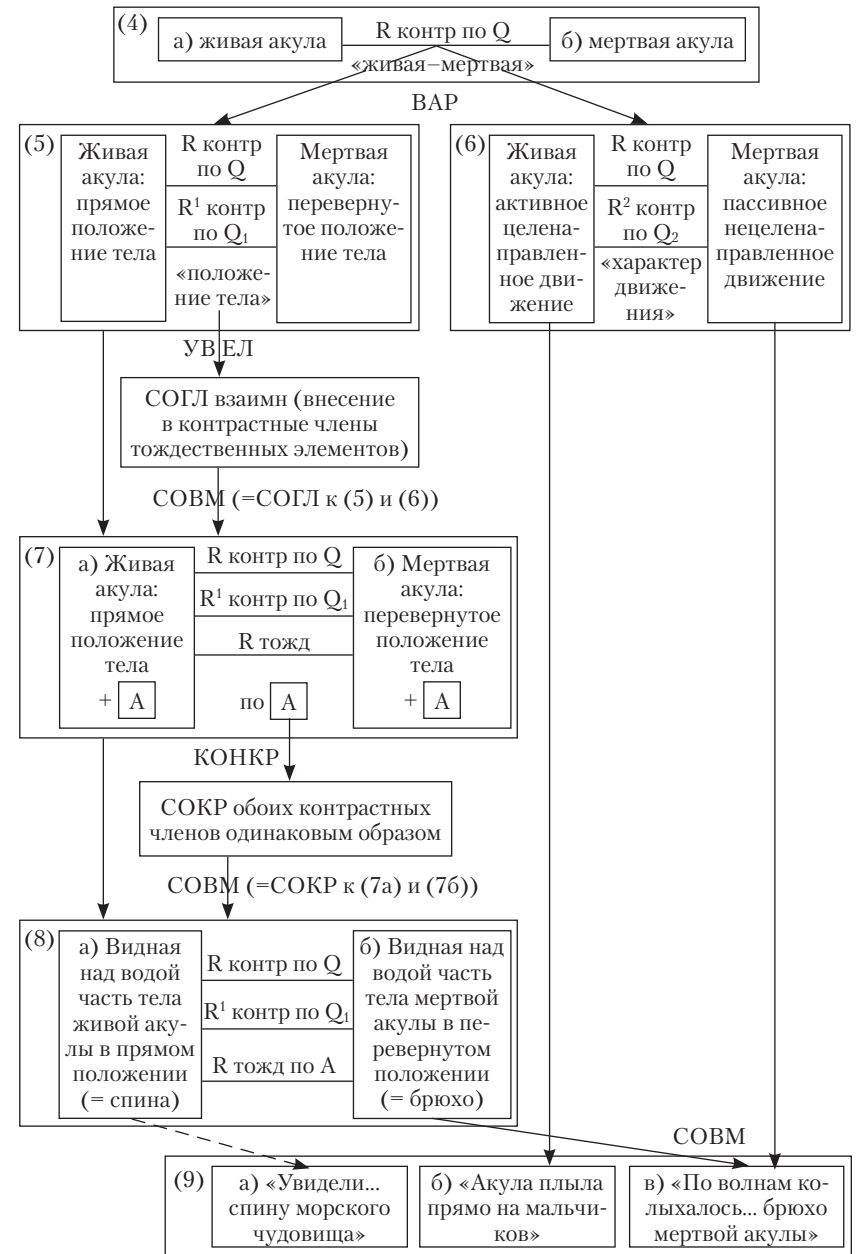


Рис. 10

б) повышение симметричности и четкости конструкции КонтРАСТ с тождеством (КонтРтожд).

Отметим эффектное СОВМЕЩЕНИЕ результатов ВАР компонента 'мертвая акула' в (9): *по волнам колыхалось брюхо мертвой акулы*. Налицо не только предметное СОВМ – в ситуации, но и орудийное – в синтаксисе: *колыхалось брюхо* – это одна синтагма (сказуемое + подлежащее).

КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ через КонтР темы, содержащие $R_{контр}$: Θ е типа 'чудо' (= 'реализация нереального'), 'борьба' (= 'противоположные интересы') и т. д. На иной риторической закономерности основана КОНКРЕТИЗАЦИЯ через КонтР Θ е 'всё' по принципу: 'X и даже то, что наиболее далеко от X' (сокращенно – КонтРдаже; ср. п. 5).

7. ПОДАЧЕЙ (ПОД) X называется замена его на два (или более) элемента – ПреX (или ПреX₁, ПреX₂, ... ПреX_n) и X, связанные отношением «пути», прочерчиваемого от ПреX к X.

Поясним определение ПОДАЧИ и ее выразительную логику. Благодаря тому, что X не дается читателю готовым, а возникает у него на глазах, он как бы вовлекается в процесс появления X, так сказать, соучаствует в его создании (этот ВЭ можно называть 'вовлеченностью').

Отношение «пути» (Рпуть) связывает ПреX и X в четкую конструкцию, «облегчающую» построение. Рпуть складывается из двух более элементарных отношений: ПреX предшествует X в тексте и представляет собой некий «неполноценный», редуцированный X. В зависимости от того, чем реализована «неполноценность» – отсутствием X, его слабым присутствием или присутствием АнтиX, – различаются три разновидности ПОД – ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (ПРЕП), ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ) и ОТКАЗ (ОТК). Выразительный эффект ПРЕП сводится к эффекту ПОД; выразительность ПРЕДВ основана также и на отношениях тождества и нарастания; при ОТК на Рпуть накладывается $R_{контр}$. Рассмотрим три разновидности ПОД по порядку.

Пример ПРЕП – конструкция 'собрание компании' (рис. 11), типичная для произведений, где действует группа героев (таковы новеллы Конан-Дойля, многие сказки, романы Дюма, «Хулио Хуренито» Эренбурга и т. д.).

Ряд комбинаций ПРЕП с другими ПВ мы проиллюстрируем искусственными примерами из режиссерских уроков Эйзенштейна. Он сравнивал три способа подать появление героя в кругу его будущих противников:

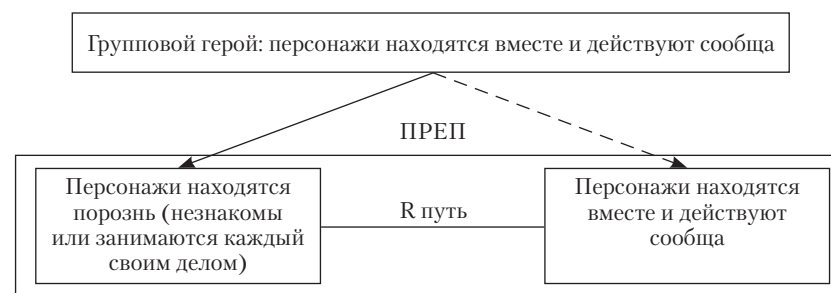


Рис. 11

- (10) герой входит в зал, где находятся враги;
- (11) герой входит в пустой центр зала; враги – у стен;
- (12) перед появлением героя враги расступаются, образуя в центре пустое место; затем в пустой центр входит герой.

В (10) имеет место простое ПРЕП; в (11) оно подвергнуто УВЕЛ: отсутствие X (героя) подчеркнуто пустым *местом*, создающим ощущение 'нехватки' ²; в (12) пустое место, в свою очередь, подчеркнуто ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ (ПРЕП + ПРЕП + УВЕЛ).

А вот пример комбинации ПРЕП + ОТК: в «Иване Грозном» Эйзенштейна в сцене венчания на царство Иван сначала показан со спины. Затем он резко поворачивается, его глаза сверкают. ПРЕП 'сверкающих глаз' в виде последовательности ПреX = 'выражение глаз не дано' – X = 'глаза видны и сверкают' усилено ОТКАЗОМ (АнтиY = 'положение спиной к зрителю' – Y = 'положение лицом к зрителю'). ПРЕП наложено на ОТК путем естественного СОВМ ПреX с АнтиY, а X – с Y.

Что касается ПРЕДВЕСТИЯ, то для его характеристики важен тип редукации X в ПреX.

А. Редукация по величине: уменьшение размеров; неполнота отображения (например, ПреX – часть X или нехватка X); его «ментальность» (X – «реальный» факт, ПреX – сон, мечта, слово); незаметность «пути» или самого ПреX; «понижение ранга» (X – на материале главного персонажа, ПреX – второстепенного; X – в основной сюжетной линии, ПреX – в побочной линии, прологе, реплике и т. д.; X – применительно к человеку, ПреX – к вещи, животному и т. п.).

Б. Редукация по положению: ПреX располагается вне сферы существования X так, что может лишь намекать на X, но

не готовить его практически (X – в предметной сфере, ПреX – в орудийной; X – в обрамляющей новелле, ПреX – во вставной).

Из других характеристик ПРЕДВ назовем: прогрессивность / регрессивность «пути» (создает ли ПреX ожидание X или связь между ними осознается задним числом); определенность / неопределенность ожидания появления X в некоторой точке текста (только для прогрессивных ПРЕДВ); количество ПреX, их разрозненность / выстроенность в единую цепочку, ведущую к X.

Пример прогрессивного единичного ПРЕДВ с редуцией по величине (неполнота, незаметность, «понижение ранга») – сцена подготовки к расстрелу (ПреX), предшествующая общему восстанию (X) в «Броненосце Потемкине», где

(13) один из стоящих в строю матросов поворачивает голову, следя за проносимым брезентом, которым должны накрыть расстреливаемых.

«В этом движении уже есть как бы собранная в зерно, в фокусе, сцена будущего возмущения, потому что матрос, стоящий в строю, не имеет права поворачивать голову» (Эйзенштейн)³.

К ПРЕДВ относятся столь различные – в свете перечисленных признаков – явления, как: «предзнаменование» гибели Анны Карениной в сцене первой встречи с Вронским на вокзале; образ жизнестойкого репея из вступления к «Хаджи-Мурату», предваряющий характер главного героя; строчки *Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?* («Медный всадник»), предвещающие сцену погони; накопление данных, незаметная фонетическая подготовка ключевого слова в стихе постепенным нагнетанием соответствующих звуков (анаграммирование).

Среди комбинаций ПРЕДВ с другими ПВ (и прежде всего с другими разновидностями ПОДАЧИ) отметим разнообразные приемы сюжетоведения, создающие эффекты подготовки, ожидания и ретардации кульминационного момента и т. п. Кстати, именно такого рода Θ_e предрасполагают к ПРЕДВ: к прогрессивному ПРЕДВ – чувства, связанные с 'заглядыванием вперед' ('надежда', 'страх'), к регрессивному – Θ_e типа 'откровение, поразительная истина'. Естественно, что СОВМ прогрессивного и регрессивного ПРЕДВ находит себе место в детективах, тема которых включает оба эти элемента.

Перейдем к ОТКАЗУ. Пример ОТК – в сцене из «Генриха IV» Шекспира, где ОТК подчеркивает Θ_e = 'конфиденциальность разговора короля с сыном' (рис. 12):



Рис. 12

(14) королевская приемная полна придворных, но сцена начинается со слов короля *Оставьте, господа, нас. Я и принц Должны поговорить без посторонних*, за которыми идет ремарка *Все, кроме короля и принца Генри, уходят*.

Как при всякой ПОДАЧЕ, в (14) прочерчивается «путь» к X (= *tête-à-tête*), возникающему на глазах у зрителя, причем (в этом отличительная особенность ОТК) «путь» начинается из прямо противоположной точки (АнтиX = 'присутствие толпы посторонних').

ОТКАЗ широко применяется в сюжетных структурах. На нем основана, например, распространенная конструкция:

(15) приглашение героя для свершения воинского подвига в тот момент, когда он погружен в сугубо мирные и частные занятия.

Классический пример – рассказ Тита Ливия о Цинциннате, отрываемом от плуга, чтобы 'возглавить борьбу римлян с эквами. Более сложный ОТК – у Пушкина: *...Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря; Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака! Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы: Будешь умы уловлять, будешь помощник царям*. В этой парафразе из Евангелия Rконтр, лежащее в основе ОТК ('обычная деятельность / высокое служение'), дополнено двойным СОГЛ (Rтожд по признакам 'помощь' и 'ловля': 'помощник отца/помощник царей'; 'ловец рыбы / ловец умов').

Что касается дополнения ОТК другими ПВ, то особенно устойчива конструкция ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ (ОТК-ДВ), состоящая из ОТК + ОТК (иногда ПРЕП + ОТК). При ОТК-ДВ «путь» к X складывается из двух отрезков: сначала «путь» удаляется от X, а затем поворачивает к нему. Богатый материал по ОТК-ДВ

дают постановки Мейерхольда. Как вспоминает Л. Варпаховский, под знаком ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ «была поставлена одна из самых сильных сцен «Дамы с камелиями» – сцена смерти. Принцип отказа ... был применен ... и в тексте, и в настроении, и в мизансцене». По всем этим линиям сначала давался переход от болезненного состояния Маргерит к бурному приливу жизненных сил, лишь затем наступала смерть.

Комбинация ОТК-ДВ с одной из разновидностей СОВМ, состоящая в том, что два отрезка ОТК-ДВ связываются в причинную последовательность, дает конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, на которой строится большинство новелл, драм и многих других сюжетных жанров и мотивов. Пример – мотив 'знакомство через ссору', представленный, например, в сцене дуэли, сближающей д'Артаньяна с тремя мушкетерами (рис. 13).

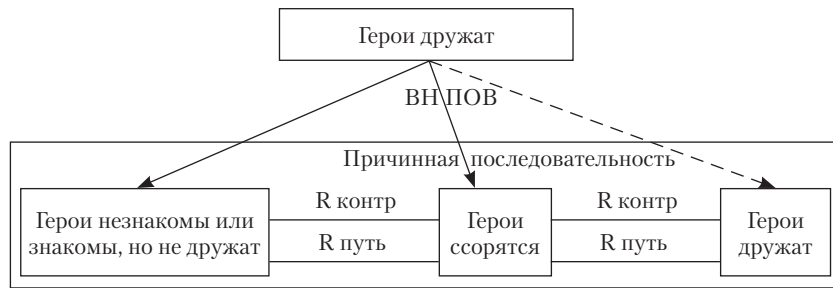


Рис. 13

8. СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ) – это замена элементов X и Y на один элемент Z, включающий все существенные свойства X и Y, т. е. представляющий собой КОНКР X и Y одновременно (рис 14).

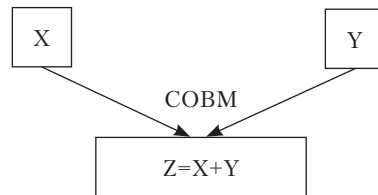


Рис. 14

Из технических функций СОВМ важнейшей является органичность, экономия, выражение большого содержания малыми средствами. СОВМ – единственный ПВ, уменьшающий количество элементов и сводящий воедино различные ветви вывода. С его помощью уравнивается громоздкость и разбросанность конструкции, создаваемая «утяжеляющими» ПВ.

В своей «творческой» функции СОВМ ответственно за такое фундаментальное свойство искусства, как способность оригинальным образом перегруппировывать элементы наблюдаемого мира и творить «новую реальность», окрашенную мироощущением художника. Музыковед Л.А. Мазель, первым систематически исследовавший выразительную роль СОВМ, писал: «Художественное, как и техническое, открытие почти всегда может быть представлено в виде некоторого совмещения в одном предмете существенных свойств, ранее встречавшихся только порознь (так, самолет совмещает свойство быть тяжелее воздуха со способностью летать...). Чем дальше друг от друга совмещенные свойства, чем меньше угадывалась заранее сама возможность их сочетания ... тем выше ... творческая сила открытия».

Таким образом, СОВМ служит одной из важнейших функций искусства – функции познания действительности, которую искусство выполняет наравне с наукой, но иными средствами. СОВМ есть то благотворное для творческого мышления соположение по видимости несвязанных явлений и понятий, которое Ломоносов называл «сопряжением далековатых идей», а А. Кёстлер метко определил как «мышление в сторону» (*thinking aside*).

Назовем некоторые параметры, существенные для характеристики СОВМ.

А. По тесноте слияния элементов X и Y можно различать СОВМ в готовый предмет и в составную конструкцию. Пример первого находим в фельетоне Ильфа и Петрова «Как создавался Робинзон». Общая тема фельетона – осмеяние определенного литературного шаблона, под который бюрократ-редактор подгоняет приключенческую повесть, требуя, чтобы ее герой вел культмассовую работу, заседал на общих собраниях и т. п. В результате применения ПВ КОНТР к Θ_e = 'переделка в соответствии с шаблоном' получается 'персонаж, противоположный духу такой переделки'. В свою очередь, ВАРЬИРОВАНИЕ полученного 'персонажа' дает два элемента: 'персонаж, противоположный именно данному шаблону', и 'персонаж, противоположный самому принципу переделки'. КОНКР этих элементов

дает соответственно: 'образ индивидуалиста' и 'классический литературный образ' (поскольку классика не подлежит изменениям). СОВМЕЩЕНИЕМ этих двух качеств и оказывается 'образ Робинзона', являющийся с точки зрения данного СОВМ готовым предметом, поскольку оба качества присущи Робинзону уже в словаре действительности.

Пример СОВМ в составную конструкцию – получение ситуации (9в) *По волнам колыхалось брюхо мертвой акулы* (см. рис. 10).

Б. По способу существования можно различать реальное или ментальное СОВМ. В первом случае результатом СОВМ является объект, «действительно существующий» в (вымышленном) мире данного произведения; во втором – объект, лишь «кажущийся существующим» кому-либо из персонажей. Примеры реального СОВМ – брюхо акулы и фигура Робинзона. Частные случаи ментального СОВМ – СОВМЕЩЕНИЕ типа 'отождествление' (СОВМидент), например, метафора *гипсовое белье* (см. п. 1), а также СОВМЕЩЕНИЕ типа 'видимость/действительность' (СОВМвид), широко применяемая, например, в детективных сюжетах.

В. Из характерных соотношений между совмещаемыми объектами X и Y по месту, занимаемому ими в структуре целого, укажем следующие: (а) X и Y контрастны (такое СОВМ часто следует, например, за ВАРконтр); (б) X и Y относятся к разным уровням текста или даже сферам СД (скажем, X – фабульный элемент, а Y – метрико-синтаксический; X – это Θ_e , а Y – применяемый к нему ПВ (в выводе это применение записывается в виде СОВМ)); (в) X – реализация глубинного Θ_e , Y – чисто служебного, поверхностного; (г) X – реализация инвариантной темы автора, Y – локальной.

С примерами СОВМ мы уже неоднократно встречались. Так, эффектное СОВМ в плане как фабулы, так и синтаксиса было отмечено во фразе *...колыхалось брюхо мертвой акулы*.

О комбинациях СОВМ с другими ПВ речь уже заходила. Как «облегчающий» ПВ, оно часто применяется к результатам ВАР, РАЗБ и КОНТР. Накладываясь на КОНКР, оно может служить нейтрализации нежелательных приращений. Через СОВМ может реализовываться (= подвергаться КОНКР) УВЕЛИЧЕНИЕ контрастного отношения. В составе сложных выразительных фигур СОВМЕЩЕНИЕ обычно выполняет функцию приравнивания. Часто СОВМ – необходимый заключительный шаг после ряда ПВ, которые имели целью детальную разработку компонентов, искусственно для этого разделенных.

Предрасполагают к СОВМ, прежде всего, всякого рода амбивалентные темы, например инвариантная тема Пушкина:

(16) объективный интерес к действительности, осмысливаемой как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал «изменчивость, неупорядоченность» и «неизменность, упорядоченность»,

поскольку установка на СОВМ заложена в самой природе двойственного взгляда на вещи. Подвергаются КОНКР через СОВМ и темы, содержащие Θ_e 'сопоставление', в частности 'столкновение эпох' (примерно таковы темы Сервантеса и Ильфа и Петрова), такие Θ_e , как 'единство мира, контакт разных его сфер' (Эинв Пастернака) и другие, а также тематические элементы типа 'осмеяние', для КОНКР которых привлекаются выразительные фигуры, включающие СОВМ.

9. СОГЛАСОВАНИЕ (СОГЛ) X с Y по свойству A – это замена пары объектов X и Y (где Y содержит A) на пару X_1 и Y (где уже оба содержат A); иначе говоря, СОГЛ – это внесение в X некоего элемента, имеющегося в Y.

Внося в разные члены художественного построения элемент тождества, СОГЛ выполняет «облегчающую» функцию. В самом деле, хотя СОГЛ (в отличие от СОВМ) и не уменьшает количество объектов, оно снижает степень различия между ними и тем самым способствует наведению единства и органичности. Ртожд, вносимое СОГЛ, может выполнять и другие функции. В частности, подчеркивать Rконтр (такова роль СОГЛ в выводе «Акулы», см. рис. 10) и создавать основания для последующего СОВМ Y с X_1 .

Особым случаем СОГЛ является СОГЛвзаимн – внесение в два объекта – X и Y – общего свойства A, нового для них обоих (см. рис. 15 и формулы (5)–(9) на рис. 10). Фактически это комбинация КОНКР одного из них, скажем Y (в результате которой у Y появляется приращение A) с последующим обычным СОГЛ (X с Y по A).

10. СОКРАЩЕНИЕ (СОКР) элемента X до элемента X_1 – замена X на его часть X_1 , по которой восстановим X (рис. 16).

Выразительная логика этого ПВ основана на создании эффектов: (а) 'лаконичности' (СОКР – один из «облегчающих» ПВ); (б) 'вовлеченности' (восстанавливая X по X_1 , читатель как бы становится соавтором художественной конструкции). Первый из этих ВЭ носит скорее «технический» характер, второй – более

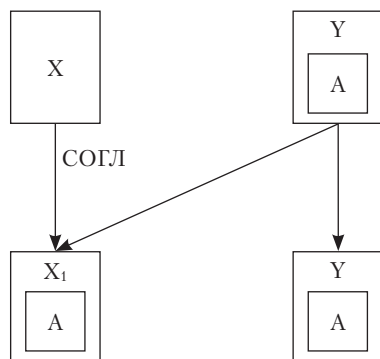


Рис. 15

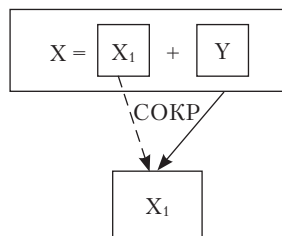


Рис. 16

значим художественно. С СОКР в обеих функциях одновременно мы уже встречались (см. пример с акулой).

СОКР в каком-то смысле обратно к КОНКРЕТИЗАЦИИ, суть которой – в добавлении к обрабатываемому элементу приращения. Симметрия, однако, не полная. При КОНКР наращается нечто конкретное, а при СОКР охотнее опускается нечто абстрактное. Как видно из (17),

(17) мертвая акула – КОНКР → мертвая акула брюхом вверх – СОКР → акула брюхом вверх – СОКР → брюхо [акулы] над водой,

СОКР не ликвидирует результат КОНКР, а действует дальше в том же направлении.

СОКР сходно с ПРЕДВ – в обоих случаях речь идет о создании редуцированного отображения темы. Разница в том, что от ПреХ не требуется восстановимости Х. При ПРЕДВ полный, нередуцированный Х и сам фигурирует в тексте. При СОКР «путь» от редуцированного Х к полному (который при ПРЕДВ прочерчивается реально, на тексте) выстраивается мысленно. Типичный способ комбинирования СОКР с другими ПВ – применение его (в частности, в фигурах) в качестве облегчающего заключительного шага.

Предрасполагают к КОНКР через СОКР тематические элементы типа 'намек', 'таинственность' или 'лаконизм' (а вместе с последним и 'эмблематичность') КОНКРЕТИЗИРОВАТЬСЯ через СОКР могут не только собственно тематические элементы, но и некоторые ПВ. Например, СОГЛАСОВАНИЕ может осуществляться так: разные части согласуемых объектов опускаются из текста (СОКР), одинаковые оставляются. Пример – сомалийская пословица:

(18) Молоко, выпитое залпом, и слова, сказанные необдуманно, отражаются на ребрах.

Ее вывод из частой в паремиях темы 'сначала думай, потом говори' включает такой полуфабрикат:

(19) Молоко, выпитое залпом, вызывает боль в животе в районе ребер; слова, сказанные необдуманно, могут вызвать ссору, драку и в результате побои, в частности по ребрам.

Применение СОКР в функции «СОГЛ через СОКР» превращает (19) в окончательный текст (18).

11. ПОНЯТИЕ ПМ. Выше речь шла преимущественно об описании одного отдельного художественного текста, которое предлагается строить в виде его вывода из темы. Но описание-вывод может охватывать несколько текстов одновременно. Это становится возможным благодаря сходству определенных групп текстов.

Даже рядовой читатель интуитивно ощущает единство мыслей, эмоциональных установок, излюбленных положений, проходящих через разные произведения одного писателя. На уровне тем это явление можно зафиксировать в понятии темы Θ /инв, т. е. инвариантной для множества текстов \dot{T} ; например, в поэзии Пастернака такой Θ инв оказывается 'ощущение единства и великолепия мира'. Говоря содержательно, инвариантная тема –

это та любимая мысль автора, в свете которой он – вольно или невольно – видит вещи. Эйзенштейн сравнивал художника с невротиком, которого преследует навязчивая идея или некогда травмировавшая его ситуация, так что он постоянно воспроизводит ее, «вчитывает» ее во все происходящее.

Впрочем, можно привести и более «нормальную» аналогию. В каждом языке есть такие смыслы (время, вид, число в русском; продолженность / непродолженность, определенность / неопределенность, число в английском и т. п.), которые – при соответствующих условиях – выражаются обязательно. Нельзя употребить русское существительное, не указав, идет ли речь об одном предмете или более, чем об одном. В языках с двойственным числом (например, в древнегреческом) вопрос ставится еще жестче: один? два? или более двух? По словам Р. Якобсона, языки различаются не тем, что на них можно сказать, а тем, чего на них нельзя не сказать. Поэтому смысл каждого предложения состоит как бы из двух компонентов – того, что говорящий «хотел» сообщить, и того, что он «вынужден» был сообщить, следуя духу языка.

Аналогичным образом тему отдельного текста (Θ_t) можно считать состоящей из локального компонента ($\Theta_t/\text{лок}$ – того, что автор хотел сказать в данном случае) и инвариантного ($\Theta_{\text{инв}} = \Theta_t/\text{инв}$ = того, о чем он не мог не сказать, ибо говорит об этом во всех своих \tilde{T}). Иными словами, Θ_t есть результат СОВМЕЩЕНИЯ $\Theta_{\text{лок}}$ данного текста и $\Theta_{\text{инв}}$ данного автора.

В заостренном виде такое СОВМ предстает в пародиях. Так, в известном сборнике пародий «Парнас дыбом» в одну и ту же $\Theta_{\text{лок}}$ ('историю о сереньком козликe') «вчитываются» $\Theta_{\text{инв}}$ разных авторов:

(20) идеология *status quo*: *Не бегай в лес, коль дома благодать* (мораль пародии на Крылова; о $\Theta_{\text{инв}}$ басни как жанра – см. (23));

(21) декадентские переживания: *Ах, у волка быть в лапах, И вдыхать его запах! Есть ли в жизни экстазней, Чем смертельности миг?* (на Северянина);

(22) ирония по адресу либерализма: *Ну, а в лесу, брат, волки не куры, Неприкосновенность личности у них под вопросом* (на Сашу Черного).

Тематическая инвариантность констатируется и для более широких классов текстов. Так, инвариантную тему ($\Theta_{\text{инв}}$) басенного жанра в целом, начиная от Эзопа, М.Л. Гаспаров форму-

лирует как 'идею сохранения *status quo*'; соответственно сюжет басни в самом общем виде сводится к схеме:

(23) некто захотел нарушить положение вещей так, чтобы ему от этого стало лучше, но ему стало не лучше, а хуже.

Инвариантные темы обнаруживаются у писателей одного направления, периода и даже целой культурной эпохи. Разумеется, чем шире рассматриваемый класс \tilde{T} , тем «беднее» общая им ценностная установка $\Theta_t/\text{инв}$. Например, для всех текстов, объединяемых понятием комического, общей будет лишь сама установка на 'осмеяние'; $\Theta_{\text{инв}}$ всех трагедий (по Аристотелю) – 'сострадание и страх'.

Если признать наличие общей темы $\Theta_t/\text{инв}$ у множества текстов \tilde{T} , то \tilde{T} может, по-видимому, рассматриваться как множество реализованных альтернативных решений $\Theta_t/\text{инв}$. При этом для одного автора характерно постоянство в выборе не только определенных тем, но и в применении к ним определенных ПВ и их комбинаций. Иначе говоря, в \tilde{T} реализуются не любые альтернативные решения $\Theta_t/\text{инв}$, а некоторые устойчивые типы решений. Эти типовые реализации можно называть инвариантными мотивами ($\tilde{M}/\text{инв}$) данного автора, различая (в порядке возрастания конкретности) инвариантные разновидности, ситуации, предметы. Всю систему инвариантных мотивов автора, т. е. все постоянные части выводов всех \tilde{T} , предлагается называть его поэтическим миром (ПМ).

Но тогда ПМ – это особого рода инвариантный вывод, т. е. и инвариант, и вывод. Действительно, ПМ это одновременно: (а) система инвариантов, т. е. элементов кода; (б) достаточно определенный – как тематически, так и выразительно – художественный текст (точнее, полуфабрикат текста), реализующий некоторую тему ($\Theta_t/\text{инв}$). Иными словами, ПМ – это инвариантное сообщение данного автора, образующее часть его кода. Точнее, ПМ входит в «словарь действительности» (так сказать, базу данных) автора в качестве специфической для этого автора части, призванной объяснить его настойчивое обращение к одним и тем же конструкциям и даже конкретным предметам.

Подобно всякому выводу, ПМ имеет структуру, определяемую взаимодействием принципов «утяжеления» и «облегчения». Разновидности основной $\Theta_{\text{инв}}$, а тем более инвариантные ситуации и предметы, как правило, суть продукты не только ВАР, но и СОВМ, и потому отражают, как в капле воды, весь ПМ в целом.

Список сокращений

ВАР – ВАРЬИРОВАНИЕ, или ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ
 ВАРконтр – ВАРЬИРОВАНИЕ через контрастное разное
 ВЭ – выразительный эффект
 КОНКР – КОНКРЕТИЗАЦИЯ
 КОНКРметаф – метафорическая КОНКРЕТИЗАЦИЯ
 КОНТР – КОНТРАСТ
 КОНТРдаже – КОНТРАСТ по принципу «даже»
 Мт/инв – набор мотивов, инвариантных для множества текстов \tilde{T}
 ОТК – ОТКАЗ
 ОТК-ДВ – ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ
 ПВ – прием(ы) выразительности
 ПОВТ – ПОВТОРЕНИЕ
 ПОД – ПОДАЧА
 ПРЕДВ – ПРЕДВЕСТИЕ
 ПРЕП – ПРЕПОДНЕСЕНИЕ
 РАЗБ – РАЗБИЕНИЕ
 УВЕЛ – УВЕЛИЧЕНИЕ
 Rконтр, Rпуть, Rтожд – отношения контраста, пути, тождества
 СД – словарь действительности
 СОВМ – СОВМЕЩЕНИЕ
 СОВМвид – СОВМЕЩЕНИЕ типа «видимость/действительность»
 СОВМидент – СОВМЕЩЕНИЕ типа «отождествление»
 СОГЛ – СОГЛАСОВАНИЕ
 СОГЛвзаимн – взаимное СОГЛАСОВАНИЕ
 СОКР – СОКРАЩЕНИЕ
 T; \tilde{T} – текст; множество текстов
 Θ ; Θ_t – тема; тема текста T
 Θ_e – тематический элемент
 $\Theta_{лок}$, $\Theta_t/лок$, – локальная тема (= локальный компонент темы) текста T
 $\Theta_{инв}$, $\Theta_t/инв$ – инвариантная тема (= инвариантный компонент темы) текста T
 $\tilde{\Theta}_t/инв$ – инвариантная тема (= инвариантный Θ_e) множества текстов \tilde{T}

Впервые: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976. С. 32–52.

Примечания

- ¹ Список сокращений приводится на с. 102.
- ² Иногда эффект 'нехватки' граничит с ПРЕДВЕСТИЕМ, если это 'нехватка' не вообще чего-то, а именно X. Так, последовательность 'пустая кобура' – 'револьвер' это одновременно ПРЕП ('кобура' = 'пустое место') и ПРЕДВ ('кобура' = 'нехватка револьвера').
- ³ Эта деталь была впервые проанализирована в качестве «незаметного» ПРЕДВ немецким психоаналитиком Г. Заксом; позднее сам режиссер признал, что он «делал эту сцену, не планируя ее форшлагом (т. е. ПРЕДВЕСТИЕМ), а чисто эмоционально ощущая ее необходимость».

К НЕКОТОРЫМ ТЕКСТАМ ОВИДИЯ:
«TRISTIA»

1

В этой заметке делается попытка показать строение нескольких характерных фрагментов из элегий Овидия, сходных по художественному воздействию и по создающим его приемам. Речь будет идти об элегиях из книги «Tristia», но сходным образом написаны и некоторые эпизоды «Метаморфоз» (например, описания чумы и потопа, превращения Ниобы в камень и др.).

Для примера приведем фрагмент из Tristia (IV.VI, 1–19), в котором художественный эффект достигается нанизыванием образов, иллюстрирующих один и тот же простой тезис.

Вот текст:

Tempore ruricolae patiens fit taurus aratri,
Praebet et incurvo colla premenda iugo,
Tempore paret equus lentis animosus habenis,
Et placido duros accipit ore lupos,
Tempore Poenorum compescitur ira leonum,
Nec feritas animo, quae fuit ante, manet.
Quaeque sui monitis obtemperat Inda magistri
Belua, servitium tempore victa subit.
Tempus, ut extentis tumeat, facit, uva racemis,
Vixque merum capiant grana, quod intus habent.
Tempus et in canas semen perducit aristas,
Et, ne sint tristi poma sapore, facit.
Hoc tenuat dentem terram findentis aratri,
Hoc rigidos silices, hoc adamantam terit.
Hoc etiam saevas paulatim mitigat iras,

Hoc minuit luctus, moestaque corda levat.
Cuncta potest igitur tacito pede lapsa vetustas,
Praeterquam curas attenuare meas.

Время склоняет волов с изнуряющим плугом смириться
И под тяжелый ярем шею послушную гнуть;
Время умеет к вожжам приучать коней своенравных
И заставляет терпеть рвущую губы узду;
Время свирепость и злость вытравляет у львов карфагенских –
От кровожадности их не остается следа;
Мощный индийский слон безропотно все выполняет,
Что ни прикажут ему, – временем он побежден.
Время тяжелую гроздь наливает соком пьянящим –
Ягоды держат с трудом внутренней влаги напор.
Время колос седой из зерна погребенного гонит
И стремится избыть твердость и горечь в плодах,
Тупит старательный плуг, обновляющий лемехом землю,
Точит твердый камень, точит алмазы оно,
Самый безудержный гнев постепенно смягчает и гасит,
Лечит дух от скорбей и утишает печаль.
Справиться могут со всем бесшумно ползущие годы,
Только страданье мое им не дано заглушить.
Я в изгнание давно – уже дважды хлеб обмолочен,
Дважды босой ногой сок винограда отжат.

(Овидий 1973: 422), пер. А. Парина

Автор хочет в художественной форме выразить вполне определенную и логически ясную мысль: отрывок написан как бы на заданную тему. Мысль эта приблизительно такова: время, которое смягчает все резкое, острое, все приводит в норму, все стабилизирует, выравнивает в мире, не может, тем не менее, смягчить страданий автора. Каким образом этот сам по себе тривиальный тезис разворачивается в художественный образ и приобретает убедительность и силу? Наша задача в том, чтобы в общих чертах показать процесс создания «образа» этой темы.

Восемнадцать стихов приведенного фрагмента содержат описание четырнадцати различных изменений, когда под влиянием времени все резкое, ненормальное, «дикое» приходит в норму (кислое яблоко наливается соком, лев усмиряется и т. п.). Фрагмент насыщен образами, каждый из которых, при всей своей лапидарности, показывает изменение в каком-либо одном отношении. Самое интересное в этом перечне примеров – их большое

количество и необычайно широкий диапазон: предметы берутся не из одной и той же области действительности, а из разных областей. Это и можно считать основным художественным приемом, при помощи которого Овидий воплощает названную тему. Эти области действительности (обозначенные ниже цифрами 1, 2, 3, 4) подобраны так, что они не пересекаются, но взаимно дополняют друг друга и в совокупности дают довольно широкую и законченную картину мира (во всяком случае, того мира, который окружает человека и непосредственно связан с ним). Из каждой сферы действительности берется по два–три предмета с их характерными эволюциями, которые оказываются возможным понять как результат действия времени. Предметы внутри каждой сферы подобраны так, что они все в равной мере подвержены законам времени, в остальном же они являют собой картину различных и порой противоположных свойств и, таким образом, не «сгущены», а «равномерно рассеяны» внутри каждой соответствующей сферы.

Различия между предметами в значительной мере акцентированы автором в тех эпитетах и лаконичных характеристиках, которыми снабжен почти каждый из них (см. текст). Но и там, где эпитета нет, эти различия достаточно определены и могут быть пережиты читателем самостоятельно.

1. Бык привыкает к ярму – лошадь к узде – лев утрачивает ярость – слон начинает повиноваться хозяину.

Между четверья животными – различие по многим линиям: домашние животные (бык, лошадь, слон) – дикий зверь (лев); географически различные районы (слон, лев – лошадь, бык); быстрота и подвижность (лев, лошадь) – медленность, тяжеловесность (бык, слон) и многие другие различия, не поддающиеся учету.

2. Плоды становятся сладкими – виноград наполняется соком – в колосе вызревают зерна.

Взяты три по существу различных вида выращиваемых человеком культур: из зерен делают хлеб, из винограда вино, плоды же едят сырыми; плод и виноград круглые, наполнены соком, колос – продолговатый, сухой; плоды растут в садах, около домов, а колосья – в полях и др.

3. Стачиваются зубец плуга, камень, алмаз.

Разница между стачивающимися вещами по многим признакам: плуг – целенаправленный инструмент, камень – бесформенная глыба; плуг – элемент сельского хозяйства, камень – природы, пейзажа (различие по «месту», занимаемому в топографии вещей) и др.

4. Утихают гнев и горе. Горе и гнев – во многом противоположные чувства: горе «пассивно», гнев «активен», горе означает, что человек явился жертвой чего-то, гнев не имеет такого оттенка и др.

Сами сферы действительности дополняют друг друга и в некотором смысле даже исчерпывают собою весь мир. Это: (1) животный мир, (2) растительный мир, (3) неживые вещи, (4) человек, его переживания. Таким образом, читатель испытывает художественное удовлетворение сначала от каждой отдельной группы предметов, чувствуя, что внутри нее самые разные явления подпадают под одну и ту же схему; и затем, по прочтении всего фрагмента в целом, он испытывает такое же удовлетворение от того, что и сами эти большие тематические группы также, с одной стороны, совершенно различны («укрошение животных» – «созревание» – «стачивание» – «успокоение чувств»), а с другой стороны, построены все по той же общей схеме (воздействие времени на «резкие» и «острые» вещи). Сначала сравниваются между собой члены групп, затем сами группы. Эффект удваивается: к действию каждого отдельного куска присоединяется аналогичное действие всего фрагмента.

Проведена как бы равномерная выборка вещей из разных «мест» непрерывной действительности, причем по две–три разнотипные вещи из каждого класса. Так создается «образ Вселенной», даваемый с нужной автору точки зрения. Таким образом, иллюстрируется всепроникающий характер действия закона времени.

Предметы, перечисленные в рассматриваемом фрагменте, совпадая по одному признаку, имеют в остальном весьма широкие гаммы признаков, относясь к разным семантическим полям, так что в итоге в круг затронутых вещей втягивается большое количество этих полей; составляется букет из самых разных разлитых в мире форм, свойств, цветов, оттенков, размеров, темпераментов, функций и т. п. Каждый упоминаемый в таком построении предмет как бы уходит корнями в разные стороны, он одновременно является представителем многих свойств.

Тривиальная по существу идея начинает играть, вбирая в себя все краски мира. Безжизненная схема усиливается благодаря наложенному на нее образу вселенной во всем многообразии ее конкретных проявлений. Вставленное в конец этого перечня заявление автора о том, что время бессильно над его страданиями, воспринимается как контраст с только что данным образом вселенной и поэтому звучит эффектно.

При этом длинный набор иллюстраций не производит впечатления бессвязности, нагромождения вещей без внутреннего единства; наоборот, 14 описываемых примеров дают образ мира как большого органического целого именно благодаря тому, что самые различные и пространственно далеко разведенные предметы одинаково себя ведут под действием единого «оператора» – времени. Эта одинаковость принципа поведения при всем внешнем многообразии является как бы красной нитью, сшивающей все отдельные куски картины.

Интересно, что в некоторых случаях количество примеров, иллюстрирующих подобным образом какую-нибудь элементарную мысль, может быть гораздо меньше; например, их может быть всего два, как в 5-й элегии книги I овидиевских «Тристий» (I.V, 47–48).

Tot mala sum passus, quot in aethere sidera lucent,
Parvaque quot sicus corpora pulvis habet.

Бед не исчислить моих, как звезд сияющих в небе,
Или в пустынном песке оку незримых частиц.

(Овидий 1983), пер. С.В. Шервинского

Универсальность на этот раз принципа «множества» показана на примере частиц пыли на земле и звезд в небе: и тех и других неисчислимо множество. Между звездами и частицами пыли – контраст по ряду свойств, перечислять которые мы не будем, но которые в целом дают то же ощущение глубины и качественной «многогранности», как и в предыдущем отрывке. Кроме того, важно, что вселенная в этих двух стихах также в известном смысле описана полностью, так как взят такой принцип деления ее на части, при котором таких частей всего две (небо и земля).

2

В принципе, с разобранными примерами сходно знаменитое описание зимы из овидиевской элегии «Зима у гетов» (Tristia, III.X, 21–50).

Приведем некоторые наиболее яркие фрагменты этого описания:

21. Saepe sonant moti glacie pendente capilli
Et nitet inducto candida barba gelu,
Nudaque consistunt, formam servantia testae,
Vina: nec hausta meri, sed data frustra bibunt.

Quid loquar, ut cuncti concresecunt frigore rivi,
Deque lacu fragiles effodiuntur aquae?..

31. Quaque rates ierant, pedibus nunc itur, et undas
Frigore concretas ungula pulsat equi:
Perque novos pontes, subter labentibus undis,
Ducunt Sarmatici barbara plaustra boves...

39. Nec vidisse sat est: durum calcavimus aequor,
Undaque non udo sub pede summa fuit.
Si tibi tale fretum quondam, Leandre, fuisset,
Non foret angustae mors tua crimen aquae.
Tum neque se pandi possunt delphines in auras
Tollere: conantes dura coerceset hiems...

47. Inclusaeque gelu stabunt ut marmore puppes
Nec poterit rigidas findere remus aquas.
Vidimus in glacie pisces haerere ligatos,
Pars tamen ex illis tum quoque viva fuit.

Часто ледышки висят в волосах и звенят при движенье,
И от мороза блестит, белая вся, борода.
Сами собою стоят, сохраняя объемы кувшинов,
Вина: и пить их дают не по глотку, а куском.
Что расскажу? Как ручьи побежденные стыннут от стужи
Или же как из озер хрупкой воды достают?
Истр не уже реки, приносящей папирус: вливает
В вольное море волну многими устьями он,
Но, если дуют ветра беспрерывно над влагой лазурной,
Стынет и он и тайком к морю, незримый, ползет.
Там, где шли корабли, пешеходы идут, и по водам,
Скованным стужею, бьет звонко копыто коня.
Вдоль по неожиданным мостам – вода подо льдом протекает –
Медленно тащат волю тяжесть сарматских телег.
Трудно поверить! Но лгать поистине мне бесполезно –
Стало быть, верьте вполне правде свидетельских слов.
Видел я сам: подо льдом недвижим был Понт необъятный,
Стылую воду давил скользкою коркой мороз.
Мало увидеть – ногой касался я твердого моря,
Не намокала стопа, тронув поверхность воды.
Если бы море, Леандр, таким пред тобой расстилалось,
Воды пролива виной не были б смерти твоей!
В эту погоду взлетать нет силы горбатым дельфинам
В воздухе: сдержаны злой все их попытки зимой.

Сколько Борей ни шумит, ни трепещет бурно крылами,
 Все же не может поднять в скованных водах волну.
 Так и стоят корабли, как мрамором, схвачены льдами,
 Окоченелой воды взрезать не может весло,
 Видел я сам: изо льда торчали примерзшие рыбы,
 И, между прочим, среди них несколько было живых.
 (Овидий 1973: 414–415), пер. С.В. Шервинского

Этот фрагмент сходен с предыдущими примерами в том, что взято много различных вещей по одному и тому же признаку, с той же целью – показать всепроникающий характер этого признака и его важность.

Укажем вначале, что этот отрывок имеет и одно важное отличие от текстов, разобранных выше. Дело в том, что зима в нем описана как серия метаморфоз, во многом похожих на те превращения, которые составляют сюжет знаменитой поэмы [об этом (Щеглов 1962)]. В «Метаморфозах» основной эффект превращения предмета А в предмет Б в том, что А и Б – две различные единицы классической, «научно» устроенного овидиевского мира, четко противопоставленные по многим признакам: и внешне, и по месту в природе, и функционально (как, например, человек и дерево). Более того, будучи такой неповторимой единицей мира, каждый из предметов выглядит весьма устойчивым, монолитным, цельным в своем качестве. С точки зрения психологического восприятия, предмет есть нечто единое: он входит в сознание сразу, целиком, как камень в воду. Такие единицы мира в «Метаморфозах», как гора, река, поле, город, деревня, дерево, камень, рыба, птица и так далее обладают каждый одинаковым набором свойств, в каком бы контексте они ни встречались. Все картины и эпизоды поэмы построены из различных противопоставлений и комбинаций все тех же предметов. Функции, т. е. типичные действия каждого предмета, устойчивы и неотделимы от него (например, рыба всегда плавает и нема, быки пахнут землю, по мосту переходят реку и т. д.). Это, как мы уже пытались показать в нашей предыдущей работе (Щеглов 1962), универсальная и в то же время легко обзримая модель мира. Именно в таком мире эталонов превращение А в Б может выглядеть как некий фокус: один устойчивый и правдоподобный предмет превращается в другой, столь же устойчивый и правдоподобный (но совершенно непохожий на первый); система мира продолжает функционировать по-прежнему неуклонно, как расписание поездов; а между тем, на наших глазах только что произошло чудо метаморфозы.

Эти предварительные замечания нам хотелось сделать, чтобы читатель лучше понял тот разбор *Tristia* III.X, эскиз которого мы теперь собираемся предложить. Рассматриваемый фрагмент – картина зимы – как бы эшелонирует свое художественное воздействие, налагая друг на друга два уровня описания. Во-первых, это серия эффектных превращений. Во-вторых, поэт показывает, что эти превращения пронизывают собой мир, и показывает с помощью того же приема, что и в элегии «*Tempore rugosae...*». Рассмотрим эти две стороны по отдельности.

1. Превращения. Как и всегда у Овидия акцентируется их легкость. Переход жидкости в твердое состояние сам по себе есть превращение лишь одного признака: вода не перестает быть водой, а только затвердевает. В элегии можно заметить тенденцию к называнию льда не льдом, а «твердой водой», «скользящей водой» или просто водой, с добавлением, что по ней ездят на повозках, ходят пешком и т. д. Тем самым подчеркивается малость и как бы незначительность изменения: совершен лишь один шаг, изменилось одно из свойств воды. Однако различие по твердости – жидкости, пронизывая всю природу, немедленно сказывается в виде серии разнотипных превращений и сдвигов в самых различных участках действительности на ее конкретно-бытовом уровне¹.

Эта «вода», как выясняется, не имеет целого ряда типовых свойств воды (она не мочит ноги, не льется, не топит, не движет корабли, не поддается под ударами весел) и, наоборот, устойчиво имеет целый ряд типовых свойств совсем другого рода тел (ее копают, вино разгрызают и колют, по воде ходят). Лед дан, таким образом, как гибрид воды и твердого тела (вода по названию, по прозрачности, по наличию рыб, кораблей и т. д. – твердое тело по остальным свойствам)². Этот гибрид ввиду общеизвестности льда обладает в глазах читателя всеми уже подчеркивавшимися выше свойствами предметности и реальности. Он сразу вписывается в нормальную картину мира, и никакого нарушения равновесия в ней не происходит. Но, помимо превращения воды в такое гибридное тело, Овидий в других строках описывает затвердевание и более обычным для него способом – как превращение предмета в предмет (*perque novos pontes* «через новые мосты»... и т. д.). Благодаря тому, что лед назван *мостом* и далее описан как мост, замерзание ощущается именно как превращение воды в мост (ведь уже само это слово сразу действует на читателя своей предметностью). Итак, налицо метаморфозы, т. е. убедительные перекоки одних вещей в другие, непохожие на них.

2. Мир, охваченный превращениями. Диапазон превращений весьма широк. Вещи меняются разные и в разных отношениях. Например, замерзание воды может приводить к двум противоположным типам результатов: люди, лошади и телеги могут теперь двигаться не только по земле, но и по воде, корабли же, дельфины и мелкие рыбы (как и волны) наоборот, скованы и двигаться не могут. Внутри каждой группы предметов, изображенных Овидием в панораме зимы, можно, как и в текстах, разобранных ранее, проследить разнообразие свойств и форм, представленных в этих предметах. Не пытаясь перечислить все эти свойства и формы, отметим для примера, что в ст. 23–26, где говорится, что вина теперь «сами стоят» без сосуда, и их грызут, вместо того чтобы пить, а реки замерзают, и из озера «выкапываются» хрупкие воды – наличие общей темы у этого отрывка (что-то вроде «применение жидкостей в быту») лишь подчеркивает различие во всех остальных отношениях: здесь грызут зубами – там копают лопатой; здесь читатель представляет себе комнату и стол, там – зимний пейзаж с широкими замерзшими реками и озерами и т. д. В ст. 43–46 перечислены все тела, которые оказались скованными в своем движении замерзшей водой: дельфины и рыбы (живые существа), корабли (средство передвижения), волны (неживая природа). При этом дельфины снизу бьются об лед, стараясь выпрыгнуть на воздух, весло бьет по льду сверху и не достает до воды, наталкиваясь на лед, а рыбы неподвижно застряли посередине, в корке льда. Различные виды движения остановлены, тогда как другие, столь же различные, стали возможными: в ст. 31–34 перечисляются все те средства передвижения, которые «выиграли» от замерзания воды: по льду ходят пешком (*pedibus*), ездят верхом на лошади, на телеге, запряженной быками; ходят отдельные люди (автор) и движутся толпами кочевники. При этом не раз повторяется, что движение происходит «по воде» (*subter undis*) и т. п., т. е. акцентируется малость лежащей в основе всего этого перемены. Тот же эффект преследуют, по-видимому, и слова о том, что многие рыбы, вмерзнув в лед, все-таки живы (*pars tamen ex illis tum quoque viva fuit*).

Весьма кстати упомянут Овидием и мифологический герой, для которого именно вода сыграла роковую роль. Поэт говорит, что в таком море он бы не утонул (ст. 41–42). Упоминание о Леандре добавляет целый новый уровень к перечню эффектов, получающихся от твердости воды: в их орбиту оказываются втянутыми человеческие отношения и судьба героя. В результате получается, во-первых, то, о чем мы уже сказали: совершенно новая картина мира, но столь же закономерная, устойчивая, уравновешенная,

как и исходная; вещи как бы внезапно начинают функционировать «по новому расписанию»; одна машина превращается в другую машину, один прочный агрегат движущихся вещей – в другой. Во-вторых, и это главная тема настоящих заметок, как исходный, так и превращенный образы природы построены по тому же принципу, который был продемонстрирован в отношении фрагмента «о времени»: сопоставление различных предметов, планов, масштабов, разных типов действий, признаков и т. п. – все это взаимодействует между собой, играет и дает ассоциации в разные стороны, вбирая в себя мир. В результате получается образ зимы, собранный из элементов, распределенных в реальной действительности между широким кругом вещей: поэтому автору удается внушить читателю идею универсальности и всемогущества элементарной метаморфозы: превращения жидкого в твердое³.

Впервые: Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 172–179.

Примечания

- ¹ О принципе «малые усилия – большой результат» как универсальном явлении в произведениях искусства см.: (Жолковский 1962).
- ² Овидий при этом весьма искусно играет на своем южном происхождении, ввиду которого он будто бы незнаком со льдом. Это и мотивирует его остранный взгляд на лед.
- ³ В связи с настоящей заметкой уместно вспомнить многие высказывания С.М. Эйзенштейна; ср., например, следующее: «Как пластически плоско ощущение человека, предмета, обстановки, пейзажа, снятых одним куском, с одной точки. И как они сразу оживают округлостью, объемностью, пространственностью, как только начинаешь монтажно сопоставлять различные их облики, снятые со многих и разнообразных точек <...> Как “плоска” пластически и “неглубока” сцена, снятая с одной точки зрения, так же пошла и выразительно убога, так называемая, “изобразительная” музыка, когда она строится с одной точки зрения... И какой поразительно “рельефный” музыкальный образ – океана, пожара, бури, дремучего леса или нагромождения гор и т. д. – возникает в наших чувствах тогда, когда и здесь приложен тот же принцип единства через многообразие, на котором монтажно строится не только пластическая рельефность, но и комплексный монтажный образ» (Эйзенштейн 1964–1971, 5: 467–468); ср. также статью «Неравнодушная природа» (Эйзенштейн 1962).

К ТИПОЛОГИИ НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОГО ДЕБЮТА

1

Характерной чертой новеллы как жанра следует считать изолированность, завершенность, закрытость новеллистической структуры по сравнению с такими жанрами, как роман или очерк, которые исторически тяготеют к открытой структуре, имитирующей сложность, незавершенность, многомерность и порой хаотичность реальной действительности. Новеллистическое действие отлично от аморфного потока жизни и может быть выделенным из него в различных отношениях. Следующие виды выделенности наблюдаются особенно часто:

1.1. (А) *Структурная выделенность*: в отличие от романного сюжета, сюжет новеллы чаще всего представляет собой *единое законченное событие*, построенное по ясной схеме и характеризующееся жесткой причинно-следственной связью компонентов. Если сюжет романа в крайних случаях приближается к живому потоку жизни, то новеллистический сюжет, опять-таки в крайних случаях, может напоминать механический агрегат, приводимый в движение в силу определенного сцепления элементов, каждый из которых наделен простой и четкой функцией. Такая функциональная определенность, четкость ходов в особенности свойственна материальным объектам и разного рода «машинам» (см. об этом (Жолковский 1970а)), почему они и играют ключевую роль во многих новеллистических сюжетах. События новеллы часто совершаются под знаком того или иного физического предмета, от которого новелла может получать и свое заглавие; ср. у Мопассана: «La Bûche», «La Main», «La Porte», «Le Verrou», «La Ficelle», «Le Tic», «La Fenêtre», «L'Armoire» и т. п. Важность предмета для

структуры новеллы отмечена критикой давно: в немецкой теории прозы, например, имеется так называемая Falkentheorie («теория сокола» – от сокола, фигурирующего в 9-й новелле 5-го дня Боккаччо), согласно которой каждая новелла должна иметь своего «сокола», т. е. наглядный физический объект, объединяющий сюжетные и тематические «полюса» повествования и обеспечивающий важнейшие повороты в развитии событий¹. Немаловажна психологическая роль этого предмета, особенно если он вынесен в заглавие: для читателя он служит как бы знаком связности, своего рода ключом, ориентирующим на поиск общего знаменателя различных элементов текста. Весьма ощутима, наконец, чисто символическая роль простого, общеизвестного физического объекта как метафоры, намекающей на единство и цельность самой новеллистической структуры.

1.2 (В) *Специальная и временная выделенность*: для новеллистического события характерны жесткие *пространственные и временные рамки*. Эта тенденция к хронологической приуроченности в наиболее резких случаях «надежности ради» изолирует новеллистический сюжет, относя его к давнему времени и к заведомо отдаленной местности.

1.3 (С) *Тематическая выделенность*: событие, изложенное в новелле, не является фотографическим воспроизведением того, что «бывает в жизни» и не дает нам разрез действительности со всеми его гетерогенными слоями, но нередко принадлежит к какой-то выбранной и очерченной *сфере*. В рамках этой сферы новеллистическое действие, как правило, не стремится воспроизводить плюрализм и противоречивость жизни, но, напротив, сводится к тому или иному единому *смысловому знаменателю*, иллюстрирует определенный тезис, собирается в некий тематический фокус.

1.4 (D) *Качественная, или «вероятностная», выделенность*: «архетипическая» фабула новеллы отличается от будничного хода жизни своей *экстраординарностью*. Эту черту (наряду с событийностью, см. «А») Гёте считал конститутивной для новеллы как жанра, определяя последнюю как eine sich ereignete unerhörte Begebenheit – «совершившееся неслыханное событие» (разговор с Эккерманом 25 января 1827 г.). Разумеется, экстраординарность эта относительна и зависит от того, что в данном художественном мире принимается за норму. Существенно также, чтобы необычное и из ряда вон выходящее не представляло собой чудо или deus ex machina, но было совместимо, пусть неожиданным и парадоксальным образом, с рациональными законами «нормального» мира.

Подчеркнем, что все эти аспекты выделенности характеризуют новеллу прежде всего с формально-жанровой точки зрения. Они не означают какой-либо принципиальной недостаточности новеллистических средств выражения по сравнению с романскими и не ставят априорных рамок для содержательности и философской глубины конкретной новеллы. Проблемы, затрагиваемые в новелле, могут выходить далеко за пределы той сферы действительности и того тематического общего знаменателя, которые в ней эксплицитно задаются. Более того, эффект новеллы может состоять именно в напряжении между формальной узостью рамок действия, подчиняющегося всем упомянутым ограничениям, и его смысловым богатством и многомерностью.

2

В прозе XIX в., в частности у таких крупных представителей «реалистической» школы, как Тургенев, Мопассан, Достоевский, Толстой, Лесков, получил заметное распространение тип повествования, который можно было бы рассматривать как «новеллу *par excellence*», поскольку указанные выше параметры жанра представлены в нем в особенно наглядном и концентрированном виде. Факторы, способствовавшие относительному расцвету этой формы, требуют, конечно, более серьезного исторического исследования. Но в качестве общей и предварительной гипотезы можно предположить, что бурное развитие разнокалиберных видов романа, повести, рассказа, очерка и тому подобного в эпоху реализма приводило к известному размыванию границ между этими повествовательными жанрами. В этих условиях могло оказаться желательным освежение и акцентирование хотя бы наиболее фундаментальных разграничений, таких, например, как различие между новеллой и романом. Этой задаче и призвана была служить рассматриваемая в настоящей статье новеллистическая форма, своеобразная парадигма жанра, демонстрирующая его специфику с большой четкостью. Как мы увидим ниже, в отдельных отношениях она представляет собой возвращение к классической новелле средневековья и Ренессанса. Новеллы данного типа часто начинаются с рамочного *пролога*, ярким образцом которого является фрагмент рассказа М. Булгакова «Я убил», приводимый в конце статьи. Одна из важных функций подобного пролога состоит в том, чтобы настраивать читателя на нужную волну восприятия, эксплицитно задавая формат предстоящего рассказа, т. е. все или

некоторые из вышеперечисленных признаков, по которым мир и фабула новеллы предстают как делимитированные, выделенные из потока жизни.

Эти признаки в принципе могли бы даваться путем простой авторской декларации («Я сейчас расскажу вам такую-то историю»). Но на практике их введение чаще всего принимает драматизированную форму, использует всевозможные приемы выразительности, призванные согласовывать различные элементы между собой и усиливать их действие, и в результате предстает в виде самостоятельного нарративного эпизода с собственным микросюжетом, развязкой которого и становится акт рассказывания основной истории.

Элементы (А)–(D) в принципе могут быть представлены в дебюте новеллы в виде отдельных повествовательных единиц и не в полном составе, хотя чаще они появляются вместе и объединяются в разного рода конфигурации. Отвлекаясь пока от возможностей их совмещения, посмотрим, какими могут быть элементарные способы *раздельного* выражения этих элементов в прологе новеллы.

2.1. (А) Структурная выделенность.

А₁. Заявление о том, что предстоящий рассказ описывает законченное *происшествие*, что это «случай» или «история», а не просто серия наблюдений над нравами или описание чьего-то необычного поведения и т. п. «C'est toute une histoire» (часто у Мопассана).

А₂. Введение *физического объекта*, играющего ключевую роль в новеллистической фабуле. Как правило, подобный объект вызывает у рассказчика воспоминание о некоем событии и тем мотивирует переход к основному рассказу, например: «Гляжу, как безумный, на черную шаль, // И хладную душу терзает печаль» (Пушкин, «Черная шаль»). Иногда связь вводимого в прологе объекта с событием чисто ассоциативная: «Я вспомнил эту жуткую историю и эту ужасную женщину, когда увидел недавно на пляже, посещаемом богатыми людьми, одну известную парижскую даму – молодую, изящную, очаровательную, обожаемую и почитаемую всеми» (Мопассан, «La mère aux monstres»).

2.2. (В) Специально-временная выделенность.

В₁. Указание на *время и место* новеллистического действия, часто представляющие собой какие-то особые время и место, изъятые из нормальной, установившейся жизни рассказчика и его окружения. Контраст между актуальностью и хронотопом новеллистического действия может выражаться, например, в том, что

рассказчик предстает как человек солидный, оседлый, с прочным положением в обществе, тогда как действие рассказа происходит в дни его юности, в иных краях, в путешествиях, словом, в другой жизни, имеющей мало отношения к нынешней. Отнесение действия к юности, помимо создания указанного контраста, обслуживает также момент поразительности (D): юность – пора приключений, да и то, что столь давнее происшествие осталось в памяти, подчеркивает его экстраординарность. «Мне было тогда двадцать пять... дела давно минувших дней, как видите. Я только что вырвался на волю и уехал за границу...» (Тургенев, «Ася»). «В возрасте 25 лет я отправился с одним из моих друзей, ныне государственным советником, в пешее путешествие по Бретани» (Мопассан, «Un fils»). «Это приключение случилось со мной ровно 56 лет назад... Я был тогда в Руане на военной службе» («Apparition»). «То, что я хочу рассказать, было в сороковых годах. Был я в то время студентом в провинциальном университете» (Толстой, «После бала»).

B₂. Ситуация рассказывания: *компания*, ограниченность повествовательного времени. С древнейших времен чрезвычайно распространена рамочная конструкция одной новеллы или целого цикла новелл, при которой история рассказывается одним из участников тесного и замкнутого дружеского кружка. В плане специально-временной выделенности и изолированности от злобы дня ситуация 'дружеской компании' выполняет сразу несколько функций. Во-первых, она с самого начала задает формат и размер повествования, замыкая его длительность в определенные временные рамки. Например, рассказчик и его слушатели сидят в поезде, направляющемся в Париж (соотв. Петербург и т. п.), так что история должна завершиться до прибытия поезда на вокзал и распада компании. Или рассказ ведется в гостях, поздно вечером, после ужина (иногда после ухода большинства гостей), так что очевидно, что особенно долго он продлиться не может. Сюда же относятся всякие «Дека-», «Пента-» и «Гептамероны», в которых рассказчик должен уложиться в одно заседание кружка (но не «1001 ночь», где конститутивной чертой цикла является как раз несовпадение новеллы с временной единицей, имеющее целью обеспечить продолжение истории в следующую ночь и неограниченное затягивание процесса рассказывания). Во-вторых, ситуация рассказывания в дружеском кругу подчеркивает дистанцированность рассказываемых событий от актуальности, которую она сама воплощает. Этот разрыв между действием новеллы и актуальным моментом обычно усиливается целым рядом дополнительных контрастов: между нынешним

и прошлым статусом участников (см. B₁), между нынешней и тогдашней обстановкой (камин, уютная комната, беседа за рюмкой коньяку и т. п. – в рассказе, скажем, о корсиканских бандитах или о студенческой богеме, о холодной ночи, метели, войне и т. п.). Если рассказчик излагает какие-то факты из собственной жизни, то самое его присутствие и физическое здоровье свидетельствуют о том, что рассказываемые происшествия остаются надежно за пределами нынешней ситуации и ее не затрагивают.

'Дружеский круг' выполняет и ряд других функций. В частности, наличие нескольких собеседников позволяет построить своего рода состязание в рассказывании, оттеняющее главный рассказ (см. 4.2.1). С другой стороны, мотив домашней беседы трезвых и цивилизованных людей обеспечивает главному рассказу правдоподобие, необходимое для его поразительности и экстраординарности (см. 1.4).

2.3. (C) Тематическая выделенность.

C₁. *Ограничение тематической сферы*. В прологе может указываться та специальная *сфера действительности*, о которой будет идти речь в новелле. Такое указание иногда бывает кратким («Вот нечто из жизни охотников»), а иногда развертывается в целое рассуждение о явлениях, относящихся к данной области. Это рассуждение может иметь форму беседы (см. 3.5) или небольшого эссе. Примером последнего может служить начало «Станционного смотрителя» Пушкина с его знаменитым рассуждением о характере и общественном положении станционных смотрителей. Подобные эссе в прологе весьма типичны для новелл Мопассана: о девушках («L'Armoire»), об алкоголе («Le Baptême»), о власти женщин над сердцем мужчины («Les idées du colonel»), о прелести курортных знакомств («Le Tic») и т. д. Функцией вступительного рассуждения является, помимо задания тематической сферы, создание своеобразного противовеса к ее специализированности и ограниченности. Открытие в данной сфере, несмотря на ее замкнутость, различных аспектов, возможностей, вариаций превращает ее в своеобразный микрокосм, а тем самым в потенциальное поле игры интересов и страстей более универсального, общечеловеческого плана.

C₂. *Тематическая формула новеллы*. Наряду с указанием сферы действительности – или вместо него, – в прологе может даваться и более узкий тематический детерминатив в виде краткой формулы, резюмирующей содержание новеллы. Эта формула может представлять собой либо некую общую *философско-этическую «выжимку»* из рассказа («мораль» – типичный элемент

басни), либо *краткое резюме сюжета* новеллы в событийных терминах. Формулы обоих типов широко представлены в новеллах Ренессанса. Формула первого типа может располагаться не только в начале, но и в финале рассказа, как, например, у Сакетти: «Как видно, к большинству людей применима поговорка: 'Ни в чем так не обманешься, как в самом себе'» (VIII). «Этот случай – пример того, как не следует не то что отчаиваться, но и унывать, сетовать, что бы ни случилось» (XVII). Формула второго типа у новеллистов Ренессанса может иметь несколько различных степеней конкретности. У Боккаччо представлено две степени событийного обобщения: одна – абстрактная и относящаяся ко всем новеллам целого дня («Начинается третий день, в который... рассуждают о том, кто благодаря своей умелости добыл что-либо им сильно желаемое или возвратил утраченное»), другая – более конкретная, относящаяся к отдельным новеллам («Мазетто... прикинувшись немым, поступает садовником в обитель монахинь, которые все соревнуют сойтись с ним», III. 1). Иногда присутствуют рядом оба типа формулы – философская и событийная; это регулярно имеет место в «Панчатантре», где подобная двойная формула дается в виде двустипия: «Разумен кто, тот и силен, – где взяться силам у глупца? // Гордыней опьяненный лев погиб в лесу от зайчика» (1.6). «Полезны сильные друзья, но и от слабых польза есть: // Слоны, плененные в лесу, мышами были спасены» (II. 8). Формулы обоих типов достаточно распространены и в современных новеллах. «Вот вы говорите... что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что все дело в случае» (первый тип; Толстой, «После бала»). «Брак-то в наше время один обман» (первый тип; Толстой, «Крейцера соната»). «Раз попал я на честного вора» (второй тип; Достоевский, «Честный вор»). «Я, господа, знавал одного короля Лира» (второй тип; Тургенев, «Степной король Лир»).

2.4. (D) Качественная выделенность (экстраординарность)

(D₁) Характеристика предстоящей истории как *необыкновенной*: «Это история захватывающая, прекрасно сложенная и чрезвычайно интересная в своей странности» (Мопассан, «Un drame vrai»).

(D₂) *Странные явления*, требующие разъяснения. В ряде дебютов задаются загадки, демонстрируются те или иные необычные явления, разъяснение которых, как дает понять автор, также обещает быть необычным. Странная ситуация, наблюдаемая в прологе, обычно оказывается результатом какого-то события в прошлом, которое затем и рассказывается. Такого рода дебюты-

загадки часто встречаются у Мопассана: например, автор наблюдает странно-фамильярные отношения между бароном и его работником из крестьян. Барон, заметив любопытство автора, удовлетворяет его, рассказав историю возникновения этих отношений («Le Fermier»). Рассказчик удивляет автора, подав нищему сто су («Mon oncle Jules»). Внимание отдыхающих на курорте привлекает странная пара: известный художник и молодая женщина в инвалидной коляске («Le Modèle»). Автор спрашивает рассказчика, почему тот, говоря о некоем Морэне, называет его не иначе, как «эта свинья Морэн» («Ce cochon de Morin»).

Довольно очевидно, что задаваемые в прологе элементы тайны, которым в ходе повествования надлежит получить объяснение, способствуют и укреплению *структурного* единства новеллы (1.1).

3

Как уже говорилось, средний пролог обычно содержит сразу несколько элементов рассмотренных выше типов (A–D). Некоторые из них имеют естественную тенденцию склеиваться друг с другом в особо тесные единства, образуя, например, одну синтагму, фразу, жест и т. п. Приведем некоторые примеры таких взаимотяготеющих элементов и типичных форм их склеивания (цитаты там, где их автор не указан особо, взяты из новелл Мопассана).

3.1. A₁ (событийность) + D₁ (декларируемая поразительность) часто соединяются в синтагму вроде 'удивительный случай', 'странная история' и т. п. «Я знаю один довольно любопытный случай» («Moignon»).

3.2. A₁ (событийность) + C₂ (формула) + D₂ (странные явления) могут соединяться, давая 'формулу (второго типа) некоего невероятного, нуждающегося в разъяснении события', например: «Вот графиня Самори, носящая траур по дочери, которую она убила» («Yveline Samoris») или «Я [врач] однажды вполне сознательно убил своего пациента» (Булгаков, «Я убил»).

3.3. A₁ (событийность) + B₁ (пространственно-временное указание) естественным образом объединяются во фразы, вроде «Это случилось там-то и тогда-то», например: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие» (Гоголь, «Нос»); «Это случилось в последние годы могучего Рима» (Лермонтов).

3.4. A_2 (предмет, вызывающий воспоминания) + D_2 (странности) оказываются совмещены почти всегда: предмет, как правило, окружен некоторой тайной в момент своего первого появления на страницах рассказа. Примеры: старый нищий («Mon oncle Jules», см. 2.4); пробитая пулей шапка, которую Сильвио демонстрирует автору, прежде чем рассказать историю своей дуэли с графом (Пушкин, «Выстрел»).

3.5. B_2 (беседа в дружеской компании) + C_1 (рассуждения, задающие тематическую сферу), объединяясь, дают 'обсуждение данной темы участниками компании'. Пример – «Крейцера соната» Толстого, где пассажиры ведут оживленный спор о любви, браке и семейных отношениях. Присоединение сюда элементов A_1 (событийность) и D_1 (декларируемая поразительность) дает нередкий мотив припоминания участниками беседы всякого рода любопытных анекдотов и историй, относящихся к данной тематической сфере и представляющих собой как бы прелюдию к основному рассказу. «...Шла оживленная беседа. <...> Рассказывались ужасающие истории о дурных встречах, о столкновениях с сумасшедшими в вагоне скорого поезда, о часах, проведенных в обществе подозрительной личности» («En voyage»). «Мы разговаривали... мы говорили о неожиданных наследствах, о странных завещаниях» («L'Attente»).

3.6. Нет никакой необходимости перебирать все типы комбинаций, в которые могут вступать различные элементы пролога. Кроме наиболее тесных и типовых сращений, вроде тех, которые мы только что проиллюстрировали, возможно огромное количество более или менее свободных последовательностей и сцеплений элементов (A)–(D) в рамках одного новеллистического дебюта. Авторы могут проявлять значительную изобретательность в способах их соединения, и полностью исчислить эти способы вряд ли возможно. Вместо этого приведем несколько конкретных примеров из новелл Мопассана.

«Mme Hermet». Этюд о сумасшедших и их повадках (C_1). Знакомый врач показывает автору интересную больную, которая ведет себя загадочным образом и произносит странные слова (D_2). Затем врач приступает к рассказу: «Вот ужасающая история этой бедной женщины» ($A_1B_2D_1$).

«Souvenir». Автор предаётся рассуждениям о том, как прекрасна юность и как приятны воспоминания о ней (C_1). Он намерен рассказать об одном из своих юношеских приключений (A_1B_1).

«La Bûche». Пожилая пара молча сидит у огня (B_2). Вдруг из камина выпадает на ковер горящее полено; мужчина говорит: «Вот

причина, почему я никогда не женился» (A_2D_2 ; предмет, загадочным образом связанный с прошлой историей). Женщина спрашивает: «О чем вы говорите?» Ответ: «О! Это целая история» (A_1).

«Le Vartème». Доктору предлагают выпить коньяку; он соглашается и любит красивую жидкостью, наливаемой в рюмку (B_2A_2); затем он пускается в рассуждение о «прелестной отраве» – алкоголе (C_1); и наконец сообщает, что был свидетелем странной и захватывающей драмы, связанной с алкоголем (A_1D_1).

«La Rempailleuse». В компании мужчин и дам (B_2) идет спор о том, случается ли настоящая любовь лишь однажды в жизни или много раз (C_1 ; задание тематической сферы). Доктор говорит: «Я знаю один случай, когда страсть длилась 55 лет, не прекращаясь ни на один день, и окончилась лишь вместе с жизнью» (C_2D_2 ; событийная формула с элементом тайны).

«La Garde». «После обеда начались рассказы о приключениях и происшествиях на охоте» ($A_1B_2C_1$). Один из гостей говорит: «Я знаю одну довольно необычную охотничью историю, вернее, охотничью драму. Она не похожа ни на какое другое происшествие этого рода» (A_1D_1).

«La Folle». «Послушайте, сказал г-н Матье д'Андолен (B_2): бекасы напоминают мне (A_2) один довольно зловещий эпизод (A_2D_1) из военной жизни» (C_1).

«Histoire d'un chien». «Пресса на днях единодушно откликнулась на призыв общества защиты животных... Газеты много писали в этой связи о верности животных, об их уме, их преданности (C_1 ; эссе в миниатюре). Мне хотелось бы, в свою очередь, рассказать историю об одной приبلудившейся собаке» (A_1C_1).

4

Дополнительная разработка элемента D. Поразительность (D), а вместе с ней и пространственно-временная дистанцированность (B) могут дополнительно подчеркиваться с помощью техники контраста и отказа (отказ – прием выразительности, состоящий в подчеркивании элемента X путем построения последовательности «АнтиX – X», где АнтиX – состояние, противоположное X и предшествующее ему в линейном и временном плане²). Двумя главными объектами контрастного и отказного выделения являются, во-первых, личность рассказчика, во-вторых, сама история.

4.1. *Личность рассказчика* часто преподносится как в том или ином отношении необычная, выделяющаяся на фоне других

участников компании. Наблюдаются две степени приподнимания будущего рассказчика над его относительно ординарными собеседниками: более слабая, при которой рассказчик характеризуется как опытный, интересный, известный, всеми уважаемый, бывалый, иногда просто старый; и более сильная, при которой он предстает как резко непохожий на других, странный, загадочный, наделенный чертами, намекающими на какую-то необычную судьбу, на исключительные испытания и переживания и т. п. Вполне естественно, чтобы интригующая личность этого персонажа присоединялась к ансамблю средств, возбуждающих читательский интерес к рассказу. Примеры:

4.1.1. «*Многоопытный*», «*интересный*» рассказчик. «Капитан Марре был в армии одним из старых 'африканцев', служил когда-то в туземной кавалерии и стал офицером благодаря храбрости» (Мопассан, «Mohammed-Fripouille»). «Тогда г-н Ле Брюман, которого все называли то знаменитым мэтром, то знаменитым адвокатом, прислонился к камину» («L'Attente»). «Моя первая любовь принадлежит действительно к числу не совсем обыкновенных, – ответил с небольшой заминкой Владимир Петрович, человек лет сорока, черноволосый, с проседью» (Тургенев, «Первая любовь»); отметим контраст этой явно романтической наружности с ординарной внешностью другого участника компании, Сергея Николаевича, который представлен как «кругленький человек с пухленьким, белокурым лицом»). «...Жилец мой был из бывалых людей. По паспорту оказалось, что он из отставных солдат, о чем я узнал и не глядя на паспорт, с первого взгляда, по лицу, ...Астафий Иванович подчас умел рассказывать истории, случаи из собственной жизни» (Достоевский, «Честный вор»). «Не много надо было наблюдательности, чтобы видеть в нем человека много видевшего и, что называется, бывалого» (Лесков, «Очарованный странник»). «Так заговорил всеми уважаемый Иван Васильевич» (Толстой, «После бала»).

Особая опытность рассказчика по сравнению с другими участниками компании подчеркивается дополнительным противопоставлением по линии 'общедоступное – персональное'. Если, как это обычно бывает, рассказу предшествует какое-то обсуждение данной темы, то остальные члены кружка, как правило, говорят о ней в чисто абстрактном плане, ограничиваясь общими рассуждениями и фактами, почерпнутыми из популярных источников: газет, книг, слухов, светской хроники и проч., тогда как рассказчик приводит конкретный пример из собственной жизни, лично им пережитый и выстраданный. Они выступают

как любители, он – как специалист. Этот контраст между рассказчиком и прочими собеседниками особенно резко выражен в длинном вступительном эпизоде «Крейцеровой сонаты», что, по-видимому, отражает некоторые типичные идеи Толстого (противопоставление пустых слов и подлинной жизни, болтунов и людей дела и т. п.).

4.1.2. «*Странный*», «*необычный*» рассказчик. «...Я наткнулся на священника, не похожего на своих собратьев. <...> Меня поразили в отце Алексее две особенности...» (Тургенев, «Рассказ отца Алексея»). «...Державшийся особняком небольшого роста господин с прерывистыми движениями, еще не старый, но с очевидно преждевременно поседевшими курчавыми волосами и с необыкновенно блестящими глазами, быстро перебежавшими с предмета на предмет. <...> Особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал странные звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех» (Толстой, «Крейцера соната»). Странности будущего рассказчика могут совмещаться с элементами D₂ – загадочными явлениями, долженствующими получить разъяснение в ходе рассказа: это имеет место в тех нередких случаях, когда поразительные и ужасающие события, составляющие сюжет новеллы, случились с самим рассказчиком и оставили на нем постоянный след. Примером может служить приведенный отрывок из «Крейцеровой сонаты» или характеристика рассказчика из «Le Tic» Мопассана, совпадающая с толстовским фрагментом в ряде деталей: «У этого человека были седые волосы – слишком седые для его еще молодого лица. <...> Я заметил у него весьма своеобразный нервный тик».

4.1.3. Нередко сочетание в личности рассказчика обоих качеств, опытности и странности: «И мой сосед заговорил. Это был пожилой человек, профессию которого я затруднялся определить. Бесспорный оригинал, очень знающий и, возможно, чуть-чуть сумасшедший» («La reug»).

4.1.4. *Молчаливость*. Кроме внешности, рассказчик противопоставляется остальным собеседникам по поведению: чаще всего контраст этот выражается в том, что в то время как другие наперебой обсуждают некоторый вопрос, рассказывают свои не особенно оригинальные истории, он молчит и вступает в разговор последним. Как только этот персонаж начинает говорить, роли меняются: он один рассказывает, а остальные молчат (мизансцена типа «один – много», широко применяемая для оттенения важных моментов; выражается в том, что одиночный персонаж или объект находится в центре внимания многих; в данном случае эта

ситуация оттенена приемом отказа, поскольку ей предшествует противоположное положение – все увлечены собственным спором и никто не обращает внимания на того, кому предстоит играть центральную роль³). Примеры: «Разговор шел о любви. <...> Проводились границы, различались случаи, приводились примеры. <...> Наконец, пожилой господин, до сих пор не произносивший ни слова, сказал: ...» («Le Bonheur»). «Мы во всю мочь спорили, очень сильно напирая на то, что у немцев железная воля, а у нас ее нет... Из всех нас только старик Федор Афанасьевич Вочнев не приставал к этому спору» (Лесков, «Железная воля»). «Он до сих пор молчал, а на него никто не обращал внимания, но теперь все на него оглянулись и, вероятно, все подивились, как он мог до сих пор оставаться незамеченным» (Лесков, «Очарованный странник»). «Господин этот во все время путешествия старательно избегал общения и знакомства с пассажирами. На заговаривания соседей он отвечал коротко и резко» («Крейцерова соната»; заметим, что молчание толстовского рассказчика имеет характер странности, т. е. представляет одновременно и элемент D₂). Mutatis mutandis, мы имеем здесь в миниатюре ситуацию, аналогичную известному типу эпических сюжетов, где герой в продолжение всей битвы бездействует, вступает в нее в последний момент, когда все средства истощены, и один совершает то, что было не под силу целому войску. И та и другая ситуации основаны на отказной фигуре, призванной подчеркивать экстраординарность главного героя (рассказчика), его превосходство над рядовыми бойцами (участниками беседы).

4.2. *История*, ее экстраординарный характер, также может оттеняться с помощью отказа, который принимает следующие формы:

4.2.1. «*Банальные истории*», предшествующие основному рассказу. Главный рассказ иногда предваряется одной или несколькими неудачными попытками рассказать истинно оригинальную историю. Обыкновенные участники компании предлагают вниманию слушателей свои рассказы. При этом они могут сами признавать их недостаточную экстраординарность или, наоборот, находить эти происшествия необыкновенными и волнующими. В том и в другом случае эти истории своим конвенциональным характером призваны лишь подчеркивать необычность основного повествования, подобно тому как в детективном рассказе банальные, идущие проторенными путями решения традиционных сыщиков призваны оттенять неконвенциональность, парадоксальность метода, применяемого гениальным

сыщиком типа Шерлока Холмса или Пуаро. Существенно, что в прологах рассматриваемого нами типа, особенно у Мопассана, точкой отталкивания для главной истории часто служит не какое-то элементарно будничное событие, но, напротив, нечто такое, что в доселе принятой системе координат могло бы считаться образцом драмы и сенсации. Помещение традиционно драматического события в позицию, отводимую «банальной версии», очевидно, представляет собой более острое художественное решение, нежели простое отказное оттенение необычного обычным: это такой отказ, с помощью которого автор устанавливает новый «потолок» экстраординарного и фантастического, оказывающегося допустимым в рационально устроенном мире. Подобное расширение границ возможного – шаг слишком ответственный, чтобы его могли походя использовать новеллисты любого калибра; он обычно связан с некоторым новаторством и с построением особого поэтического мира. В типичном случае данный элемент пролога означает введение каких-то новых правил игры, будь то действие факторов парапсихологического порядка (в ряде новелл Мопассана), деятельность гения (Шерлок Холмс), нарушение многовековых запретов в моменты социальных катаклизмов («Я убил» Булгакова) и т. д.

Помимо признака 'ординарность – экстраординарность', банальные истории могут противопоставляться основному рассказу во временном плане, будучи приурочены к настоящему или к недавнему, еще актуальному прошлому, тогда как главная история разворачивается в отдаленном прошлом (см. 2.2 (B₁)), а также как 'общедоступное vs. персональное' (см. 4.1.1).

Примеры. В «Первой любви» Тургенева хозяин предлагает каждому из гостей рассказать историю своего первого сердечного увлечения. Следуют два коротких рассказа, не содержащие ничего необыкновенного, что тут же всеми и констатируется. Затем вступает главный рассказчик со своей историей, которую он с самого начала рекомендует как «не совсем обыкновенную». В одной из новелл Мопассана идет разговор об уголовном деле, о котором много пишут газеты, и одна из дам находит, что это дело находится на грани сверхъестественного. Один из членов кружка отвечает, что данный случай, хотя и сложный, едва ли содержит что-либо фантастическое; «а вот мне случилось некогда следить за делом, в котором и впрямь была какая-то фантастика» («La Main»). «Кто-то рассказал о происшедшем накануне несчастном случае: двое мужчин и три женщины утонули на глазах гостей. <...> Генерал Г. сказал: «Да, подобные случаи потрясают,

но они не ужасны. [Следует эссе о природе ужасного.] Вот вам два примера из личного опыта, которые дают представление о том, что можно называть ужасом» («L'horrible»). «Да [сказал капитан], недавно я натерпелся страху. Мое судно шесть часов сидело на этой подводной скале посреди бурного моря. <...> Тогда высокий человек с обожженным лицом заговорил в первый раз: – Вы говорите, капитан, что вам было страшно: я этому не верю. Вы заблуждаетесь относительно смысла этого слова и чувств, которые вы испытали» (Следует эссе о страхе и рассказ о действительно страшном происшествии; «La peur»). Обратим внимание, что действие ординарных инцидентов во всех трех примерах из Мопассана относится к настоящему (текущее уголовное дело; накануне; недавно), тогда как основной рассказ – к прошлому (некогда; в 1870 г. во время франко-прусской войны; около 10 лет назад в Африке).

Использование необыкновенных – в традиционном смысле – историй в роли банальностей, оттеняющих основной рассказ, типично также для эстетики, объявляющей сферой поразительного повседневность (в качестве примера можно указать пролог рассказа Лескова «Интересные мужчины»).

4.2.2. *Недоверие*. Будучи анонсировано формулой (C_2) или хотя бы указанием тематической сферы (C_1), событие, о котором пойдет речь в новелле, наталкивается в прологе на недоверие аудитории. Участники компании либо в один голос заявляют, что подобное происшествие невозможно, либо начинают подводить под него те или иные банальные рационализации, т. е. подыскивать такие условия, при которых оно могло бы мыслиться как возможное, хотя и потеряло бы при этом всякую оригинальность. Попытки рационализации – прямое продолжение банальных историй. Если истории эти, как было сказано выше, воплощали конвенциональную и в конечном счете неподлинную экстраординарность, то рационализация ставит под сомнение действительно экстраординарный факт, пытаясь свести его к тем же конвенциональным законам и сопротивляясь напрашивающейся корректурке последних. Нет нужды разъяснять, что вся эта линия – как нежелание принять невероятное, так и его банальные интерпретации – играет роль отказа, оттеняющего подлинную историю в обеих ее противоборствующих ипостасях, поразительности и правдивости.

Одной из самых развернутых иллюстраций как отказа верить, так и рационализации может служить спор врачей в «Я убил» Булгакова. «[Вы убил] ...Пациента? – спросил Гинс. –

Пациента, да. – Но не умышленно? Нет, умышленно, – отозвался Яшвин. – Ну, догадываюсь, – [заметил Плонский], – рак у него, наверное, был, мучительное умирание, а вы ему морфий в десятикратной дозе...». Другие примеры недоверия: «А был, сударь, со мной один случай, что и попал я на честного вора. – Как на честного? Да какой же вор честный?» (Достоевский, «Честный вор»). «Ах, господа, как подойдет воровской час, то и честные люди грабят. – Ну, это вы шутите. – Нимало. <...> Я знаю случай, когда честный человек на улице другого человека ограбил. – Быть этого не может. – Честное слово даю – ограбил, и если хотите, могу рассказать. – Сделайте ваше одолжение» (Лесков, «Грабеж»). У Мопассана молодая женщина не верит, что жена может быть способна хладнокровно обманывать мужа; ее собеседник, врач, рассказывает ей историю о весьма ловком обмане («Une ruse»). Элемент сомнения может вводиться и в новеллах, не пользующихся мотивом компании, как, например, у Лескова в рассказе «Справедливый человек», где повествование ведется целиком от автора: «Я много раз слышал и однажды читал, что он “исчез” – “справедливый человек”, и исчез не только совершенно без следа, но даже нет и надежды снова отыскать его в России. <...> Я верил, что справедливый человек еще где-то уцелел, и я его действительно вскоре встретил».

5

В заключение продемонстрируем выявленную нами типологию новеллистического дебюта на примере рассказа Булгакова «Я убил», семинарский разбор которого, собственно, и послужил стимулом к написанию настоящей статьи. Будучи учеником классиков XIX в., последовательно придерживаясь традиционных повествовательных моделей, Булгаков воспроизводит рассмотренную выше схему пролога с большой полнотой и четкостью. В то же время как писатель новой, революционной эпохи, переворачивающей фундаментальные нормы и аксиомы бытия, он с особой силой реализует заложенные в этой схеме возможности парадокса и вызова здравому смыслу. В результате подчеркнутый жанровый традиционализм Булгакова приобретает вполне современное звучание и оказывается не менее адекватным отражением беспрецедентной революционной действительности, чем модернистская проза ряда его современников.

Михаил Булгаков

Я убил⁴

Доктор Яшвин усмехнулся косенькой и странной усмешкой [4.1.2: *странность рассказчика*] и спросил так:

– Листок с календаря можно сорвать? Сейчас ровно 12, значит, наступило 2-е число.

– Пожалуйста, пожалуйста, – ответил я.

Яшвин тонкими и белыми пальцами взялся за уголок и бережно снял верхний листок. Под ним оказалась дешевенькая страничка с цифрой «2» и словом «вторник». Но что-то чрезвычайно заинтересовало Яшвина на серенькой страничке [2.1 (A2): *физич. объект* + 2.4 (D2): *загадочность*]. Он щурил глаза, вглядывался, потом поднял глаза и глянул куда-то вдаль, так что непяно было, что он видит только ему одному доступную, загадочную картину где-то за стеной моей комнаты, а может быть, и далеко за ночной Москвой в грозной дымке февральского мороза.

«Что он там разыскал?» – подумал я, косясь на доктора. Меня он всегда очень интересовал [4.1.1: *интересность, многоопытность рассказчика*]. Внешность его как-то не соответствовала его профессии. Всегда его незнакомые принимали за актера. Темноволосый, он в то же время обладал очень белой кожей, и это его красило и как-то выделяло из ряда лиц. Выбрит он был очень гладко, одевался очень аккуратно, чрезвычайно любил ходить в театр и о театре если рассказывал, то с большим вкусом и знанием. Отличался он от всех наших ординаторов, и сейчас у меня в гостях, прежде всего обувью. Нас было пять человек в комнате, и четверо из нас в дешевых ботинках из хрома с наивно закругленными носами, а доктор Яшвин был в острых лакированных туфлях и желтых гетрах. Должен, впрочем, сказать, что щегольство Яшвина никогда особенно неприятного впечатления не производило, и врач он был, надо отдать ему справедливость, очень хороший. Смелый, удачливый и, главное, успевающий читать, несмотря на постоянные посещения «Валькирии» и «Севильского цирюльника».

Дело, конечно, не в обуви, а в другом: интересовал он меня одним необычайным свойством своим – молчаливый [4.1.4: *молчаливость рассказчика*] и несомненно скрытный человек, в некоторых случаях он становился замечательным рассказчиком. Говорил очень спокойно, без вычур, без обывательских тягот и бляения «мня-я» и всегда на очень интересную тему. Сдержанный, фатоватый врач как бы загорался, правой белой рукой он только изредка делал короткие и плавные жесты, точно ставил в воздухе небольшие вехи в рассказе, никогда не улыбался, если рассказывал смешное, а сравнения его порою были так метки и красочны, что, слушая его, я всегда томился одной мыслью: «Врач ты очень неплохой,

а все-таки ты пошел не по своей дороге и быть тебе нужно только писателем...».

И сейчас эта мысль мелькнула во мне, хоть Яшвин ничего не говорил, а щурился на цифру «2», на неизвестную даль. [2.1 (A2): *физич. объект* + 2.4 (D2): *загадочность*] <...>

– Все это вздор, товарищи, – заговорил я, продолжая беседу [2.2 (B2): *беседа*], – обывательская пошлятина. Валят они, черти, на врачей, как на мертвых, а на нас, хирургов, в особенности [2.3 (C1): *указание тематич. сферы*]. Подумайте сами: человек 100 раз делает аппендицит, на сто первый у него большой и помрет на столе. Что же он его зарезал, что ли [2.2 (B2): *беседа* + 2.3 (C1): *указание тематич. сферы*]?

– Обязательно скажут, что зарезал, – отозвался доктор Гинс.

– И если это жена, то муж придет в клинику стулом в вас швырять, – уверенно подтвердил доктор Плонский и даже улыбнулся, и мы улыбнулись, хотя, по сути дела, очень мало смешного в швырянии стульями в клинику.

– Терпеть не могу, – продолжал я, – фальшивых и покаянных слов: «Я убил, ах, я зарезал». Никто никого не режет, а если и убивает, у нас в руках, больного, убивает несчастная случайность. Смешно, в самом деле! Убийство не свойственно нашей профессии [4.2.2: *недоверие*]. Какой черт!.. Убийством я называю уничтожение человека с заранее обдуманым намерением, ну, на худой конец, с желанием его убить. Хирург с пистолетом в руке – это я понимаю. Но такого хирурга я еще в своей жизни не встречал, да и вряд ли встречу.

Доктор Яшвин вдруг повернул ко мне голову, причем, я заметил, что взгляд его стал тяжелым, и сказал:

– Я к вашим услугам.

При этом он пальцем ткнул себя в галстук и вновь косенько улыбнулся, но не глазами, а углом рта [4.1.2: *странность рассказчика*]. Мы посмотрели на него с удивлением.

– То есть как? – спросил я.

– Я убил, – пояснил Яшвин [2.3 (C2): *тематич. формула новеллы*].

– Когда? – нелепо спросил я.

Яшвин указал на цифру «2» и ответил:

– Представьте, какое совпадение. Как только вы заговорили о смерти, я обратил внимание на календарь и вижу 2-е число. Впрочем, я и так каждый год вспоминаю эту ночь. Видите ли, ровно семь лет, ночь в ночь, да, пожалуй, и... – Яшвин вынул черные часы, поглядел, – да ... час в час почти, в ночь с 1-го на 2-е февраля я убил его. [2.1 (A2): *физич. объект* + 2.2 (B1): *указание на время*].

– Пациента? – спросил Гинс [4.2.2: *недоверие*].

– Пациента, да.

– Но не умышленно? – спросил я [4.2.2: *недоверие*].

– Нет, умышленно, – отозвался Яшвин.

– Ну, догадываюсь, – сквозь зубы заметил скептик Плонский, – рак у него, наверное, был, мучительное умирание, а вы ему морфий в десятикратной дозе... [4.2.2: *рационализация*].

– Нет, морфий тут ровно ни при чем, – ответил Яшвин, – да и рака у него никакого не было. Мороз был, прекрасно помню, градусов на пятнадцать, звезды <...>

Впервые: Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Bd. 23. S. 133–150.

Примечания

¹ Об этой теории, выдвинутой Neuse в 70-х годах XIX в., см.: (*Hirsch* 1967: 66; *Barsch* 1983: 43–62).

² О понятии ОТКАЗА (Recoil) см.: (*Shcheglov, Zholkovskiy* 1987: 123–130).

³ О конструкции «один – много» см.: (Там же. С. 239–242).

⁴ Текст новеллы «Я убил» приводится по: (*Булгаков* 1978: 226–228).

II

Из иллюстраций поэтической
изобретательности
Державина
«Ласточка»
«Осень во время осады
Очакова»
Игровая риторика «Фелицы»

Поэтика русской эпиграммы

Крылатая строфа Дениса
Давыдова. Опыт применения
модели «Тема – Приемы
выразительности – Текст»

Еще раз о метрических
отступлениях
в «Silentium!» Тютчева

Из наблюдений над поэтическим
миром Ахматовой
Поэтика обезболивания:
стихотворение
«Сердце бьется ровно,
мерно...»
Тематические инварианты
в стихотворении
«Смуглый отрок...».
Добавление к статье
о «Сердце бьется
ровно, мерно...»
«Я с тобой не стану пить
вино»

ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ
ПОЭТИЧЕСКОЙ ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТИ
ДЕРЖАВИНА

«ЛАСТОЧКА»

*Посвящается
Льву Абрамовичу Мазелю*

Одним из общих мест истории русской поэзии долгое время был тезис о стихийном и первозданно-неотесанном характере державинского гения. Мало кто склонен был находить в поэзии Державина какую-либо формальную изобретательность или профессиональную технику (достоинства, которых русской критике тем легче было не заметить, что она никогда не придавала им первостепенного значения). Даже мудрый Пушкин в одном из своих, пожалуй, наименее справедливых критических высказываний заметил, что «читая (Державина), кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника», что «гений его думал по-татарски – а русской грамоты не знал за недосугом»¹. Многие, как Белинский, отрицали всякую художественность поэзии Державина²; те, кто признавал за ним талант и даже гений, видели силу его именно в «дикости», спонтанности, незнакомстве с какими бы то ни было правилами и условностями. Еще в 1931 г. П.М. Бицилли мог, как об очевидном факте, писать, что «его творчество было все в “пиитическом восторге”», что «элемент художества, мастерства отсутствовал в нем совершенно»³.

Конечно, Державин – не Ломоносов и не Брюсов, и его менее, чем кого-либо из русских поэтов, можно заподозрить в склонности «поверять алгеброй гармонию». Поэтическая культура Запада, прежде всего французская, была ему мало известна, а в своем отечестве, за исключением того же Ломоносова, поэту его калибра учиться было не у кого. Но спонтанность, свежесть и сила фантазии могут находить себе выражение не только в

дерзком расшатывании эстетических канонов (это было одной из признанных заслуг Державина) и не только в том, чтобы «приводить в движение огромные массы»⁴. Они могут с неменьшим успехом проявляться в обращении с малыми величинами поэзии – в нетрадиционном, неожиданном использовании того небольшого репертуара формально-технических средств, которыми располагает создатель поэтического текста. В такой ювелирной сфере, как в области ярких образов и грандиозных словесных масс, Державину случалось быть смелым изобретателем и новатором. В некоторых произведениях, таких как «Ласточка», «Снигирь», «Цыганская пляска», «Осень во время осады Очакова» – формальные элементы стиха сцепляются в оригинальный механизм, замечательный, среди прочего, своей целесообразностью, т. е. нетривиальным соответствием теме и настроению, которые хочет передать автор. Такое использование технических ресурсов может рассматриваться как «художественное открытие» [понятие, развиваемое в работах Л.А. Мазеля; см.: (Мазель 1966: 20–22; Мазель 1978: 137–166)] и как неотъемлемая часть «поэтической модели» стихотворения (термин Вяч.Вс. Иванова); см.: (Иванов 1961: 370–371), обеспечивающей его неповторимую характерность («identity»), запоминаемость и эмоциональную действенность. Цель этих заметок – продемонстрировать сказанное на примере державинской «Ласточки».

Чтобы предстоящие технические выкладки не показались кому-либо из читателей бессмысленным схоластическим упражнением, укажем с самого начала, к чему они направлены.

В развитии темы стихотворения есть патетический кульминационный пункт, подготовленный и поданный с большим искусством. Это момент воскресения, пробуждения ласточки «от смертного сна» в стихах 41–44. Понятию «пафоса» нами здесь придается смысл, который вкладывал в него С.М. Эйзенштейн: патетическим, по его словам, является такое художественное построение, которое заставляет зрителя «выходить из себя». «Сидящий – встал. Стоящий – вскочил. Неподвижный – задвигался. Молчавший – закричал. Тусклое – заблестело. Сухое – увлажнилось. В каждом случае произошел [ex-stasis] “выход из состояния”, “выход из себя”... переход в нечто другое, в нечто противоположное предыдущему». Чтобы вызвать подобную реакцию, произведение должно обладать «пафосной композицией», в которой «по всем признакам должно быть соблюдено условие “выхода из себя” и постоянного перехода в другое качество» (Эйзенштейн 1964–1971, 3: 61).

Патетическая композиция, или «пропись», исследуется Эйзенштейном на примерах различных искусств и жанров. Посмотрим, как она может реализоваться у большого поэта с помощью таких формальных средств поэзии, как метр, ритм, рифма, ударение, строфика, синтаксис и т. п.

I

При внимательном чтении стихотворения в глаза бросаются по меньшей мере три своеобразные черты его метрического и ритмико-синтаксического строя:

(1) *перебои размера*. Стихотворение выдержано в трехсложных размерах: первые четыре стиха написаны дактилем, последующий длинный пассаж (катрены II–X, стихи 5–40) – амфибрахией с двумя отступлениями, анапестом в 8-й строке и дактилем в 16-й. В кульминационном четверостишии (XI, 41–44) возвращается дактиль; в отличие от сплошного дактиля стихов 1–4, он разрежен здесь амфибрахией в четных строках (42 и 44). Амфибрахией написана и заключительная часть (XII–XIII, 45–50);

(2) *«подвижноударный параллелизм»* в конце строк. Стихотворение (за вычетом двух последних стихов, 49–50) состоит из четверостиший с перекрестной рифмовкой, в которых чередуются дактилические окончания с женскими (строки 1–4) и женские с мужскими (строки 5–44). Своеобразие «Ласточки» в том, что в некоторых из ее катренов перекрестная рифмовка 1-й строки с 3-й и 2-й строки с 4-й дополняется параллелизмом, созвучием, а то и некоторым подобием рифмы между концами соседних, нерифмуемых строк – 1-й и 2-й и 3-й и 4-й. Этот эффект повторяется пять раз: 1. *Ласточка – птичка, касаточка – певичка*; 2. *Щебечешь – поешь, трепещешь – бьешь*; 3. *Вьешься – даешь, несешься – плывешь*; 4. *Зеленой – золотом*; 5. *Бездыханна – весна, румяна – сна*. Из того, что концы соседних строк неравны по количеству послеударных слогов, следует, что даже при полном совпадении во всем остальном соседние окончания должны различаться позицией ударения, и это мы и видим в приведенных примерах. Поэтому, говоря о данном приеме, можно употреблять термин «параллелизм с подвижным ударением» или «подвижноударный параллелизм». Обратим внимание, что движение ударения в таких парах всегда направлено вовне, из глубины строки к ее границе (переходя с третьего от конца слога на предпоследний или с предпоследнего на последний) – особенность, связанная с патетической функцией, о которой будет речь ниже.

Подвижноударный параллелизм представляет собой интересную черту «поэтической модели» данного стихотворения⁵. Важность его видна хотя бы из того, что он не просто повторен пять раз, но как бы тематизирован, проходя серию изысканных вариаций. Совпадение параллельных концов строк по одним признакам сочетается с несовпадением по другим, и среди пяти случаев нет двух совершенно одинаковых по соотношению этих совпадений-несовпадений. В самом деле, здесь представлены такие разные комбинации, как:

1. Близкое подобие конца словоформ на морфологическом и фонетическом уровне (*ласточка-птичка, касаточка-невичка*). 2. Полное морфологическое совпадение окончаний словоформ при некотором фонетическом различии между ними (е-ё: *щебечешь – поёшь, трепещешь – бьёшь*). 3. Частичное морфологическое совпадение конца словоформ (форма 2-го лица ед. числа, один раз с возвратной частицей – «ся», другой – без нее), но зато с большим, чем в предыдущем случае, фонетическим сходством личных окончаний как таковых (ё-ё, и вдобавок – благодаря «протезу» в виде частицы «ся» – одинаковая позиция ударения: *вьешься – даешь, несешься – плывешь*). 4. Почти полное совпадение словоформ на уровне морфологических категорий (прилагательные в полной и той же форме числа-падежа, хотя и разного рода), фонетическое несходство окончаний, но зато сильная аллитерация в корне (зеленой – золотом). 5. Фонетическое совпадение концов слов при полном морфологическом несходстве (бездыханна – весна, румяна – сна).

Заметим, что хотя некоторые пары почти синонимичны (*ласточка – птичка, щебечешь – поёшь* и т. п.), ни в одном из пяти случаев финального подвижноударного параллелизма не наблюдается лексического, корневого совпадения соотнесенных словоформ – этот эффект прибережен для кульминационного момента пьесы;

(3) *четырёхчастная композиция*. В развитии лирического сюжета различаются четыре части, четко разграниченные сменой размера.

Первая часть, дактилическая (I, 1–4), – обращение к ласточке, состоящее из четырех восторженных восклицаний.

Вторая часть, амфибрахическая с двукратным вкраплением других размеров (II–X, строки 5–10), строится как длинная цепь картинок, фиксирующих различные свойства, состояния и передвижения ласточки, а также черты пейзажа и природы, видимые с высоты ее полета.

Трехфазное движение внутри этой части, где прекрасно организована смена планов и изобразительных средств, чередование убыстрений и замедлений, заслуживает детального разбора. Чтобы не слишком отклоняться от нашей темы, отметим лишь основные моменты этого движения. В 5–20 внимание сосредоточено на ласточке, чьи эволюции (в 5–12) перечисляются с частотой одного глагола на строку. В 21–32 фокус переносится на то, что можно видеть с высоты, со столь же частым перечислением чарующих подробностей летнего ландшафта. В 33–37 наступает драматическое «помрачение» всей картины мира, серия веселых картинок закрывается от нашего взгляда нивелирующей волной мрака, хаоса и смерти. Соответственно, быстрое следование однородных членов в 5–32 сменяется здесь более длинными фразами, т. е. некоторым замедлением в синтаксическом плане, как бы вносящим дыхание трезвости и холода. В 38–40 – в рамках того же замедленного синтаксиса! – начинается движение к кульминации, интонационный подъем, создаваемый двукратным протасисом: *Но только лишь придет весна, / И роза вздохнет лишь румяна...*

Пронизанное аналогиями, повторами грамматических форм (2-го лица ед. числа глаголов в 5–21, винительного падежа объектов в 21–34) это многоступенчатое развертывание описательных мотивов во второй, длиннейшей части стихотворения напоминает о музыкальной форме фуги с ее поступательным развитием единой темы, которая многократно утверждается, варьируется и проводится через разные голоса.

Третья часть (XI, 41–44), где чередуются дактиль и амфибрахий, возвращает нас к восторженно-апеллятивной интонации первой части, продолжая в то же время описательную линию второй. Сравнение с фугой – при полном понимании его условного, метафорического характера – позволяет нам подобрать названия для первых трех частей, каковые далее будут обозначаться как «экспозиция», «развитие» и «реприза».

Четвертая, амфибрахическая часть (XII–XIII, 45–50) это, собственно, уже приложение, добавляющее к законченному стихотворению медитативно-аллегорическую интерпретацию, и мы в нашем разборе ею заниматься не будем.

Кроме параллелизма в концах строк и морфологических формах, части стихотворения характеризуются обилием лексико-синтаксических соответствий между фразами (*О домовитая ласточка! / О милосизая птичка! / Крылышками движешь, трепещешь, / колокольчиком в горлышке бьешь. <...> // Там рощи в одежде зеленой, / Там нивы в венце золотом. <...> // Там гнутя*

с утеса в понт воды, / Там ластятся струи к брегам) и т. п. Налицо также тенденция строк к ритмической однотипности, наиболее ярко проявляемая в позиции словоразделов. В 30 из 42 амфибрахических строк конец первой стопы совпадает со словоразделом: *ты часто, иль в небе, мгновенно, но видишь, там нивы, там мошки, хладея, но только, восстану, увижу ль* и т. п. Словораздельное тождество не менее четко выражено в дактилических строках: *Грудь красно-бела / касаточка – Летняя гостья / певичка; встанешь, / откроешь / зеницы – Сизы / расправя / косицы*.

Помимо своей общей композиционной роли – организации подобия между последовательными «квантами» фугообразного развития на всем протяжении пьесы – эта система синтаксических и ритмических соответствий между строками надлена и рядом более частных или локальных функций, например:

(а) В строках 1–2 точное ритмико-синтаксическое соответствие как эпитетов (*о домовитая... – о милосизая...*), так и определяемых ими имен (*...ласточка – ...птичка*) резко выделяет эту тематически важную, «заглавную» пару имен (выделение особенно сильное ввиду того, что оба существительных начинают новую дактилическую стопу после двух безударных слогов). В результате слова *ласточка* и *птичка*, экспонированные в одинаковой, весьма заметной позиции в самом начале стихотворения, служат чистым и как бы показательным примером принципа подвижноударного параллелизма, которому предстоит играть столь видную роль в развитии лирического сюжета⁶.

(б) Преобладание амфибрахических строк со словоразделом после первой стопы ощутимо прочерчивает инерцию амфибрахия в средней, самой длинной части стихотворения. Подобное «убаюкивание» амфибрахией сделает более неожиданным и резким (по принципу «отказа») эффект его перехода в дактиль в вершинных строках 41–44. Отнюдь не случайно отбивание амфибрахического словораздела во *всех четырех* строках катрена X, 37–40, непосредственно предшествующего репризе (можно назвать его *предрепризой*), как не случайно и возвращение в предрепризе финального подвижноударного параллелизма, о чем ниже.

II

Начало репризы отмечено возвращением дактиля: *Встанешь, откроешь зеницы* и т. п. Переход этот, как это видно в ретроспективе, предвещался переборами метра в стихах 8 (анапест)

и 16 (дактиль). Тем не менее после долгой серии амфибрахий (инерция которых к тому же настойчиво подчеркивалась словоразделами) сдвиг ударения на первый слог стиха воспринимается как неожиданный, и иконически соответствует таким зрительным представлениям, как внезапная перемена в положении тела, вставание, подъем... Нет нужды доказывать, что эффект этот подчеркнут совмещением метрического сдвига с самой лексемой, выражающей идею вставания⁷. В грамматическом плане он оттенен контрастом между перфективностью глаголов репризы – *встанешь, откроешь* и многократными имперфектами в предшествующем развитии – *видишь, лежишь, встаешь* и т. п.

Этот переход к дактилю и совершенному виду как коррелят «вставания» – прием сам по себе достаточно очевидный, но его разработка заслуживает комментария, являя собой яркий пример изобретательности и филигранного владения техническими аспектами стиха.

Как мы сказали в начале, момент пробуждения ласточки от «смертного сна» подан с пафосом. Посмотрим сначала, какие элементы «выхода из себя», характерного для патетических построений, можно усмотреть в репризе (XI, 41–44).

А. Наиболее оригинальным решением такого рода нам представляется совмещение двух резких поворотов: смена амфибрахия дактилем совпадает со сдвигом подвижноударного параллелизма из конца стихотворной строки, где мы привыкли его встречать, в начало. *Встаешь – встанешь*: это ведь уже знакомая фигура, та же, что и в *ласточка – птичка, щебечешь – поешь* и т. п., но только возникающая в зеркальном отражении с противоположного конца строки, где ее меньше всего ожидали. При этом уже отмеченное выше движение акцента из глубины строки к ее краю (в данном случае – к началу) также может истолковываться как тенденция к «выходу из себя».

Б. Типичным «выходом из себя» является и выход начального подвижноударного параллелизма за границу катрена. Все до сих пор встречавшиеся финальные пары были частью узора окончаний и рифм внутри четверостишия, в то время как начальная пара *встаешь – встанешь* эту замкнутость взрывает, перебрасывая мост от одного катрена к другому.

В. Далее, в паре *встаешь – встанешь* обращает на себя внимание качественно новая ступень полноты совпадения (теперь уже начальных!) подвижноударно-параллельных отрезков. После всевозможных разновидностей неточного и частичного параллелизма финальных отрезков перед нами совпадение почти полное,

и прежде всего благодаря его распространению на лексическую часть слова. Выход за пределы флексии, охват всего слова – это ведь тоже вид «выхода из себя»! Его скрытое предвестие можно видеть в паре *зелёной – золотом* с ее корневой аллитерацией (стихи 25–26). Но даже в наиболее близко совпадающих парах (*ласточка – птичка, щебечешь – поёшь*) были представлены самое большее синонимические лексемы. Теперь же перед нами просто две грамматические формы одного и того же глагола, и притом внешне идентичные, различающиеся единственно позицией ударения (это, впрочем, не совсем так, но для художественных целей иллюзия тождества важнее, чем его точность).

Излишне говорить, что столь полное созвучие словоформ оттеняет – в силу выразительного принципа «контраста с тождеством» – смысловой сдвиг ударения в стихе со второго слога (*встаешь*) на первый (*встанешь*).

III

Зафиксировав этот центральный эффект репризы, мы можем теперь убедиться в том, что установка на его отказное подчеркивание была организующим принципом предшествующего четверостишия – предрепризы (X, 37–40). О словоразделах после первой стопы как средстве поддержания амфибрахической инерции уже говорилось. Предреприза является *первым* во всей пьесе катреном, где таким словоразделом наделены все четыре строки (*во мраке, но только, и роза, встаешь ты*). Ясно, что функцией столь настойчивого подчеркивания данного размера является отнение его предстоящего перескока в другой трехсложный размер.

Еще важнее, что в предрепризе после довольно долгого перерыва вновь возникает финальный подвижноударный параллелизм. Последний раз мы встречались с ним в строках 25–26, где он был дан сравнительно приглушенно, распространяясь только на два стиха (*зелёной – золотом*); классические же образцы таких параллелизмов остались далеко позади, будучи сконцентрированы в начале стихотворения (I–III, строки 1–12). В 37–40 финальные подвижноударные параллелизмы возвращаются в полном комплекте, охватывая весь катрен: *бездыханна – весна, румяна – сна*. С точки зрения законов выразительности это опять-таки вполне понятно: перед тем, как произвести резкое изменение существующего порядка вещей (здесь – перевести заметную,

эффектную ритмическую фигуру из ее «насиженной» позиции в диаметрально противоположную), естественно лишней раз напомнить о прежнем порядке, продемонстрировать его в оптимально четком виде.

Обратим, наконец, внимание на то, что из пяти имеющихся в стихотворении случаев финального подвижноударного параллелизма пятый и последний случай, представленный в предрепризе (X, 37–40), характеризуется наибольшими расхождениями в грамматическом, лексическом и семантическом отношениях: если не считать женского рода в *бездыханна – весна*, то соответственные отрезки – *на / – на́* в этом катрене не имеют общих признаков, помимо чисто фонетического сходства. Между тем как мы установили ранее, параллелизм *встаёшь – встанешь* в следующем четверостишии является как раз наиболее полным и точным во всем стихотворении. Перед нами, таким образом, еще одно измерение, в котором начальный подвижноударный параллелизм репризы может восприниматься как перескок в противоположность по сравнению с тем, что имело место в предыдущем катрене.

IV

Реприза, как ей положено, возвращает нас к экспозиции (I, 1–4). Как и там, здесь возникают отрывистые, эмоционально приподнятые восклицания (*встанешь, откроешь...*), интонационно контрастирующие с обстоятельным развертыванием описательных элементов в средней части. Ликующий тон репризы задают прежде всего ее дактилические строки 41 и 43 с их патетическими образами вставания, сбрасывания пелены и экспансии вширь. Высокий настрой этих двух дактилей, как бы взметающихся над окружающими стихами (еще один «выход из себя»), в большой степени определяется их лексико-синтаксической «первозданностью». В отличие от большинства других строк, где служебные и неполнозначные элементы – частицы, предлоги, местоимения и т. п., – чередуясь с основными лексемами, создают непрерывную линию переливов и градаций силы (ср. хотя бы 38–39: *Но только лишь придет весна, / И роза вздохнет лишь румяна...*), в строках 41 и 43 налицо всего по три полнозначных слова, которые оголены от всяких придатков и соединительных тканей и падают в виде трех энергичных дискретных ударов. Точное совпадение рисунка словоразделов (*встанешь, откроешь зеницы – сизы расправля косицы*) призвано подчеркнуть эту демонстративную

трехчленность дактилических строк. Достаточно беглого взгляда, чтобы убедиться, что все сказанное – совпадение ритмических членений, «вырубленность» основных компонентов, опущение слабых, переходных звеньев – специфично и для первых четырех строк стихотворения, которые должна вызывать в нашей памяти репризная строфа.

Вместе с тем существенно заметить, что кульминационное четверостишие (XI, 41–44) уже не обладает той однородностью, которой отличались вводные строки 1–4. Перед нами не просто серия восторженных вскрикиваний, как там, а чередование и даже переплетение патетических элементов с нарративными, как бы продолжающими линию средней части, как, например, глаголы 2-го лица настоящего времени: *пьёшь, поёшь* в амфибрахических строках, где описывается поведение пробудившейся ласточки. (Аналогичное соотношение частей, как известно, типично и для фуги, в которой реприза может быть осложнена элементами, накопленными в ходе развития темы.) Возможная интерпретация такого переплетения старых и новых элементов в державинском стихотворении: «взлет и пребывание на новой высоте», «восстание из смертного сна и новый цикл жизни».

Приложение

Ласточка

Курсивом даются не амфибрахические строки. Деление на четверостишия мое.

- I. 1. *О домовитая Ласточка!*
2. *О милосизая птичка!*
3. *Грудь красно-бела, касаточка.*
4. *Летняя гостья, певичка! (1)*
- II. 5. Ты часто // по кровлям щебечешь,
6. Над гнездышком сидя, поешь,
7. Крылышками движешь, трепещешь,
8. *Колокольчиком в горлышке бьешь. (2)*
- III. 9. Ты часто // по воздуху вьешься,
10. В нем смелые круги даешь;
11. Иль стелешься долу, несешься.
12. Иль в небе, // простряся, плывешь. (3)
- IV. 13. Ты часто // во зеркале водном
14. Под рдяной // играешь зарей,

15. На зыбком // лазуре бездонном
16. *Тенью мелькаешь твоей.*
- V. 17. Ты часто, // как молния, реешь
18. Мгновенно // туды и сюды;
19. Сама за // собой не успеешь
20. Невидимы видеть следы, –
- VI. 21. Но видишь // там всю ты вселенну
22. Как будто // с высот на ковре:
23. Там башню, // как жар позлащенну,
24. В чешуйчатом флот там серебре;
- VII. 25. Там рощи // в одежде зеленой,
26. Там нивы // в венце золотом. (4)
27. Там холм, синий лес отдаленной,
28. Там мошки // толкутся столпом;
- VIII. 29. Там гнутся // с утеса в понт воды,
30. Там ластятся струи к берегам.
31. Всю прелесть // ты видишь природы,
32. зришь лета // роскошного храм;
- IX. 33. Но видишь // и бури ты черны,
34. И осени скучной приход;
35. И прячешься в бездны подземны,
36. Хладея // зимою, как лед.
- X. 37. Во мраке // лежишь бездыханна, –
38. Но только // лишь придет весна
39. И роза // вздохнет лишь румяна,
40. Встаешь ты // от смертного сна; (5)
- XI. 41. Встанешь, откроешь зеницы
42. И новый // луч жизни ты пьешь;
43. *Сизы расправя косицы,*
44. Ты новое солнце поешь.
- XII. 45. Душа моя! гостья ты мира;
46. Не ты ли // перната сия? –
47. Воспой же // бессмертие, лира!
48. Восстану, // восстану и я,
- XIII. 49. Восстану, – // и в бездне эфира
50. Увижу ль // тебя я, Пленира?

Впервые: Гаврила Державин (1743–1816) / Под ред. Е. Эткинда и С. Ельницкой. Норвичский симпозиум. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского университета, 1995. С. 283–292.

Примечания

- ¹ А.С. Пушкин, письмо к А.А. Дельвигу от июня 1825 г. (*Пушкин* 1937, 13: 182).
- ² «Ни одно стихотворение Державина не выдержит самой снисходительной эстетической критики... Ничего не может быть слабее художественной стороны стихотворений Державина». См.: *Белинский В.Г.* Сочинения Державина. Ст. 1; Белинский 1948, 2: 489.
- ³ *Бицилли П.М.* Державин // «Россия и славянство». 1931, 18 апр.; цит. по: (*Ходасевич* 1988: 314–316).
- ⁴ Выражение Ходасевича в связи с одой «Бог»; (*Ходасевич* 1988: 109).
- ⁵ Предвосхищая более известный казус Тургенева – редактора тютчевского «Silentium!», В.В. Капнист переписал «Ласточку» сплошным четырехстопным ямбом. При этом оказались устраненными и некоторые из подвижноударных параллелизмов (в 1–4: *О домовита сиза птичка, / Любезна ласточка моя! / Весення гостья и певичка! / Опять тебя здесь вижу я* и, разумеется, в 40–41: *Встаешь от смертного ты сна; / Встаешь, откроешь лишь зеницы...*).
- Как видим, поэтическая модель, несмотря на свою, казалось бы, очевидность, вещь довольно неуловимая: ее иногда бывает трудно не только переложить на другой язык [случай, обсуждаемый в (*Иванов* 1961)], но и просто заметить и оценить – даже когда читатель (как Капнист или Тургенев) сам является носителем данного языка, единомышленником автора, одаренным поэтом. Новизна, непривычность поэтического изобретения в равной мере демонстрируется и той легкостью, с которой Капнист, не замечая, разрушал державинскую модель, и тем трудом, с которым сам автор нащупывал к ней дорогу через ряд черновиков и ранних редакций (см. примеч. 6 и 7).
- ⁶ В редакции Московского журнала (1792 г.) изоморфизм стихов 1–2 был гораздо менее точным: *Домовита, мила ласточка! / маленька, сизенька птичка!* Цит по: (*Державин* 1868, 1: 399). Но даже в этом далеко еще не совершенном варианте перебой метра был оценен Карамзиным в редакционной сноске: «Сие смешение мер может быть очень приятно». (Там же.)
- ⁷ В черновом варианте перебой метра и сдвиг ударения отсутствуют: *Встаешь, открываешь зеницы...* (*Державин* 1868, 1: 399).

«ОСЕНЬ ВО ВРЕМЯ ОСАДЫ ОЧАКОВА»

Настоящая заметка – второй из очерков о поэтическом гении Державина, имеющих целью раскрыть уникальные «поэтические модели», или «дизайны», лежащие в основе некоторых наиболее известных его стихотворений. Этот подход, которому столь часто и с блеском следовал в своих работах о русской поэзии Е.Г. Эткинд, сравнительно мало применялся к Державину¹. Напомним, что критическая традиция, вобравшая в себя мнения Пушкина и Белинского, считала Державина поэтом-самородком, писавшим стихийно и «крупно», без заботы о технической филигранности. И правда, Державин едва ли такой поэт, на каждом стихе которого удобно было бы демонстрировать взаимодействия ритма с синтаксисом, поэтическое использование грамматических категорий, словоразделов или фонетических фигур и т. п.; даже обыкновенный анжамбман для него сравнительная редкость. Вся эта микрокультура стиха развивалась в русской поэзии весьма постепенно и в XVIII в. находилась еще в зачаточном состоянии. Яркие образы и краски, смелый выбор слов, по-ораторски сильное, эффектное чередование forte и piano – вот те черты, которые способствовали репутации Державина как «крупного» (более чем в одном смысле) поэта, искупающая относительную элементарность языковых и версификационных микроструктур.

Тем не менее техническая изобретательность у Державина также была – только не совсем на том уровне, на котором мы привыкли находить ее, скажем, у Пушкина или Ахматовой. Оправдывая оценки своего стиля как «крупного», Державин обладал конструктивным гением в масштабе более протяженных единиц

текста, строя для лучших своих стихотворений сложные строфико-композиционные форматы, замечательные новаторством и целесообразностью. Мы показали это на примере «Ласточки», где нас интересовал способ реализации эйзенштейновской «прописи пафоса». Поэтическая модель этого стихотворения настолько своеобразна, что шансов обнаружить ее в каком-либо другом тексте практически нет. Примерами удачных решений в области топики и композиции на уровне целого текста являются «Фелица», «К второму соседу» и «Снигирь», которым мы надеемся посвятить отдельные этюды, а также предмет настоящей статьи – «Осень во время осады Очакова».

К сожалению, чтобы продемонстрировать эту сторону поэтического дара Державина, нам придется просить читателя сосредоточиться на технической стороне стихотворения. Мы сознаем, что такой интерес в наши дни отнюдь не поощряется. От поэтической критики ожидается не ползание по хитросплетениям текста, а главным образом прозрения интерпретационного плана: скрытые программы, подрывающие видимый замысел, политические и биографические контекстуализации, новые этико-философские и психоаналитические перспективы и тому подобное. Но не будем забывать: этим интересам молчаливо всегда предшествует презумпция, что данные стихи представляют собой ценный словесный артефакт, что они *состоялись* в качестве поэзии, а ведь это целиком определяется такими факторами, как эффективное «соединение слов посредством ритма» (К. Вагинов), как интонация, голосоведение, композиция и другие технические умения. Уйти от них или вынести их за скобки как некую скучную данность, как «низшие уровни» и т. п. – значит проявлять безразличие к поэзии как искусству слова. Ведь если бы автор не умел заворочить нас уже на этих уровнях, т. е. попросту был бы неважным поэтом (хотя, может быть, и хорошим метафизиком или кодировщиком герметических смыслов), то, скажем прямо, кому, кроме варящихся в академическом соку схоластов, были бы интересны его философия, психологические идиосинкразии, автореферентность, интертекстуальность и т. п.? Даже понятия, образы, метафоры сами по себе еще не составляют поэзии. Все эти аспекты получают жизнь лишь в рамках словесной и композиционной инженерии, каковая есть главная специальность поэта как мастера слова и эффективность которой является необходимым, хотя часто и бездумно просматриваемым условием легитимности ученых интерпретаций². От нее полностью зависит рецепция стихов, их запоминаемость, напевность или декламируемость,

читабельность, вхождение в культуру. Выявление изобретений, конституирующих поэтические модели, должно бы поэтому интересовать многих. Однако в литературоведческих кругах это занятие в последнее время пользуется низким приоритетом. Что делать? Примемся за него в одиночестве, уповая на доброжелательного, терпеливого читателя и не пытаюсь разагитировать профессионалов герменевтики и постмодернизма.

Хочется верить, что некоторое техническое занудство этой статьи, как и предыдущей, оправдывается ценностью конструктивных решений, делающих «Осень» одним из признанных перлов державинской лирики. Постараемся вести изложение как можно проще. В частности, мы хотели избавить читателя от необходимости помнить в любой момент всю ранее сообщенную информацию или рыскать в ее поисках по предыдущему тексту. С этой целью допущены неоднократные повторения уже сказанного и ссылок на места текста и сведена к минимуму всяческая эллиптичность и вариация через синонимику, часто затрудняющая отождествление читателем одних и тех же предметов речи. Надеемся, что чтение будет облегчено прилагаемым текстом стихотворения, в котором строфы пронумерованы арабскими цифрами, а сверхстрофические единицы (триады) – римскими.

Общий обзор

Стихотворение было «назначено для... княгини Варвары Васильевны [Голицыной], урожденной Энгельгардт, племянницы Потемкина, которая ... оставалась в селе Зубриловке», богатом имении Голицыных на р. Хопёр, в Саратовской губернии, в то время как ее муж генерал-майор князь С.Ф. Голицын находился в армии Потемкина под Очаковым³. Развернув панорамы осени, зимы и войны, поэт затем призывает русских воинов сражаться до победного конца, а князя Голицына – поскорее вернуться домой, к супруге и детям, ожидающим его в деревенском имении. В первой публикации вещь называлась «Осень в селе Зубриловке» – альтернативное заглавие, для нас интересное тем, что свидетельствует об одинаковой важности для автора обоих тематических планов, в которых разворачивается содержание, – «глобально-военного» и «домашне-интимного».

Стихотворение, таким образом, начинается, условно говоря, как нарратив (общие высказывания и описания, не имеющие адресата), а затем переходит на апострофику (обращение к

конкретным лицам). Внутри апострофической части различаются два рода пассажей: императивные (непосредственные призывы в повелительной форме) и индикативные (аргументы, обращенные к тому же адресату, что и императивы, подкрепляющие их, но в изъявительной форме). При дальнейшем разборе эта подсистема признаков (нарративность, индикативная или императивная апострофичность) будет называться *модальностью*.

Оригинальной в этом стихотворении, как ясно любому чуткому читателю, является его строфическая организация. Посмотрим, как через ее посредство организуется чередование контрастных тонов и модальностей и как все это соотносится с развитием лирического сюжета.

«Осень» состоит из 15 восьмистрочных строф четырехстопного ямба с рисунком окончаний FmFmFmFm (F = женские окончания, m = мужские). Строфы объединены в сверхстрофические единицы (далее называемые *триадами*), состоящие из одной безрифменной⁴ строфы-интродукции и двух строф с перекрестной рифмовкой (AbAbCdCd). Внешне триады весьма четко разграничены не только особым признаком своих первых строф (отсутствием рифм), но и своей смысловой и синтаксической законченностью (каждая триада начинает новый период и заканчивается точкой).

Дадим краткий обзор стихотворения по триадам в терминах нарративной и апострофической (индикативной / императивной) модальности и самый общий абрис содержания (читателю рекомендуется иметь перед глазами текст).

Первые две триады нарративны, описывая приход соответственно осени и зимы на фоне широких российских пейзажей.

Нарративна и триада III (средняя) в первых своих двух строфах (7–8), описывающих военную «грозу» Потемкина на Черном море. Начиная со строфы 9 и до конца стихотворение представляет собой апострофу, в рамках которой чередуются императив и индикатив. В своих первых двух стихах, призывающих русских воинов быть достойными своего отечества, строфа 9 имеет императивную модальность, а в остальных индикативную (панегирик воинам во втором лице).

Триада IV начинается с апострофического обращения к российскому воинству сначала в императивной форме: *Мужайтесь, росски Ахиллесы, / Богини северной сыны!* – а затем в индикативной: *Хотя вы в Стикс не погружались, / Но вы бессмертны по делам*, повторяя, таким образом, рисунок последней строфы предыдущей триады. В последних двух стихах строфа 10 возвращается

к императиву, который на сей раз обращен лично к Голицыну: *И ты спеши скорей, Голицын, / Принести в твой дом с оливой лавр*. Вторая и третья строфы триады IV (11–12) продолжают апострофу к Голицыну уже в индикативной модальности, рисуя картину встречи последнего с женой и детьми, которым он расскажет о подвигах российской армии во главе с «дядей и отцом» княгини Голицыной – Потемкиным.

Триада V, продолжая апострофу к Голицыну, возобновляет императивность в первых двух строках строфы 13, затем сменяет ее на индикатив, описывая переживания супруги, ожидающей мужа в тиши деревенской усадьбы. Последние четыре строки стихотворения вновь императивны, будучи обращены на этот раз к осени с призывом принести свой последний, самый желанный плод – победу.

Образцовые триады – первая и вторая (строфы 1–3 и 4–6)

В двух первых триадах дважды с большим эффектом разворачивается один и тот же ясный и красивый тематико-интонационный рисунок. Описания соответственно осенней и зимней природы строятся по идентичной, легко опознаваемой модели.

В безрифменных интродукциях обеих триад – строфах 1 и 4 – события разворачиваются в надмирном плане. Наступление осени в 1-й и зимы в 4-й представлено в аллегорической барочной манере – как деятельность единичных мифологических фигур, которые: (а) наделены грандиозными эпитетами, (б) стремительно перемещаются по мировому пространству, (в) размахивают огромными плоскостями или полотнищами и (г) распоряжаются стихиями. В 1-й действует спущенный с цепи Борей: *Ужасные криле расширяя, / Махнул по свету богатырь*, сгущая туманы и облака, проливая на землю дожди. В 4-й появляется характерная для эпической поэтики, начиная с античности, персонификация – фигура Зимы. Покинув свои чертоги на севере, *Идет седая чародейка, / Косматым машет рукавом*, занося землю снегом и замораживая реки.

В рифмованных частях триад I и II, т. е. соответственно в строфах 2–3 и 5–6, описываются земные последствия этих действий Борея и Зимы, их воздействие на природу и на все живое. Взгляд продолжает оставаться панорамным, но изображение оба

раза решительно «спускается на землю», отходит от монументальной и эмблематической манеры нерифмованных интродукций и, несмотря на заметный и здесь элемент мифологической стилизации (2: *Уже румяна осень носит / Снопы златые на гумно; 6: По селам нимфы голосисты / Престали в хороводах петь /.../ Небесный Марс оставил громы...*), в общем выдержано в духе бытового реализма. Под эгидой грандиозных персонификаций стихий и времен года интродукции развертываются в рифмованных строфах пестрые картинки народной жизни и природы: *Уже стада толпятся птички (2); В опушке заяц быстроногий, / Как колтик поседев, лежит; / Ловецки раздаются роги, / И выжлиц лай и гул гремит. / Запасишься крестьянин хлебом, / Ест добры щи и пиво пьет (3); Древа стоят и холмы голы (6); Дымятся серым дымом думы, / Поспешно едет путник в путь (5)* и т. п. Множественность предметов в их характерных состояниях, разнообразие очаровательных подробностей в паре рифмованных строф образуют подчеркнутый контраст с единственностью монументального деятеля и действия в нерифмованной интродукции.

Соответственное различие между нерифмованной и рифмованной частями внутри триад I и II четко дает себя знать в синтаксическом и интонационном плане.

Безрифменная строфа монолитна и величественна («*maestoso*»). Она заполнена либо одной субъектно-предикатной фразой с серией однородных глаголов, либо такими сочиненными субъектно-предикатными фразами, в которых прямая каузальная зависимость каждой последующей фразы от предыдущей в значительной степени спаивает их в однородную смысловую цепь, в протокол единого процесса: *Ужасные криле расширя, / Махнул по свету богатырь; / Погнал стадами воздух синий, / Сгустил туманы в облака, / Давнул – и облака расселись (1); Идет седая чародейка, / Косматым машет рукавом; / И снег, и мраз, и иней сыплет, / И воды претворяет в льды, / От хладного ее дыханья / Природы взор оцепенел (4).*

Рифмованные строфы, напротив, характеризуются живостью и дробностью ритма («*presto*»). Они заполнены множеством быстро и деловито сменяющихся (длиной в одну или две строки) сочиненных субъектно-предикатных фраз, образующих не единую каузально-временную последовательность, а ряд отдельных иллюстраций, видимо, мыслимых в одновременности: *Уже румяна осень носит / Снопы златые на гумно, / И роскошь винограду просит / Рукою жадной на вино. / Уже стада толпятся птички, / Ковыль сребрится по степям (2); Ловецки раздаются роги /*

И выжлиц лай и гул гремит (3); Пустыни сетуют и доли, / Голодны волки воют в них; / Древа стоят и холмы голы, / И не пасется стад при них (5); Ушел олень на тундры мшисты, / И в логовище лег медведь (6) и т. п.

Отказ от рифмы в интродукциях триад представляется счастливой находкой в свете их указанного выше противостояния рифмованным строфам. Уж если проводить оппозицию надмирного и земного планов через такой параметр, как клаузула, то божественному и монументальному – ввиду его ассоциаций с античной классикой, с эпосом и гимнами – конечно, более пристал белый стих, чем рифмованный!

Таким образом, композиционно и тематически моделью первых двух триад является – в нерифмованной строфе – величественная картина председательствующего над землей персонифицированного времени года, а в паре рифмованных строф – серия затронутых его действием, широко разбросанных и тепло окрашенных деталей земной жизни. В интонационно-голосовых и музыкальных терминах можно фигурально говорить о резком перепаде громкости: за монолитным громогласным вступлением следует более длительная, тонкая и индивидуализированная разработка отдельных тем и мотивов.

Понятие основной схемы

Рассмотрение первых двух триад позволяет нам обобщить некоторые из их структурных черт в качестве основной схемы триады: это понятие понадобится нам в дальнейшем анализе триад III–V. Отвлекаясь от более детальных сходств, делаемых первые две триады своего рода близнечной парой, дадим основной схеме более слабое определение, которое было бы приложимо ко всем пяти триадам. Будем называть основной схемой такое соотношение трех строф (нерифмованной и двух рифмованных), где первая, нерифмованная строфа выполняет двойную разграничительную функцию: (а) в контексте всего стихотворения ограничивая данную триаду от предыдущей (например, открывая новую тему, которая будет доминировать в данной триаде, как тема осени в триаде I, зимы – II); (б) внутри своей триады образуя четкий перепад по тону, модальности, материалу, характеру изображения, синтаксису с последующими двумя строфами (например, противопоставляя космический план земному, торжественную и эмблематическую дикцию бытовому повествованию, монофигурность

многофигурности, как в первых двух триадах); и все это в то время, как две рифмованные строфы во всех этих отношениях представляют собой единый континуум.

Идеальное соблюдение основной схемы имеет место лишь в триадах I и II, экспонирующих ее в наиболее четком виде, во многих измерениях и притом дважды, что позволяет схеме зафиксироваться в читательской памяти и служить далее неким образцом и ориентиром. В триадах III–V основная схема предстает в сдвинутой, осложненной форме, диктуемой как общей целью избежания монотонности, так и тематической эволюцией внутри стихотворения.

Третья триада (строфы 7–9)

Вводя тему войны, триада III, по видимости, начинается так же, как I и II, – война приравнивается к мифологизированным стихиям. Интродукция 7 близко напоминает безрифменные строфы 1 и 4. Потемкин трактуется в ней как бог, равный Борею и Зиме и их не боящийся: *Российский только Марс, Потемкин, / Не ужасается зимы*. Его развевающиеся знамена (и далее крылья орла) соответствуют криле в 1 и косматому рукаву в 4. Потёмкинский орел, который в интродукции 7 *Над древним царством Митридата / Летает и темнит луну* (символ Турции), – эмблема, ставящая Россию в один ряд с Бореем и Зимой, движущимися по мифологизированному надмирному пространству в интродукциях предшествующих триад. Также в 7 *Под звучным крил его мельканьем / То черн, то бледн, то рдян Эвксин* – аналог воздействия Борея и Зимы на природу и земные дела в глобальном масштабе, как в 1 *Давнул – и облака расселись, / Пустился дождь и вошумел*, и в 4 *От хладного ее дыханья / Природы взор оцепенел* (в последней цитате отметим, между прочим, и синтаксическое сходство, особенно в первых строках, с двустижием в 7: *Под звучным крил его мельканьем / То черн, то бледн, то рдян Эвксин*). Параллелизм строф 1, 4 и 7, таким образом, почти идеальный.

Если судить по первым двум триадам, то после громкозвучной интродукции следует ожидать и здесь спуска на землю, понижения тона, разнообразия мелких действий, обилия бытовых деталей в двух последующих строфах.

В действительности, начиная с триады III (т. е. с середины стихотворения), модель предыдущих триад деформируется. Особенно сожалеть об этом не приходится: как бы красив и эффектен

ни был их четкий, бравурный, основанный на принципе «forte – piano» строй, дать точно такой же рисунок в третий раз значило бы убить пьесу механическим повторением. Основная схема продолжает выдерживаться до конца как активное средство тематикориторического членения, хотя уже отнюдь не с той же четкой артикуляцией, какую задали первые две триады. Тематическое и интонационное разграничение между триадами, а внутри них между безрифменной интродукцией и парой рифмованных строф в целом продолжает быть ощутимым в триадах III–V. Однако оно реализуется новыми средствами и сопровождается ритмическими вариациями. Появляются, в частности, своего рода вертикальные (межстрофные и межтриадные) анжамбаны, когда смысловой сегмент фактически начинается или заканчивается немного раньше/позже, чем полагающийся ему по основной схеме (сверх)строфический сегмент (под каковым подразумевается либо триада в целом, либо нерифмованная строфа, либо пара рифмованных). Это несовпадение смысловых границ со (сверх)строфическими, во-первых, должно быть достаточно невелико, чтобы ощущение основной схемы не было заглушено. Во-вторых, это несоблюдение границ может быть не полным, а относительным, например, когда «зашагивающий» в чужое пространство смысловой сегмент включает несколько признаков и по каким-то из них (скажем, императивность/индикативность, обращение к одному/ко многим лицам) схемная граница перешагивается, а по другим (скажем, военно-патриотическая/интимная тематика) выдерживается.

В подобном расшатывании смысловых и (сверх)строфических членений естественно видеть целесообразный прием, который, как анжамбан в его более привычной нам межстиховой форме, разнообразит и маскирует заданную с самого начала ритмическую модель, не давая ей выродиться в механическую скандовку.

Возвратимся к триаде III. Ее пара рифмованных строф (8–9), описывающая героизм российских воинов, и в самом деле спускает нас, как и в первых двух триадах, из небесного плана в земной. Но земной план на этот раз представляет собой не мирный сельский ландшафт, а грозный театр очаковской осады, с ее стенами, рвами и т. д. О рифмованных частях предыдущих триад сильно напоминают композиция и синтаксис – нарочитая многопредикатность и многопредметность, быстрое и дробное следование членов в 8 и 9: *Седые бури презирает, / На льды, на рвы, на гром летит, / В водах и в пламе помышляет / Или умрет, иль победит; / Ты не наемник – сын усердный; / Твоя Екатерина – мать, /*

Потемкин – вождь, Бог – покровитель, / Твоя геройская грудь – твой щит, / Честь – мзда твоя, вселенна – зритель, / Потомство плесками гремит, контрастные с монофигурностью и единой кривой движения потёмкинского орла в интродукции 7. Однако второй важнейший контраст между интродукцией и разработкой – по суровой монументальности/теплой домашности, – свойственный первым двум триадам, в III утрачен, поскольку батальные, т. е. земные, элементы и сами носят здесь достаточно мощный и обобщенный характер, нисколько не напоминая тонкие миниатюры осени и зимы в строфах 2–3 и 5–6. Более выдержанная параллель строф 8–9 с жанровыми картинками предыдущих триад потребовала бы, возможно, большего акцента на фигурах солдат (ср. выше охотников и сельских девушек), больше конкретных деталей лагерной жизни, одним словом, больше человеческого и бытового элемента, чем это имеет место в 8–9.

Это частичное сглаживание резкости перепада между мифологизированной интродукцией и реалистической земной разработкой можно оправдать как естественную адаптацию первоначальной схемы триады к новой теме, теме войны и героики, которая впервые прямо вводится в интродукции 7. Чередование небесного плана с земным, военно-героическим, каковой, при всем различии по уровню могущества, все же оказывается в чем-то под стать миру богов и находится с ним в постоянном контакте (как, впрочем, и чередование в триадах I–II батально-космических сцен с мирными, бытовыми), – известная черта эпики гомеровского типа, которую читатель как будто и готов опознать, дойдя до этого места текста (эмблематизированная потёмкинским орлом Россия – как Зевс, русские под Очаковым – как ахейцы под Троей). Но кроме этой, так сказать, легко абсорбируемой читательским восприятием модификации, триада III отстает от стройной модели первых двух еще на один признак. Ровно посередине пары ее рифменных строф переламывается модальность стихотворения, превращаясь из нарративной в апострофическую, императивную: *Мужайся, твердый Росс и верный...* (9) и т. д.

Перемены эти закономерны в свете того, что «Осень» все же не эпос, а лирика, не описательная поэма, а одически окрашенное послание, и середина триады III служит тем местом, где элементы послания начинают проявляться. Стихотворение началось с торжественного эпического вступления, занявшего первые две триады и две строфы III. В его рамках играл большую роль контраст (по крайней мере, в первых двух триадах) между грозной деятельностью космических сил и подкупающими картинка-

ми земной жизни на фоне сельского пейзажа. Трогательная и интимная окраска этих картинок, в сущности, может задним числом восприниматься как предвестие предстоящего в триаде IV сдвига в сторону главной программы стихотворения – призыва князю Голицыну вернуться домой, в лоно семьи, природы и родной усадьбы (призыва, которому в качестве отказного движения предшествует громогласная дань военной теме в триаде III). Возвращение героя рассматривается до самого конца стихотворения в двойном аспекте, патриотическом и личном (сливая эти два мотива воедино, последняя строка «Осени» обещает воспеть *любовь и славу*). Но по мере развития темы фокус внимания заметно сдвигается от патриотических мотивов к личным, от славы к любви.

Спуск от эпического модуса к интимному, от космического к камерному совершается в стихотворении весьма постепенно, в три ступени (А, В, С), из которых на триаду III приходится только первая (А): переход (уже упомянутый) от нарратива к апострофике – к обращению во втором лице в последней строфе триады III: *Мужайся, твердый Росс и верный* (9). Шаг в сторону личных мотивов здесь пока незаметен: обращение адресуется не одному человеку, а всему российскому воинству (уже названному в этой форме единственного числа *Росс* в строфе 8) и выдержано отнюдь не в интимном, а в военно-патриотическом тоне.

Поскольку он наступает еще до окончания триады, данный переход есть первый из смысловых анжамбманов, о которых было сказано выше. Анжамбман этот является ретроактивным и «межтриадным» – зашагивание совершается в триаду III из следующей, IV, где апострофическая модальность уже доминирует. Тем не менее из всего сказанного достаточно ясно, что основная схема в триаде III в целом выдерживается.

Четвертая триада (строфы 10–12)

Соблюдается основная схема и в триаде IV. Хотя, как мы видели, триада IV своей апострофичностью «зашагнула» назад, в третью – призывы к российским воинам начались уже в 9, – этот анжамбман не мешает строфе 10 восприниматься, в соответствии с основной схемой, в качестве интродукции новой триады. Во-первых, как все предыдущие интродукции, 10-я прибегает к мифоаллегорическому аппарату: *росски Ахиллесы* и особенно такие космические термины, как *Стикс* и *богини северной*. Во-вторых,

строфе 10 как началу новой триады придана особая громкость – благодаря заметному понижению интонации к концу строфы 9. В самом деле, 9-я, начавшись с аналогичного императива: *Мужайся, твердый Росс и верный, / Еще победой возблистать!* – затем сходит на ряд индикативов: *Ты не наемник – сын усердный /... / Честь – мзда твоя, вселенна – зритель, / Потомство плесками гремит.* После этого отказного приглушения возвращающийся в 10-ю императив *Мужайтесь, росски Ахиллеса,* воспринимается как новое восхождение, и притом более интенсивное, чем прежде⁵.

Вторая черта основной схемы – перепад и граница между безрифменной 10-й и рифмованной парой 11–12 – в IV также достаточно ощутима, напоминая соответствующие разграничения в предыдущих триадах. Громкозвучный панегирик воинству в 10-й⁶ сменяется в 11–12-й личным призывом к князю Голицыну как можно скорее вернуться домой, переключая внимание на нетерпеливо ожидающих его домашних и на воображаемую радостную встречу. Рифмованная пара строф 11–12 представляет собой автономное целое в ряде отношений. Как все такие пары, она многопредикатна (новое сказуемое почти в каждой строке, как в первых двух триадах). Она выдержана в ином времени, нежели императивы интродукции (повествовательном будущем), и синтаксически объединяется трехкратной анафорой *Когда*, переходящей из одной строфы в другую. Заметим также, как переключение с воинствующей риторики интродукции на мирную и семейную тематику рифмованной пары строф сделано более резким благодаря своеобразному обрыву логической связи между интродукцией и рифмованной парой. Призвав воинов сражаться и жертвовать собой, поэт тут же через не вполне понятную связку «и», призывает Голицына поспешить домой, к семье: (10) *Мужайтесь, росски Ахиллеса, / <...> / Дерзайте ваших вслед отцов! / И ты спеши скорей, Голицын! / Принесть в твой дом с оливей лавр.*

Кроме межтриадного (в триаду III) в триаде IV замечается и другой анжамбман, межстрофный и тоже ретроактивный – смысловое зашагивание в интродукцию из следующей за нею рифмованной пары строф. Если, как это достаточно очевидно, главным содержанием интродукции 10 являются воинственные призывы к армии, а рифмованной пары строф 11–12 – личное обращение к Голицыну и предвкушение семейной встречи, то почему бы границе между этими двумя смысловыми частями триады – в соответствии с основной схемой – не совпасть более точно с границей между двумя ее формальными частями, т. е. безрифменной интродукцией и парой рифмованных строф? В действительности,

однако, начало второй смысловой части опережает конец первой формальной. Вводные слова персонального обращения *И ты спеши скорей, Голицын! / Принесть в свой дом с оливей лавр* экономно втиснуты в два последних стиха монументальной интродукции⁷. Сделано это, видимо, для того, чтобы оставить как можно больше места в рифмованных строфах для развертывания в них широкого интонационного периода.

Картинки ожидаемой встречи в 11–12 – это вторая ступень (В) интимизации военно-патриотической темы, а именно «Возвращение героя». Приглашая Голицына вернуться к семье, поэт делает акцент на том, как тот расскажет жене и семерым сыновьям о подвигах российского воинства. Хотя в триаде IV уже фигурируют и *Пленира*, и *нежны взоры*, интимного элемента в ней не очень много; строфы о свидании с женой и сыновьями даны нераздельно с воинскими мотивами: *Бесценными побед венцами / Твою супругу удивил; / Геройские дела расскажешь / Ее ты дяди и отца* (12) и т. п. Эта преимущественно военно-патриотическая окраска семейной встречи полностью заключена в рамки данной триады и с ней кончается, способствуя тем самым тематическому отграничению триады IV от V. Развернута эта тема эффектно – в виде амплификационного периода с тремя «когда», длиной соответственно в один, четыре и восемь стихов: *Когда ты к ней приедешь в дом; Когда с горячностью обнимешь /... / Когда обильными речами...*, что, конечно, также отвечает требованию основной схемы о монолитном единстве двухстрофной рифмованной разработки.

Пятая триада (строфы 13–15)

Начало триады V знаменует последнюю ступень (С) в нисхождении от космической и военной эпики к лиризму – «Возвращение супруга». Интимная тема полностью вступает в свои права. Поэт продолжает уговаривать князя Голицына вернуться домой – но на этот раз с акцентом не на рассказы о боевых делах, а на том, чтобы утешить и успокоить смятенные чувства прелестной женщины.

Нетрудно видеть, что основная тема соблюдена и в триаде V. Отграничение ее интродукции 13 от триады IV достигнуто, как и ранее в 10-й, интенсивным подъемом тона. Безрифменная строфа звучит как новое начало благодаря тому, что открывает новый (третий, после *Мужайся...* в 9-й и *Мужайтесь* в 10-й ряд императивов: *Спеши, супруг, к супруге верной, / Обрадуй ты, утешь ее* (13),

между тем как в предыдущих двух строфах 11–12 прочно установилось индикативное второе лицо в будущем времени (*изъявишь, удивишь* и т. д.). Императивность, впрочем, на этих первых двух строках и прерывается, вместо того чтобы, ради четкости схемы, заполнить собою всю нерифмованную строфу: вся остальная часть триады V индикативна (за исключением призыва к осени в финале). В интродукции описывается фигура и настроение жены: (13) *Она задумчива, печальна, / В простой одежде, и, власы / Рассыпав по челу нестройно, / Сидит за столиком в софе...* Индикативная модальность продолжается в рифмованных строфах (вплоть до последних четырех строк стихотворения), от которых тем не менее интродукция (13) должным образом отграничена – прежде всего способом презентации, будучи заполнена статической фигурой княгини. Голицыной на фоне символов ее домашнего универсума, так сказать, портретом во весь рост в стиле XVIII в., в то время как в 14–15 преобладает многопредикатное (как всегда в рифмованных разработках) описание ее быстро сменяющихся душевных состояний: *Она к тебе вседневно пишет: / Твердит то славу, то любовь, / То жалостью, то негой дышит...* (14) и т. д. Эта смена в способе изображения с должными поправками напоминает нам живые последовательности малых картинок после единичной крупной фигуры в «образцовых» триадах I–II.

О том, какой путь пройден в стихотворении от эпического и батального дискурса к персональному и лирическому, наглядно говорит контрастный параллелизм последней, триады V, с первыми тремя. Верно, что, как в безрифменных строфах 1, 4 и 7 действовали соответственно Борей, Зима и российский орел, так и в интродукции 13-й показана единичная фигура (княгини Голицыной). Но ее атрибуты – нежный облик и всечасные слезы – это совсем иное, нежели решительные, размашистые движения суровых распорядителей стихий. Интерьерный фон хозяйки дома – столик, софа – также контрастирует с космичностью пещер морей, стран света, составлявших окружение Борей, Зимы и орла. Верно и то, что как и в двух первых триадах, разработка в рифмованных строфах 14–15 отмечена частым следованием предикатов: *Твердит то славу, то любовь, / То жалостью, то негой дышит* (14). Однако последние, в отличие от пейзажных картинок, эндоцентричны, имея единый субъект и описывая не широко раскинувшиеся элементы внешнего мира, а разброс эмоциональных состояний одного человека, так сказать внутренний, душевный ландшафт, с собственными сменами погоды и даже осадками: слезы в (13) вместо природного [например, дождя в (1)] и батального.

Основная схема дополнительно размыта в третьей строфе триады (она же последняя строфа «Осени»), делая менее четкой ее параллелизм со второй строфой (переход в последнем катрене от индикатива опять на императив – обращение к Осени, призывание *желанной вести*, обещание воспеть *любовь и славу*). Соотношение модальностей в триаде V, таким образом, коррелирует с сегментацией триады весьма вольно. Это нарушение основной схемы в последних четырех строках легко принять ввиду очевидной необходимости иметь в этом месте какой-то сигнал конца стихотворения, компактно резюмирующий все его этапы и тематические компоненты.

Триада Державина и «период» Ломоносова

Игра на совпадениях и несовпадениях смысловых отрезков с ритмическими – обычный прием поэзии, наблюдаемый на любых уровнях, от отдельного стиха до целой строфы. Читая державинскую «Осень», мы почти не находим в ней анжамбманов привычного типа – переносов кусочков фразы из одной строки в другую. В большинстве как рифмованных, так и безрифменных строф законченные синтаксические единицы безупречно коэкстенсивны с составляющими строфы: *Борей на Осень хмурит брови / И Зиму с севера зовет / Идет седая чародейка, / Косматым машет рукавом; (4); Огонь, в волнах неугасимый, / Очаковские стены жрет; / Пред ними росс непобедимый / И в мраз зелены лавры жнет* (8) и т. д. [Исключения немногочисленны и неярки: *По развевающим знаменам / Полков, водимых им, орел / Над древним царством Митридата* (7); *Она задумчива, печальна, / В простой одежде, и, власы / Рассыпав по челу нестройно* (13); *Приди, желанна весть! – и лира / Любовь и славу воспевает* (15) (прямым шрифтом выделены анжамбманы традиционного типа.)]

Фактически нет в «Осени» и так называемых зыблующихся (по классификации Ломоносова в его «Риторике») стихосинтаксических периодов, т. е. таких строф, в которых члены предложения «очень неравны» и в силу этого находятся в резком несоответствии с заданным рисунком симметрических внутривокальных делений. Большинство строф-периодов в нашем стихотворении являются, в ломоносовских терминах, либо «умеренными» («круглыми»), т. е. такими, в которых члены предложения «величиною не много разнятся» и равномерно распределяются по составляющим строфы, либо «отрывными», т. е. такими, при которых каждая

строка строфы представляет собой отдельное законченное предложение. Рассмотрение стихотворений Державина показывает, что он вообще не любил неравновесных «зыблющихся» строф и придерживался по преимуществу «круглого» и «отрывного» строя. Но даже на фоне этого предпочтения «Осень» выделяется повышенной стройностью и уравновешенностью своего метрико-синтаксического рисунка. Видимо, своеобразной компенсацией столь крайней гладкости на традиционных уровнях и можно считать ту игру совпадений/несовпадений, которая разворачивается на уровне введенной Державиным сверхстрофы (триады), т. е. фоном для анжамбманов служит иная, более крупная, нежели у Ломоносова, сегментация текста. Избегая «зыблущего» принципа в рамках отдельной строфы, Державин разрабатывает его эквивалент на более длинном отрезке, где сдвигами и несовпадениями характеризуется соотношение в членении уже не между схемой строфы и заполняющим ее синтаксическим периодом (какое отношение у Державина единообразно гармонично), а между основной схемой триады и заполняющим ее тематико-интонационным сегментом текста (включая такие параметры, как императив/индикатив, эпичность/камерность, громкость/тихость, крупный план/детализация).

В этом замысле нарочитая правильность первых двух (и даже двух с половиной) сверхстроф державинской «Осени», сменяемая затем более сложным и затуманенным рисунком, может рассматриваться как тактика, аналогичная ломоносовскому принципу подачи разнотипных строф внутри оды, как его заметил и сформулировал Тынянов: «[В ломоносовской оде] особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй; остальные строфы представляли постепенное варьирование, нарастание вариаций и к концу спад интонационной линии либо к началу, либо к равновесию» (Тынянов 1977: 232).

Под интонационным строем Тынянов подразумевает тип периода – «круглый», «зыблущийся» или «отрывной» (Там же: 233 сл.). Подобно первым одной-двум строфам у Ломоносова, в державинской «Осени» первые две сверхстрофы (триады I–II) задают некую модель с большой четкостью, а дальнейшие три триады повторяют ее в сдвинутом, видоизмененном (со строфическими и межстрофными анжамбманами), но все же узнаваемом виде.

Такое понимание триад III–V как целесообразных вариаций схемы предпочтительнее, чем путь наименьшего сопротивления (по которому пошли было и мы при первых чтениях

«Осени» и при объяснении ее студентам), состоящий в том, чтобы видеть в первых двух триадах некую идеальную красивую картину, а остальные три рассматривать просто как менее сильные, не столь строго выдержанные и не достигающие технического совершенства двух первых (и, в частности, видеть в триаде III не вполне удавшуюся попытку удержаться на прежнем уровне). Подобная трактовка была бы, на наш теперешний взгляд, несправедлива по отношению к поэтической изобретательности Державина, выяснению и реабилитации которой посвящен этот цикл очерков.

Приложение

«Осень во время осады Очакова»

I. 1. Спустил седой Эол Борея
С цепей чугунных из пещер;
Ужасные криле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул – и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

2. Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам.

3. В опушке заяц быстроногий,
Как колпик поседев, лежит;
Ловецки раздаются роги,
И выжлиц лай и гул гремит.
Запасшися крестьянин хлебом,
Ест добры щи и пиво пьет;
Обогащенный щедрым небом,
Блаженство дней своих поет.

II. 4. Борей на Осень хмурит брови
И Зиму с севера зовет:
Идет седая чародейка,
Косматым машет рукавом;
И снег, и мраз, и иней сыплет
И воды претворяет в льды;
От хладного ее дыханья
Природы взор оцепенел.

5. Наместо радуг испещренных
Висит по небу мгла вокруг,
А на коврах полей зеленых
Лежит рассыпан белый пух.
Пустыни сетуют и доли,
Голодны волки воют в них;
Древа стоят и холмы голы,
И не пасется стад при них.

6. Ушел олень на тундры мшисты,
И в логовище лег медведь;
По селам нимфы голосисты
Престали в хороводах петь;
Дымятся серым дымом дома,
Поспешно едет путник в путь,
Небесный Марс оставил громы
И лег в туманы отдохнуть.

III. 7. Российский только Марс, Потемкин,
Не ужасается зимы:
Полков, водимых им, орел
Над древним царством Митридата
Летает и темнит луну;
Под звучным крил его мельканьем
То черн, то бледн, то рдян Эвксин.
По развевающим знаменам.

8. Огонь, в волнах неугасимый,
Очаковские стены жрет,
Пред ними Росс непобедимый
И в мраз зелены лавры жнет;
Седые бури презирает,
На льды, на рвы, на гром летит,

В водах и в пламе помышляет:
Или умрет, иль победит.

9. Мужайся, твердый Росс и верный,
Еще победой возблистать!
Ты не наемник – сын усердный;
Твоя Екатерина мать,
Потемкин – вождь, бог – покровитель;
Твоя геройска грудь – твой щит,
Честь – мзда твоя, вселенна – зритель,
Потомство плесками гремит.

IV. 10. Мужайтесь, росски Ахиллеса,
Богини северной сыны!
Хотя вы в Стикс не погружались,
Но вы бессмертны по делам.
На вас всех мысль, на вас всех взоры,
Держайте ваших вслед отцов!
И ты спешి скорей, Голицын!
Принести в твой дом с оливой лавр.

11. Твоя супруга златовласа,
Пленира сердцем и лицом,
Давно желанного ждет гласа,
Когда ты к ней приедешь в дом;
Когда с горячностью обнимешь
Ты семерых своих сынов,
На мать нежны взоры вскинешь
И в радости не сыщешь слов.

12. Когда обильными речами
Потом восторг свой изъявишь,
Бесценными побед венцами
Твою супругу удивишь;
Геройские дела расскажешь
Ее ты дяди и отца,
И дух и ум его докажешь,
И как к себе он влек сердца.

V. 13. Спеши, супруг, к супруге верной,
Обрадуй ты, утешь ее;
Она задумчива, печальна,

В простой одежде, и, власы
 Рассыпав по челу нестройно,
 Сидит за столиком в софе;
 И светло-голубые взоры
 Ее всечасно слезы льют.

14. Она к тебе вседневно пишет:
 Твердит то славу, то любовь, –
 То жалостью, то негой дышит,
 То страх ее смущает кровь;
 То дяде торжества желает,
 То жаждет мужниной любви,
 Мятется, борется, вещает:
 «Коль долг велит, ты лавры рви!»

15. В чертоге вокруг ее безмолвном
 Не смеют нимфы пошептать;
 В восторге только музы томном
 Осмелились сей стих бряцать. –
 Румяна Осень! – радость мира!
 Умножь, умножь еще твой плод!
 Приди, желанна весть! – и лира
 Любовь и славу воспоем.

Впервые: Эткиндовские чтения. I. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2003. С. 153–172.

Примечания

- ¹ Среди замечательных исключений назовем работу Е.Г. Эткинды «Две диалогии Державина» (и в особенности «Светская диалогия») в сборнике работ норвичского симпозиума (*Эткнд* 1995: 234–256).
- ² По словам П. Валери, художник Дега жаловался поэту Малларме: «У меня столько идей для стихотворений – если бы я только мог все их выразить!» «Дорогой Дега, – ответил Малларме, – стихи пишутся не идеями, а словами» (*Valery P. Degas danse dessin*).
- ³ Из комментариев Я.К. Грота к собранию сочинений Державина (*Державин* 1868, 1, 1: 159).
- ⁴ Некоторые рифмоподобные созвучия в нерифмованных строфах все же имеются, особенно в первой: *Борея – расширяя, из пещер – богатырь* (заметим равенство этих квазирифмуемых слов по числу слогов,

что усиливает созвучие). В последующих нерифмованных строфах эти сходства выражены слабее.

- ⁵ Аналогичное возвращение к императиву: *Держайте ваших вслед отцов!* – после индикативных строчек: *Хотя вы в Стикс не погружались*, и т. п. – можно заметить внутри строфы 10.
- ⁶ На «вы»: не отказное ли движение между «ты» – росс – предыдущей строфы 9 и «ты» обращения к Голицыну в конце строфы 10?
- ⁷ Эта пара стихов звучит одновременно как конец и начало. В интонационном отношении она, пользуясь термином Б.М. Эйхенбаума, представляет собой завершение, «каданс» интродукции, образуя несомненное понижение ее громогласного тона. Но по смыслу она явно уже принадлежит следующему, персональному сегменту, каковой в строфе 11 будет продолжен в виде нового интонационного повышения; (см. анализы подобных мелодических перепадов в замечательной книге Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха», особенно в разделе II. I (*Эйхенбаум* 1922)).

ИГРОВАЯ РИТОРИКА «ФЕЛИЦЫ»

В этом очередном очерке о поэтической изобретательности Державина мы пытаемся выявить своеобразие риторического замысла его «Фелицы», которое в свое время сделало эту оду сенсацией и обеспечило ей репутацию одной из жемчужин русской лирики. По своему эмоциональному воздействию ода оказалась не просто похвальным словом, щекочущим самолюбие монарха, но своего рода *tear-jerker*'ом (как называют произведение нарочито трогательное, способное вызывать слезы). Стихотворение некоторое время ходило по рукам среди придворных, вызывая изумление своей смелостью. Когда же, наконец, княгиня Е.Р. Дашкова распорядилась о публикации «Фелицы» и поднесла Екатерине журнал с напечатанной одой, то в очередной свой визит она застала императрицу в слезах:

...Видит ее стоящую, расплаканную, держащую в руках тот журнал; Императрица спрашивает ее, откуда она взяла сие сочинение и кто его писал. Княгиня сначала испугалась, не знала, что отвечать; Императрица ее ободрила, сказав: Не опасайтесь, я только вас спрашиваю о том, кто бы меня так коротко знал, который умел так приятно описать, что ты видишь, я как дура плачу (*Державин. Объяснительные примечания; Грот 1870: 484*).

В учебниках литературы «Фелица» справедливо рассматривается как случай неканонического восхваления и как образец смешанного жанра – гибрид оды и сатиры: «Хвалебная ода... оказывалась в то же время резкой политической сатирой» (*Благой*

1955: 401). «Это как будто и похвальная ода, и в то же время значительную часть ее занимает как будто сатира на придворных; а в целом это была и не ода, и не сатира, а свободная поэтическая речь человека, показывающего жизнь в ее многообразии» (*Луковский 1939: 393*). Оценка эта вполне правильна с единственной оговоркой, что едва ли возможна такая вещь, как «свободная поэтическая речь». Всякая поэтическая речь, даже освобождающаяся от прежних традиций, не может не быть «построением и игрой» (*Эйхенбаум*), во множестве использующей готовые конструкции и схемы. Мы намерены ниже конкретизировать некоторые из делаемых обычно в общей форме сопоставлений «Фелицы» с жанром формальной или стихотворной сатиры. Но главная цель нашей статьи состоит в том, чтобы уточнить характер эмоциональных эффектов стихотворения и привлечь внимание – по возможности в сравнительно-типологическом плане – к применяемым для их достижения готовым конструкциям и испытанным приемам, среди которых видное место занимает мимесис определенного рода межперсональных «транзакций»¹.

Наиболее оригинальной особенностью «Фелицы» представляется *игровой* и даже *игривый* характер восхваления: даже самые страстные выражения обожания и почтения августейшей адресатке переплетены с элементами шутки и заигрывания. Игровая линия нигде не проявляется в свободном виде, отдельно от линии панегирической, и обе они разработаны со свойственными Державину находчивостью и разнообразием. Императрица предстает как верховная, почти божественная инстанция, высоко поднятая над суетой мира и, в частности, над человеческой погрешимостью своих собственных вельмож. Литургийна по своему происхождению уже сама интродукция, начинающаяся словом *Богopodobная...* и широко распространенная в молитвенных обращениях: «Ты, *которая* некогда *совершила* то-то (*научила* людей тому-то, *можешь* то-то...), – *помоги* мне в отыскании правильного пути»². Характерна готовность поэта говорить с монархиней через головы ее придворных (и принципиальное отделение ее от последних, взгляд на них с ее абсолютно высокого уровня, уверенность в своей недосыгаемости для их нападков), что, как правильно угадано поэтом, возможно лишь со всемогущим адресатом и оттеняет уникальность его позиции.

Но главный ключ к риторике стихотворения состоит в том, что этот литургийный формат и восторженная тональность нерасторжимо слиты с элементами «человеческого», подкупающе искреннего и слегка юмористического обращения. Эта концепция

поэтики «Фелицы» сама по себе не нова. В общих очертаниях она отмечалась уже самим поэтом и его современниками³ и вошла в учебники, например: «Отношение Державина к Екатерине-Фелице при всей почтительности не лишено ... некоторой шуточной короткости, почти фамильярности» (*Благой* 1955: 402). Цель нашей статьи – продвинуться несколько дальше, указывая в типологическом освещении конкретные виды «шутки» и «игр», применяемых панегиристом по ходу текста.

Речь идет прежде всего об одной игре из сферы высшей власти и окружающего ее этикета, достаточно распространенной в истории культуры, хотя Державин и дает ей вполне оригинальную разработку. Она заключается в том, что нижестоящий тонкими и изобретательными способами позволяет себе те или иные *нарушения установленной дистанции* между собою и абсолютно высоким партнером, – но нарушения лишь по видимости, поскольку происходят они строго в рамках этикета и с соблюдением, а то и подчеркиванием всей должной почтительности. Играющий в эту игру как бы нащупывает границы допустимой вольности и непосредственности в рамках строго регламентированного обращения, испытывает эти границы на гибкость и растяжимость. Он находит разного рода невинные способы «прикосновения» ко всевластной особе, намечает – хотя бы в порядке тропа, в воображении, в виде намека или тени – возможность того или иного «поглаживания льва». Официальный дискурс ведется поблизости от частного и вступает с ним в рискованные по видимости сочетания; к ритуальным формам обращения примешивается в отдельных точках человеческий элемент, однако без того, чтобы хоть на каких-то участках прорывалась брешь в этикетных формах или ставились под вопрос иерархические дистанции. Игра требует определенной ловкости в подыскании соответствующих предлогов и культурно-исторических форм, а также осторожности и такта, чтобы, балансируя на границе, нигде не перейти ее и всегда иметь для подозрительных на фамильярность вылазок надежное прикрытие. Разумеется, момент верноподданности при такой игре лишь подчеркивается, освобождаясь от ригидности и приобретая смягчающий, теплый нюанс личной преданности и обожания⁴.

Вспомним несколько примеров.

1. По указанной формуле во многом построены ситуации в «Принце и нищем», этом, по словам О.М. Фрейденберг, «очаровательном рассказе нашего детства», где центральную роль играет двусмысленность фигуры юного принца (потом короля) и соот-

ветственно норм обращения с ним окружающих. В плане нашей темы весьма эффектен кульминационный эпизод, когда Майлз Хендон, желая проверить, действительно ли он видит на троне того оборвыша, с которым они вместе странствовали по дорогам Англии, садится на стул в присутствии короля в многолюдном собрании – неслыханное нарушение этикета, за которое его тут же хватают и тащат вон, когда раздастся возглас короля: «Оставьте его, это его право!» (пожалованное королем Хендону и всему его роду во время их совместных скитаний). Дерзкая по всем стандартам акция оказывается законной (а то и требуемой с точки зрения придворного ритуала) в силу права, о пожаловании которого до сего момента знали только Хендон и король.

Подобные положения вообще встречаются в романах вальтерскоттовского типа, где завязываются человеческие отношения между рядовым человеком и монархом-инкогнито, в какой-то мере продолжающиеся и после раскрытия персоны последнего. Так, грозный Пугачев позволяет Гриневу беспрецедентную короткость и откровенность, выслушивает его советы. Конечно, отношения их никак не назовешь игровыми, но в смелом обращении Гринева с самозванцем налицо то же почти парадоксальное балансирование на щекотливой грани, которое типично для данной ситуации.

2. В «были» Л. Толстого «Петр Первый и мужик» Петр с мужиком выходят из леса; народ снимает шапки. Мужик (которому Петр обещал показать царя) спрашивает: «А где же царь?» Петр отвечает: «Видишь, только мы двое в шапках – кто-нибудь из нас да царь».

3. В других случаях нарушение строгой этикетности может быть мотивировано незнанием – как в «Капитанской дочке», где Маша в разговоре со встреченной ею в парке незнакомой дамой восклицает: «Ах, неправда!» – «Как неправда! – возразила дама [императрица], вся вспыхнув»; сдержавшись, она продолжает игру в инкогнито.

4. Еще одна возможная мотивировка – наивность, как в «Ночи перед Рождеством», в том трогательном эпизоде, где кузнец Вакула просит у царицы «черевишки». Весь разговор простодушного кузнеца с Екатериной – слишком длинный для цитации – представляет собой детально развернутый пример той игровой парадигмы, которая нас сейчас интересует⁵.

5. Иногда подданный, допустивший дерзость, и немалую, оправдывается экстренными обстоятельствами и преданностью. В «Иване Грозном» С. Эйзенштейна Курбский, раздражившись и

забывшись в разговоре с Иваном, хватает царя за грудь. «М а л ю т а. “Руку... на царя поднять посмел!” (*В изгородь вонзается стрела.*) К у р б с к и й. “От стрелы тебя убережь хотел”. И в а н. “Коли от стрелы, так спасибо”. (*Малюта в досаде плюет в сторону.*)»⁶

6. Хитрый, расчетливый подданный может использовать данную фигуру – создавать и тут же снимать видимость короткости с монархом – ради вящей «драматизации» собственного подхалимства. Так, в пьесе Е. Шварца «Голый король» Первый министр прикидывается любителем откровенности и правды, но под видом прямого, правдивого высказывания выдает ту же лесть: «Ваше величество! Вы знаете, что я старик честный, старик прямой. Я прямо говорю правду в глаза, даже если она неприятна. Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь!» К о р о л ь. “Поди сюда, правдивый старик. (*Растроганно.*) Дай я тебя поцелую. И никогда не бойся говорить мне правду в глаза. Я не такой, как другие короли. Я люблю правду, даже когда она неприятна”».

Последний пример с королем несколько напоминает реакцию императрицы на державинскую оду. Как мы видели, она была именно растрогана и восприняла державинский панегирик как прозорливо понятую правду о себе⁷. Но многие (например, друзья Державина Львов и Капнист, считавшие, что ода не может быть напечатана) хорошо чувствовали и рискованность столь необычной манеры восхваления.

Не будем долго останавливаться на том, насколько отличны резоны для похвал монархии у Державина по сравнению с другими панегиристами, прежде всего Ломоносовым. Как известно, императрицу наш поэт ценит в личном плане за человечность и простоту, а в государственном – за отмену жестоких обычаев и ограничений прошлого, за возвращение народу естественных прав и свобод, за терпимость к человеческим слабостям и просветительское презрение к идиотическим догмам и предрассудкам. Пронизывающий оду дух вольности сказывается и в выбранной поэтом панегирической тактике. Хваля царицу, он наслаждается введенной ею атмосферой раскованности и свободы и празднует эти новые возможности не только прямым текстом, но и тактикой своего собственного обращения с восхваляемой особой – той стихией заигрывания, шуток, в какой-то мере даже озорства, в которой мы вслед за другими критиками видим ведущую особенность «Фелицы».

Идея раскованности и облегчения оригинально выражается в том обстоятельстве, что характеристики царицы почти

сплошь негативны: Екатерина превозносится не столько за какие-либо великие позитивные *свершения* (хотя таковые за ней заведомо признаются), сколько за *отмежевание* от мрачного наследия прошлого, за *несовершенство* длинного ряда глупостей, жестокостей, излишеств, притеснений подданных, которые типичны как для ее предшественников на престоле, так и для многих современников. Всем своим строем ода знаменует отбрасывание всякого рода ненужных цепей и тяжестей и, как следствие, радикальную нормализацию человеческой жизни. Императрице ставится в главную заслугу и становится предметом торжественного восхваления *отсутствие отклонений* от норм разума, здравого смысла и справедливости. Более того, эти неотклонения, которые, казалось бы, должны сами собой разумеются в хорошем монархе и человеке, в данном случае подробно перечисляются и превозносятся как нечто удивительное и даже неправдоподобное.

Можно охарактеризовать такой ряд восхвалений как своего рода сатиру наоборот. В самом деле, для классической стихотворной сатиры начиная с ее античных прототипов характерна противоположная схема – эмфатическое (в негодующем ключе) представление реального мира как длинного ряда вопиющих *нарушений* норм человечности и здравого смысла⁸. Сами эти нормы во многих сатирах намечаются как контрастный фон, локализованный где-то в других мирах – как некая утопическая Аркадия, абстрактный идеал или давнопрошедший золотой век. В «Фелице» картина знаменательно обратная: реальное положение в России при Екатерине с такой же эмфазой (но в данном случае восторженной) представлено как длинная литания *ненарушений* норм гуманного и разумного поведения, как цепь *отрицаний* таковых нарушений (*А в клоб не ступишь и ногой, Там сажей не марают рож* и т. п.). Более того, это царство нормальности не просто превозносится как сияющий идеал, но и парадоксальным образом проецируется в неправдоподобное сказочное пространство, наподобие того, как это делается в отношении идеала в сатире; см. далее о необычном употреблении Державинским конструкции «Там...».

Обратимся, однако, к шутивно-игровой тактике «Фелицы» и конкретно к той игре в «нарушение дистанций», о которой мы говорили в начале. Посмотрим, какие манифестации этой игры встречаются по ходу лирико-панегирического сюжета. Будем называть их условными терминами, за неизящество которых заранее просим извинения.

1. *Игра в «псевдонимы» и «маски» (Богородная царевна...)*. Заигрывание панегириста с царственным адресатом начинается уже с решения восхвалять царицу не под настоящим ее именем, а под псевдонимом. Смелость состоит здесь в том, что поэт в некотором смысле «передразнивает» монархиню! Драпируя Екатерину под «царевну Киргиз-Кайсацкия орды», поэт перенимает манеру саморепрезентации, присущую самой императрице, воспринимает ее как игровой вызов и берет на себя в этой игре роль партнера, ставя себя (как и в некоторых других отношениях, см. ниже) на один уровень с августейшим адресатом. В самом деле, в оде имитируется известный вкус Екатерины – и в ее писаниях и в государственных делах – к анонимности и затейливой маске, к жесту самоустранения со сцены; известные рассказы о том, как при решении разного рода важных дел она приглушала сияние своей должности и оставалась в своего рода тени или за занавесью. Известно, что Екатерина не выдала в свет под своим собственным именем ни одного из своих сочинений: те выходили по большей части анонимно или под различными noms de plume (письма «от неизвестной особы», пьесы, «присланные из Ярославля», «от неизвестной дамы» и т. п.), во многих случаях имевшими заведомо прозрачный и кокетливый характер. Своим обращением к киргизской царевне панегирист дает понять, что августейшая тактика им разгадана, и посылает «ответный мяч», тоже анонимный (поэт драпируется под восточного «мурзу», и ода напечатана без подписи). Как мы знаем, он попал в точку: Фелица приняла и продолжила понравившуюся ей игру, прислав автору золотую табакерку «из Оренбурга».

2. *Игра в «прятки» (Но где твой трон сияет в мире?)*. Маскировка царицы вымышленным именем ограничивается вступлением – было бы, конечно, назойливостью проводить эту шутку через всю оду. Далее монархиня восхваляется тем же методом отрицаний, отмежеваний и отмен, но уже в собственном облике – сначала за несовершенство ею разного рода чудачеств и нелепостей в частной жизни, а затем (с постепенным повышением важности качеств) за терпимость, за освобождение граждан от тягостного контроля, за неследование многим жестоким и варварским обычаям прошлых царствований, за нестеснение основных человеческих свобод, недопущение бедности и т. п. Иными словами, панегирические отрицания и ограничения выстроены в траекторию нарастающей важности: от *Почасту ходишь ты пешком... / Не слишком любишь маскарады... / Подобно в карты не играешь...* и т. д. через *Не оскорбляешь никого... / Как волк овец, людей не давишь...*

И о себе не запрещаешь / И быть, и небыль говорить... и т. д., до *Там с именем Фелицы можно / В строке описку поскоблить... / Там свадеб шутовских не парят... / Который даровал свободу / В чужие области скакать... / Где старость по миру не ходит...* и т. д.

Во второй половине оды, начиная с 16–17-й строф, панегирист возвращается к тактике загадок и околичностей, вновь окружая облик адресата ореолом таинственности. Как было сказано, он принимает мину недоверия, гиперболически относя нормальное поведение царицы к области сказочных слухов: *Слух идет о твоих поступках...* и т. д. Перечисляя различные свободы, он проецирует их в неведомое «Там...» и делает вид, что не знает, в какой части света расположено столь чудесное царство: *Но где твой трон сияет в мире? / Где, ветвь небесная, цветешь? / В Багдаде – Смирне – Кашемире?..*

«Проекция в мнимую даль», применяемая здесь Державиным, является продолжением в иной форме игры в маскуинкогнито, с которой ода начиналась. Этот мотив популярен в разного рода выразительных построениях – совсем не обязательно связанных с одами и похвалами – благодаря психологическому рисунку тайны и напряженности между предполагаемым и действительным: то, что полагают далеким («там»), на самом деле находится рядом («здесь»). Эти два контрастных локуса могут реализоваться в одновременности (когда интригующий объект сначала и в самом деле находится «там», но затем перемещается и постепенно оказывается «здесь») или быть совмещенными в единое переживание (когда думают, что он «там», а на самом деле он всё время был и есть «здесь»). Напряженность и ее разрешение, пелена и ее проницание могут вызывать радостное или пугающее замирание сердца, смотря по тому, какую роль, благую или враждебную, играет для нас этот «мнимо далекий», ускользающе-проглядывающий объект. Из довольно широкого разброса примеров можно вспомнить хотя бы «Стихи о Прекрасной Даме» Блока с их мистической таинственностью, облекающей фигуру и местонахождение реальной по существу женщины с конкретным адресом, или знакомый по старой литературе (Диккенс, Конан Дойл...) тип сюжета, где некто, о ком герои думают как о далеком, принадлежащем другому месту и времени (а иногда и умершем), в действительности приближается или давно уже живет в том же доме под видом члена семьи или прислуги, чтобы в нужный момент открыться и обрадовать своих друзей или, напротив, нанести удар врагам⁹. Ряд примеров этого рода находим в «Докторе Живаго» Б. Пастернака в рамках типичной для этого

романа поэтики претворения повседневного в удивительное и неожиданное (Щеглов 1991: 190–216).

Применительно к «Фелице» эту популярную схему можно переформулировать так, чтобы прояснилась ее принадлежность к доминирующей в оде тактике «нарушения дистанций» между панегиристом и монархом. Искомое переживание «близости», «доступности» обожаемого объекта оказывается усилено ментальной траекторией от противного – от предположительной «дальности», «недоступности» этого объекта (прием «отказа»). Освобождающаяся в результате такого сюрприза психологическая энергия распатывает этикетную ригидность и предрасполагает к радостному катарсису и переливу через край спонтанной эмоции. Ту же природу, конечно, имеет (в дополнение к своей ukazанной роли как подыгрывания анонимности царицы) и игра в «маски», предлагаемая панегиристом в начале оды: ведь узнавание, угадывание сквозь маску есть тоже проявление диалектики «дальность – близость»¹⁰.

3. *Перелицовка фигуры «Там не...»*. «Проекцией в мнимую даль» добродетелей Фелицы (как всегда, негативных: *Не оскорбляешь никого... / Там свадеб шутовских не парят*, и т. д.) Державин остроумно сдвигает старинную формулу эзопова языка «Там, в далекой стране, нет того-то и того-то...» (в традиционной формуле следует длинный список пороков и злоупотреблений, прозрачно намекающий на процветание их *здесь*, в наших собственных краях). Наиболее известным русским примером этого обличительного формата является «Хор ко превратному свету» Сумарокова, написанный на 20 лет ранее «Фелицы» для праздника «Торжествующей Минервы», т. е. Екатерины: *За морем сократы [т. е. судьи] добронравны, / Никогда не суеверят, / Не ханжат, не лицемерят... / За морем подъячие честны... / Со крестьян там кожи не сдирают... / За морем людьми не торгуют...* и т. п.¹¹ Напротив, Державин локализует в далеком «там» не фантастическое царство чужестранных добродетелей, имплицитно противопоставленных отечественным порокам, а реальное царство отечественных добродетелей, каким оно видится ему под эгидой Екатерины. При этом радикально меняется окраска и тональность сумароковской фигуры – из крамольно-памфлетной она превращается в обожающе-панегирическую. Вместо рискованного эзоповского иносказания – полностью сохраняя его риторический рисунок! – разворачивается описанная выше игра «в прятки», в притворное удаление желанного объекта с радостной догадкой о его близости. Эта различная тональность тождественной фигуры

была в обоих случаях безошибочно уловлена. Как известно, социально-памфлетный хор Сумарокова был запрещен цензурой, тогда как идентичная с ним по модели лукавая игра Державина растрогала императрицу и принесла автору множество благ.

4. *Фигура «говорят»*. С формулами «там не...» и «где?...» соседствует еще одна фигура из числа тех, в которых императрица со своими добродетелями окутывается вуалью и притворно отодвигается в неопределенность. С физического пространства подобный камуфляж распространяется и на пространство информационное, или коммуникативное. А именно, качества Фелицы (выражающиеся, как мы помним, в простом здравом смысле, отказе от чванства, невнимании к лести, толерантности к грехам и т. д.) в части строф изложены не прямо, а в виде слухов и разговоров, которым почти что невозможно верить: *Слух идет о твоих поступках, / Что ты нимало не горда... / Еще же говорят неложно, / Что будто всегда возможно / Тебе и правду говорить... // Неслыханное также дело, / Достойное тебя одной, / Что будто ты народу смело / О всем, и въявь, и под рукой / И знать и мыслить позволяешь... / Что будто самым крокодилам, / Твоих всех милостей Зоилам, / Всегда склоняешься простить...*

Что данная фигура («говорят...») продолжает ту же игру, в свете ранее сказанного очевидно. Следует заметить, что она встречается и вне рамок специфического державинского замысла. Нарочитая проекция реальных событий и положений в перспективу слухов и легенд, окружение их дымкой неполной достоверности – известный в поэзии прием. Его функциями могут быть эмоционализация некоторого факта или лица, нагнетание вокруг него атмосферы настороженности, тревоги или, напротив, радостного ожидания (функция, отчасти сходная с державинской), а также придание данному факту своеобразного «всенародного» резонанса. О поэтике слухов хорошо писал английский историк литературы Ч.С. Льюис применительно к стихам Джона Скелтона (XVI в.):

Эти стихи имеют одно реальное и весьма любопытное достоинство. Я бы охарактеризовал его как анонимность. Техника эта, вне сомнения, имеет весьма персональный характер, *но эффект получается такой, как будто мы слышим голос самого народа*. К нашим ушам мощной волной подступают шепот и бормотанье множества слухов: «*Lay men say... Men say... I'll tell you as men say... They crye and they yelle... I here the people talke... What newes? What newes? What here ye of Lancashire? What here you of Lord Dacres?... Is Maister Meautis dede?*» Такая передача нашей

собственной ответственности туманному *on dit* – обычный трюк сатириков¹². Но когда он со столькими повторениями и с таким кумулятивным эффектом сопровождает бесконечную вереницу скелтоновских обличений, он *приобретает странную и беспокоящую силу* [...В этих стихах] Скелтон как бы перестает быть отдельным человеком и превращается в массу (а mob), и мы слышим, как его в тысячу раз усиленный ропот бьет в ворота Хэмптон Корта (Lewis 1962: 139).

5. *Игра в самокритику и сатиру. Переплетение сатиры с исповедью и апологией.* Четко отграниченной частью оды являются картинки из жизни екатерининских вельмож – собирательный портрет «мурзы», даваемый от первого лица «я» (строфы 5–11). Строфы эти чаще всего приводятся как пример сатирической струи «Фелицы». И действительно, элементов поэтики сатиры здесь немало – даже больше, чем обычно замечается в критике. Но одновременно с ними очевидно и нечто другое – своего рода восхваление и поэтизация в расчете на знаменитую терпимость Фелицы, по крайней мере некоторых моментов того поведения, которое суммарно объявляется «развратным». И в этом проникновении в оду темы гедонизма и жизнелюбия, в обилии самооправдательных ноток – очередной пример лукавства и смелости нашего панегириста.

Сатирический дух представлен в «Фелице»: (1) уже упомянутой манерой представлять нормальность как необыкновенность и (2) чистосердечной апелляцией к высшей власти в обход возможных критиков и недругов. В сторону сатиры указывают и отдельные черты фразеологии и стиля, как-то: (3) противопоставительная формула *А я, проспавши до полудни*, и т. д. и (4) нередкая в сатирах форма насмешки над беспочвенными фантазерами путем «перформативной» трактовки их речей и мечтаний: *То плен от персов похищаю* и т. д. Рассмотрим их по порядку.

(1) Как уже было сказано, сатира вообще и классическая стихотворная сатира в особенности склонны представлять положение дел в мире как извращение всех нормальных взаимоотношений, как обращение в свою противоположность всех принципов добра и зла, одним словом, как «мир навыворот». Для развития этой всепроникающей концепции сатириками привлекаются многие мотивы и риторические приемы, обзор которых давать нет надобности (см., впрочем, примеч. 8). Одна из характерных сатирических гипербол, выражающих степень извращения норм в мире, иллюстрируется примерами из Ювенала, когда Поэт саркастически призывает рассматривать элементарную честность и

порядочность как редчайшую доблесть: *Если ты встречаешь матрону, / С честной, стыдливой главой, – припади к Тарпейскому храму / Ниц и телку Юноне зарежь с позолоченным рогом* [сат. VI. 47–49] или *Ныне же, если твой друг признается в доверенной сумме, / И возвращает твой старый кошель с наличностью всею, / Честностью это считают, достойной этрусского свитка / И очистительной жертвы овцой, венчанной цветами* [сат. XIII. 60–63]. Систематически проводимые через всю оду «негативные» восхваления Екатерины за элементарные проявления разумности, и в особенности то место, где, применяя фигуру «говорят...», поэт выражает по поводу их нарочитое изумление и недоверие (см. цитаты выше, в п. 4), – не прямое указание на то, до какой степени извращенным, по-сатирически «перевернутым» поэт мыслит существующий мир. (Что эта безумная извращенность характеризует не нынешнее царствование, а жестокие режимы прошлого, не меняет сатирической, в указанном выше смысле, жанровой отмеченности соответствующих строк. Напомним, что и сатиры Ювенала не стали менее классическими образцами своего жанра оттого, что большинство событий в них отнесено к прошлому.) Выше уже говорилось о возможности рассматривать «Фелицу» как «сатиру наоборот».

(2) Уже отмеченное нами «припадание» поэта к авторитету монарха, на чью защиту автор рассчитывает в своем противостоянии недоброжелателям, в том числе и самым высокопоставленным, – характерный мотив стихотворной сатиры. Эта ссылка на всевидящего монарха встречается во множестве сатир от Горация до Буало и Кантемира, особенно в тех из них, где обсуждаются аспекты самого сатирического творчества¹³. Ср. у Кантемира: *Вредить не могут мне те, пока в сильной стражи / Нахожуся матери отечества правой* [сат. 4, 212–213].

(3) Частым риторическим оборотом стихотворных сатир является переключение с моральных увещаний или примеров для подражания на упрек типа «А ты/ вы /мы /я...», «А иные...» и т. п., в адрес тех, кто не следует этим принципам. Ср. у Горация: *Доблестный муж: не грешит, потому что влюблен в добродетель! / Ты ж не грешишь оттого, что боишься понести наказание* [послание I. 16], или у Кантемира: *А ты же причину зла множишь сам бесстыдно. / Дрова метая в огонь, пожар гасить трудно!* [сат. 5, 307–308]. Когда в этой роли выступает к тому же сам нарратор сатиры («А я...» или «А мы...»), в этом проявляется еще одна типичная особенность сатирического дискурса – «примерка сатириком лично к себе» разнообразных положений, как позитивных, так и негативных

(Щеглов 2004: 379–388). Правда, что обозначение «людей вообще» через первое лицо множественного числа широко распространено и вне пределов формально-сатирического жанра, особенно в моральных и характерологических эссе (пушкинское «Мы ленивы и нелюбопытны», многие максимы Ларошфуко и др.). Но в первом лице единственного числа оно встречается реже и более специфично для сатиры как таковой: *Правдой и неправдою куча мне копится / Денег, и нужусь всю жизнь в высоту добиться / Степень; полвека во сне, в пирах провождаю, / В сластях всяких по уши себя погружаю...* [Кантемир 1956, сат. 7, 217–225]. Именно такой переход от абстрактной проповеди некоторого идеала к упреку в свой адрес типа «А я не соблюдаю этого», где «я» означает не лично нарратора, но «любого человека», присутствует в «Фелице».

(4) В формальной сатире и близких к ней жанрах часто применяется иронический приём пересказа чьих-либо пустых идей и химерических мечтаний («wishful thinking») в «перформативном» виде, т. е. приравнивания этих слов и фантазий к реальным действиям¹⁴. Например, про так называемых вестовщиков, собирающихся на улице или в кафе для обсуждения мировых событий, принято говорить, что они посылают и отзывают армии, берут города, дают сражение врагам и так далее. В «Фелице» этому сатирическому мотиву соответствует место: *Кружусь в химерах мысль мою: / То плен от персов похищаю, То стрелы к туркам обращаю, / То, возмечтав, что я султан, / Вселенну устрашаю взглядом...* Остроумной находкой Державина является употребление этих мнимых перформативов вперемешку с реальными занятиями богача-сibarита: *То вдруг, прельщаяся нарядом, / Скачу к портному по кафтан.*

Таковы жанровые признаки сатиры в оде «Фелица». Что касается несатирического (и даже оправдательного) аспекта строф 5–11, то начнем с того, что критикой собственной жизни в оду вводится элемент *исповеди*, т. е. жанра, обращенного к высшему существу и по своей природе *рассчитанного на снисхождение и отпущение грехов*. Что «Фелица» есть «по совместительству» сатира, было замечено многими и давно. Но то, что значительная часть ее выдержана еще и в исповедальном тоне, – обычно остается без внимания. Перед нами покаянное излияние о себе и обращение к высшему моральному авторитету за помощью в решении жизненных дилемм. Такие формулировки, как *я развратен* или *Подай, Фелица, наставленья, / Как пышно и правдиво жить* и т. д., выражают желание исправиться – хотя, знаменательно, с сохранением *пышности* и, вероятно, ряда других черт привычной и милой

жизни. Абсолютно высокий характер инстанции, к которой обращается «я», проявляется, среди прочего, в том обстоятельстве, что в критических зарисовках поэт позволяет себе выводить реальные лица ранга Потемкина, С.К. Нарышкина, А.Г. Орлова и других, не замедливших узнать себя в этих описаниях (см. авторские примечания). Как было сказано, обращение к монарху через головы высших сановников, постановка себя на одну доску с ними (в том числе самокритика и исповедь от их имени) подразумевают и подчеркивают божественность адресата, перед чьим лицом различия между вельможей и рядовым человеком несущественны; на защиту этой высшей инстанции и рассчитывает автор, задевая подобных лиц.

В истории литературы уже были прецеденты, когда форма покаяния в греховном поведении использовалась как довольно прозрачно завуалированное восхваление и прославление такового. Классическим примером является гениальный памятник средневековой поэзии – «Исповедь» Архиепископа Кельнского (XII в.), известная многим по знаменитой кантате «Кармина Бурана»¹⁵. Пример сходного типа можно видеть в отечественном «Молении Даниила Заточника», которое хотя и не является исповедью, но применяет аналогичную тактику самовосхваления через видимость самоуничижения, самооправдания под маской смирения, пышности под видом бедности, превосходства под маской приниженности и т. п. Если просмотреть исповедальные строфы «Фелицы», то нетрудно заметить, что большинство самообличений «я» не предназначено вызывать сколько-нибудь сильное моральное возмущение; самые «сатирические» среди них – это строфа 5 о богатых сибаритах, спящих до полудня и потом пьющих кофе (ср. сатиру вторую Кантемира). Некоторые моменты привлекают своим чисто державинским, живописным и поэтическим восприятием жизни. Таковы, например, строфа 9 о ночных прогулках с музыкой по Неве, строфа 6 с ее описанием «тысячи различных блюд», строфа 8 о конных променадах. Все эти гастрономические, рекреативные, эротические, домашние картинки «Фелицы» проходят в других стихотворениях Державина не иначе как с положительным знаком. В целом пассаж рисует – с некоторой долей снисходительной иронии – привольный образ жизни аристократа, против которого возразить в сущности нечего, если только умело сочетать его с «правдивостью», о стремлении к которой с самого начала и заявляет наш панегирист.

Аргументом в пользу не однозначно-сатирического, но по крайней мере амбивалентного прочтения строф 5–11 может

служить их типологическая принадлежность к такому известному лирическому формату, как *любовное описание типичного дня из жизни героя* («я»), его досуга и домашнего уюта, его занятий и развлечений на природе и дома. В пассажах такого типа акцент делается на свободе от докучных обязанностей, на обеспеченном уединении и независимости, на богатстве возможностей и прелести следования собственным прихотям и фантазиям. Формой служит чередование разнообразных времен дня и года, мест, пейзажей и соответствующих им времяпровождений лирического «я» – чаще всего в виде ряда однородных глагольных фраз в первом лице с однотипными анафорическими словами, вроде частиц «то... то...», «иногда... иногда...» (лат. modo... modo..., англ. now... now..., фр. tantôt... tantôt..., итал. talora... talora...), порой занимающего длинный ряд строк. Все эти черты представлены у Державина в строфах 5–11. В русской поэзии этот формат известен главным образом по его же «Жизни Званской»: *Иль накормя моих пшеницей голубей, / Смотрю над чашей вод, как вьют под небом круги... / Пастушьего вблизи внимаю рога зов... / ...Поутру иль вечером порой / Дивлюся в Вестнике, в газетах иль в журналах, / Россиян храбрости... / Играем в карты мы, в ерошки, в фараон, / По грошу в долг и без отдачи... / Багряна ветчина, зелены щи с желтком... / Иль вдоль реки, по берегу пеш, верхом, / Качусь на дрожках я соседей с вереницей...* и т. п. Элементы данного формата видны также в пушкинских стихотворениях «Осень» («Октябрь уж наступил...») и «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...».

Из прецедентов в мировой поэзии укажем Горация (сатира 1. 6. Перевод. М. Дмитриева), где поэт рисует прелести частной жизни: *Куда пожелаю, / Я отправляюсь один, справляюсь о ценности хлеба / Да о цене овощей; плутовским пробираюсь я цирком; / Под вечер часто на форум – гадателей слушать; оттуда / Я домой, к тирогу, к овощам. Нероскошный мой ужин / Трое рабов подают. / <...> / Спать я иду, не заботясь о том, что мне надобно завтра / Рано вставать. / Сплю до четвертого часа, потом, погулявши, читаю / Или пишу тихомолку я то, что меня занимает...* и т. д. В новоевропейской поэзии данный формат тяготеет к единообразию, с синтаксическими параллелизмами и анафорами, в перечислении мест и занятий. Так у Луиджи Тансилло (1510–1568, «капитоло» XIX): *Pur credo che o di sera o di mattina / Talor monti a cavalla e ten cammini / Or lungo il fiume or lungo la marina, // Talor vai per Fontana e per giardini / A goder con gli amici, e coi parenti, / E per luoghi ove il caldo si decline. // O in portico battuto dai ponenti /*

A carte, a dadi, a tavole ed a scacchi / Passi l'ore del giorno pi cocenti... и т. д. Сходным образом повествует о своих сельских развлечениях Буало (послание 6): *Tantôt, un livre en main, errant dans les prairies, / J'occupe ma raison d'utiles rêveries... / Quelquefois, aux appâts d'un hameçon perfide, / J'amorce en badinant le poisson trop avide; / Ou d'un plomb qui suit l'oeil, et part avec l'éclair, / Je vais faire la guerre aux habitants de l'air...* и т. д.

Непременным общим знаменателем таких перечислений не являются чистые удовольствия; например, у Сент-Амана (1594–1661, в поэме «Le Contemplateur» [Созерцатель]) в тот же формат облечен обзор различных видов интеллектуального поиска и душевных переживаний, которыми заполнен день поэта-философа. По внешнему рисунку (строфа из 10 восьмисложных строк типа abab-cce-dde, анафоры tantôt... tantôt) этот фрагмент, пожалуй, стоит даже ближе к державинской «Фелице», чем ранее процитированные собственно «гедонистические» пассажи: *Tantôt, saisi de quelque horreur, / D'être seul parmi ces ténèbres, / Abusé d'une vaine erreur, / Je me feins mille objets funèbres... // Tantôt, délivré du tourment / De ces illusions nocturnes, / Je considère au firmament / L'aspect des flambeaux taciturnes... // Tantôt, après minuit sonné / Ayant chez moi fait la retraite, / D'un soin aux Muses adonné / J'écris comment Amour me traite...* и т. д.

6. *Игра в «равенства» и «вольности»*. Мы уже видели, как панегирист фактически ставит себя на один уровень с объектом своего восхваления: *А я, проспавши до полудни...* Не дерзость ли в каком бы то ни было смысле сравнивать себя с императрицей? Оправдание этому можно видеть в том, что поведение Екатерины было перед этим представлено как некий идеал или парадигма, а мы только что [п. 5, (3)] видели, что лобовое сопоставление поведения рядового человека с идеалом или парадигмой через фигуру «А я... (ты, вы, мы...)» является характерным жанровым элементом сатиры. Его существованием и мотивируется, на наш взгляд, кажущаяся неожиданной дерзость сопоставления «Ты (Фелица) поступаешь так – а я вот так». Стык двух иерархически несравнимых величин приглушается существованием в сатирическом арсенале – как в поэтическом, так и в разговорном – сходной и популярной фигуры.

Игровыми моментами и озорным набрасыванием тени на священную персону отмечен перечень заслуг Екатерины перед российским государством и народом. Негативная по преимуществу форма этих заслуг – «не *делаешь* того-то и того-то» – позволяет лукавому панегиристу «примерить» к императрице целый ряд

таких свойств, которые при иных обстоятельствах (хотя бы в те же времена Анны Иоанновны, на которые намекается в строфах 18–19) невозможно было бы и помыслить в связи с царственной особой. Другим Державина, сомневающимся в возможности напечатания оды, должна была показаться неслыханной вольностью *сама конъюнкция* в одной фразе Фелицы в роли субъекта со всеми этими «дурачествами» и «злонравиями» в роли предикатов, хотя бы и отрицаемых – начиная с сюиты относительно невинных, юмористических слабостей: *А в клоб не ступишь и ногой... / Не донкишотствуешь собой, / Коня парнаска не седлаешь, / К духам в собранье не везжаешь, / Не ходишь с трона на Восток...*, с кульминационными по рискованности строками *Подобно в карты не играешь, / Как я, от утра до утра*, и кончая грозным пафосом в строфе 14: *Как волк овцу, людей не давишь*, и затем гордым отмежеванием от варварских нравов при дворе Анны.

Надо полагать, что достаточно щекотливо звучало и обличение предшествовавших царствований, язвительная характеристика их вкусов и обычаев. Хотя предыдущие монархи и заведомо хуже нынешнего, но это «все-таки цари», члены ныне правящей династии, а тут незнатное лицо, какой-то сочинитель позволяет себе публично отзываться о них в столь непочтительном тоне¹⁶.

Отметим, между прочим, что применительно к *прежним* российским режимам фигура «Там, в далекой стране, нет того-то и того-то...» выступает в своем прямом, а не сдвинутом и перелицованном (см. выше, п. 3) качестве. Будучи повернута к ним своей традиционно-обличительной стороной, она работает в отношении их так же, как в крамольном хоре Сумарокова. В самом деле, державинское *Там свадеб шутовских не парят, / В ледовых банях их не жарят*, и т. д. во всем аналогично сумароковскому *Со крестьян там кожи не сдирают... / Сильные бессильных там не дают*, и т. д. В обоих случаях указанием на идеальное царство «там», где нет таких-то пороков, автор намекает на наличие их в своем собственном отечестве. Различие лишь в том, что у Сумарокова пороки эти относятся к настоящему России, а у Державина – к ее недавнему прошлому. Что касается идеального царства, то у Сумарокова оно есть заведомо абстрактный и выдуманный конструкт, а у Державина – комплиментарное иносказание для характеристики нынешней России, какой она стала под эгидой Екатерины.

Характерное проявление державинской игровой тактики состоит в том, что, помимо прочих завоеваний здравого смысла и свободы, мероприятия Екатерины включают – в разных тонких

и скорее символических формах – и элемент *снятия дистанций* между обыкновенным человеком и личностью монархини: ослабление ритуальности и этикета, допущение таких действий или жестов в отношении царицы, которые прежде были наказуемы как государственное преступление. Как о замечательном достижении, говорится о возможности разного рода мелких вольностей и небрежностей в обращении с царственной персоной: *Там можно пошептать в беседах, / И, казни не боясь, в обедах / За здоровье царей не пить*. Особую маленькую группу образуют те или иные собственно «тактильные» вольности, моменты физического проникновения в окружающую ее «персональную зону», даже если монархиню и представляет субститут – изображение на монете или имя на документе: *Там с именем Фелицы можно / В строке описку поскоблить, / Или портрет неосторожно / Ее на землю уронить...* Эти воображаемые действия метонимически реализуют ту идею «безнаказанного прикасания» к священной и неприступной особе, которую мы выдвинули в начале статьи в качестве доминирующей метафоры всего стихотворения. В отличие от таких реальных и практически ценных благ, как разрешение *В чужие области скакать... / Сребра и золота искать* и др. (строфа 23), эти маленькие свободы имеют не столько практический, сколько спекулятивный и экспериментальный характер. В широком смысле они входят в круг таких потаенных общечеловеческих desiderata, как свойственное людям с древности любопытство к «остраненному» миру курьезно сдвинутых границ, снятых барьеров, нарушенных законов и перевернутых отношений¹⁷.

В этой заметке мы старались рассмотреть заведомо не всю поэтику «Фелицы», а лишь избранные аспекты оды, касающиеся игровой природы державинского панегиризма. Последняя была отмечена критиками уже давно, но нашей целью была конкретизация их наблюдений – обнаружение одинаковых принципов игровой тактики на разных уровнях и в разных фрагментах знаменитого текста. Надеемся, что нам удалось и на этом многократно изученном шедевре продемонстрировать высокую степень поэтической изобретательности и оригинальности Державина – на этот раз не в сфере метрики и строфики, как в предыдущих очерках, а на уровне тематического замысла и его риторического осуществления.

Впервые: Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 525–544.

Примечания

- ¹ Термин «транзакция» взят нами из работ Э. Берна по «транзакционному анализу» человеческого взаимодействия; см., в частности, весьма известную в свое время книгу (Berne 1979).
- ² Ср. обращения к богам типа горадиевского *Mercuri (nam te docilis magistro / Movit Amphion silices canendo)* или к ряду святых в «Молитве в четверток» Кирилла Туровского, а также массу других зачинов по этой формуле в античной и новой поэзии.
- ³ См. объяснительные примечания Державина к «Фелице» в издании (Grot 1870: 483).
- ⁴ Об «игре» говорится здесь в обобщенном, теоретическом смысле, поскольку (как видно из примеров ниже) элементы короткости и фамильярности часто допускаются ненамеренно. В таких случаях игра с этикетом разыгрывается не между «выше-» и «нижестоящим» внутри текста, а лишь с точки зрения читателя, располагающего полным пониманием ситуации. Психологические мотивы, придающие пикантность ситуации одновременного нарушения и ненарушения, остаются при этом теми же.
- ⁵ Как можно судить по относительной частоте примеров, к подобного рода игровой трактовке особенно предрасполагал именно образ Екатерины – видимо, ввиду совмещения в одном лице величия и женственности, всевластия и человеческой чувствительности, даже слабости. Данный вопрос – потенциальная тема для отдельного исследования.
- ⁶ В сценарии (*Эйзенштейн* 1964–1971, 6: 250) диалог этот несколько менее выразителен, и он приводится нами по фильму (первая серия, эпизод взятия Казани).
- ⁷ Мы, разумеется, не думаем уравнивать риторику автора «Фелицы» и Первого министра. Параллель верна лишь на уровне абстрактной конфигурации. По ее заполнению, тональности, историко-культурному контексту, моральной оценке две ситуации совершенно различны.
- ⁸ Об идее «мира навыворот», «мира как дома сумасшедших» как доминанте сатирического мышления и о применяемой для ее проведения системе риторических фигур см.: (*Щеглов* 2004: 410–421) (риторический формат, или угол зрения, называемый «Состояние сего света»).
- ⁹ Ср., например, возвращение из дальних странствий и тайное проживание героя в доме в «Одиссее», «Истории об Алексее – божьем человеке», «Нашем общем друге» и т. п. Буквализованный и диахронизированный вариант этой игры в «дальность–близость» – ухаживание Германна за Лизой в «Пиковой даме», развернутое в эйзенштейновские «три удара»: сначала он ходит под ее окнами, т. е. на нейтральном расстоянии; потом на время *исчезает*

совсем, а затем неожиданно оказывается *совсем рядом* с нею. Это внезапное снятие дистанций играет роль сильного толчка вперед в подпадании Лизы под власть Германна. Аналогичные «три удара» в появлении незнакомца перед женщиной, но в еще более пугающем контексте, налицо в фильме А. Хичкока «Strangers on a Train».

- ¹⁰ Как пример интригующего действия маски, затем отбрасываемой, напомним балладу А.К. Толстого «Сватовство».
- ¹¹ Иногда, наоборот, страна «там» описывается в качестве места, где процветают всевозможные пороки, странности и нарушения норм, и иносказательно обозначает *свою* страну. Это еще одна форма «проекции в мнимую даль» положения у себя дома (в данном случае порицаемого). Так, Лабрюйер в одной из глав «Характеров» критически описывает французские нравы под видом порядков в некой отдаленной стране. Мы, однако, не будем в настоящей статье предпринимать исчерпывающую типологию конструкций с «Там...», ограничиваясь двумя видами, представленными соответственно в «Хоре ко превратному свету» и в «Фелице». Сумароковской пространственной фигуре «Там нет того-то и того-то...» соответствует темпоральная фигура «Тогда (в отдаленном прошлом) не было того-то и того-то...», представленная в ряде европейских сатир и в песне из собрания М.Д. Чулкова «Станем, братцы, петь старую песню, / Как живали в первом веке люди...»; см.: (*Берков* 1935: 198).
- ¹² Пример употребления этой формы сатириками можно видеть в сатире Дж. Уизера (1588–1667): «Then bid the Dunces in our Colleges, / That they provide them good Apologies, / For 'tis reported lately, they have both / Betook themselves to venery and sloth...» (*Wither* 1970: 319).
- ¹³ См.: (*Щеглов* 2004: 252–253). Этот момент входит в число тех автопортретных мотивов жанра, где автор подчеркивает свою честность и чуждость личным пристрастиям и интересам. По словам современного сатирика, отдача себя на суд монарха входит в «героический» и «аристократический» аспект сатирического жанра как поза полной правдивости, как «решимость развеять двусмысленность, вернуть слову, девальвированному инфляцией лицемерных похвал, прозрачность и откровенность истины..., очистить хвалебное слово... вернуть истинный смысл понятию *служба, долг*» (*Debailly* 1995: 165).
- ¹⁴ Ср. (*Щеглов* 2004: 547–549). Из примеров: «В любой компании и даже, страшно сказать, за любым обеденным столом всегда находятся люди, которые вводят войска в Македонию...» и т. д. (из речи Эмилия Павла во время Македонской войны, передано Титом Ливием). «В любом погребке и трактире... решают самые запутанные вопросы: ставят пределы притязаниям султана, реформируют королевский совет, привлекают к ответу вельмож» (М. Алеман. «Гусман де Альфараче»).

¹⁵ Подробный разбор риторики этого произведения см. (*Shcheglov, Zholkovsky* 1987: 255–305) и в настоящем издании «Исповедь” Архипоэты Кельнского» (с. 665).

¹⁶ Данное утверждение носит гипотетический характер, и историки, возможно, внесли бы в него, по меньшей мере, поправки. Строго говоря, мы не беремся судить, насколько недопустимой была в 1783 г. публичная критика Анны, Елизаветы и других монархов прошлого. Ср., впрочем, высказывание Загорецкого, показывающее, что вопрос имел смысл и гораздо позже: *Ох, басни – смерть моя! / Насмешки вечные над львами, над орлами! / Кто что ни говори, / Хоть и животные, а все-таки цари.*

¹⁷ Подобного рода спекулятивные трансгрессии можно широко наблюдать, с одной стороны, в античных легендах (ср., например, мировые катаклизмы овидиевских «Метаморфоз» как серии занятных аттракционов, реализующих desiderata человеческого воображения о нарушении законов природы), а с другой – в фантазиях о микроскопических и чисто жестовых вольностях, которые иногда приходят в головы людям при авторитарных режимах. Пример – рассказ М. Зощенко о гражданине, взявшемся на пари позвонить в Кремль, или wishful thinking героев комедий Н. Эрдмана. Ср. у последнего аналогичные фантазии обывателей о свободе, выражающейся в возможности позвонить в Кремль и обругать там кого-нибудь матом («Самоубийца»), или такую смехотворную словесную вольность, как: «Я, может быть, в самое опасное время одного коммуниста вместо “товарищ” господином назвал. А вы что сделали?» («Мандат». Д. III, явл. 31).

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЭПИГРАММЫ

Отправным пунктом для небольшого исследования, лежащего в основе этого сообщения, послужила эпиграмма И.И. Дмитриева:

*1. Мне лекарь говорил: «Нет, ни один больной
Не скажет обо мне, что недоволен мной!»
«Конечно, – думал я, – никто того не скажет:
Смерть всякому язык привяжет».*
1791.

Острот о неумелом враче, своим лечением умерщвляющем больных, великое множество: их немало у поэтов греческой антологии, они встречаются у Марциала, хорошо известны по комедиям Мольера и вошли в репертуар повседневного юмора. Помимо этой основной мысли, в рассматриваемом четверостишии есть и ряд других структурных элементов, широко представленных в эпиграмматической литературе; о полной его оригинальности говорить не приходится уже потому, что это перевод, хотя и вольный¹. Тем не менее миниатюре Дмитриева присущ какой-то своеобразный шарм: в ее легком и изящном построении, в интуитивно ощущаемом присутствии некоего единого замысла, пронизывающего немногочисленные детали, безошибочно угадывается рука профессионального художника.

В нижеследующих заметках мы постараемся раскрыть эту индивидуальность дмитриевского четверостишия, указав на те скромные поэтические достижения, благодаря которым

оно поднимается над средним уровнем эпиграмматической продукции конца XVIII – начала XIX в. Необходимым условием научного уяснения уникальных черт конкретного художественного текста является, очевидно, предварительная констатация всех неуникальных, типовых, инвариантных элементов и конструкций, участвующих в его построении. Поэтому для решения поставленной задачи нам придется начать с изложения некоего фрагмента общей теории эпиграммы, который по необходимости будет иметь весьма ограниченный и эскизный характер. Будет намечен инвентарь стандартных единиц и конструкций, используемых в эпиграммах интересующего нас типа. Эта теоретическая рамка составит первую часть статьи. Во второй части мы займемся непосредственно эпиграммой Дмитриева и будем анализировать ее строение в терминах модели *Тема – Приемы выразительности – Текст* (см.: Жолковский, Щеглов 1973, 1975, 1976, 1978б; *Shcheglov, Zholkovsky* 1976), в то же время опираясь на выявленные элементы стандартного эпиграмматического инвентаря.

Автор выражает благодарность А.К. Жолковскому, Ю.И. Левину и Б.А. Успенскому за ценные замечания при обсуждении статьи.

Основным материалом для работы послужил однотомник «Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в.» (Л., 1975), разделы «XVIII век» и «Первая половина XIX века»; привлекалась также антология «Эпиграмма и сатира». Т. 1 (М.; Л., 1931).

I. ФРАГМЕНТ ТЕОРИИ ЭПИГРАММЫ

1. Глубинный уровень структуры эпиграммы

1.1. Общая тема жанра

Структуру эпиграммы, как и любого художественного текста, следует представлять себе в виде ряда уровней повышающейся конкретности. Наиболее глубоким уровнем, по-видимому, является тема эпиграммы как жанра, а наиболее поверхностным – конкретный стихотворный текст с делением на строчки, размером, рифмами и эффектной *pointe*.

Естественно считать, что в общую тему эпиграммы как жанра входит в первую очередь 'установка на осмеяние' некоего лица N. Говоря это, мы несколько сужаем значение термина «эпиграмма», исключая из поля нашего зрения большое количество античных эпиграмм, не имевших комического задания, и позднейших подражаний им. По-видимому, общая тема эпиграммы должна как-то отражать и столь общеизвестное свойство жанра, как 'краткость, словесная экономия'. Если еще более сузить рассматриваемый материал, ограничив его русским карамзинско-пушкинским периодом, то можно считать, что в общую тему входит также 'установка на разговорное остролюбие', непосредственность, находчивость, искусство не лезть за словом в карман.

1.2. Индивидуальная тема эпиграммы

Кроме понимаемой таким образом темы жанра, в тему отдельной эпиграммы входит ее индивидуальная тема, т. е. установка на осмеяние определенного лица, качества, факта и т. п. Как будет показано ниже (п. 3.1.1.), в индивидуальную тему может включаться также тот или иной готовый литературный мотив или вообще любой элемент, который применительно к данному тексту отвечает определению темы² и при этом не входит в общеэпиграмматический репертуар структурных элементов.

1.3. Эпиграмматический тип

1.3.0. Глубинная острота. В основе каждой эпиграммы лежит абстрактная сюжетно-логическая формула, называемая глубинной остротой. Глубинные остроты, по крайней мере значительная часть их, поддаются объединению в типы – назовем их эпиграмматическими типами, которые могут быть положены в основу первичной классификации эпиграмм. Мы подробно остановимся лишь на одном из эпиграмматических типов.

1.3.1. Доброкачественность – Злокачественность. Один из наиболее абстрактных и самых распространенных эпиграмматических типов состоит в СОВМЕЩЕНИИ двух контрастных компонентов: подъема и провала высмеиваемого лица N. Подъем есть развитие событий, благоприятное для репутации N, которое рисует его в положительном свете. Подъем чаще всего реализуется как: (а) одобрение N (со стороны автора

или какого-то третьего лица); (b) собственное хвастовство N; (c) агрессивное, вызывающее поведение N по отношению к другим, в частности к автору; (d) какие-либо иные действия или слова N, направленные на утверждение собственного «я», например, какие-то заявления общего характера, претендующие на мудрость, и т. п. Провал в подобных случаях реализуется как тот или иной элемент – оговорка, комментарий, деталь, авторская интонация, стиль, второй смысл текста, и т. п., который сводит благоприятное развитие на нет и выставляет N в противоположном, сугубо отрицательном свете. Вопрос о более конкретных свойствах подъема и провала, необходимых для комического эффекта, относится к общей теории смешного и в рамках данной статьи не затрагивается.

Объектом нашего внимания будут эпиграммы, в которых подъем реализуется способами (a) и (b), т. е. высмеиваемому персонажу приписывается некоторая доброкачественность: в (a) – устами другого лица, чаще всего автора, в (b) – самого N. Провал в этих случаях выражается в демонстрации злокачественности N. Последняя может относиться к тому же параметру, что и доброкачественность (например: щедрость–скупость) или к другому (например: доброта–распутство). Поскольку (c), (d) и другие возможные варианты глубинной формулы подъем–провал нас в этой статье интересовать не будут, то и весь определяемый этой формулой эпиграмматический тип будет далее обозначаться как Доброкачественность–Злокачественность.

Эти два ядерных элемента, как было сказано, должны быть СОВМЕЩЕНЫ, причем как способы СОВМЕЩЕНИЯ, так и сюжетно-логические соотношения между доброкачественностью и злокачественностью оказываются довольно разнообразными. В этом плане может быть намечено несколько стандартных подтипов данного эпиграмматического типа, покрывающих, впрочем, лишь часть относящегося к нему материала. Укажем в иллюстративных целях некоторые из подобных подтипов.

1.3.1.1. Маленькое исключение. Один довольно распространенный подтип Доброкачественности–Злокачественности сводится к следующему:

(1) [Доброкач.:] у N масса достоинств (описывается, каких именно). [Злокач.:] единственным мелким недостатком N является X (порок, сводящий на нет или сильно компрометирующий перечисленные достоинства).

Примеры.

У Г.Р. Державина:

*2. Весьма злоречив тот, неправеден и злобен,
Кто скажет, что Хмельник Гомеру не подобен:
Пишет огонь везде и гром блистает в нем;
Лишь пахнет несколько вином.
1787?*

У В.И. Козлова:

*3. Нельзя не похвалить поэму Глупомысла:
Язык довольно чист, стихи в ней хоть куда,
Порядок слов хорош, а рифмы всегда,
Каких богаче нет. Недостает лишь смысла!
1811*

У Пушкина: «В жизни мрачной и презренной...» (на Ф.И. Толстого-Американца) и многие другие.

1.3.1.2. Каламбур (словесный или понятийный). Большое количество эпиграмм основано на том или ином переосмыслении приписанной персонажу N доброкачественности, на обнаружении в ней отрицательных признаков, оказывающихся легко приложимыми к N. Можно выделить несколько ходовых разновидностей данного подтипа.

А. Созвучие.

Эта разновидность может рассматриваться как самая легковесная, ибо острота держится здесь лишь на случайных фонетических сходствах, отыскиваемых на поверхностном (языковом) уровне:

(2) Злокачественное, имеющее звуковое или морфологическое сходство с доброкачественным, получается из него путем несложных фонетических, грамматических и других операций подмены, добавления, переосмысления и т. п.

Этот подтип ввиду понятной ограниченности каламбурных возможностей применялся не очень часто и обыгрывал, иногда по нескольку раз, пары вроде соловей – соловей-разбойник, Вальтер Скотт – скот, художник – худо и пр. Ср. у Вяземского:

*4. Хвостов на Пинде – соловей,
Но только соловей-разбойник.
1825*

И у лицейского Пушкина:

5. *Арист нам обещал трагедию такую,
Что все от жалости в театре заревут...
Ну, право, удалось Аристу написать
Прежалкую пиесу.
1814*

Б. Совершенство в своем роде.

Эта разновидность переосмысления состоит в следующем.

(З) [Доброкач.:] N приписывается совершенство, превосходство, образцовость, полезность и т. п. [Злокач.:] обнаруживается, что это совершенство, образец, превосходство или полезность в каком-либо отрицательном качестве, в низменной сфере и т. п.

Таковы эпиграммы:

И.Ф. Богдановича
«На самохвальство»

6. *Разумные дела себе ты ставишь в смех
И говоришь, что ты умнее в свете многих,
Не спорю я с тобой: умнее ты и всех,
Да только не людей, а всех четвероногих.
1763*

И.И. Дмитриева

7. *Подзобок на груди и, подогнув колена,
Наш Бавий говорит, любуясь сам собой:
«Отныне будет всем поэтам модным смена!
Все классики уже переводимы мной,
Так я и сам ученым светом
Достоин признан быть классическим поэтом!»
Так, Бавий, так! Стихи, конечно и твои
На лекциях пойдут в пример галиматьи!
1807*

А.Д. Илличевского
«Совершенство в своем роде»

8. *Кто смеет разглашать в народе,
Что совершенства нет в природе?*

*Вступишь за честь свою, Герод!
Явись и докажи собою,
Что ты и телом и душою
Пресовершеннейший... урод.
1815, 1827³*

Многочисленны похвалы литературным произведениям за их пригодность в качестве туалетной или оберточной бумаги, пищи для мышей, снотворного и т. п., как в эпиграмме Б.К. Бланка:

9. *Большую оказал услугу мне Филет,
Что сочинения свои он издал в свет:
Когда бессоницей страдаю,
Прочту – и засыпаю.
1809*

Мысль, родственная (З), лежит в основе эпиграмм Пушкина: «Хоть, впрочем, он поэт изрядный...» (1821) и «Полу-милорд, полу-купец...» (1822). В первой утверждается что, в отличие от пустого Эмилия, N полон дряни; во второй – что N, достигавший во всем лишь полууспехов, близок к тому, чтобы стать наконец полным подлецом. Здесь мы имеем дело, вероятно, с перелицовкой более ранней эпиграммы Вяземского на Шаховского:

10. *«Коварный», «Новый Стерн» – пигмеи,
Они незрелый плод творца,
Но «Полубарские затеи» –
Затеи полного глупца.
1815*

Сходные идеи развивают Баратынский

11. *Так, он ленивец, он негодник,
Он только что поэт, он человек пустой;
А ты, ты ябедник, шпион, торгаши и сводник...
О! человек ты деловой.
1820?*

и А.П. Глебов:

12. *Твердит Микстурич всякий раз,
Что анатомию он превосходно знает;*

*И он не лжет: мы видели не раз,
Как славно душу он от тела отделяет⁴.*
1824

В. Сходство с классическим образцом.

(4) [Доброкач.:] N приписывается сходство по некоторому положительному признаку с заведомо положительным, общеизвестным, классическим лицом или объектом X. [Злокач.:] у X обнаруживается отрицательный признак, по которому сходство N с X оказывается куда более очевидным.

Иллюстрациями могут служить две довольно сходные эпиграммы:
Батюшкова

«Мадригал Мелине, которая назвала себя нимфою»

13. *Ты нимфа Ио, нет сомненья!
Но только... после превращенья!*
1809

и А.Д. Илличевского:

14. *Не хвалят все певицу Нису,
А я так дать готов сирены имя ей:
Когда она поет, подобен стать Улиссу,
Я слушать не могу, чтоб не зажать ушей.*
1829

В других случаях N и X оказываются сходными не по отрицательному, а по тривиальному признаку:

«На Павла»

15. *Похож на Фридриха, скажу пред целым миром, –
Но только не умом, а шляпой и мундиром.*
1796–1801

Г. Другие случаи.

Возможны и иные разновидности переосмысления:
П.И. Вейнберг напоминает своему персонажу, именуящему себя

сыном отечества, что *в семье не без урода* (1854); аноним хвалит Кая за познания в мифологии, ибо тот *испытал, что Бахус, что Венера* (1764); в эпиграмме А.А. Нартова Бомбаст говорит, будто любит книги, но на самом деле он любит только переплеты (1761), и т. д.

1.3.1.3. Отсутствие плохого ввиду наличия еще худшего. Этот случай Доброкачественности–Злокачественности, к которому относится и эпиграмма Дмитриева о лекаре, мы выделили в особый подтип, хотя – при некотором расширении понятий – его можно было бы считать еще одной разновидностью понятийного каламбура.

Общий случай ‘Отсутствия плохого...’ сводится к тому, что

(5) [Доброкач.:] применительно к N не имеет места отрицательное А. [Злокач.:] отрицательного А нет потому, что налицо еще худшее А, исключяющее А.

Примеры встречаем у Марциала (I, 28):

16. *Hesterno foetere mero qui credit Acerram
Fallitur: in lucem semper Acerra bibit.*
*Кто говорит, что вчерашним вином несет от Ацеры,
Вздор говорит: до утра тянет Ацера вино.*
(Пер. Ф.А. Петровского);

у Лукилли (Палатинская антология, XI, 68):

17. *Τὰς τρίχας, ὃ Νικύλλα, τινὲς βάλπειν σε λέγουσιν,
ἄς σὺ μελαινοτάτας ἐξ ἀγορᾶς ἐπίω.*
*Лгут на тебя, будто ты волоса себе красишь, Никилла, –
Черными, как есть, куплены в лавке они.*
(Пер. Л.В. Блуменау);

у Державина (пер. с франц.)

«На трагедию»

18. *«Не правда ль, что я в сей трагедии прекрасен,
И ты не освистал, быв с публикой согласен?» –
Вольтер с улыбкой злой Пирона вопрошал.
Пирон в ответ: «Мне как свистать, когда зевал?»⁵*

у А.П. Глебова:

19. *Клит место получил, и всем он говорит,
Что он за местом не гонялся.
Охотно верим, Клит!
Гоняться ты не мог; ты – пресмыкался.*
1824

Довольно распространенная разновидность (5) состоит в следующем:

(6) [Доброкач:] отсутствие отрицательного А. [Злокач:] отрицательного А нет потому, что нет некой весьма важной положительной ценности V, являющейся необходимым условием наличия А.

Пример – у И.И. Хемницера:

20. *Что Майков никогда, писав, не упал,
Ты правду точную сказал.
Я мненья этого всегда об нем держался:
Он сколько ни писал, нигде не возвышался.*

В свою очередь (6) имеет разновидности (7) и (8).

(7) [Доброкач:] отсутствие дурного значения некоторого признака Q. [Злокач:] это объясняется тем, что нет ценности V, без которой нет никаких значений Q – ни хороших, ни дурных.

Примеры – эпиграмма А.П. Глебова, о герое которой не говорят плохо, так как о нем вообще ничего не говорят:

21. *«Я знаю, – говорит Клеон, – что ничего
Не скажет обо мне никто худого!»
Ты прав, Клеон! Ты прав! Кому ж бранить того,
О ком никто не говорит ни слова.*
1824

и анонимная эпиграмма, герой которой не говорит плохо о других, потому что вообще не говорит о других, а занят лишь собой:

22. *Наш Климыч истинно предоброе творенье.
Он, божеской закон душою всей любя,*

*Не молвит про людей вовек худого мненья,
Затем, что говорит лишь только про... себя.*
1820

Еще один бродячий эпиграмматический сюжет в том же роде – герой не богохульствует, так как не верит в бога, использован Сумароковым:

23. *Здесь Делий погребен, который всех ругал,
Единобо творца он только не замал
И то лишь для того, что он его не знал⁶.*
1756

Сюда же относятся остроты о пациентах, которые не дискредитируют своих врачей, ибо не остаются в живых. В одном варианте они не болеют, в другом – не жалуются на дурное лечение. Это эпиграммы Хераскова:

24. *Искусный медик ты, мы все о том слыхали.
Которые в твоих руках ни побывали,
Те после никогда в болезни не впадали,
Затем, что уж они с постели не вставали.*
1760

и Хованского – Дмитриева (примеры 1, 1а*).

(8) [Доброкач:] отсутствие дурного избытка некоего свойства P. [Злокач:] избытка P нет, поскольку нет V, без которой вообще не бывает P.

Пример из Марциала:

25. *Scribere me quereris, Velox, epigrammata longa.
Ipse nihil scribis: tu breviora facis (I, 111).
Ты мне пеняешь, Велокс, что длинны мои эпиграммы.
Сам ты не пишешь совсем; право, короче нельзя!*
(Пер. Ф.А. Петровского).

* Примеры с пометой «а» см. в примечаниях.

Характерные случаи дурного избытка – двусмысленность и двуличие. На этом построены эпиграммы А.Е. Измайлова:

26. *«О, цензор! О злодей!
Не пропустил элегии моей».*
– *«Как? Почему?»* – *«Да говорит, что в ней
Находит смысл двоякий.
Ну ты читал ее; ты, братец, сам поэт;
Скажи: двусмысленна ль?»*
– *«Вот вздор, да скажет всякий,
Что в ней и просто смысла нет».*
1821

и П.А. Вяземского:

27. *Двуличен он! – Избави боже!
Напрасно поклепал глупца:
На этой откровенной рожке
Нет и единого лица.*
1828

1.3.2. Другие эпиграмматические типы нами не обследовались. Очевидно, что разнообразие глубинных острот далеко не исчерпывается формулой Доброкачество–Злокачество, наряду с которой могут быть выявлены и другие сюжетно-логические инварианты примерно того же уровня абстракции. Так, многие эпиграммы основаны на том, что

(9) дурным свойствам персонажа N удается проявиться даже в максимально неблагоприятных для этого условиях (в терминах приемов выразительности здесь имеет место ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ, реализуемое через КОНТРАСТ между крайне неблагоприятными обстоятельствами и упрямо, прямо-таки чудесным образом проявляющимся характером героя). Пример находим у Лукиллия (*Палатинская антология* XI, 113), который с помощью эпиграмматического типа (9) обрабатывает уже знакомый нам мотив лекаря-убийцы:

28. Τοῦ λίθινου Διὸς ἔχθρὸς ὁ κλινικὸς ἦψατο Μάρκος;
καὶ λίθος ὦν καὶ Ζεὺς, στήθερον ἐκφέρεται.
*К каменной статуе Зевса вчера врач Марк прикоснулся;
Зевс был и камень, и все ж – нынче выносят его.*
(Пер. Л.В. Блуменау).

К этому же типу, по-видимому, относится переводное двустишие В.Л. Пушкина:

29. *Змея ужалила Маркела.
«Он умер?» – «Нет, змея, напротив, околела».*
1808

Разумеется, в эпиграмматической литературе имеется и множество уникальных глубинных острот, не поддающихся занесению в тот или иной тип.

2. Поверхностная структура эпиграммы

В этом разделе речь будет идти лишь об эпиграммах типа Доброкачество–Злокачество.

2.1. Увеличение количества элементов

2.1.0. Если глубинная острота содержала всего два члена – доброкачество и злокачество, то поверхностная структура эпиграммы состоит из большего количества элементов. Набор поверхностных элементов образуется: (а) переносом на поверхностный уровень в виде отдельных элементов обоих членов глубинной остроты, которые будут теперь называться соответственно *похвалой* (обознач. В, от bonus) и главным выпадом (обознач М, от malus); (б) добавлением к В и М нескольких новых элементов.

Можно выделить две основные функции этих дополнительных элементов:

1. Ориентация эпиграммы в сторону *диалогичности* – дополнительные элементы таковы, что текст становится легко представить в виде обмена репликами между двумя или несколькими партнерами.

2. *Подчеркивание и оттенение ядерных элементов* с помощью КОНТРАСТОВ, ПОВТОРЕНИЙ и др.

Из этих двух функций вторая является обязательной (дополнительные элементы всегда образуют вместе с ядерными некоторую художественно-ударную конструкцию), а первая – потенциальной и условной (так как, во-первых, дополнительные элементы создают лишь возможность диалогизации, а во-вторых, последняя может осуществляться и без их помощи, с участием

всего лишь двух элементов – похвалы и главного выпада, которые могут быть представлены как обмен репликами). С другой стороны, если вторая функция является чисто выразительной, то первая может в какой-то мере рассматриваться как содержательно-ценностная, поскольку КОНКРЕТИЗИРУЕТ тематический элемент 'установка на разговорное остроумие' (1.1). Ведь понятно, что проявлению этого качества в большей степени способствует ситуация импровизированного перебрасывания мячами в светском диалоге, чем кабинетное монологическое остроумие, хотя бы и очень тонкое и смешное. Более того, если выпад сам по себе не блестящ, но имитирует быструю *gerartie*, то впечатление живого обмена репликами может отчасти компенсировать несовершенство юмора.

Распространение похвалы и главного выпада дополнительными элементами может происходить по меньшей мере по двум линиям – а) контроверзы; б) расспросов.

2.1.1. Контроверза. В плане контроверзы к похвале (В) и главному выпад (М) могут добавляться следующие новые элементы: вспомогательный выпад (обознач. m), согласие со вспомогательным выпадом (обознач. m^+), несогласие со вспомогательным выпадом (обознач. m^-), согласие с похвалой (обознач. V^+), несогласие с похвалой (обознач. V^-). Элементы m^+ и V^- встречаются довольно редко, так что фактически набор возможных поверхностных элементов сводится к пяти единицам:

(10) m, m^-, V, V^+, M .

Примера, в котором были бы представлены все пять элементов, найти не удалось; различные части набора иллюстрируются примерами 22 (В, М), 16, 27 (m, m^-, M), 20 (В, V^+, M), 31, 32 (m, m^-, V, M) и др.

2.1.2. Расспросы. В плане расспросов к В и М могут добавляться такие элементы, как, например, *вопрос, стимулирующий похвалу* (типа: *каков N? что делает N?*), или *просьба пояснить похвалу* (типа: *неужели?, почему?, отчего же N так хорош?, как он это делает?* и т. п.). Практически встречаются лишь вопросы второго типа, для обозначения которого введем символ $V^?$. Набор поверхностных элементов плана расспросов сведется, следовательно, к трем членам:

(11) $V, V^?, M$.

2.1.3. Комбинированные случаи. Возможно СОВМЕЩЕНИЕ обоих указанных планов: так, вопросы и переспрашивания могут относиться к элементам плана контроверзы (например, m – вопрос к m – m^- – вопрос к m^- и т. д.). Возможны и более тесные формы склеивания элементов обоих планов (например, вспомогательный выпад, несогласие с ним, согласие с похвалой, сами имеющие вид вопросов). Ввиду ограниченности отпущенного эпиграмме объема текста и технических трудностей сочинения подобные смешанные конструкции практически попадают довольно редко. Приведем лишь один пример – шестистишие А.П. Сумарокова:

30. –¹ «Поутру с фонарем по улицам Тит рыщет.
Ужли, как Диоген, он человека ищет?»
–² «Нет, он поступок сей вменил себе бы в стыд,
Он ни за что людей так колко не обидит».
–³ «На что ж ему фонарь?» –
–⁴ «Тит всякий раз предвидит,
Что до полуночи в шинке он просидит». (1791).

Первая реплика представляет собой (как выясняется из дальнейшего текста) вспомогательный выпад⁷, высказанный в гипотетической модальности, которая передается формой вопроса (СОВМ выпада и вопроса). Вторая реплика – несогласие с первой и, возможно, какая-то начальная форма похвалы. Третья реплика – вопрос ко второй. Четвертая – главный выпад.

2.1.4. Диалогичность может быть выражена в разных эпиграммах с большей или меньшей четкостью: она минимальна, когда все наличные поверхностные элементы даются от имени одного и того же персонажа, обычно автора (ср. примеры 3, 23) и повышается по мере того, как эти элементы раздаются разным персонажам: автору, высмеиваемому герою N и другим (см. ниже о диалогических разновидностях синтагм). В случае, когда элементы розданы разным лицам, диалогический эффект оказывается большим, если высказывания этих лиц даны прямой речью (ср. примеры 1, 7, 18, 21) и меньшим, если они приводятся в пересказе автора (ср. примеры 6, 16, 19, 20). Пересказ иногда почти неотличим от собственно авторской речи (ср. вспомогательный выпад в примере 11 и похвалу в 24).

2.2. Выбор элементов и формирование звеньев

Построение поверхностной структуры эпиграммы включает принятие двух решений:

(а) *выбор* тех поверхностных элементов, которые будут использованы в данной эпиграмме (при этом выбор элементов, манифестирующих глубинные 'доброкачественность' и 'злокачественность', т. е. В (или m^-) и М, очевидно, обязателен);

(б) *определение степени склеенности* выбранных элементов в линейном тексте. Элементы поверхностной структуры могут быть взаимонезависимы и четко разделены; однако более типична их группировка и склеивание в более или менее тесные текстовые единства, звенья. В пределах звена образующие его поверхностные элементы могут быть слиты полностью и восприниматься одновременно, но могут и сохранять известную самостоятельность, располагаясь в определенной последовательности.

СОВМЕЩЕНИЕ поверхностных элементов в звенья будет далее обозначаться слитной записью их символов. При этом порядок символов указывает на последовательность элементов внутри звена; в случае же одновременности нескольких элементов их символы заключаются в квадратные скобки, порядок же символов внутри скобок соответствует их порядку в формуле (10). Например, запись mm^- означает звено, в котором сцеплены вспомогательный выпад и несогласие с ним, причем сначала идет выпад, а затем несогласие; m^-m то же, но с противоположным порядком элементов; $[mm^-]$ – звено, в котором вспомогательный выпад и несогласие с ним слиты в одновременности; $ВВ^+$ – звено, содержащее сначала похвалу, а затем согласие с нею и т. п.

Линейное разграничение сцепленных поверхностных элементов х и у нетрудно, если звено представляет собой синтаксическую конструкцию, например, х – главное предложение, у – придаточное; х – слово, управляющее инфинитивом, у – инфинитив; х – определение, у – определяемое; х – подлежащее, у – сказуемое и т. д. Таково СОВМЕЩЕНИЕ m^-m в строках М.С. Щулепникова (1804): *Ты лжешь немилосердно, Что Симон проповедь чужую говорил* (m^- главное, m придаточное дополнительное); $ВМ$ в строке *Пресовершеннейший урод* и $МВ$ в *Урод пресовершеннейший* (примеры 8, 8а: В – определение, М – определяемое); V^+M в строках: *...кому ж бранить того, О ком никто не говорит ни слова* (пример 21: V^+ – главное, М – придаточное определительное) и т. д.

Более сильные степени тесноты СОВМЕЩЕНИЯ имеют место, когда элементы х и у сосуществуют одновременно на про-

тяжении всего звена и его части, образуя два текстовых уровня, аспекта, смысла и т. п. Например, х – слова, у – интонация и грамматика, х – буквальное прочтение, у – метафорическое и т. п. Здесь возможна гамма переходных случаев. Так, в строках Жуковского (1806): *Поверю ли тому, / Чтобы, Морковкина, ты волосы чернила?* налицо не просто сцепление m^-m того же вида, что у Щулепникова (см. выше), но и проникновение m^- внутрь m в виде сослагательного наклонения, выражающего недоверие. Это позволяет считать данный пример промежуточным между m^-m и $[mm^-]$. В строках Державина *Мне как свистать, когда зевал?* и Жуковского *И, Фефил, Фефил! Как свистать, когда зеваешь?* (примеры 18, 18а) главный выпад М (*когда зевал, когда зеваешь*), будучи синтаксически (придаточное времени) отграничен от согласия с похвалой V^+ , все явно окрашивает это согласие, сказываясь в его кислой интонации (V^+M или $[V^+M]$?). Для контраста укажем на соседний пример 19, где те же элементы V^+ и М (*Гоняться ты не мог: ты – пресмыкался*), образуя два независимых предложения, вообще не СОВМЕЩЕНЫ (два звена $V^+ - M$). С другой стороны, пушкинская строка *Прежалкую тиесу* (пример 5) представляет собой полное взаимоналожение согласия с похвалой и выпада, т. е. $[V^+M]$. Другой пример неразрывного СОВМЕЩЕНИЯ В и М – эпиграмма Пушкина *Седой Свистов! Ты царствовал со славой* (1829), панегирическая в буквальном прочтении, но окрашенная издевательской интонацией.

2.3. Порядок следования звеньев (синтагмы)

Следующий этап построения поверхностной структуры – выстраивание выбранных для данной эпиграммы простых и составных звеньев в линейную последовательность, далее называемую *синтагмой*.

2.3.1. Список синтагм. Многообразие возможных синтагм станет очевидным, если мы приведем хотя бы те из них, которые встретились в нашем сравнительно небольшом материале.

(а) *Синтагмы, состоящие из элементов В и М*: 1. В – M^8 . 2. В – $ВМ$. 3. В – $[ВМ]$. 4. $ВМ$.

Синтагмы 1 и 2 относятся к числу очень употребительных. Синтагма 1 иллюстрируется примерами 3, 4; синтагма 2 – примером 22; синтагма 3 – упоминавшейся пушкинской эпиграммой «Седой Свистов!...».

(б) *Синтагмы, состоящие из элементов В, V^+ и М*: 5. В – $V^+ - M$. 6. В – $V^+ - V^+M$. 7. В – $V^+ - [V^+M]$. 8. $[ВВ^+]$ – $V^+ - M$. 9. В – V^+M . 10. $V^+V - M$. 11. $ВВ^+ - M$.

Синтагмы 5 и 6 очень употребительны. Синтагма 5 – примеры 1, 6, 19, 20. Синтагма 6 – примеры 7, 12, 21. Синтагма 8 – пример 24. Синтагма 9 – пример 18. Синтагма 11 – пример 13.

(с) *Синтагмы, состоящие из элементов t , t^- , V и M* : 12. $m^- - V - M$. 13. $m^- - m^- - VM$. 14. $m^- - m^- - MV$. 15. $m^-m^- - V - M$. 16. $m^-m^- - V - VM$. 17. $m^-m^- - VMV$. 18. $[mm^-] - [VM]$. 19. $m^-m^- - V - VM$.

Пример синтагмы 12 – эпиграмма Н.И. Греча:

31. *Весь свет Руфилла упрекает,
Что он грамматики не знает (m):
Молчите! (m^-). Он ее пройдет (V),
Когда славянское ей имя приберет (M).* (1812).

Пример синтагмы 13 – эпиграмма Н.Ф. Остолопова:

32. *Все спорят, все кричат, что Летрина творенья
Не могут нравиться нигде и никому (m).
Какие ложные бывают в свете мнения! (m^-)
Все нравятся они (V...) – ему (...M).* (1805).

Синтагма 15 иллюстрируется примером 2, синтагма 16 – примером 8, синтагма 17 – примером 8а.

(d) *Синтагмы, состоящие из элементов t , t^- , M* : 20. $m^-m^- - M$. 21. $m^- - m^-m^- - M$. 22. $m^-m^- - M$. 23. $mm^- - M$. 24. m^-M .

Пример синтагмы 20 – 27. Пример синтагмы 23 – 16.

(e) *Синтагмы, состоящие из элементов t , V , M* : 25. $m^- - V - M$. 26. $m^- - V - [VM]$. 27. $m^- - VM$.

Пример синтагмы 25 – 20. Пример синтагмы 27 – 14.

(f) *Синтагмы, состоящие из элементов V , $V^?$, M* : 28. $V - V^? - M$. 29. $VV^? - M$.

Пример синтагмы 28 – эпиграмма Д.И. Фонвизина:

33. *О Клим! Дела твои велики! (V)
Но кто хвалил тебя? (V^?) Родня и две заики (M).*

Пример синтагмы 29 – эпиграмма С.П. Шевырева (на Н.И. Надеждина):

34. *Наследник Лессингов по важности предмета,
Сей новый толкователь муз (V...)
Откуда выведет он вкус? (...V^?)
Он выведет его из университета (M).* (1832).

(g) *Синтагма, состоящая из элементов $t, t^-, V, V^?, M$* : 30. $m^-m^- - V - V^? - M$.

Пример – эпиграмма М.А. Дмитриева:

35. *«По чести, я не знаю, (m^-...)
За что ты сердисься, о Рифмин, на меня! (...m)
Я, право, слушаю тебя (V)».
– «А доказательство? (V^?)» – «Зеваю (M)». (1821).*

2.3.2. *Диалогические разновидности синтагм.* Дальнейшее варьирование поверхностных структур достигается за счет диалогических разновидностей, имеющихся у каждой синтагмы. Эти последние различаются тем, от кого исходят компоненты синтагмы – от автора (A), осмеиваемого лица (N), от других лиц (X, Z). Так, примеры 3 и 4 (синтагма 1: $V-M$) относятся к разновидности $A-A$ (обе части произносятся автором); примеры 1, 6, 19 (синтагма 5: $V-V^+ - M$) – к разновидности $N-A-A$ (похвальба принадлежит герою, остальное – автору); пример 27 (синтагма 20: $m^- - m^- - M$) – к разновидности $X-A-A$ (вспомогательный выпад выражает общее мнение, остальное – позицию автора) и т. п.

2.3.3. *Выразительная сторона синтагм.* Выразительные эффекты, обеспечиваемые структурой синтагм, как и можно было ожидать, оказываются достаточно элементарными, но некоторые из них все же заслуживают упоминания.

Как видно из всех синтагм, имеющих в своем составе вспомогательный выпад m^- , последний играет ОТКАЗНУЮ роль по отношению к элементам t^- , V , V^+ , реализующим глубинный элемент ‘доброкачественность’. Вспомогательный выпад чаще всего бывает направлен в тот же адрес, что и главный, т. е. против персонажа N. Риторика последовательности m^- , t^- , V , V^+ в этом случае примерно такова: *N плох – Нет, N хорош* (примеры 2, 16, 17), *N вообще плох, но в чем-то и хорош* (примеры 23, 23а) или *N был плох, а стал хорош* (пушкинские *V жизни мрачной и презренной, Полу-милорд, полу-купец*). Однако объектом вспомогательного выпада может быть и кто-то другой. Тогда риторика синтагмы несколько иная: *Все плохи – Нет, N хорош* (примеры 8, 8а) или *X плох, а N, напротив, хорош* (примеры 11, 25⁹).

В свою очередь элементы t^- , V , V^+ путем КОНТРАСТА или ОТКАЗА подчеркивают главный выпад M. Таким образом, в синтагмах, содержащих одновременно m^- , V и M , к главному выпадку ведет большой зигзаг: сначала N плохо, потом хорошо и, наконец, снова плохо.

Последовательности m^- , В; В, V^+ ; m^- , В, V^+ строятся по принципу НАРАСТАНИЯ успеха героя N: от несогласия с выпадом – к похвале, а от похвалы – к ее закреплению и расширению круга лиц, подписывающихся под нею. Следует, впрочем, отметить СОВМЕЩЕНИЕ противоположных функций в элементе V^+ . С одной стороны, он, очевидно, является кульминацией успеха. С другой стороны, он создает некоторое замедление в развитии мысли, вызывая у читателя повышенный интерес к ее продолжению и разрешению. Это позволяет говорить о подчеркивании предстоящего главного выпада приемом ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (разновидность ПОДАЧИ). Более того, такая остановка движения вперед есть уже как бы скрытое начало поворота вспять, и в этом смысле элемент V^+ служит еще одной разновидностью ПОДАЧИ главного выпада – ПРЕДВЕСТИЕМ.

Иногда элементу V^+ отводится в рамках ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, приводящего к главному выпад, еще более сильная – переломная – роль. Мы имеем в виду случаи, когда V^+ не просто подтверждает В с помощью слов *да, бесспорно, согласен, охотно верим* и т. п., как это бывает чаще всего, но и текстуально повторяет некоторый отрезок В, что вполне естественно при выражении согласия. Это повторение может выделить в тексте похвалы часть, которая будет использована для главного выпада, отсекая все остальное. Именно так обстоит дело в примере 1 (повторяемая часть *никто не скажет*). Ср. также четверостишие А.А. Бестужева-Марлинского:

36. *Клим зернами идей стихи свои назвал;
И точно: все как зерна их лелеют;
Заключены в хранительный подвал.
Пускай они до новой жизни тлеют!* (1831).

Здесь элемент V^+ повторяет лишь *зерна*, оставляя в стороне ненужное для главного выпада определение *идей*.

Элемент V^2 выразительно бледнее V^+ , поскольку в нем ослаблены функции НАРАСТАНИЯ похвалы и ПРЕДВЕСТИЯ главного выпада. С другой стороны, в V^2 более, нежели в V^+ , выражена функция ПРЕПОДНЕСЕНИЯ главного выпада, так как вопрос – явно более сильное средство создания ожидания и пустого места, чем простая пауза, выполняющая эту роль в V^+ .

II. ЭПИГРАММА ДМИТРИЕВА

Для выражения темы поэтического произведения используются не только факты, почерпнутые из наблюдения над действительностью, но и множество элементов заданного автору поэтического кода. В таком условном и канонизированном жанре, как русская эпиграмма конца XVIII – начала XIX в., элементы кода фактически преобладают. Автор пользуется по преимуществу типовыми единицами и конструкциями, уже многократно применявшимися ранее.

Речь идет об элементах двоякого рода. Во-первых, это конструкции специфические для данного жанра, например определенные сюжетно-логические инварианты. Именно они применительно к эпиграмме были схематически рассмотрены в первой части статьи. Во-вторых, это элементы общелитературного, общепозэтического и языкового фонда, такие как метры, строфические фигуры, созвучия, рифмы, цезуры, синтаксис и т. п.

Обычная задача, стоящая перед мастером, в распоряжении которого находится готовый поэтический код, иногда довольно жестко ограниченный, заключается в том, чтобы посредством его элементов выражать индивидуальные, новые темы и выражать их оригинальным свежим образом. Существенно, чтобы элементы извлекались из набора не произвольно, в силу самой необходимости использования каких-нибудь из них, а в целях наиболее выпуклого развертывания темы.

Эта задача особенно интересна по отношению к тем типовым элементам, которые далеки от выражаемой темы: например, тема отличается конкретностью, а данный элемент кода абстрактен, нефигуративен (метр, сюжетная конструкция и т. п.¹⁰). Подобные элементы способны не столько адекватно воспроизводить тему, сколько быть ей созвучными в каких-то отдельных признаках. Вследствие этого каждый из таких элементов может участвовать в развертывании различных, вплоть до противоположности, тем. В художественном тексте эта многозначность элементов кода разрешается путем усиления и подчеркивания в каждом из них тематически релевантного признака. Наиболее обычный способ такого подчеркивания – ВАРЬИРОВАНИЕ: благодаря тому, что тема как правило развертывается одновременно целым рядом элементов, как фигуративных, так и более абстрактных, она оказывается выделенной, а различающиеся части элементов взаимно нейтрализуются [о такой нейтрализации см. (Жолковский, Щеглов 1976а: 19)].

Во многих случаях развертывание темы с помощью некоторого давно известного элемента стандартного инвентаря оказывается оригинальным и точным рисунком этой темы. Так, у Мольера определенные схемы диалога с повторением реплик, применяемые многократно в каждой пьесе, иногда поражают своим неожиданным соответствием какой-нибудь сугубо частной теме, возникающей лишь в одной пьесе или даже сцене (например, одна из таких диалогических схем использована в сцене передразнивания Гарпагоном дочери и удачно выражает утонченную злобность этого персонажа).

В нижеследующих разделах статьи будет показано, как умелый выбор элементов кода и применение приемов выразительности способствуют эффективной реализации индивидуальной темы четверостишия Дмитриева.

3.1. Тема и глубинное решение

3.1.1. Тема. Что же следует считать индивидуальной темой эпиграммы Дмитриева? Мы ее уже отчасти сформулировали в начале статьи, говоря о мотиве 'врач, убивающий больного'. Придавая этой мысли статус темы, мы отнюдь не имеем в виду, что она элементарна и обладает нулевой выразительностью. Перед нами, хотя и довольно истертая, но все же художественное построение некоторой степени сложности – острота; имея в виду разнообразие ее конкретных реализаций, в которых обычно и бывает сосредоточена основная часть комического эффекта, следует скорее говорить об «архиостроте». Будучи художественным построением, архиострота имеет свою тему и структуру. Темой, очевидно, является осмеяние медицины, а в структуре центральную роль играет КОНТРАСТ между основными функциями врача и приписываемыми ему реальными действиями. Этот КОНТРАСТ, вообще говоря, может принимать различные формы, например:

(12) вместо ювелирного обращения с человеческим телом имеет место его грубая механическая обработка или физическая расправа¹¹;

(13) вместо индивидуального подхода к пациентам применяется массово-стереотипный, конвейерный¹²;

(14) вместо того чтобы утешать и облегчать страдания, врач предстает как гроза пациентов, их преследователь и мучитель; пациенты изображаются как робкие, запуганные жертвы¹³;

(15) вместо спасения жизни происходит лишение жизни (врач убивает больного)¹⁴.

Нередко СОВМЕЩЕНИЕ (13) и (15), дающее

(16) массовое убийство врачом пациентов¹⁵;

встречается также СОВМЕЩЕНИЕ (16) и (14):

(17) (а) врач своим лечением убивает пациентов; (б) убийство это – массовое; (с) (в частности, поэтому) врач является грозой больных: он – напорист, агрессивен, они – робки, запуганы, бессловесны¹⁶.

Заметим, что (17а) и (17с) связаны особым контрастным соотношением, дающим дополнительный (не вытекающий из каждого из этих мотивов по отдельности) комический эффект. Мотив (17а) фактически рисует врача в уничижительном свете: ведь смерть пациентов – свидетельство неумелого лечения, т. е. врачебной неэффективности. С другой стороны, мотив (17с) рисует врача как некую силу, т. е. приписывает ему особого рода эффективность. Но если неэффективность изображается как эффективность, слабость – как сила, то перед нами несомненный случай комической фигуры ПРИУКРАШИВАНИЕ (см. примеч. 8) со всеми вытекающими последствиями.

Признавая, таким образом, сложность архиострот типа (12)–(17) в смысле их выводимости из более абстрактных тем с помощью приемов выразительности, мы, однако, воздержимся от более подробного и строгого описания их внутренней структуры. К некоторым из затронутых выше черт микроструктуры темы нам, впрочем, придется время от времени обращаться в ходе разбора эпиграммы. Однако в основном мотивы (12)–(17) будут использоваться как цельные, упакованные единицы¹⁷. Тему четверостишия Дмитриева будем считать равной формуле (17).

Прежде чем идти дальше, отметим, что архиостроты типа (12)–(17) могут иметь своим героем не только врача, но и вообще всякого, в чьи обязанности входит тот или иной вид обслуживания и улагодворения людей. Хрестоматийный пример – «Демьянова уха» Крылова, темой которой, если следовать Л.С. Выготскому, является 'превращение доброты в мучительство' (*Выготский* 1965: 169). Как и в случае с врачом, мучительство может быть представлено как грубомеханическое, массовое, грозное, смертельное и т. п. Укажем на характерные для начала XIX в. сатиры и

эпиграммы о поэтах, чьи вирши – мучение и стихийное бедствие для читающей публики¹⁸, о плохих драматургах и переводчиках, чьи произведения на классические сюжеты – вторая смерть для героев¹⁹ и т. п.

3.1.2. Глубинное решение. Прежде чем приступить к подробной демонстрации того, как текст эпиграммы Дмитриева реализует тему (17), мы считаем нужным констатировать наличие некоего общего стратегического замысла, определяющего ряд сторон и деталей этой реализации. Подобный замысел мы в исследовании другого поэтического текста (см.: *Жолковский, Щеглов 1978б*) назвали глубинным решением. Глубинное решение – семантический инвариант, промежуточный между темой и собственно выводом текста из темы.

В данном случае глубинное решение состоит в том, что свойство 'робости и т. п.' из (17с) распространяется и на автора, тем самым как бы становящегося представителем больных, и определяет его поведение. Можно видеть в этом особого рода КОНКРЕТИЗАЦИЮ или даже УВЕЛИЧЕНИЕ мотива 'массовость' из (17b): врач поистине запугал всех, раз в числе запуганных оказался и автор – персонаж, так сказать, рамочный, которому пристало находиться в другом плане, нежели герои, и обладать иммунитетом от их злокачественности. Итак:

(18) в ситуации (17) автор выступает как представитель больных и носитель их свойств – робости, запуганности, бессловесности и т. п.

3.2. Выбор типовых конструкций

3.2.1. Эпиграмматический тип. Выбран тип Доброкачественность–Злокачественность (1.3.1), в котором, по-видимому, можно усмотреть некоторую созвучность элементу приукрашивания, содержащемуся, как было сказано, в тематическом элементе (17с). Ведь приукрашивание также имеет дело со злокачественным и доброкачественным: первое изображается как второе. Впрочем, данный эпиграмматический тип встречается и тогда, когда тема включает лишь (17а) и (17b), но не (17с): таковы примеры 1а (Хованский) и 24 (Херасков), в которых мотив грозного врача никак не выражен. По-видимому, тип Доброкачественность–Злокачественность дает интересные возможности СОГЛАСОВАНИЯ с темой (17) не столько сам по себе, сколько на уровне некоторых своих подтипов, а затем и синтагм (см. ниже).

3.2.1.1. Подтип. Выбран подтип 'Отсутствие плохого ввиду наличия еще худшего' (1.3.1.3.) в одной из его разновидностей – (7): 'нет дурного Q, так как нет ценности V, необходимой для существования как дурных, так и хороших Q'. Потенциальная связь данной разновидности с темой (17а) очевидна: действительно, жизнь есть как нельзя более наглядный пример ценности V, смерть – отсутствия V. Ср., однако, пример 12, показывающий возможность выбора для той же темы (17а) другого подтипа – 'Совершенство в своем роде'.

3.2.2. Синтагма и ее диалогическая разновидность. Выбрана синтагма 5: В (похвала) – В⁺ (согласие) – М (главный выпад), разновидность N–A–A (хвастовство врача–согласие автора–выпад автора). Элемент В⁺ дается с частичным повторением В (см. 2.3.3). Такой выбор элементов поверхностного уровня соответствует теме (17с). В самом деле, отсутствие m (вспомогательного выпада против врача) и наличие В в виде похвалы самого врача выражают его агрессивность (не защищается, а нападает). Наличие вкладываемого в уста автора В⁺ с повторением части В соответствует глубинному решению (18): автор поддакивает и вторит врачу, выражая идею покорности и подбострастия.

3.2.3. Результат. Сюжет, получающийся в результате выбора эпиграмматического типа, подтипа, синтагмы и ее разновидности, а также подстановки в эти типовые конструкции тех элементов темы, по СОГЛАСОВАНИЮ с которыми они были выбраны, может быть резюмирован следующим образом:

(19) врач N напористо, агрессивно заявляет, что не имеет места невыгодное для него Q; автор, представляющий больных, робко и услужливо поддакивает и вторит врачу, говоря, что Q нет, так как больные мертвы.

3.3. Разработка деталей

В раскраске получившегося сюжета главную роль играют тема (17с) и глубинное решение (18), реализуемые средствами различных родов и уровней: прямых утверждений, лексических окрасок, морфологии, синтаксиса, интонаций, ударений, умолчаний, композиции, риторико-лексической структуры и др. (ВАРЬИРОВАНИЕ темы через предметную и орудийную сферы).

3.3.1. Уточнение остроты. Пустые места, имеющиеся в формуле (19), заполняются путем ее СОГЛАСОВАНИЯ с мотивом 'бессловесности' запуганных людей из (17с). 'Отсутствие дурного Q' реализуется как отсутствие жалоб на врача со стороны больных: они не говорят плохого о врачах, так как мертвы. Выгода такого СОГЛАСОВАНИЯ в том, что благодаря ему темой (17) в ее различных аспектах оказываются окрашены как главный выпад, так и похвала, т. е. оба звена, образующие основной костяк сюжета. Похвалу (не говорят плохо) можно понимать не только в буквальном смысле, но и в дополнительном, соответствующем (17с): не смеют говорить. Ср. пример 24, где похвала (пациенты не болеют) лишена подобного обертона.

Формула (19) подвергается также СОГЛАСОВАНИЮ с мотивом 'массовости' убийства из (17b), что выражается в добавлении к высказываниям о больных квантора всеобщности: ни один не жалуется, все умирают.

В результате этих двух операций над сюжетом (19) последний принимает следующий уточненный вид:

(20) врач N напористо, агрессивно заявляет, что ни один больной на него не жалуется (= не говорит [с оттенком не смеет говорить] о нем плохо); автор робко, услужливо поддакивает и вторит врачу, говоря, что жалоб нет, ибо все пациенты мертвы.

3.3.2. Разработка мотива 'бессловесность'. Хотя идея, что больные пикнуть не смеют, и не формулируется буквально, она настойчиво звучит в подтексте. Это подспудное проведение темы 'молчания' достигается следующими способами:

3.3.2.1. КОНКРЕТИЗАЦИЯ. Существенно, что, в отличие от эпиграммы Хованского (*Больные на меня не жалуются век*), у Дмитриева семантические компоненты 'не говорить' и 'плохо' остаются отдельными, не сливаясь в лексему 'жаловаться' или 'ругать': *Ни один больной/ Не скажет обо мне, что доволен мной*²⁰, заявляет врач, *Никто того не скажет*, соглашается автор. Это, несомненно, выделяет компонент 'не говорить', важный и как выражение темы (17с), и как ключевое звено в подготовке ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, образующего *pointe*. Именно в последнем качестве он вводится в В⁺ (см. ниже, 3.3.2.2). (Еще одна функция такого более абстрактного способа выразить идею жалоб будет указана в 3.3.3.3.)

Играет определенную роль и лексико-грамматическое оформление семантического компонента 'не говорить'. Формы

будущего времени совершенного вида, особенно с отрицаниями и кванторами всеобщности (*никто не скажет, всякому... привяжет*), придают высказыванию номологический оттенок²¹, в данном случае приближающийся к императивному; ср., напротив, настоящее время несовершенного вида у Хованского, выражающее лишь эмпирически наблюдаемый факт. *Язык привяжет* в последней строке прямо перекликается с *держат язык за зубами*.

3.3.2.2. ПОВТОРЕНИЕ. Компонент 'не скажет', отделенный от 'плохо', дан трижды, образуя стержень всего сюжета:

(1) он содержится в В (= первой, второй строках);

(2) он служит той частью В, которая воспроизводится в В+ (= третьей строке) (об этом весьма сильном, переломном для сюжета повторении см. 2.3.3 и 3.2.2); если бы не делался акцент на 'неговорении', то для поддакивающего повтора в принципе могла бы быть избрана и какая-нибудь иная часть похвалы, например, 'никогда', 'ни один' и т. п.;

(3) он повторяется и в главном выпаде М, заполняя собою почти все пространство этого заключительного звена (четвертую строку). Главный выпад продолжает линию подхалимства и поддакивания и маскируется под согласие. Альтернатива: полностью раскрыть здесь свои карты и недвусмысленно разоблачить врача, представленная у Хованского и Хераскова (примеры 1а и 24), Дмитриевым отклонена. Авторская поза в финале его эпиграммы – это еще одна услужливая угроза пальцем в адрес строптивых больных: да, будут молчать, смерть всякому язык привяжет!²² Одновременно в этой строке, с появлением мотива смерти, достигает полной выраженности и линия приукрашивания, окружающего неискusstное лечение грозвым ореолом. О технике всей этой маскировки см. ниже (3.3.3.3).

3.3.2.3. УВЕЛИЧЕНИЕ. Повторяемый компонент 'не скажет' ставится в сильные позиции не только в сюжете, но и в стихе. Занимая переломное сюжетное место в третьей строке, он в то же время находится под рифмой. Зарифмована и соответствующая часть четвертой строки. Постановка элемента под рифму может рассматриваться как один из способов его позиционного УВЕЛИЧЕНИЯ (см. *Жолковский, Щеглов 1973: 25*)

3.3.3. Разработка КОНТРАСТА между врачом и автором. Помимо прямого словесного выражения и подчеркивания мысли о том, что больные ничего не скажут, в четверостишии применяются и другие, недекларативные средства развертывания темы (17с),

главным образом в части контраста между образами агрессивного врача и робкого автора. КОНКРЕТИЗАЦИЯ и УВЕЛИЧЕНИЕ этого контрастного отношения осуществляются путем соответственной разработки реплик обоих персонажей (включая вводящие эти реплики авторские ремарки).

3.3.3.1. Речь-молчание. Замечательно, что безгласность запуганных больных распространяется и на автора, который свой ответ лекарю произносит про себя: *Конечно, – думал я...* Это СОГЛАСОВАНИЕ авторской части диалога – элементов В⁺ и М – с темой 'молчания' есть очевидная художественная находка (метрически вместо *думал я* могло бы стоять *молвил я, я в ответ* и т. п.).

Этой же теме, по-видимому, отвечает выбор глагольного времени во вводящих реплики ремарках. Прошедшее время несовершенного вида в обеих ремарках (*лекарь говорил – думал я*) указывает, очевидно, на одновременность слов лекаря и мыслей автора. Такое наложение текста лекаря на авторский может выражать идею 'заглушения': ответить лекарю вслух не только рискованно, но и трудно физически, так как он все время говорит сам, не давая собеседнику вставить слово.

3.3.3.2. Личность–безличность. Обращает на себя внимание присутствие в реплике лекаря и во вводящей ремарке трех личных местоимений при полном отсутствии таковых в реплике автора.

Во-первых, это косвенный объект *мне* (*Мне лекарь говорил...*), указывающий на недвусмысленную адресованность реплики врача автору. Аналогичного косвенного объекта или какого-либо иного указания, ориентирующего речь на собеседника, нет в авторской части диалога. Это маленькое грамматическое различие отражает отношения между партнерами, соответствующие теме (17с): в то время как лекарь оказывает словесный натиск на автора, последний уклоняется от ответа, говорит à part, как бы не смея непосредственно адресовать свои мысли грозному оппоненту. Ср. противоположную картину в эпиграмме Хованского: косвенный объект отсутствует там, где говорит лекарь (*Врач глупый говорил...*), и присутствует в описании слов партнера (*В ответ ему сказал разумный человек*).

Во-вторых, это местоимения: (*Не скажет обо мне, что доволен мной*), грамматической избыточностью которых²³ лекарь выпячивает собственную личность и давит ею на собеседника. Автор, в реплике которого «я» не встречается вовсе, тем самым как бы ступевывается и прячет свою личность от оппонента.

Таким образом, определенный аспект грамматической организации текста – выраженность субъекта и косвенного объекта – позволяет в речи одного партнера четко прочертить, а в речи другого заглушить и нейтрализовать коммуникативную линию говорящий – адресат. Соотнесенность этого с темой (17с) нетрудно видеть.

3.3.3.1.–3.3.3.2. Громкость–негромкость вводящих ремарок. В интересующей нас контрастной конструкции есть одна деталь, которую в равной мере можно рассматривать как развитие первой противоположности ('речь–молчание') и второй ('личность–безличность'). Ремарки, вводящие речь врача (*Мне лекарь говорил...*) и автора (*...думал я...*), заметно различаются по степени громкости. В первой ремарке подлежащее и сказуемое артикулированы и полноударны; вообще, из возможных позиций слов, вводящих прямую речь, препозиция, очевидно, является наиболее акцентированной. Вторая ремарка занимает менее ударную позицию – в середине прямой речи, интонационно приближаясь к некоему добавлению в скобках; о полноударности обоих слов говорить не приходится (*думал* скорее всего следует произносить с ослабленным ударением, а *я* – как безударную энклитику).

Легко видеть, что указанное различие по громкости сопровождается те самые слова (*говорил–думал*), семантика которых прямо выражает контраст 'речь–молчание'. Иными словами, этот контраст подвергнут ВАРЬИРОВАНИЮ – проведению через предметную и орудийную сферы художественного построения²⁴, результаты которого оказываются СОВМЕЩЕННЫМИ в рамках одних и тех же отрезков текста (ремарок), образуя два лингвистических уровня этих отрезков (смысловый и акцентно-интонационный).

Вместе с тем различие по громкости очевидным образом работает и на второй контраст – между выпячивающим себя говорящим (*лекарь*) и ступевываемым адресатом (*я*).

Тот факт, что две ремарки частично совпадают по своей метрической позиции (обе – в нечетных стихах перед цезурой) и сходны грамматически (обе – в прошедшем времени несовершенного вида), можно рассматривать как подчеркивание контраста между ними введением тождественных черт (особый вид СОГЛАСОВАНИЯ–КОНТРОЖД)²⁵.

3.3.3.3. Эксплицитность–аллюзивность. Следующая линия, по которой проходит контраст между поведением врача и автора, – это степень конкретности, эксплицитности и однозначности

высказываний того и другого. Если речь врача строится как совершенно точное и ясное утверждение частного характера, апеллирующее ко вполне определенным свидетелям, то реплика автора нарочито аллюзивна, расплывчата и представляет собой, так сказать, общее высказывание о законах природы. Врач недвусмысленно формулирует возможное обвинение и, опровергая его, как бы направляет указательный палец на каждого отдельного больного, подобно тому как это изображается на некоторых известных плакатах. Автор, отчасти пользуясь тем, что все конкретные реалии уже были упомянуты врачом, отделяется эллиптическими и местоименными выражениями: в *никто того не скажет* обойдено и то, кто именно не скажет, и то, чего он не скажет.

В подобной же тени, в отличие от Хованского, оставлена и истинная природа *смерти*, которая *всякому языку привяжет*. Во-первых, затушевана ее причина – неумелое лечение: в реплике автора не говорится ни слова о больных или враче. Возникающая неопределенность и общий контекст позволяет понимать смерть как кару за недовольство, т. е. видеть в слабости врача его силу [см. комментарий к (17)]. Во-вторых, смерть убрана из ремы в тему, т. е. применено особого рода *understatement*, когда о вопиющем говорится как о само собой разумеющемся, мимоходом, в скобках и т. д.²⁶ Это *understatement* можно рассматривать как дополнительное применение комической фигуры ПРИ-УКРАШИВАНИЕ, отличное от того ее варианта, который был задан в теме (17) и растворен во всех ранее описанных чертах структуры эпиграммы.

3.3.3.4. Контраст интонаций. Синтаксические и ритмико-метрические свойства реплик врача и автора слагаются в противопоставление по интонации: слова врача звучат ораторски и как бы налиты металлом, ответ автора воспринимается как мирный домашний разговор. Реплика врача (включая вводные авторские слова) состоит из двух александрийских стихов, разделенных цезурами, с мужскими рифмами, с почти одинаковой ритмической структурой (первые полустихия одинаковы, вторые различаются первой стопой). Фраза врача цельна: непрерывна (не разбита вставкой авторских ремарок), синтаксически едина (представляет собой одно предложение), лексически наполнена (не имеет эллиптических пропусков и местоименных замен). Отсутствуют инверсии и сверхсхемные акценты на каких-либо членах предложения: логическое ударение располагается нормально, будучи разлитым по всей фразе и постепенно увеличиваясь к концу. Эффект нарастания проявляется и в том, что собственно реплика

делится стихоразделом на две части, из которых первая занимает половину стиха, а вторая целый стих. В итоге возникает ощущение свободного, незатрудненного поступательного движения фразы, неуклонно набирающей силу. Ораторская приподнятость ее тона задана начальным вскриком *Нет*, имеющим ударение на метрически безударном слоге, и поддержана несколькими анафорическими повторениями отрицательной частицы (*ни один, не скажет, недоволен*).

Металлическому звучанию двустихия лекаря в немалой степени способствует обилие в нем звонких согласных. Соотношение звонких и глухих в реплике врача и в ответе автора видно из таблицы.

Строка	Количество согласных		Соотношение, в %	
	звонких	глухих	звонких	глухих
1	16	2	88,9	11,1
2	13	5	72,3	27,7
3	10	8	55,5	44,5
4	9	7	56,3	43,7

Особенно настойчиво повторяется в речи лекаря лейтмотивный для него звук *н* (в первой и второй строках – по 5 раз). Вторые наиболее ударные в позиционном отношении полустихия первых двух строк состоят почти из одних звонких (единичные глухие – лишь в начале этих полустихий *...нет*, *ни один больной; ...что недоволен мной*).

Пафосу и гордому парению фразы врача противоречит в речи автора приземленная, хитровая разговорная интонация; звенящий вызов гасится негромкой гномической мудростью. Это впечатление достигается отчасти лексической окраской слов (провербиально-прозаическое *язык привяжет* и др.), но в еще большей степени средствами синтаксиса, фонетики и риторики. В реплике автора нет ни гипнотизирующих повторений вроде четырехкратного *не/ни*, ни звучных аллитераций: напротив, обращают на себя внимание глуховатые, фонетически неуклюжие *то-то (никто того)* в третьей строке *ак-ык (всякому языку)*, и полное отсутствие *н* в четвертой. (Наличие *ни-не* в третьей строке объясняется тем, что она представляет собой эхо слов врача.).

Реплика автора состоит из двух неравных (шести- и четырехстопный ямб) строк и лишена цельности, будучи разбита вставкой *думал я* и состоя из двух независимых предложений. Лишена она и гладкой поступательности реплики врача: содержит ряд инверсий прямого объекта в *того не скажет* (прямого и косвенного объектов в *всякому язык привяжет*), дополнительных метрических и логических акцентов, останавливающих внимание на отдельных словах (*никто того не скажет, смерть всякому язык привяжет*). Все это отдаляет речь автора от ораторского стиля и сближает ее со стилем пословицы или басни. В том же направлении действует и своеобразная ритмика последней строки: сочетание спондея и пиррихия в начале стиха (*смерть всякому...*) фактически расширяет его ямбическое звучание.

Наш анализ композиции и стиховой фактуры эпитаграммы Дмитриева закончен. Вероятно, он в чем-то неточен и неполон. Думается, однако, что и такой степени приближения достаточно для демонстрации того умения, с каким чуткий художник использует различные элементы своего поэтического языка – от содержательно-образных до сугубо технических и орудийных, заставляя каждый из них в меру его возможностей звучать в унисон единой теме. При этом заданность многих из этих элементов, принадлежность их к расхожему общелитературному инвентарю, отнюдь не служит препятствием для творческой оригинальности и неожиданности художественных решений; напротив, по контрасту со стандартностью используемых единиц эти решения кажутся особенно свежими.

Впервые: Neue Russische Literatur. 1979. Bd. 1. S. 121–142.

Примечания

¹ Сюжет эпитаграммы, позаимствованный у французского поэта N.F. de Neufchateau, использован почти в те же годы Г.А. Хованским:

Глупый врач

1а. *«Больные на меня не жалуются век, –
Врач глупый говорил. – Не буду я в ответе».*

На то ему сказал разумный человек:

«Здесь некогда – все мрут; на том попросят свете». (1793).

² Тема – это тот инвариант, вариациями которого является все в произведении, но который сам не может быть представлен как вариант более абстрактного инварианта (Жолковский, Щеглов 1975: 157).

³ Другая авторская редакция этой же эпитаграммы, отличающаяся от примера 8 по поверхностной структуре (см. 2.3.1, синтагмы 16 и 17):

Опровержение

8а. *Нет, полно, мудрецы, обманывать Вам свет*

И утверждать свое, что совершенства нет

На свете в твари тленной.

Явися, Вилинька, и докажи собой,

Что ты и телом и душой

Урод пресовершенный.

⁴ В эпитаграмме Глебова представлена не только разновидность 'Совершенство в своем роде' (*хорошо* отделяет душу от тела), но и более общий случай переосмысления (знает анатомию = знает, как отделять душу от тела, см. в основном тексте Г).

⁵ Тот же сюжет использовал Жуковский:

18а. *«Ты драму, Фефил, написал?»*

– «Да! Как удалась! Как сыграна! Не чаешь!

Хотя бы кто-нибудь для смеха просвистал!»

– «И, Фефил, Фефил! Как свистать, когда зеваешь?». (1806).

⁶ То же у Д.И. Хвостова:

23а. *Дамон все на весах злословия измерил:*

Он добродетель, честь и разум клеветал;

На бога лишь хулы затем не соплетал,

Что он не знал его и бытию не верил. (1799).

⁷ Особый эффект первой реплики в том, что она приписывает поведению пьяницы философские мотивы (комическая фигура ПРИУКРАШИВАНИЕ: см.: Жолковский, Щеглов 1978б).

⁸ Звенья разделяются тире.

⁹ Попутно заметим, что пример 25 – оригинальное СОВМЕЩЕНИЕ вспомогательного выпада (= порицание автору со стороны N, образующее контраст с авторской похвалой в адрес N) с не рассматриваемой в нашей статье разновидностью подъема (способ с, 1.3 'агрессивное поведение N').

¹⁰ Ср. замечания о выразительных возможностях так называемой орудийной сферы художественного построения в (Жолковский, Щеглов 1973: 54–61).

¹¹ Ср. у Марциала (VIII, 74):

37. *Hoplomachus nunc es, fueras ophtalmicus ante:*

Fecisti medicus, quod facis hoplomachus.

Ты гладиатором стал, а раньше был окулистом.

Как гладиатор теперь делаешь то же, что врач.

(Пер. Ф.А. Петровского),

разговоры о лечебном отрезании рук и выкалывании глаз у Мольера

- («Мнимый больной», III, 10), а также современные картины с аналогичными мотивами.
- ¹² Конвейерный подход врача к больным особенно характерен для картин; ср., например, сценку, где дантист, прижав кричащего больного к полу, душит его и одновременно говорит следующему пациенту: *Минуточку, сейчас ваша очередь*. Комизм этого мотива, как и предыдущего, частично коренится в бергсоновской ситуации 'живое, приравняемое к механическому, духовное и тонкое – к грубо-телесному', и т. п.
- ¹³ Ср. у Мольера: «Мнимый больной», III, 5, где врач Пургон обрушивает на перепуганного пациента звучные медицинские проклятия, и «Господин де-Пурсоньяк», I, 10–11, II, 1–2, где врачи объявляют больного своей собственностью и лечат его насильно.
- ¹⁴ Ср. эпиграммы: Марциала о враче, ставшем могильщиком (два варианта – он теперь ухаживает за своими жертвами, I, 30; он теперь делает то же, что делал раньше I, 47); Лукиллия (см. наш пример 28); Мольера («Любовь-целительница», II, 3, «Дон Жуан», III, 1) и многое другое, включая наши примеры 1 и 1а.
- ¹⁵ Ср. наши примеры 1, 1а, 24, 28.
- ¹⁶ В (17с) мотив (14), по сути дела, уже подвергнут некоторой первичной КОНКРЕТИЗАЦИИ – применительно к эпиграмме Дмитриева. В частности, 'бессловесность' является тем проявлением 'робости и запуганности', преобладание которого составляет особенность данной эпиграммы по сравнению с другими текстами, разрабатывающими тот же мотив.
- ¹⁷ О возможности начинать описание художественного текста не с наиболее абстрактного инварианта – темы в смысле сн. 2 (см.), а с некоторого полуфабриката, принимаемого за рабочую тему, см.: (Жолковский, Щеглов 1975: 145–147).
- ¹⁸ Ср. известные эпиграммы И.И. Дмитриева:
 38. «Я разорился от воров!»
 – «Жалею о твоём я горе».
 – «Украли пук моих стихов!»
 – «Жалею я об воре». (1803).
- и А.Е. Измайлова (на Хвостова):
 39. *Господь послал на Питер воду,
 А граф сейчас скропал и оду.
 Пословица недаром говорит:
 «Беда беду родит».* (1825–1826).
- ¹⁹ Ср. эпиграмму Вяземского «Напрасно говорят, что грешника черты...» (1815), где переводчик вольгеровой «Китайской сироты» Шаховской назван *убийцей Сироты*, и автоэпиграмму В.В. Капниста «На пред-
- ставление трагедии “Антигона”» (1814), где говорится, что автор *любезну Антигону... в трагедии своей – убил*.
- ²⁰ Обратим внимание на прокладку *обо мне*, семантически избыточную (см. далее *недоволен мной*) и потому как бы специально предназначенную для разъединения этих двух компонентов.
- ²¹ Ср. частое употребление этой формы в пословицах: *ворон ворону глаз не выклюет, каши маслом не испортишь* и т. п.
- ²² Ср. сходный способ поддакивания в «Браке поневоле» Мольера (сцена IV): распаленный ученым спором схоласт Панкрас посылает проклятия находящемуся за сценой оппоненту; Станарель, после многих безуспешных попыток привлечь к себе внимание Панкраса, поворачивается в ту же сторону и кричит: *Да, вы глупец и нахал, раз осмеливаетесь спорить с доктором, умеющим читать и писать*.
- ²³ Ср. эпиграмму Хованского, где врач также употребляет местоимение 1 л. ед. ч. дважды, но избыточности нет.
- ²⁴ Относительно ВАРЬИРОВАНИЯ через эти две сферы см.: (Жолковский, Щеглов 1973: 54–61).
- ²⁵ Относительно КОНТРтожд см.: (Там же: 76–79).
- ²⁶ Подобная игра с мотивом смерти характерна, например, для Зощенко: «если вы поправитесь, что вряд ли, то тогда и жалуйтесь» (врач больному в «Истории болезни»), и т. п.

КРЫЛАТАЯ СТРОФА ДЕНИСА ДАВЫДОВА.
ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ МОДЕЛИ
«ТЕМА – ПРИЕМЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ – ТЕКСТ»

Введение

В «Современной песне» Дениса Давыдова (1836) наиболее запоминающейся и чаще всего цитируемой строфой является шестая:

А глядишь – наш Мирабо –
Старого Гаврило
За измятое жабо
Хлещет в ус да в рыло¹.

Текст кажется на первый взгляд непритязательным и грубоватым. Но самый факт его мгновенного западания в читательскую память заставляет заинтересоваться деталями поэтической фактуры этих строк – сюжетом, образами, словами, рифмами, ритмом. Некоторые из этих деталей, при всей скромности их масштаба, производят впечатление нетривиальных художественных находок. Например, в сюжетном плане обращает на себя внимание причудливая логика поведения героя, который придает непомерно большое значение изяществу и именно по этой причине ведет себя совершенно неизящно. В плане риторики уподобление героя Мирабо представляется точным и находящимся в какой-то парадоксальной гармонии с его описываемым тут же некрасивым поведением. Очень эффектна комбинация рифменных слов. Вызывает удовлетворение афористический лаконизм языка и большая смысловая емкость скупой очерченной сценки.

Эти и подобные особенности можно отметить мимоходом, в качестве отрывочных читательских наблюдений над данными

конкретными поэтическими строчками. Но можно, соблазнившись простотой и краткостью текста, попытаться представить эти наблюдения полно, систематически и в должной иерархии, притом так, чтобы констатация данных черт имела и некоторое общетеоретическое значение. Мы пошли по второму пути, превратив разбор давыдовского четверостишия в развернутую иллюстрацию применения дескриптивного аппарата «Тема–Приемы выразительности–Текст», уже опробованного ранее на ряде других художественных текстов (*Жолковский, Щеглов 1972, 1973, 1974*). Говоря «иллюстрация», мы не имеем в виду механическую подстановку нового материала в готовые схемы: аппарат «Тема...–Текст» в его нынешнем виде не может претендовать на завершенность и универсальность, и применение его к очередному тексту почти всегда означает введение каких-то новых понятий и уточнение прежних. Это относится и к предлагаемому ниже разбору строк Давыдова. Просим извинения у читателя за то, что может показаться длиннотами и излишней детальностью, но это вызвано стремлением к возможно большей эксплицитности и систематичности изложения.

1. Тема «Современной песни»

1.1. Общая тема ряда стихотворений Д. Давыдова. Тему «Песни» можно рассматривать как подтему (или, если угодно, как результат первичной КОНКРЕТИЗАЦИИ) одной более общей темы, развиваемой в нескольких стихотворениях Давыдова. Эта последняя может быть сформулирована в виде оппозиции (0) :

(0) Крупное (= великое, героическое, мужественное, естественное, удалое, гусарское) – Мелкое (мелкотравчатое, немужественное, искусственное, салонно-изнеженное, умно-худосочное, штатское) в современной поэту русской жизни, с одобрением первого и неодобрением второго. Два члена этой оппозиции обозначим соответственно буквами [К] и [М].

Заметим, что тематические элементы группы [К] часто связываются во временном плане с прошлым (в частности, с Отечественной войной 1812 г.), а в географическом – с Русью. Напротив, элементы группы [М], как правило, связываются с настоящим и с Западом, с заграничными веяниями. Возможны исключения (так, в стихах Давыдова одним из развертываний для [К] оказывается Наполеон [Запад], а для [М] – воспоминания о салонной молодости поэта [прошлое]). В основном указанные ассоциации

представляются весьма прочными, так что в рабочих целях мы можем ввести их в тему (0), подключив «прошлое» и «Русь» к [К], а «настоящее» и «Запад» – к [М].

Укажем главные мотивы, в которые разворачивается у Давыдова тема (0):

(а) поэт сожалеет о том, что раньше было [К], а теперь имеет место [М].

Примеры: *И гусары в модном свете, В вицмундирах, в башмаках Вальсируют на паркете! Говорят: умней они... Но что слышим от лобого? Жомини да Жомини! А об водке – ни полслова!* («Песня старого гусара», 1817). *Был век бурный, дивный век, Громкий, величавый; Был огромный человек, Расточитель славы. То был век богатыйрей, Но смешались шашки, И полезли из щелей Мошки да букашки* («Современная песня», 1836);

(b) поэт отвергает [М] и заявляет о своей приверженности [К].

Примеры: *Он – гусар, и не пускает Мишурю пыль в глаза... Вместо зеркала сияет Ясной сабли полоса* («Бурцову», 1804). *Так мне ли ударять в разлаженные струны И петь любовь, луну, кусты душистых роз? Пусть загремят войны перуны, Я в этой песне виртуоз!* («В альбом», 1804). *Нет, не наезднику пристало Петь, в креслах развалясь, лень, негу и покой. Пусть грянет Русь военной грозой, – Я в этой песне запеваю!* («Ответ», 1826). *Бегу век собираю, где жизнь в одних ногах... Где заслоняют нам вихрь танца эплеты... Где столько пуз затянуто в корсеты! Но не скажу, чтобы в безумный день Не погрешил и я, не посетил круг модный; Но то – набег, наскок; я миг ему даю, И торжествуют вновь любимые привычки! И я спешу в мою гусарскую семью* («Гусарская исповедь», 1832). *Нет, нахально подбочась, Он по дачам рыщет И в театрах, развалясь, Все шипит да свищет. <...> Вот гостиная в лучах; Свечи да кенкеты* («Современная песня», 1836);

(с) некто притворяется [К], а на самом деле является [М];

(d) конфликт между [М] и [К]: носитель [М] агрессивно относится к [К].

Две последние ситуации, представленные в «Современной песне», будут подробно рассмотрены ниже.

1.2. Тема «Современной песни». Сформулируем теперь тему «Современной песни», далее называемую темой (1). Как было сказано, тема (1) представляет собой результат первичной КОНКРЕТИЗАЦИИ общедавыдовской темы (0), т. е. эту последнюю плюс некоторые смысловые приращения. Заметим, что поскольку в настоящей статье рассматривается не вся «Песня», а только ее шестая строфа, то мы вправе формулировать тему «Песни» несколько огрубленно, ориентируя ее в основном на эту строфу. Это огрубление темы выразится в следующем: хотя текст «Песни», взятый в целом, отражает тему (0) в полном ее объеме, упомянутая выше операция (0) → КОНКР → (1) коснется не всей темы (0), а лишь ее избранных компонентов, так или иначе работающих в шестой строфе. Можно выписать эти компоненты, образовав из них сокращенный вариант общедавыдовской темы (0₁):

(0₁) русское, народное, героическое, связанное с прошлым, одобряемое [К] – западничество, салонно-изнеженное, связанное с настоящим, неодобряемое [М].

Мы формулируем далее четыре смысловых приращения, добавление которых к теме (0₁) дает тему (1). Два из них, (а) и (b), развивают и уточняют (0₁) в фактическом плане, а два других, (с) и (d), – в плане трактовки фактов и манеры изложения:

(а) западнический либерализм, проповедь вольности и равенства;

(b) неумеренное самомнение;

(с) осмеяние, ироническая трактовка;

(d) грубоватая публицистичность, доходчивость, установка на простые и яркие эффекты.

Приращения (а), (b), (с) подключаются к элементам, расположенным в правой части формулы (0₁), а именно: (а) и (b) – к «салонно-изнеженному», а (с) – к «неодобряемому» (поскольку осмеяние тесно связано с неодобрением). Приращение (d), не будучи специфически связанным по смыслу с [М] или [К], считается относящимся к теме (0₁) в целом.

Особенно важным новшеством «Современной песни» является первое приращение к общедавыдовской теме – либерализм. Поэт подвергает новейшие оппозиционные бредни жестокому и язвительному разносу, причем количественно уделяет им гораздо больше места, чем давнишнему объекту своей критики –

салонности. Последней отводится сравнительно второстепенная роль одного из неприятных атрибутов либерализма. Показательно, что в первых пяти строфах «Песни», непосредственно предшествующих крылатой строфе про Мирабо и Гаврило, речь идет лишь о либерализме, но не о салонности; равным образом и в финальных строфах автор оставляет в стороне салонный аспект новомодного фрондерства, обрушиваясь исключительно на его политическую сторону.

Ниже следует схематическое изображение темы (1). Обведены прямоугольниками те ее элементы, которые по ходу изложения будут отдельными предметами обсуждения и обработки. Элемент «салонная изнеженность» дан в слегка расширенном виде по сравнению с (0₁).

(1) Тема «Современной песни»



2. Тема шестой строфы

2.1. Тема (2). Определим функцию, выполняемую четверостишием *А глядишь: наш Мирабо* в развертывании общей темы (1). Для этого припишем шестой строфе некоторую собственную тему (2).

Тема отдельной части произведения может отличаться от темы целого в двух отношениях: во-первых, она может примерно совпадать с темой или быть беднее ее, представляя собой какой-то вырезанный из нее кусок; и, во-вторых, она может быть богаче темы целого, представляя собой ее КОНКРЕТИЗАЦИЮ. Оба эти отличия могут быть налицо одновременно (тема части = фрагмент темы целого плюс некие приращения).

В первом отношении тема шестой строфы ближе к теме всей «Песни», полнее отражает ее, чем это имеет место в любой другой строфе. Действительно, в шестой строфе получают яркое развертывание оба главных «отрицательных» элемента темы (1): «либерализм» и «салонность», тогда как в ряде других мест «Песни» они осмеиваются порознь (например, в строфах 3–5, 7–10, 15–6 идет речь только о «либерализме», в 11–14 только о «салонности»; в 17–30 преобладает «либерализм», «салонность» же дана в виде слегка намеченного фона). До известной степени развернут в шестой строфе и «положительный» полюс темы (1) – «Русь» (см. об этом 6.2.1.b); между тем во всех остальных строфах, посвященных изображению «либерализма» и «салонности», этот тематический элемент молчит, чтобы выступить и зазвучать в полную силу, заглушая все остальное, в самом конце «Песни» (строфы 29–33). Таким образом, шестая строфа – едва ли не единственная строфа в «Песне», тема которой не беднее темы «Песни» в целом; она сосредоточивает в себе и репрезентирует практически весь набор смысловых величин, входящих в тему (1).

Во втором отношении тема шестой строфы представляет собой определенное развитие темы (1), добавляя к ней некоторые приращения. Нами выделяются два таких приращения: (а) «вражье» («либерализм» и «салонность» осмеиваются путем демонстрации их фальшивого характера); (б) установка на «символичность» – особое качество, о котором мы сейчас будем говорить.

Итак, тема шестой строфы – это:

(2) неодобрение и осмеяние мнимых «либерализма» и «салонности», сопряженных с неумеренным самомнением; противопоставление их «Руси»; установка на символичность текста; манера изложения – грубовато-публицистичная, доходчивая, рассчитанная на простые и яркие эффекты.

Примечание. Выделенный текст – новое в (2) по сравнению с (1). В кавычках – термины, расшифровка которых содержится в (1).

2.2. Установка на символичность и способы ее реализации. Эффектность строфы *А глядишь: наш Мирабо..*, ее высокая цитатбельность во многом определяются свойством, которое можно называть символичностью. Здесь не место для углубленных экскурсов в такую область психологии и эстетики, как теория символа, и мы ограничимся краткими, неформальными и достаточно приблизительными пояснениями.

Называя текст символическим развертыванием определенной темы, мы имеем в виду, что он удобен для воспроизведения целиком, в качестве одного *знака* в те моменты речевого общения, когда возникает потребность выразить данную тему. При этом предполагается, что такая потребность возникает достаточно часто, т. е. что сама тема принадлежит к числу известных и постоянно затрагиваемых. Для удобства воспроизведения текст должен: а) быть легко запоминаемым, врезаться в память произвольно и по возможности после однократного чтения; б) совершенно недвусмысленно выражать данную тему; в) иметь более или менее осязаемый генерализующий, философский оттенок. Поясним свойства символического текста подробнее, обращая особое внимание на те из них, которые далее понадобятся для разбора строфы *А глядишь: наш Мирабо...*

А. Краткость: текст должен быть лаконичным. Желательно развертывание темы не в полный предмет или картину, а в деталь (*pars pro toto*), что, кроме краткости, имеет своим эффектом также особую выразительность и силу (основанную на психологическом процессе вовлечения читателя в реконструкцию целого по части). Примеры: смерть → череп, флот → якорь, Антарктика → пингвин, рабочие и крестьяне → серп и молот, шахматы → шахматный конь, актерское искусство → маска и т. п.

Множественные и собирательные темы развертываются в единичные предметы: коневодство → лошадь, филателия → почтовая марка (на обложке каталога), осень → красный кленовый лист и т. п.

В. Предметность: необходимо, чтобы тема, как бы абстрактна она ни была, развертывалась в совершенно конкретные объекты, относящиеся к слою простых, первичных, всем знакомых, таких как череп, якорь, серп, пушка и т. п.

С. Прозрачность, недвусмысленность: прежде всего, сама тема должна быть вполне определенной, допускающей адекватную словесную формулировку и простой по внутренней структуре. Символический текст в нашем понимании всегда является *программным*; так называемые неуловимые темы ему

противопоказаны. Необходимо далее, чтобы отбираемые предметы и детали были специфичными для данной темы, т. е. вполне определенным образом указывали на нее и ни на что другое. Так, якорь встречается лишь во флоте и не может служить символом медицины, сельского хозяйства или актерского искусства. Требование специфичности вытекает из принципов краткости и автономности символического изображения (см. А и Е): предмет-символ лишен контекста, который разрешал бы многозначность и потому должен быть однозначен сам по себе.

Желательно, чтобы связь предмета с темой была не только очевидна сама по себе, но и закреплена традицией: символическому изображению показаны предметы, являющиеся общепризнанным, хрестоматийным обозначением данной темы. Приведем два примера, которые непосредственно понадобятся нам при разборе четверостишия Давыдова:

а) нетрудно заметить, что символами основных измерений человеческого бытия (жизни/смерти, социального положения, профессии, должности, национальности, возраста, образования, достатка, престижа и т. п.) часто бывают атрибуты внешности, как-то детали лица, одежды, фигуры, экипировки и т. д. Символичность этих атрибутов возрастает по мере приближения к голове, и особенно лицу. Передняя и верхняя зона тела (можно называть ее лицевой зоной, поскольку ее эпицентр – лицо) – основное средоточие символических черт.

Символическая роль атрибутов одежды, экипировки и т. д. (например, в лицевой зоне – головных уборов), с одной стороны, и атрибутов собственно человека (например, в лицевой зоне – деталей головы и лица), с другой, неодинакова. Если первые способны символизировать социальные аспекты личности – род занятий, социальное положение, религиозно-политические убеждения, ранг и т. п. (ср. такие символические головные уборы, как корона, тиара, тюрбан или фригийский колпак), то вторые более пригодны в качестве символов *человеческих*, внутренних, наиболее личностных аспектов, – таких, как жизнь/смерть, возраст, характер, моральные качества и т. п. В частности, голова, лицо традиционно символизируют честь, достоинство, моральный облик, дух, внутренний склад, *identity* и самую жизнь. Это видно из пословиц и фразеологизмов вроде *(не) ударить в грязь лицом, потерять лицо, высоко держать голову, все на одно лицо, показывать товар лицом, двуличный, безликий, рисковать (ручаться) головой* и др.; ср. также *лицо* в смысле *человек* и *голова* в значении *единица скота*.

В непосредственной связи с разбираемым нами текстом заметим, что объективное различие между этими двумя группами атрибутов внешности естественно использовать для развертывания оппозиции «искусственное–естественное», которая, как мы помним, входит у Давыдова в состав тематического противопоставления «мелкое–крупное» [см. тему (0)]. Атрибуты второго ряда могут рассматриваться в этом свете как символы более универсальных и глубинных ценностей, а нанесение им ущерба – как факт несравненно более серьезный и удручающий, нежели ущерб атрибутам первого рода (которые, когда речь идет о салонных либералах, вообще не пользуются уважением поэта);

б) к распространенным символам национальности, а также социального положения и культуры, относится собственное имя (фамилия), часто обозначающее усредненного носителя данных признаков; ср. *Иван* (и его эквиваленты *Джон*, *Жан* и т. п.), *Иванов-Петров-Сидоров*, *Рабинович*, *Фриц*; *Иван-да-Марья*, *Jack-of-all-trades*; *жить не хуже, чем Джонсы*, и т. п. Не менее часто в роли символов выступают морфемы, образующие типичные имена (фамилии), иногда в сочетании с характерными комбинациями звуков данного языка: ср. пародийные фамилии вроде *Токанава-Тояма*.

Членение символического изображения должно отражать членение темы. В случае, когда тема состоит из нескольких однородных компонентов, хорошо, если каждый компонент представлен одним (см. А) отдельным предметом. СОВМЕЩЕНИЕ развертываний различных компонентов темы в один нерасчленимый предмет, частое в текстах обычного типа, символическому тексту противопоставлено. Примеры: *трудящиеся* [рабочие и крестьяне] → *серп и молот*; *юстиция* [защита и наказание] → *щит и меч* и т. п.

Д. Простота и абстрактность композиционно-логической схемы. В визуальных искусствах роль символов чаще всего играют предметы симметричные и соотносимые с основными геометрическими формами, такие как круг, овал, квадрат, треугольник, пирамида и проч. Именно таковы упоминавшиеся череп, якорь, пингвин, маска, кленовый лист, почтовая марка и т. п. Предпочтительность простых симметричных форм диктуется, с одной стороны, требованием легкости восприятия, с другой – их абстрактным характером, как бы возводящим символизируемый предмет к каким-то мировым законам и первоосновам бытия. Принцип симметрии часто соблюдается и в словесных текстах символического типа, причем он может проявляться на различных уровнях текста (в фабуле, в сюжете, в расположении стихотворных строк, слов, звуков и др.).

Е. Автономность. Желательно, чтобы символический текст, даже если он является частью более крупного текста, представлял собой самостоятельное целое, имел собственную тему и был понятным без обращения к контексту. В частности, символическому фрагменту противопоставлены слишком заметные связки, сцепляющие его с предыдущим и последующим текстом. Необходимо, чтобы все главные участки (аспекты) символической ситуации были сосредоточены в самом этом фрагменте, а не разбросаны по окружающему тексту.

В словесных текстах обычно бывает нелегко достигнуть такой *абсолютной* символическости, какая наблюдается во многих визуальных знаках и эмблемах. Словесный текст может производить впечатление большей и меньшей символическости – в зависимости от того, сколько из указанных принципов в нем выполняется и до какой степени. Обсуждение всех имеющихся здесь возможностей выходит за рамки наших задач.

3. Фигура II («Провал вранья»)

как средство КОНКРЕТИЗАЦИИ темы (2)

3.1.0. Общее понятие о фигуре II. КОНКРЕТИЗАЦИЯ темы (2) – точнее ее первой части («осмеяние мнимых либерализма и салонности...») осуществляется в шестой строфе с помощью распространенной сюжетной конструкции, описанной в (*Жолковский, Щеглов 1972, 1978б*) под названием фигуры II («Провал вранья»). Фигура II используется для осмеяния определенного типа поведения, а именно «вранья», т. е. всякого рода ложных утверждений и претензий. В терминах элементарных приемов выразительности данная фигура описывается в виде двух шагов – КОНТРАСТА и СОВМЕЩЕНИЯ.

Первый шаг – КОНТР между стремлением, попытками, с одной стороны, и результатом – с другой: персонаж стремится к X, а достигает анти X. Применительно к вранью о том, будто имеет место положение дел X, данный КОНТР дает ситуацию, выявляющую противоположное положение (не X или антиX): персонаж говорит одно, факты – другое². Затем вранье и опровергающая ситуация подвергаются СОВМЕЩЕНИЮ: подыскиваются формы, слова или обстоятельства, содержащие одновременно и то и другое. Собственно, во многих случаях только на этом шаге и определяется конкретный облик опровергающей

ситуации, существовавшей до сего момента лишь в абстрактной формулировке (как «нечто», выявляющее ложность утверждения X)³. По фигуре II построены все сюжеты, где персонаж врет, а истина обнаруживается в том, как (или в результате того, как) он это делает.

3.1.1. Непреднамеренность и фарсовость саморазоблачения. Чтобы сюжет, построенный таким образом, вызвал смех, должны выполняться еще некоторые условия. В частности, существенно, чтобы опровержение происходило помимо воли вруна и не осознавалось им возможно дольше. Это важно в силу соображений как общевыразительных (неосознание неудачи увеличивает контраст между стремлением и результатом), так и специфически связанных с природой смешного (неспособность сознавать и контролировать собственные действия – разновидность провала интеллектуальных претензий человека, являющегося одним из главных источников комизма; ср. известную мысль А. Бергсона: «...Мы смешны той стороной нашей личности, которая ускользает от нашего сознания»). Кроме неосознания неудачи, комическому эффекту содействует фарсовый характер последней: смешно, если неудача сопровождается материально-телесным ущербом, разрушением, деформацией или каким-то иным положением, демонстрирующим примитивно-физическую природу человека (другая разновидность провала интеллектуальных претензий)⁴.

3.1.2. Примеры. Один из чистых случаев фигуры II – анекдот о том, как некто на вопрос *Кто здесь свободно говорит по-французски?* – отвечает *Je*, совмещая в одном односложном слове утверждение с демонстрацией его ложности. По фигуре II строятся ситуации, где мнимый слепой прозревает (пример – сцена с Паниковским в 12-й главе *Золотого теленка*). На фигуре II основана 313-я максима Ларошфуко, рисующая человека, который якобы страдает дефектом памяти (так как забывает, что уже много раз рассказывал одному и тому же лицу о том, что с ним произошло), однако тут же проявляет отличную память (так как не забывает рассказать мельчайших подробностей происшедшего с ним). Вранье состоит здесь, говоря несколько упрощенно, в стремлении замаскировать самовлюбленность плохой памятью; разоблачение происходит, когда память оказывается хорошей. В четверостишии *А глядишь: наш Мирабо* претензии на салонность и либерализм опровергаются поведением. Во всех приведенных примерах саморазоблачение неожиданно для вруна и имеет более или менее фарсовый характер.

3.1.3. «Концентрированность» фигуры II может варьироваться по ряду признаков, из которых мы выделим три:

(1) Степень контрастности между утверждениями (X) и выясняющейся истиной, которая в более слабых случаях воспринимается как не X, в более сильных – как АнтиX (возможны градации). Иногда выясняется не действительное положение дел, а только сам факт вранья (например, если утверждение содержит несовместимые противоречия). В наших примерах степень контрастности различна: в анекдоте «*Je*» и эпизоде с Паниковским она умеренная (плохо знает язык, но не абсолютно чужд ему; не слепой, но и не какой-нибудь свехзрячий), в максиме Ларошфуко – более резкая (память изображается как очень плохая, оказывается отличной).

(2) Степень определенности и бесспорности, с которой выясняющееся положение дел может рассматриваться в качестве противоречащего утверждениям (т. е. в качестве не X, антиX и т. п.): в одних случаях это свойство выясняющегося положения бывает вполне явным и недвусмысленным, в других оно завуалировано и как бы проглядывает. Но и здесь оно может оказаться вполне достаточным для полноценного комического эффекта «провала вранья», например, если читатель заранее предупрежден автором о вранье, или если лгун самоуверенно претендует на полную надежность и непроницаемость своей маскировки. Обращаясь к нашим примерам, видим, что степень определенности является полной в «*Je*» и в эпизоде с Паниковским. Напротив, в максиме Ларошфуко факты хорошей памяти лишь гипотетически опровергают утверждения о плохой памяти (ведь допустимо и то, что в какие-то моменты она действительно отказывала герою). Эта неопределенность подчеркнута авторской интонацией, выражающей удивление по поводу странного казуса (*Pourquoi faut-il?...*). Что речь идет именно о вранье и проговаривании, читателю ясно из контекста книги Ларошфуко, где яркими чертами нарисован главный виновник этого и подобных казусов – эгоцентризм.

(3) Степень тесноты СОВМЕЩЕНИЯ вранья с опровержением. Наиболее тесным оно является в тех случаях, когда вранье и опровержение представляют собой единый акт, как в анекдоте «*Je*», где они без остатка слиты в одном коротком слове. Довольно тесно совмещены вранье с разоблачением в максиме Ларошфуко: указания на плохую и хорошую память почти одновременны и находятся в рамках одной и той же ситуации. Меньшие степени тесноты имеют место там, где вранье и

опровержение – два отдельных, хотя и связанных между собой акта⁵; в этих случаях теснота определяется характером связи между ними. Например, простое тождество субъекта (один и тот же персонаж – и вран, и разоблачитель) – это явно менее тесная связь, чем такое же тождество в сочетании с причинно-следственным отношением между двумя актами. Прозрение Паниковского – пример сравнительно слабой связи: здесь наличие тождества субъекта, ситуации, зрителей (переход Паниковским улицы под руку с Корейко на глазах прохожих), однако разоблачение наступает не из-за каких-либо слабых мест в самом притворстве, а случайно (уличный инцидент).

В следующем пункте мы ограничимся описанием первого шага, притом не в полном его объеме (построение опровергающей ситуации во всей ее конкретности), а лишь в том, что касается выработки самих свойств (не- и антиX), которые должны будут проявить носители либерализма и салонности (X). Завершение первого шага (определение конкретных черт опровергающей ситуации) и второй шаг (СОВМЕЩЕНИЕ вранья с опровержением) будут описаны позже, в п. 6.

3.2. Фигура II, первый шаг. Начало работы: формулирование свойств, противоположных либерализму и салонности. Как уже было сказано в 2.1, в роли вранья, подлежащего комическому разоблачению по фигуре II, выступают и салонность и либерализм. Заданная в теме (2) установка на «простые и яркие эффекты», на «грубоватую публицистичность» определяет общий тон этого разоблачения в шестой строфе: оно производит впечатление тотального разгрома обоих видов ложных претензий, заставляющего их буквально трещать по всем швам. Это впечатление можно объяснить как эффект ПВ ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (ВАР), применяемого к самой фигуре II, причем преобладают сильные степени контраста между враньем и действительностью и беспспорностью опровержения, см. (1) и (2) в 3.1.3.

О ПРОВЕДЕНИИ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, т. е. наличии нескольких разоблачений по фигуре II, можно говорить в той мере, в какой либерализм давыдовского героя допускает расчленение на три аспекта: моральный, политический и культурно-географический⁶. В моральном аспекте либерализм предстает как некая жизненная поза – поза «альтруизма, благородного идеализма, гуманизма», антиподом ее являются «эгоизм, низость, жестокость». В политическом аспекте либерализм имеет вид «критики общественных пороков, проповеди вольности и равенства»; антиподом всего этого является «крепостническая натура». В культурно-

географическом аспекте либерализм рассматривается как «ориентация на Запад, на европейскую цивилизацию», антипод которой – «ориентация на нецивилизованные, “расейские” обычаи». Все три отрицательных свойства, по-видимому, имеют сильную степень как контрастности к утверждениям героя, так и определенности. Помимо этого, либерализм (по-видимому, скорее в политическом аспекте, чем в двух других) опровергается и еще раз – с более слабой степенью как очевидности, так и контрастности. Если в качестве сильных степеней того и другого либералам были приписаны новые [не заданные в теме шестой строфы (2), а полученные применением к ней ПВ КОНТРАСТ] свойства, то в качестве слабой степени (не X) используется элемент, входящий наряду с либерализмом в тему (2), – претензии на салонность (= «западническая салонность, любовь к светским удовольствиям, утонченность манер»). Иными словами, это качество играет двойную роль: не только как объект комического разоблачения по фигуре II, но и как не X, привлекаемый для разоблачения другого объекта (либерализма) по этой же фигуре. Логика второго разоблачения такова: «утверждают, будто озабочены судьбой народа, а сами стремятся к успехам на паркете». Сам по себе этот аргумент достаточно уязвим; ср. пушкинское *Быть можно дельным человеком И думать о красе ногтей*. Однако в представлениях Давыдова в пору сочинения «Песни» светская изнеженность и политический ригоризм плохо вязались друг с другом. Это видно, например, из фразы в его письме к Пушкину (от 23 ноября 1836 г.) о «настоящем духе Общего гражданства, разливаемого нашими школьниками-Ликургами с очками на носу и в батистовых рубашках». Показательна и 14-я строфа «Современной песни», где на риторический вопрос, не заменил ли его герой военных доспехов *тойой гражданина*, автор отвечает: *Нет, нахально подбочась, Он по дачам рыщет И в театрах, развалясь, Все шипит да свищет*.

Резюмируя отношения между указанными понятиями, как заключенные в теме, так и выявляемые в результате действия фигуры II, можно сказать: (а) либерализм и салонность в равной мере противостоят «Руси»; (б) они противоречат друг другу; (в) и то и другое является враньем.

Дисгармония между провозглашенным народолюбием и стремлением к успехам на паркете станет особенно заметной, если подвергнуть то и другое УВЕЛИЧЕНИЮ, что и делается (см ниже, 4.1 и 4.2.2). В гипертрофированном виде салонность вызовет сомнения в искренности гражданских устремлений не только у носителя точки зрения позднего Давыдова, но и у любого читателя.

К элементу салонность фигура II применена лишь один раз – с сильной степенью бесспорности опровержения. В качестве обнаруживающегося антипода западнической салонности демонстрируется свойство, которое можно определить как «грубость в расейском, мужицком стиле». Оно удобно тем, что позволяет придать опровержению вранья элемент фарсовой «телесности», желательной для комического эффекта фигуры II (см. выше, 3.1.1).

Элементы «...нецивилизованные, расейские обычаи» (антипод «ориентации на Запад») и «грубость в расейском, мужицком стиле» (антипод салонности) ввиду их очевидной близости и смыслового пересечения (тяготеющего к полному совпадению) должны быть объединены (СОВМЕЩЕНЫ). Это лучше всего сделать уже на данном этапе, введя и для «западничества» и для салонности единый антипод, формулируемый, например, как «следование грубым, расейским, мужицким обычаям».

3.3. Резюме. Итак, применение фигуры II (точнее первого ее шага – ПВ КОНТРАСТ; о втором – СОВМЕЩЕНИИ – речь пока не шла) к тематическим элементам «либерализм» и «салонность» дает некоторую первоначальную заготовку к сюжету. Она состоит в том, что в противовес упомянутым качествам, оказывающимся мнимыми, выявляется ряд противоположных. И те и другие можно резюмировать в виде табл. 1.

Таблица 1

Фигура «Провал вранья»

X: Вранье (мнимые свойства)		АнтиX: Опровержение (обнаруживающиеся действительные свойства)	
		Слабая степень	Сильная степень
Либерализм – три аспекта	Моральный: альтруизм, идеализм, гуманизм	–	эгоизм, низменный материализм, жестокость
	Политический: критика обществ. пороков, проповедь вольности, равенства	(претензии на) салонность	крепостническая натура
	Культурно-географический: ориентация на Запад, на мировую цивилизацию	–	следование грубым, <i>расейским</i> , мужицким обычаям
Салонность		–	

4. Фигура I («Приукрашивание») и заострение контраста между враньем и разоблачением

4.0. Общие замечания. Контрастное отношение между X и антиX, порожденными действием фигуры II, может быть усилено, в частности путем УВЕЛИЧЕНИЯ одного или обоих контрастных полюсов. Именно это имеет место в сюжете нашего четверостишия, где ПВ УВЕЛ применен к обоим полюсам.

4.1. Обработка первого полюса (X). Рассмотрим сначала, как увеличен X (претензии на либерализм и на салонность).

Это делается с помощью еще одной очень распространенной комической конструкции, так называемой фигуры I Приукрашивание. Помимо упомянутой выразительной функции, данная фигура несет и две содержательных: реализует входящие в (1) тематические элементы «осмеяние» (эта функция свойственна фигурам I и II, как комическим по своей природе) и «неумеренное самомнение» (функция, принимаемая Приукрашиванием в контексте «Песни»).

4.1.1. Общее понятие о фигуре I. Подлежащий осмеянию отрицательный объект O_1 («низкий, мелкий, злокачественный, неполноценный, слабый» и т. д.) описывается в терминах другого объекта O_2 – положительного («высокого, крупного, доброкачественного, полноценного, сильного» и т. д.), отождествляется с O_2 , переименовывается в него. Отождествление опирается на то или иное сходство двух объектов, лежащее вне сферы признака «положительное/отрицательное». Признаки, являющиеся разновидностями этого последнего («низкое – высокое», «мелкое – крупное», «злокачественное – доброкачественное» и т. д.) можно назвать оценочными. Те свойства, в которых объекты O_1 и O_2 сходны, будем называть структурными.

Помимо оценочных признаков, в организации контраста между двумя объектами могут играть определенную роль признаки, так сказать, модальные, типа «редуцированное – полноценное», «мнимое – действительное», «желаемое – действительное» и т. п. В этих случаях различие между O_1 и O_2 состоит в том, что общее для них структурное свойство представлено в первом как уменьшенное, недоразвитое, искаженное, занимающее периферийное положение или чисто ментальное, а во втором – как имеющее нормальные размеры, полностью развитое, находящееся в центре, вполне реальное и т. п. Обычно это различие в модальности сопровождается и контрастом по оценочному

признаку. Так, мнимая (мод.) слепота мелкого (оцен.) человека – Паниковского – дает повод Бендеру отождествить его с действительными слепцами крупного масштаба (*Гомер, Миллтон и Паниковский*).

С точки зрения элементарных ПВ фигура *Приукрашивание* предстает как совокупность следующих операций:

1. КОНТРАСТ и СОГЛАСОВАНИЕ. Подыскивается O_2 , противоположный высмеиваемому O_1 по оценочному (а в ряде случаев также по модальному) признаку, сходный (согласованный) с ним по структурному свойству.

2. СОВМЕЩЕНИЕ. Применяется одна из важных разновидностей СОВМ – ментальное взаимоналожение двух объектов. В случае Приукрашивания наложение O_1 на O_2 приводит к тому, что отрицательный, например низкий, объект оказывается улучшен, приподнят, преобразен в некоторый объект высокого плана. На фоне тождества структурных свойств объектов усиливается и их контрастность⁷. Переживание читателем нелепости, неправомерности происходящего возвышения низкого объекта равносильно мысленному свержению его с пьедестала⁸. Поэтому, если далее следует (как в нашем четверостишии) и его фактическое развенчание, то Приукрашивание наряду со своей имманентной, так сказать, парадигматической, функцией осмеяния, берет на себя и другую функцию, связанную с данным синтагматическим контекстом: служит ПРЕДВЕСТИЕМ предстоящего провала. Такая органичность сцепления фигур I и II (равно как и ранее упомянутая способность Приукрашивания заострять контраст X – антиX) приводит к частому совместному применению этих фигур в данной последовательности.

Иллюстрация фигуры I – уже упоминавшаяся максима Ларошфуко, где серьезный моральный порок (эгоцентризм) описывается как простительный, чисто физический и технический дефект (плохая память). Классическими примерами насмешливого возвышения с помощью фигуры I являются острооты Остапа Бендера, например те, где желание обладать деньгами изображается как любовное томление (*Он любил и страдал. Он любил деньги и страдал от их недостатка*), или где мелкая, провинциального значения личность описывается как имеющая мировой масштаб (*гигант мысли, отец русской демократии – о Воробьянинове*) и т. п.

4.1.2. Фигура I применительно к «салонно-либеральным» претензиям в «Песне». Применение фигуры I в «Современной песне» приводит к тому, что «салонным либералам» присваивается

ряд громких наименований – *Мирабо, Лафайет, Брут, Фабриций*, а их собрание в светской гостиной именуется *Ареопагом*. Интересно отметить, что наряду с ироническим укрупнением и приукрашиванием, в «Песне» используется и противоположная операция – чрезмерное умаление и обезображивание: салонные либералы отождествляются с козявкой, мухой, блохой, клопом, и прочими *букашками*. Это умаление, вероятно, может рассматриваться как отдельная фигура, сходная по строению с фигурой I, или даже как разновидность последней. Однако в настоящей статье оно обсуждаться не будет⁹.

4.1.2.1. Фигура I, первый шаг: выбор «крупных личностей» (Мирабо, Лафайет, Брут, Фабриций). Начало работы: выбор свойств, носителями которых станут эти личности. При переименовании «салонных либералов» в крупные исторические личности существенные для фигуры Приукрашивание КОНТРАСТ (по оценочному и/или модальному признакам) и СОГЛАСОВАНИЕ (по структурному свойству) применяются не один, а несколько раз: в «салонном либерализме» вычленяется несколько элементов, для каждого из которых с помощью указанных выше двух операций вырабатывается отдельное соответствие в виде того или иного свойства великого борца за свободу (табл. 2). Каждая из упоминаемых исторических личностей представляет собой СОВМЕЩЕНИЕ всех или нескольких из этих производных свойств.

Примечание. Свойства (a), (b), (c) характеризуют всех членов группы великих людей; (d) – Мирабо и Лафайета (Брут и Фабриций, как античные персонажи, в оппозиции «Запад–Восток», по-видимому, не участвуют); (e), (f), (g) – преимущественно Мирабо.

Таблица 2

Фигура «Приукрашивание»

I. Свойства салонного либерализма	II. Свойства крупных исторических личностей	Способ образования II от I
Мелкость [см. тему (1)]		КОНТР (оценочный)
Неумеренное самомнение [см. тему (1)]	(a) крупный масштаб, величие	КОНТР (модальный: «воображаемое – действительное») + СОГЛ («величие»)

Окончание табл. 2

I. Свойства салонного либерализма	II. Свойства крупных исторических личностей	Способ образования II от I
(Мнимый) альтруизм, идеализм, гуманизм [см. табл. 1, стб. X]	(b) действительный альтруизм и т. п.	КОНТР (модальный: «мнимое – действительное») + СОГЛ («альтруизм...»)
(Мнимая) критика общественных пороков, проповедь вольности, равенства [см. табл. 1, стб. X]	(c) действительная критика и т. п.	КОНТР (модальный: «мнимое – действительное») + СОГЛ («критика...»)
Ориентация на Запад [см. табл. 1, стб. X]	(d) принадлежность Западу	КОНТР (модальный: «желаемое – действительное») + СОГЛ («Запад»)
Претензии, вранье [см. табл. 1, стб. АнтиX]	(e) витийственность, вербальный характер деятельности (оратор) ¹⁰	КОНТР (оценочный) + СОГЛ («слова»)
Грубость [см. табл. 1, стб. АнтиX]	(f) бурный темперамент	КОНТР (оценочный) + СОГЛ («резкость, агрессивность»)
Салонность [см. табл. 1, стб. X и АнтиX]	(g) принадлежность к аристократии (граф)	КОНТР (модальный: «мнимое – действительное» или «малая степень – большая степень») + СОГЛ («аристократизм»)

Обратим внимание на некоторую разницу в происхождении, а вместе с тем и роли свойств (a) – (d) и (e) – (g). И те и другие, как это видно из табл. 2, являются производными от «салонного либерализма» в разных его аспектах. Но свойства (a) – (d) образованы от тех аспектов «салонного либерализма», которые играют роль вранья (стб. X в табл. 1), а свойства (e) – (g) – от тех, которые играют роль опровержения (стб. АнтиX)¹¹. Соответственно различна и сюжетная (в рамках сюжета строфы) функция приписывания либералам свойств (a) – (d) и (e) – (g).

По отношению к финальному опровержению свойства (a) – (d), откровенно возвеличивающие салонных либералов, играют роль заостренного ОТКАЗА¹². В известной мере отказной является и функция свойств (e)–(g), поскольку они, если и не приукрашивают салонных либералов в той же степени, как (a) – (d), то, во всяком случае, вызывают сочувствие или уважение. Однако наряду с этой своей отказной функцией элементы (e) – (g) выполняют и другую, отсутствующую у (a)–(d), а именно служат скрытыми ПРЕДВЕСТИЯМИ опровержения. В самом деле, (e) «витийственность, ораторство» предвещает то, что либеральная программа окажется пустыми словами; (f) «бурный темперамент» предвещает грубое (агрессивное, необузданное) поведение, а (g) «принадлежность к аристократии» – неумеренную погоню за салонными удовольствиями. В терминах ранее предложенной классификации ПРЕДВЕСТИЙ свойства (e)–(g) являются регрессивно осмысляемыми ПРЕДВ.

Заметим, что СОВМЕЩЕНИЕ в начальном эпизоде сюжета (здесь – в отождествлении с Мирабо) ОТКАЗОВ и ПРЕДВЕСТИЙ к финальному эпизоду – явление, по-видимому, достаточно распространенное; ср. примеры в (Жолковский, Шеглов 1974: 25).

4.2. Обработка второго полюса (антиX). Второй полюс тоже подвергается некоторым изменениям с целью заострить контраст X – антиX, хотя и не столь радикальным, как первый.

4.2.1. Внесение в антиX элемента «мелочность». У X в результате обработки фигурой I появились в табл. 2 некоторые новые элементы, которых не было в табл. 1, в частности, «величие» Мирабо, Брута и т. п. Применение ПВ КОНТР превращает его в пару: «величие» – «мелкость, мелочность»; первый элемент остается частью X, второй подключается к антиX. Последнее не только усиливает контрастность X и антиX, но и развертывает тему «Песни» – (1), в которой изобличаемое явление характеризуется именно свойством «мелкости» [M].

4.2.2. УВЕЛИЧЕНИЕ салонности. Заострению контраста между враньем и опровержением служит также усиление элемента «салонность», входящего и в X и в антиX. О желательности этого УВЕЛ мы говорили выше (3.2), отмечая, что салонность может служить не X, т. е. набрасывать тень сомнения на «либерализм», лишь при условии некоторой ее гипертрофированности. На нынешнем этапе наших рассуждений УВЕЛИЧЕНИЕ элемента «салонность» выразится лишь в добавлении к нему символа MAGN; о том, как он конкретизируется, см. ниже 5.2.1 (II).

4.3. Резюме. В результате описанных в 4.1–4.2 операций по заострению КОНТРАСТА между враньем и опровержением первоначальный сюжет, представленный в табл. 1, приобрел новый вид (табл. 3).

5. Группировка элементов табл. 3 в пучки и выработка общего плана сюжета

5.0. Общие замечания. В табл. 3 сведен набор мнимых и действительных свойств салонных либералов, зафиксированы их логические отношения, но, во-первых, не показаны способы СОВМЕЩЕНИЯ этих многочисленных элементов в конкретные предметы, акты и т. п., и, во-вторых, не определено их взаимное линейное расположение. Целью данного пункта, однако, является еще не вывод ситуаций, лиц, предметов и т. п., а лишь объединение элементов табл. 3 в «пучки», реализацией которых станут эти конкретные объекты. Наряду с этим в п. 5 производятся СОВМЕЩЕНИЯ, представляющие собой завершающие (вторые) шаги фигур I и II. Но и эти СОВМ пока что не идут дальше уровня абстрактной субоперации, т. е. ограничиваются формулировкой того, что с чем должно совместиться и какая разновидность СОВМ применяется. Конкретная субоперация вторых шагов фигур, при которой на место указанных формулировок подставляются удовлетворяющие им объекты, описывается ниже – в п. 6.

5.1. Принципы группировки и линейного расположения элементов. Выделим некоторые общие принципы, имеющие значение для построения строфы, в частности, для решения задач, поставленных в 5.0.

5.1.1. Четкость артикуляции: ОТКАЗНОЕ построение сюжета. Напомним, что в результате действий по фигурам I и II намечился глубинный каркас сюжета, состоящий из четырех частей:

- (i) первое вранье – «либерализм», усиленное с помощью Приукрашивания;
- (ii) второе вранье – «салонность», играющее также роль слабого опровержения первого вранья;
- (iii) сильные опровержения первого вранья;
- (iv) опровержение второго вранья.

Не входя в частности, укажем, что теоретически возможны два основных типа соединения подобных частей в поверхностном сюжете: (а) контрапунктный (одновременность вранья и опровержения, как в анекдоте «Je») и (b) отказный (их раздельность, последовательность). Установка на «грубоватую публицистичность, доходчивость, простые и яркие эффекты» (см. темы (1)–(2)) делает, по-видимому, предпочтительнее второй тип соединения. Раздельная артикуляция позволяет более ярко и недвусмысленно противопоставлять части друг другу и строить на их материале симметричные конструкции, желательные ввиду установки на символичность (см. тему (2)).

Таблица 3

Заострение контраста между мнимыми
и действительными качествами

X: вранье (мнимые свойства)		АнтиX: опровержение (обнаруживающиеся действительные свойства)	
		Слабая степень	Сильная степень
Приукрашенный либерализм	(a) крупный масштаб, величие	–	Анти(a): мелочность
	(b) альтруизм, идеализм, гуманизм	–	Анти(b): эгоизм, низменный материализм, жестокость
	(c) критика обществ. пороков, проповедь вольности, равенства	Не (c): претензии на салонность + MAGN (= см. (h))	Анти(c): крепостническая натура
	(d) принадлежность Западу	–	Анти(d): следование грубым, расейским, мужицким обычаям
	(e) витийственность, вербальный характер деятельности (оратор)	–	–
	(f) бурный темперамент	–	–
	(g) принадлежность к аристократии	–	–
(h) Салонность + MAGN		–	Анти(h) = Анти(d)

5.1.2. Краткость. Напомним также, что в шестой строфе показан крайний лаконизм: с одной стороны, ввиду ограниченности отпущенного пространства (в силу заданного метра «Песни» все смысловые оппозиции, выписанные в табл. 3, должны быть воплощены в четырех строчках общей длиной в 26 слогов), с другой – как одно из условий символичности.

5.2. Общий план сюжета шестой строфы, который, с некоторой долей огрубления, по-видимому, можно считать реализацией перечисленных требований, имеет следующие очертания.

5.2.1. Звенья сюжета. Многочисленные элементы табл. 3 объединяются в пучки, каждый из которых образует особое звено в линейном течении сюжета.

I. В первое звено входит часть (i) (см. выше, 5.1.1), иными словами – все относящееся к фигуре I Приукрашивание. Завершение работы по этой фигуре, начатой в 4.1.2.1, состоит в том, что: (А) возникают некоторые персонажи, СОВМЕЩАЮЩИЕ свойства (а) – (g) (первый шаг фигуры I, окончание) и (Б) происходит СОВМЕЩЕНИЕ–отождествление носителей салонного либерализма¹³ с этими персонажами (второй шаг фигуры).

(А). Теоретически можно представить себе случай, когда для КОНКРЕТИЗАЦИИ каждого из свойств (а) – (g) давалась бы отдельная личность. Например, в плане «альтруизма» о «либерале» говорилось бы *наш Дон-Кихот* или *Иисус Христос*, в плане «величия, крупных масштабов» – *наш Голиаф, Геркулес* или *Наполеон*; в плане «принадлежности Западу» – *наш француз* или *европеец* и т. д. Такое решение очевидно неприемлемо ввиду длиннот, к которым оно привело бы. Естественным выходом оказывается СОВМ: «персонаж(и), в котором(ых) объединяются все семь свойств или большая часть их».

(Б). СОВМЕЩЕНИЕ–отождествление, как было сказано, производится на уровне абстрактной субоперации: «салонные либералы» = только что упомянутым персонажам.

II. Второе звено – развенчание вранья, приукрашенного в первом звене. В него входят части (ii)–(iv) (см. выше, 5.1.1).

В формировании второго звена играет важную роль прием СОВМЕЩЕНИЕ.

Во-первых, СОВМЕЩАЮТСЯ в некоторое единое поведение все элементы, входящие в (iii) «сильное опровержение первого вранья – либерализма» и (iv) «опровержение второго вранья – салонности» (т. е. занимающие последний столбец табл. 3). При определении конкретного облика этого поведения будут учтены, кроме содержащихся в таблице, еще два тематических элемента:

– «бессознательность, непреднамеренность» и «фарсовость» саморазоблачения по фигуре II (см. 3.1.1);

– оппозиция «салонный либерализм» – «Русь» [см. темы (1)–(2)].

Во-вторых, в качестве второго шага развенчания салонности (по фигуре II, абстрактная субоперация) СОВМЕЩАЮТСЯ второе, салонное вранье и его выработанное на первом шаге опровержение, – точнее, теперь уже суммарное опровержение обоих видов вранья. Они сцепляются способом менее тесным, чем в предыдущем СОВМ, – в каузальную конструкцию (ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ каузального типа см.: *Жолковский, Щеглов 1974: 51–52*): «либералы до того ревностно заботятся о салонных качествах, что в результате ведут себя отвратительным (грубым, мужицким, жестоким и т. д., и т. п.) образом». Тем самым, как легко видеть, реализуется и высокая степень салонности, до сих пор обозначавшаяся абстрактным символом MAGN. При этом, несмотря на тесную связь обоих членов каузальной пары, в линейном построении второго звена все же оказываются довольно явственно артикулированы два сегмента, выражающие соответственно салонность и «отвратительную акцию» (см. текст: *За измятое жабо – хлещет в ус да в рыло*).

I–II. Что касается СОВМЕЩЕНИЯ первого и второго звеньев сюжета, также выполняемого в качестве второго шага фигуры II (на этот раз применительно к главному, «либеральному» вранью, с одной стороны, и обеим степеням его опровержения, с другой), то оно носит еще менее тесный характер, чем каузальное сцепление салонности и «отвратительной акции» внутри второго звена. Данное СОВМЕЩЕНИЕ ограничивается тождеством субъекта обоих звеньев; кроме того, как уже отмечалось (в конце 4.1), имеется некоторая созвучность (СОГЛАСОВАНИЕ) между выбираемым для приукрашивания образом великого человека и последующим поведением героя.

5.2.2. Последовательность звеньев. Получившиеся пучки свойств располагаются в следующем линейном порядке:

Первое звено	Второе звено	
	Первый сегмент	Второй сегмент
Приукрашенное «либеральное» вранье	«Салонное» вранье	Суммарное разоблачение

Примечание. Здесь и далее, говоря о порядке звеньев и сегментов сюжета, мы имеем в виду прежде всего последовательность их выдачи в тексте. Порядок совершения соответствующих действий в реальной жизни мог быть и иным (например, действия первого и второго сегментов второго звена можно мыслить как одновременные). Однако существенным для художественного эффекта является в первую очередь порядок текстового следования элементов.

Данный порядок обладает четкой ОТКАЗНОЙ структурой: сюжет начинается с чистого вранья, проходит через промежуточную, смешанную стадию, представляющую собой и новое вранье и начало опровержения, и заканчивается чистым крахом вранья¹⁴.

5.3. Резюме. Результаты операций над элементами табл. 3, произведенных в 5.1–5.2., можно представить в виде табл. 4, где элементы, подлежащие наиболее тесному СОВМЕЩЕНИЮ (в одних и тех же персонажах, действиях и т. д.) помещены в один столбец, а элементы, СОВМЕЩЕННЫЕ менее тесно (разновременные, связанные каузально или тождеством субъекта) – в разные столбцы. Порядок столбцов I, IIА, IIБ отражает временную последовательность соответствующих звеньев сюжета.

Таблица 4

Звенья сюжета, их линейный порядок и способы связи

Звенья сюжета	I Тождество субъекта; наличие отдельных общих элементов (ПРЕДВ)		II причинно-следственная связь	
	А		Б	
Либералы = персонажам, воплощающим: (а) крупный масштаб, величие; (б) альтруизм, идеализм, гуманизм; (в) критику общественных пороков, проповедь вольности и равенства; (г) принадлежность Западу; (д) витийственность, вербальный характер деятельности; (е) бурный темперамент; (ж) принадлежность к аристократии	(Претензии на) салонность [западническая любовь к светским удовольствиям, изнеженность, утонченность манер]		Действия: мелочные; эгоистические, низменно-материальные; жестокие; крепостнические; грубые, расейские, мужицкие; бессознательные, невольные; фарсовые; реализующие оппозицию «Запад–Русь»	

6. Конкретизация сюжета

6.0. Общие замечания. В этом пункте подробно рассматривается превращение пучков и последовательностей признаков, намеченных в п. 5 и табл. 4, в конкретные события, происходящие с живыми персонажами, зримыми предметами и т. п.

6.1. Звено I. Его содержание – приравнивание «либералов» к историческим борцам за свободу, чьи имена были подобраны ранее. Для шестой строфы этому отождествлению предшествует СОГЛАСОВАНИЕ обоих его членов с тематическим элементом «символичность» (п. 2.2, особенно А [КОНКР множественных и собирательных тем в единичные объекты]), в результате чего второй шаг фигуры I предстает как приравнивание одного либерала к одному из великих людей. Выбран Мирабо как наиболее богатый и яркий образ (включает весь набор свойств (а)–(г), причем воплощает (е) «Запад» в более высокой степени, чем античные персонажи; содержит ряд ПРЕДВЕСТИЙ опровержения, что позволяет построить более органичный сюжет).

6.2. Звено II. В формировании звена II участвует ряд IIБ, среди которых количественно преобладают СОВМЕЩЕНИЯ и СОГЛАСОВАНИЯ различных его элементов друг с другом и с элементами I звена.

6.2.1. Некоторые СОВМЕЩЕНИЯ внутри IIБ.

(а) СОВМЕЩЕНИЕ внутри сегмента IIБ таких свойств, как «эгоистические..., жестокие..., грубые...» и т. п., с одной стороны, и «крепостнические...», – с другой, выражается в единстве объекта всех описанных в этом сегменте дурных действий: им становятся «крепостные люди» (точнее, один такой человек, см. ниже).

(б) СОВМЕЩЕНИЮ действий барина с идеей «Запад – Русь» способствует форма, которую принимает эта оппозиция в ряде строф «Современной песни» – форма конфронтации между «Русью» и «салонными либералами», наскоков западников на Русь¹⁵. Впрочем, в шестой строфе этот мотив конфронтации дан скорее косвенно, проявляясь в СОГЛАСОВАНИИ с тематическим элементом «Русь» внешнего облика и иных свойств тех крепостных, которые служат объектом дурного обращения: им придаются определенные черты в духе давыдовского идеала «Руси».

В результате всех описанных операций сюжет, зафиксированный в табл. 4, предстает в следующем слегка измененном виде:

(3) I: либерал приравнен к Мирабо¹⁶, однако проявляет II А: претензии на салонность, в результате чего

II Б: забывшись, совершает фарсовые, мелочные, эгоистические, низкие, материальные, жестокие, грубые, *расейские*, мужицкие действия по отношению к крепостным людям, наделенным национально-русскими с оттенком старины чертами.

6.2.2. СОГЛАСОВАНИЯ II с I, IIБ с IIА; *УВЕЛИЧЕНИЕ КОНТРАСТА между IIБ и IIА*. Дальнейшая обработка сюжета идет по линии КОНКРЕТИЗАЦИИ как всех его частей, так и связей между ними, в том числе каузальной связи между сегментами IIА и IIБ. Эти КОНКРЕТИЗАЦИИ осуществляются, в частности, посредством взаимных СОГЛАСОВАНИЙ трех главных частей сюжета (I, IIА, IIБ). При этом, поскольку, в силу фигуры II, между ними существуют контрастные отношения, то указанные СОГЛАСОВАНИЯ будут равносильны заострению этих отношений введением в контрастные члены элементов тождества (КОНТРАСТ с тождеством, см. примеч. 7). Некоторые из описываемых в 6.2.2. СОГЛАСОВАНИЙ имеют это повышение выразительности своей главной целью; у других она оказывается побочным эффектом, а основной функцией является связующая (конкретизация сцеплений между звеньями и сегментами, придание им естественности). Иначе говоря, в результате всех этих операций возрастают как эффектность, парадоксальность сюжета, так и его естественность, наглядность.

(а) СОГЛАСОВАНИЕ II с I по элементам «критика», «бурный темперамент». Важные элементы образа Мирабо – «критика общественных пороков...» и «бурный темперамент» (см. табл. 4, стб. 2, п. (с) и (f)). Фактически СОГЛАСОВАНИЕ по этим двум свойствам между I и II уже было предвосхищено ранее: ведь именно оно, в числе других факторов, повлияло на выбор образа Мирабо (см. 4.1.2.1). Теперь это СОГЛАСОВАНИЕ уточняется, а вместе с ним получает более конкретный вид и декларированная в (3) каузальная связь между IIА и IIБ. В «критике общественных пороков» может быть выделен абстрактный компонент «стремление к некоему идеалу и недовольство дефектами в его осуществлении». Эта «выжимка» из I вносится в IIА, давая «стремление к салонности и недовольство дефектами в ее атрибутах». Вносится в IIА также «бурный темперамент», придавая «яростный, буйный» характер упомянутому недовольству. Обработанный таким образом, IIА вполне естественно воспринимается как причина IIБ.

Новую редакцию сюжета (3) выпишем в виде (4):

(4) I: как в (3)

IIА: стремление к салонности и яростное недовольство дефектами в ее атрибутах, в результате чего

IIБ: как в (3).

(б) *Взаимное СОГЛАСОВАНИЕ IIА и IIБ в (4) по элементам «дефекты» и «крепостные люди»*. Функция этого СОГЛАСОВАНИЯ – дальнейшее сцепление двух сегментов в каузальную пару. СОГЛАСОВАНИЕ это двустороннее: имплицитная валентность «виновника, источника дефектов» в атрибутах салонности в IIА заполняется «крепостными людьми» из IIБ; имплицитная валентность «повода к плохому обращению с крепостными» в IIБ заполняется «дефектами в атрибутах салонности» из IIА. Возникают новые редакции обоих сегментов, и формула (4) приобретает вид (5):

(5) I – как в (3)

IIА – как в (4), с добавлением: [...дефектами в ее атрибутах], за которые ответственны крепостные люди, [в результате чего]

IIБ – как в (3), с добавлением: [...по отношению к] ответственным за дефект [крепостным людям...].

Примечание. При последующих переписываниях данной формулы ответственность крепостных будет упоминаться лишь один раз – в IIБ.

Только что описанное СОГЛАСОВАНИЕ в значительной степени отвечает требованию символичности, так как придает симметричность сегментам IIА – IIБ. В самом деле, теперь оказывается, что в IIА крепостные причиняют некоторый ущерб барину в плане атрибутов салонности, а в IIБ барин, со своей стороны, наносит ущерб крепостным. Налицо зеркальная схема: «они ему – он им».

Симметрия эта при дальнейшей обработке сюжета будет всячески подчеркиваться, как и другие черты, относящиеся к символичности. Один шаг в этом направлении уместно сделать уже сейчас. Он состоит в обеспечении «единичности персонажей и объектов» – сведении каждого из основных участников сюжета – пока что без какой-либо иной их конкретизации – к одному лицу/объекту: один обижаемый крепостной человек (над либералами аналогичная операция сведения к одному была произведена при работе над звеном I; см. 6.1), один атрибут салонности, один дефект (акт порчи).

Заметим для сравнения, что как симметрия, так и единичность объектов отсутствуют в сходной с шестой, но менее

символической седьмой строфе, где, во-первых, наносимый ущерб имеет одностороннюю направленность, а во-вторых, одному¹⁷ барину противопоставлено множество крепостных: *Мужиков под пресс кладет Вместе с свекловицей*.

(с) СОГЛАСОВАНИЕ ПА и ПБ в (5) по элементу «внешность (лицевая зона)». Симметрия отношений барина и крепостного поддержана еще одним тождеством, вводимым в оба контрастных члена. Есть некоторое сходство в характере взаимно наносимого ущерба: в обоих случаях ущерб наносится в плане «внешности», а именно в «лицевой» ее зоне. О роли деталей головы, лица и тому подобного в символических построениях см. 2.2.С.

Выпишем полностью очередное состояние сюжета:

(6) I: либерал приравнен к Мирабо, однако проявляет

ПА: стремление к салонности и недовольство дефектом в одном из ее атрибутов, находящихся в лицевой зоне, в результате чего,

ПБ: забывшись, совершает фарсовые, мелочные, эгоистические, низкие, материальные, жестокие, грубые, *расейские* действия по отношению к ответственному за дефект крепостному человеку, наделенному национально-русскими с оттенком старины чертами. Непосредственный объект дурного обращения – лицевая зона.

6.2.3. Дальнейшие СОВМЕЩЕНИЯ внутри ПБ (= КОНКРЕТИЗАЦИЯ ПБ). Некоторые СОВМЕЩЕНИЯ элементов сегмента ПБ были описаны ранее (6.2.1). Продолжим эти операции, придавая тем самым поведению мнимого Мирабо вид конкретных действий, окрашенных одновременно всеми перечисленными в ПБ свойствами.

(а) Несоответствие вины и наказания. «Мелочный», «эгоистический» и «жестокий» характер действий мнимого Мирабо выражается в резком несоответствии масштабов между дефектом в лицевом атрибуте салонности и ответными репрессиями (равносильно УВЕЛИЧЕНИЮ контраста между ПА и ПБ). Это несоответствие, в свою очередь, развертывается (ВАР) в два контраста: (i) по абсолютной величине, интенсивности – «мелкий дефект вызывает крупные репрессии»; (ii) по степени *глубинности*, моральной значимости – «дефект в атрибуте одежды, туалете вызывает репрессии, затрагивающие непосредственно лицо» (об этом различии см. в 2.2.С).

Оппозиция (ii) реализует, помимо прочего, элемент «материальности» (антипод прокламируемого «идеализма»), поскольку

ку выражает, говоря современным языком, пристрастие к «тряпкам» в ущерб «душе» (символизируемой лицом).

(b) Побой в русском стиле. Далее, СОВМЕЩЕНИЕ этой пары оппозиций с элементами «грубости» и «фарсовости» (типичным выражением которой являются побои) однозначно приводит к ситуации «битья по морде»; а элемент «бессознательности» («забывшись...») добавляет сюда дополнительный комический оттенок: «дерется безотчетно, увлекаясь, забывая о достоинстве и т. п.».

С учетом «расейского» элемента это поведение приобретает также черты своеобразной стихийности и широты (что-то в духе Ноздрева или народного *раззудись плечо, размахнись рука*). Это качество КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ: во-первых, в выборе глагола (*хлещет* – об этом см. ниже, 8.3); во-вторых, в множественности подвергаемых побоям атрибутов лица, что равносильно применению приема ВАР к элементу «лицо» в ПБ. Заметим, однако, что, поскольку множественность не очень хорошо вяжется с символическим принципом единичности, то желателен компромисс, при котором атрибуты лица соединились бы в какое-то новое «однопредметное» единство (им станет синтаксическое клише *X да Y: в ус да в рыло*; см. ниже, 8.4).

Новая редакция сюжета:

(7) I: как в (3);

ПА: как в (6), с добавлениями: мелким дефектом, в лицевой зоне одежды;

ПБ: низким образом, забыв о достоинстве, *увлеченно и по-расейски* размахисто бьет по лицу (побиваемые атрибуты лица – множественны, складываются в единство) ответственного за дефект крепостного человека, наделенного национально-русскими, с оттенком старины, чертами.

Как видно из сравнения (3) и (7), в ПБ оставлен нетронутым, неконкретизированным элемент «низости, неблагородства». Его реализацией завершится – на данном этапе – наша работа над сегментом ПБ.

(с) Старость. Как следует видоизменить или дополнить действие «битья по лицу», чтобы оно приобрело бесспорно «низкую» окраску? По-видимому, одной из хрестоматийных ситуаций искомого типа будет «побой по лицу, наносимые людям заведомо более слабым, не имеющим возможности – не только социально, но и физически – постоять за себя (как-то: женщинам, детям, инвалидам, пленным, старикам и т. п.)».

Сюда естественным образом подключаются (СОВМ) и «национальные, с оттенком старины», черты побиваемого; в комплекс этих черт у позднего Давыдова нередко входят, помимо других примет «Руси», те или иные реминисценции героического 1812 г. (см. п. 1). Все это вместе дает нам «старость», старость не абстрактную, а наделенную специфически русскими атрибутами, и притом такими, которые могут ассоциироваться с 1812 г., намекать на возможное участие жертвы в войне.

(d) Ус. Последнее важное СОВМЕЩЕНИЕ внутри ПБ – пересечение этих еще не вполне конкретизированных «национальных» и «стариковских» («старосолдатских»?) черт с побиваемыми атрибутами лица. В результате этого СОВМ один из названных атрибутов фактически однозначно реализуется как «усы»¹⁸. Они представлены в тексте в единственном числе – как *ус*. Можно было бы усматривать и в этом употреблении единственного числа действие уже знакомой нам тенденции, сводящей количество объектов каждого типа к единице; следует, однако, признать, что в данном случае единичность должна пониматься не столько буквально, сколько как синекдоха (*pars pro toto*).

Значение СОВМЕЩЕНИЙ, описанных в (c)–(d), станет яснее, если представить себе иное решение, где жертве побоев не придавались бы «стариковские» и «национальные» черты. Например: «за дефекты в прическе (или, еще лучше, в парике) помещик таскает крепостного парикмахера за вихры». Этот вариант в чисто выразительном плане следует признать довольно эффективным, потому что тождество, симметрия двух противоположно направленных действий здесь полнее, чем в реальном тексте (дефект в волосах – ответный ущерб волосам же). Однако с точки зрения морального и патриотического пафоса, эта гипотетическая ситуация гораздо слабее, чем представленная у Давыдова. Не говоря уже о том, что таскать за волосы – совсем не то же, что бить по лицу (во-первых, волосы в гораздо меньшей степени, нежели лицо, символизируют человеческое достоинство; во-вторых, тасканье за волосы выставляет жертву в более или менее комическом свете, легко объяснимом в терминах бергсоновской концепции смешного); очевидно, что парикмахеру, даже крепостному, трудно придать требуемые черты «Руси», а обращению с ним – характер «низости»: читатель склонен относить куафера примерно к той же возрастной и ценностно-культурной (салонность, *изящное*) категории, что и его барина.

6.3. Резюме. Операции, описанные в 6.1–6.2, преобразовали данные, записанные в табл. 4, в сюжет (8):

(8) I: либерал приравнен к Мирабо, однако проявляет

IIА: стремление к салонности и недовольство мелким дефектом в ее атрибуте, находящемся в лицевой зоне одежды, в результате чего,

IIБ: забыв о достоинстве, увлеченно и по-русски размахисто бьет по усам (*усу*) и другим частям лица ответственного за дефекты старого крепостного, наделенного национально-русскими чертами¹⁹.

7. Повышение символичности сюжета

7.0. Общие замечания. Ряд черт символических изображений уже был внесен в сюжет строфы на различных этапах его выработки. Так, в п. 5 были сделаны шаги по приданию четкой артикулированности фазам сюжета, соответствующим членению темы. В 6.1 было продемонстрировано действие принципов единичности объектов и сюжетной симметрии. В 6.2 речь шла о хрестоматийности ситуаций и предметов, выбранных для реализации ряда тематических элементов («низость», «старосолдатские черты» и др.). Требования символичности учитывались и при принятии решений по некоторым другим, более частным и мелким вопросам.

Здесь специально рассматривается ряд операций, придающих сюжету еще большую символичность и приближающих его к окончательному тексту (до такой степени, при которой остаются неконкретизированными лишь стиховой и отчасти лексический уровень текста).

7.1. Повышение симметричности и структурной ясности. Некоторое перераспределение сюжетного материала, содержащегося в (8), позволяет прояснить и увеличить симметричный характер ситуации, в которой крепостной слуга наносит ущерб туалету барина, а барин – лицу слуги. Она дорабатывается по следующей схеме: сначала последовательно демонстрируются оба протагониста, а затем уже их взаимонаправленные действия. Материал для демонстрации первого протагониста по существу уже подготовлен в звене I сюжета (8), где либерал предстает в виде Мирабо. (Сокращение – см. ниже, 7.3 – устранил отсюда практически все, кроме самой фигуры этого иронически возвеличенного персонажа.) К звену I (переименуем его в IA) пристраивается теперь аналогичный крупный план второго персонажа – старого слуги (обозначим его через IB). Материал для него переносится сюда из IIБ. За этими двумя портретами следует собственно действие: провинность слуги (IIА) – агрессивная реакция барина IIБ).

Получающееся построение характеризуется большой четкостью не только в логико-пространственном плане (симметрия), но и во временном развертывании событий: статическое противостояние двух героев с характерными для каждого из них атрибутами в первом звене (IA–IB) служит экспозицией сюжета и ПРЁДВЕСТИЕМ динамической конфронтации этих героев во втором звене (IIA–IIB). Иными словами, наблюдается НАРАСТАНИЕ интенсивности действия от звена I к звену II.

7.2. Имена собственные. О символической роли собственно имени говорилось в 2.2.C. В сюжете (8) один из двух героев уже связан с именем Мирабо; соображения симметрии побуждают дать национально окрашенное собственное имя и второму протагонисту.

7.3. Сокращение. Необходимость лаконизма заставляет при текстовой реализации сюжета (8) прибегать к телеграфному опусканию всего избыточного.

В частности, делается максимально кратким отождествление «либерала» с Мирабо. Оно подробно развернуто в предыдущих строфах: там в явном виде дан исходный объект O_1 : *Всякий маменькин сынок Корчит либерала*, и произведено сравнение его с O_2 : *И, как ярый Мирабо, Вольность прославляет*, с эксплицитным названием некоторых свойств последнего. Полностью опустить в шестой строфе образ приукрашенного либерала (ограничившись местоименной отсылкой типа *он*) не позволяет, во-первых, принцип автономности символического изображения, которое должно быть законченным в себе и свободно выниматься из контекста (2.2.E), во-вторых, необходимость иметь в IA–IB портреты обоих протагонистов (7.1).

Сокращаются и остальные сегменты, освобождаясь от мотивировок, связок и других восстанавливаемых элементов, имеющих в (8), как-то: «стремление к салонности и недовольство», «ответственность за дефекты крепостного». Остающиеся части формулы (8) при переводе в текст должны быть выражены очень кратко – одним-двумя словами каждая.

7.4. Резюме. Операции, о которых шла речь в 7, привели сюжет к следующему виду:

(9) IA: *портрет* либерала Мирабо;

IB: *портрет* N – старого, носящего русское имя;

IIA: N причиняет мелкий ущерб атрибуту лицевой зоны салонного туалета;

IIB: *Мирабо*, забыв о достоинстве, увлеченно и по-расейски размашисто бьет N по усам (*усу*) и другим частям лица.

8. Переход от сюжета к стихотворному тексту

8.0. Общие замечания. Последний этап нашего описания-вывода шестой строфы – превращение сюжета (9) в стихотворный текст. При этом происходит окончательная КОНКРЕТИЗАЦИЯ тех частей сюжета, формулировки которых все еще недостаточно предметны и наглядны. Теперь они приобретают вид вполне определенных вещей, атрибутов, действий.

8.1. Об орудийной сфере. При переводе сюжета в стихотворную форму нам в большей степени, чем раньше, придется иметь дело с элементами, относящимися к сфере поэтических орудий, т. е. того языка, на котором пишется данный текст. В поэзии – это такие элементы, как схема строфы, звуковые фигуры, метр, ритм, синтаксис, способ рифмовки, цезура, анжамбманы и т. п. (*Жолковский, Щеглов 1973: 54–59*). Некоторые из элементов орудийной сферы более или менее жестко заданы автору, другие могут принимать различный вид в зависимости от его творческой воли.

В «Современной песне» жестко заданы лишь схема строфы и метр (чередование четырехстопного хоря с мужским окончанием и трехстопного хоря с женским окончанием, перекрестная рифмовка). Остальные формальные параметры стиха подбираются по-разному в каждой строфе соответственно ее тематическим и выразительным установкам.

Роль средств орудийной сферы в развертывании темы может быть двоякой. С одной стороны, ритм, метр, строфика, фонетика могут служить для КОНКРЕТИЗАЦИИ различных тематических элементов, поставляя материал для их иконического воспроизведения, которое, впрочем, отражает тему, как правило, не с полной определенностью, а с точностью до одного-двух дифференциальных признаков, причем не обязательно самых главных и заметных в данной теме (Там же: 59)²⁰. С другой стороны, орудийные средства могут использоваться для простого подчеркивания того, что уже выражено в сюжете, образах и др. Например, тематически важный элемент может быть выделен постановкой его в рифменную позицию, под метрическое ударение, перед цезурой, в конец строфы, в рефрен и пр. Роль средств орудийной сферы в данном случае менее творческая, чем в первом: применяются не изобразительные их возможности, а лишь способность аранжировать, членить, выделять, акцентировать и т. п.

8.2. Роль элементов языкового и стихового уровня в шестой строфе. В четверостишии *А глядишь: наш Мирабо* элементы языка и стиха применяются в обеих функциях. Речь идет прежде всего

о распределении текста по строкам и по членам предложения, о лексико-стилистической окраске текста и о системе рифм.

8.2.1. Схема строфы. Чистое подчеркивание структуры сюжета (9) приходится на долю строфической схемы. Распределение сюжета по четырем строкам и их последовательность соответствуют основному членению сюжета: каждая из четырех составляющих формулы (9) получает по одной целой строке, порядок строк равен порядку составляющих:

строка 1 IA	строка 3 ПА
строка 2 IB	строка 4 ПБ

8.2.2. Структура предложения. Она выполняет и подчеркивающую (членение сюжета) и в какой-то мере иконическую роль. Первая состоит в том, что сегменты сюжета четко распределены по членам предложения (IA – подлежащее, IB – дополнение, ПА – обстоятельство, ПБ – сказуемое). Вторая может быть усмотрена в том, как члены предложения отражают характер звеньев сюжета. Первые два сегмента, являющиеся статическими портретами протагонистов, выражены именными членами (наш *Мирабо – старого Гаврило*; правда, связующий элемент *А глядишь* в сегменте ПА несколько затемняет симметрию именных членов). Вторые два сегмента, в которых персонажи переходят к действиям, содержат глаголы; правда, в ПА налицо компромисс между глагольностью и необходимостью экономии – глагол *загнан* в причастие (*За измятое жабо*).

8.2.3. Лексика и стиль. Функция КОНКРЕТИЗАЦИИ выполняется лексико-стилистическими средствами. Каждая строка составлена из слов с недвусмысленным национально-культурным колоритом, отражающим содержание строки с точностью до признака «западное-отечественное». Строки IA и ПА окрашены в западные (французские) цвета, IB и ПБ – в русские. Наиболее ярко окрашены слова, находящиеся в сильной – рифменной – позиции. Заметим, что ввиду чересполосицы западных и отечественных строк лексико-стилистический колорит не только развертывает их тему, но и резко разграничивает соседние строки (= составляющие сюжета). Поэтому можно считать побочным действием лексико-стилистической окраски дальнейшее подчеркивание основного членения сюжета (9).

Итак, налицо следующая схема:

строка 1 IA: фр. окраска строки и рифм. слова
строка 2 IB: рус. окраска строки и рифм. слова

строка 3 ПА: фр. окраска строки и рифм. слова
строка 4 ПБ: рус. окраска строки и рифм. слова.

8.2.4. Рифменные слова. Сочетание обеих функций – КОНКРЕТИЗАЦИИ и подчеркивания осуществляется в организации системы слов, попадающих под рифму: *Мирабо – Гаврило – жабо – (да в) рыло*. Остановимся подробнее на тех выразительных и тематических образах, которые обусловили данный выбор рифменных слов.

В качестве сильной позиции, т. е. особенно заметного места строки, рифменная позиция резко выделяет (подчеркивает) поставленное в ней слово. В каждом из четырех сегментов нашего сюжета имеется центральный в смысловом отношении элемент: в IA–IB это имена протагонистов, в ПА – испорченный предмет туалета, в ПБ – побиваемое лицо. (Как мы помним из (9), объектами побоев являются *ус* и «другие части лица». Последние теперь КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ как вообще «лицо».) Эти центральные элементы каждого сегмента и оказываются подчеркнуты лексической окраской и вынесением соответствующих слов в рифменную позицию.

В то же время организация рифменных слов своеобразно воспроизводит (т. е. дополнительно КОНКРЕТИЗИРУЕТ) важное свойство сюжета (9) в целом – зеркальную симметричность отношений барина и слуги последовательно в I и II звеньях. В самом деле, внутри каждой из пар строк 1–2 и 3–4 сами рифменные слова образуют симметричные конфигурации, будучи противопоставленными по одним фонетическим, грамматическим и лексическим признакам и тождественными по другим (прием КОНТРтожд – КОНТРАСТ с тождеством; см. (*Жолковский, Щеглов 1973: 76–80, 1976: 42*)). Эта лингвистическая симметрия рифменных слов соседних строк (они же – смысловые центры этих строк) – логичное продолжение той ситуативной симметрии между Мирабо и слугой, между испорченным атрибутом туалета и побиваемым лицом, которая была выработана выше в результате многочисленных СОГЛАСОВАНИЙ между звеньями и сегментами сюжета (см.: 6.1, 6.2.2 [b, c], 7.1, 7.2).

(а) В строках 1 и 2 автор сопоставляет двух протагонистов сюжета. В качестве рифменных слов здесь взяты собственные имена обоих героев (первое тождество), равные по количеству слогов (второе тождество), по грамматическим свойствам – мужской род, несклоняемость по крайней мере в части падежей, орфографическое окончание *-о* (третье тождество), сходные по

фонетическому составу; ср. срединную группу фонем [ира] – [а...ри] (четвертое тождество).

Вместе с тем имена эти контрастируют по роли их носителей в теме и сюжете, а также по национальной и сословно-культурной окраске. Противопоставление «французского» и «русского» (первый контраст) подчеркнута разницей в месте ударения (роль которой, впрочем, несколько приглушена, поскольку такой же постановки ударений требует размер), а также, возможно, разницей в фонетической судьбе орфографически тождественного конечного -о (в русском слове – специфически русская нейтрализация безударного [о]). Сословное различие (второй контраст) выражается в том, что первый элемент – громкая аристократическая фамилия, а второй – простонародное имя (= форма обращения высшего к низшему); возможно, играет определенную роль и контраст между уникальностью первого имени и массовостью, стереотипностью второго. Симметричность обоих имен безотносительно к национальному или социальному признакам выражена на фонетическом уровне зеркальной обращенностью срединной группы фонем [ира] – [а...ри] с центром [р], занимающим в обоих словах одно и то же место – в начале второго слога (третий контраст).

(b) В строках 3 и 4 противопоставлены мелкий ущерб предмету туалета и ответные побои по лицу. Рифменные слова, как и в первых двух строках, связаны рядом совпадений и контрастов. Оба они – существительные, выражающие «атрибут лицевой зоны» (первое тождество), одинаковые по количеству слогов (второе тождество) и сходные грамматически – средний род, орфографическое окончание -о (третье тождество). Как и в строках 1–2, противопоставление французского – русскому выражено различием в месте ударения и наличием во втором слове других специфически русских фонетических черт (гласный [ы], нейтрализация безударного [о]). Стилистически первое слово принадлежит к салонному лексикону, второе – к нарочито низкому и грубому стилю.

(c) Обратим внимание, наконец, на сходства в звучании строк с одинаковым семантико-стилистическим знаком, а также на ритмический рисунок строфы. Первая и третья строки имеют идентичную ритмическую схему – с пропуском ударения на первой и третьей стопах (о о / ' о о / о о / '), что создает возможность глубокой и точной рифмовки этих строк (*наш Мирабо* [а – и – абó] – *...тое жабо* [а – и – абó]). Вторая и четвертая строки различаются наличием-отсутствием пропуска ударения на второй стопе

(' о о / о о / ' о и ' о о / ' о о / ' о), но рифма здесь еще более виртуозная (*Гаврило – да в рыло*). Таким образом, во второй половине строфы, с одной стороны, повторяется фонетический рисунок строк 1 и 2, а с другой – происходит взлет в виде торжествующего появления в последней строке яркой рифмы и полноударного хорей. Скачок в ударениях представляется особенно резким: в строке 4 и ударения отбиваются через каждый слог – и это после того, как во всех предыдущих строках имелись последовательности из двух (строки 1, 3) и трех (строки 1, 2, 3) безударных слогов! Интонационная интерпретация такого рисунка ударений может быть следующей: в первых трех стихах дыхание как бы задерживается, затаивается, голос понижается в предвкушении сенсационного разоблачения, которое и выкрикивается во весь голос, с издевательской скандировкой, в последнем стихе.

Все сказанное, очевидно, подчеркивает отношение НАРАСТАНИЯ, существующее на сюжетном уровне между звеньями I и II (об этом см. в конце 7.1).

8.3. Заключительные штрихи. КОНКРЕТИЗАЦИЯ немногих оставшихся неразвернутыми элементов сюжета (9) в особых комментариях не нуждается. «Старый» из IB реализуется в виде эпитета *старый*, «мелкий дефект» жабо из IIА – как *измятое*, «побой» того типа, который описан в IIБ, – как *хлещет*. В роли объекта побоев наряду с *рылом* выступает *ус*, который располагается в нерифменной позиции, так как не может конкурировать с *рылом* по определенности лексической окраски и богатству корреляций с другими ключевыми словами (см. выше). Связывающий эти два слова союз *да* выигрывает синонимичного *и*, так как, во-первых, усиливает «русский» колорит строки 4, а во-вторых, объединяет *ус* и *рыло* в тесный, почти однопредметный комплекс (ср. проverbsиальные *щи да каша, дед да баба, Иван-да-Марья*), придавая этим единство объекту «лицо». Слова *А глядишь* в первой строке – логическая связка с предыдущим текстом.

Впервые: Neue Russische Literatur. 1981–1982. Bd. 4–5. S. 97–132.

Примечания

- ¹ С шестой строфой в ряде отношений сходна строфа седьмая, к тексту которой мы не раз будем обращаться по ходу своих рассуждений:
*А глядишь: наш Лафайет,
Брут или Фабриций
Мужиков под пресс кладет
Вместе с свекловицей.*
- ² Ср. замечание В.Я. Проппа: «Ложь комична... когда говорящий неправду сам разоблачает себя и свои недостатки. Неразоблаченная ложь не кажется комичной» (*Пропт* 1971: 172).
- ³ Об абстрактной и конкретной субоперациях в применении приемов выразительности (СОВМ, КОНТР и др.) см.: (*Жолковский, Щеглов* 1978б).
- ⁴ Принципы понимания комического, используемые в настоящей статье, опираются в основном на первую часть исследования (*Koestler* 1964), где развивается оригинальная теория комического и дается критический обзор предшествующих теорий.
- ⁵ Если эти два акта одновременны (сначала вранье, потом опровержение), то сюжет представляет собой частный случай известной конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (*Жолковский, Щеглов* 1974: 49–63).
- ⁶ Данный случай может рассматриваться как использование довольно распространенной комбинации приемов выразительности, состоящей из: 1. РАЗБИЕНИЯ некоторого элемента А (здесь А = «либерализм») на части $a_1, a_2, a_3...$ и 2. СОВМЕЩЕНИЯ каждой из этих частей с некоторым элементом В (здесь В = «фигура II») равносильного его ПРОВЕДЕНИЮ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (ВАР). См. об этом: (*Жолковский, Щеглов* 1977: 144–146).
- ⁷ КОНТР и СОГЛ, применяемые на первом шаге фигуры I, равносильны сложному ПВ КОНТРАСТ с тождеством (КОНТРтожд).
- ⁸ Необходимо отметить, что при этом происходит мысленное снижение не только незаслуженно приподнятого низкого, но и привлеченного ради насмешки высокого объекта. Последний, однако, является лишь потенциальным адресатом издевки; эта потенция реализуется, если сам высокий объект в том или ином отношении уязвим и его осмеяние входит в тему. Ср., с одной стороны, те остроты Ильфа и Петрова, где низкие и мелкие объекты описываются в терминах объектов осмеиваемой ими дореволюционной культуры, например, о неисправном огнетушителе, издававшем «тонкое шипение, напоминавшее старинную мелодию “Коль славен наш господь в Сионе”» («Двенадцать стульев», гл. 8) и т. п.; с другой стороны, те их остроты, где низкие объекты

описываются в терминах объектов классической мировой литературы – Гомер, Мильтон, Паниковский («Золотой теленок», гл. 12) и т. п. Ясно, что в первом случае высокий объект наряду с низким снижается и осмеивается, а во втором – нет.

- ⁹ Вообще следует иметь в виду возможность введения в язык поэтики целого ряда фигур, основанных, как и фигура Приукрашивание, на СОВМЕЩЕНИИ типа «переименование (отождествление)», но различающихся признаком, по которому контрастируют X и АнтиX, и результирующим эмоциональным эффектом (который может быть не только комическим, но, например, и мелодраматическим, трагическим, странным и др.).
- ¹⁰ Что Мирабо ассоциировался для Давыдова не в последнюю очередь с витийственностью, видно не только из пятой строфы «Песни» *И, как ярый Мирабо, Вольность прославляет*, но и из фразы в его статье «Воспоминание о сражении при Прейсш-Эйлау», где упоминаемый по второстепенному поводу Мирабо назван *витией* и *полководцем слова* и сопоставлен с Пиндаром (*Давыдов* 1890, I: 277).
- ¹¹ Последнее не вполне точно лишь в отношении «салонности», которая, будучи одновременно и враньем, и опровержением, фигурирует в обоих столбцах табл. 1.
- ¹² Говоря это, мы немного забегаем вперед, поскольку еще не рассматривали вопрос о порядке следования двух полюсов фигуры II – вранья (resp. Приукрашивания) и опровержения – в сюжете строфы (см. об этом ниже, п. 5).
- ¹³ Придание либерализму антропоморфного облика (либерализм → КОНКР → носители либерализма) – шаг, в явном виде производимый лишь сейчас. Но имплицитно он был осуществлен гораздо раньше, когда либерализму приписывались всевозможные человеческие свойства (грубость, эгоизм и т. п.).
- ¹⁴ Заметим, что если, согласно прежним определениям приема ОТКАЗ, применение ОТК к элементу X дает последовательность АнтиX–X, то в рамках фигуры II X преобразуется в последовательность X–АнтиX, где исходный элемент (вранье) занимает не конечное, а начальное место. ОТКАЗ такого рода можно называть инвертированным (ОТКинверт) или как-либо иначе. Отношения ОТКинверт с обычным ОТК (специфические эффекты, сферы применения обоих видов ОТК и др.) – общая проблема, которую следует рассматривать независимо от фигуры II и от задач данной статьи.
- ¹⁵ Ср. строфы 29–33: *А России – боже мой! Таска... да какая! И весь размежеван свет Без войны и драки! И России уже нет, И в Москве поляки! Но назло врагам она Все живет и дышит... Насекомых болтовни Внятием не тешит, Да и место, где они Даже не почешет. А когда во*

время сна Моль иль таракашка Заползет ей в нос, – она Чхнет – и вон букашка!

- ¹⁶ Ради краткости в (3) и далее не перечисляются свойства Мирабо и не расшифровывается термин «салонность». За этими сведениями читатель отсылается непосредственно к табл. 4. Логические связи (тождество субъекта, каузальная связь) между частями I, IIА, IIБ выделены курсивом.
- ¹⁷ То, что в седьмой строфе упомянуты три исторические личности (*А глядишь: наш Лафайет, Брут или Фабриций*) означает, конечно, лишь три акта приукрашивания с оттенком альтернативности (*или*), а не трех различных помещиков (ср. формы ед. ч. *наш, кладет*). Можно сказать, что эта тройственность барина идет вразрез с символической сразу в двух, парадоксально соотносящихся планах: с одной стороны, она недостаточна для устранения асимметрии (ситуация отчетливо сохраняет структуру «один – много»), с другой – оказывается достаточной, чтобы расшатать принцип лапидарности, неповторения, единичности объектов, также весьма существенный для символических построений.
- ¹⁸ Отметим, что для Давыдова вообще характерна ценностная отмеченность усов, бороды и т. п. Усы – символ гусарской удали: *Вместо зеркала сияет Ясной сабли полоса: Он по ней лишь поправляет Два любезные уса* («Бурцову») и мн. др. Бакенбарды – тоже знак молодечества; напротив, борода – принадлежность ненавистного новомодного фронтдерства: «Ныне век болтунов... Бороды вместо бакенбардов, длинные ногти и золотые очки на носу!» (письмо А.И. Михайловскому-Данилевскому от 22 декабря 1835 г., *Давыдов* 1890, III: 213). Ср. *Вздулся, слеп и борода, Гордый регистратор* («Современная песня»). Что касается национальной и социальной символики усов, то приходится констатировать, что в батальной поэзии первой трети XIX в. усы являются принадлежностью не только старых солдат из народа (как у Лермонтова: *Кто штык точил, ворча сердито, Кусая длинный ус*), но и других категорий военных эпохи наполеоновских войн (например, в стихах Давыдова усы сам автор и его друзья). Не являются они и чисто русской приметой; ср. у Жуковского (из Цедлица): *Встают усачи-кирасиры* и *Но снят усачи-гренадеры* у Лермонтова. Поэтому в шестой строфе *ус* несет в основном морально-ценностные коннотации, специфический же российский колорит придан другому развертывающему «лицо» элементу (*рыло*), который и вынесен в сильную стиховую позицию (см. 8.2.3).
- ¹⁹ Как легко заметить, в IIБ новый элемент (усы) соседствует с частями предыдущей редакции сюжета, из которых он получен путем КОНКРЕТИЗАЦИИ («национально-русские черты», «лицо»). Это

сохранение более ранних и абстрактных формулировок объясняется тем, что указанное развертывание не единственное, которому они подвергаются и предстоит дальнейшая работа над ними.

- ²⁰ Известный пример иконического развертывания темы в орудийной сфере – пушкинский стих *Он весь, как божья гроза*, темой которого можно считать «показ Петра целиком, во весь рост». Эквивалентом ее на метрико-синтаксическом уровне оказывается «цельность, нерасчлененность стиха и фразы». В отличие от предыдущих фраз, разбитых границей стиха (*Его глаза Сияют*) и стихов, разбитых границей фразы (*Движенья быстры. Он прекрасен*), описывающих отдельные части, черты и аспекты фигуры Петра, строка *Он весь как божья гроза* представляет собой полное совпадение синтаксической единицы (фразы) с метрической (стихом). Благодаря ему строка, показывающая «сразу всего» Петра, произносится цельно, на одном дыхании. Другой пример – некоторые ранние стихи Ахматовой, где повторения одинаковых гласных и глагольные пары рифм могут рассматриваться как КОНКРЕТИЗАЦИЯ тематического элемента «наивность, бесхитростность, инфантильность, простоватость...». Ряд интересных примеров иконического использования орудийных средств разбирается в работе (*Zholkovsky* 1978b).

ЕЩЕ РАЗ О МЕТРИЧЕСКИХ ОТСТУПЛЕНИЯХ В «SILENTIUM!» ТЮТЧЕВА

Как ни странно, самое наличие метрических отступлений в этом стихотворении все еще иногда подвергается сомнению. Лежащий в основе данной статьи доклад автора (на Эткиндовских чтениях, СПб., июнь 2004 г.) вызвал в аудитории вопрос: правомерно ли читать соответствующие строки амфибрахически? Отдельные слушатели, идя в этом по стопам некоторых опубликованных работ¹, склонны были отвечать на него однозначно отрицательно, считая допустимыми ударения *заходя́т*, *звезды́*, *разгоня́т* в целях подгонки всего текста под ямб. Между тем сомнение давно уже следует считать устранимым (если оно вообще когда-либо всерьез существовало) хотя бы ввиду наличия так называемой тургеневско-сушковской редакции стихотворения, в которой проявилось резкое недовольство современников неблагозвучными вкраплениями амфибрахических строк. Не говорим уже о том, что эксперимент такого рода у Тютчева не единичен. В стихотворении «Последняя любовь» (*О, как на склоне наших лет...*) нарушения четырехстопного ямба еще более пленительны и загадочны, чем в «Silentium!». Гипотезы об их функциях уже делались².

Вопрос, таким образом, не в том, присутствуют ли в тютчевском ямбе три строки другого метра (далее будем называть их анклавами амфибрахия), а в том, (1) с помощью каких средств они оказываются столь органично вмонтированы, так сказать, вживлены, в ткань четырехстопного ямба со сплошь мужскими смежными рифмами. Рассматривая эту технику, мы обнаруживаем в стихотворении также (2) некоторые приемы

противоположного направления, призванные композиционно выделить те же анклавы амфибрахия (далее – Ам), придать им заметность. Далее мы видим, что (3) эти нарушения метра содержат осязаемое – и, возможно, умышленное – созвучие с содержательной стороной стихотворения и с мотивами поэзии Тютчева в целом. Эти три аспекта и будут предметом нижеследующих заметок. Начнем с вопросов (1) и (2) – *описания* технической организации отступлений. Она оказывается более хитроумной и сложной, чем это обычно констатируется. Затем перейдем к (3) – опыту *интерпретации* выявленной формальной структуры.

Описание фактов

С точки зрения ассимиляции анклавов, важнее всего, конечно, *изосиллабизм* амфибрахических и ямбических стихов: амфибрахия уложена в те же восемь слогов, что и ямбы. К этому добавляется значительная близость между стихами Я4 и Ам3 по конфигурации ударений. Из 18 восьмисложных стихов стихотворения все кончаются акцентным рисунком – $\acute{\text{—}}$ и 16 (за вычетом 10 и 16 и включая все три Ам-стиха) начинаются акцентным рисунком – $\acute{\text{—}}$ –. Выражаясь более образно, можно сказать, что на общем строго единообразном метрическом фоне стихотворения три стиха (4, 5, 17), допустив небольшой, хотя и достаточно дерзкий аритмический выпад в своей середине, тут же выправляются и «как ни в чем не бывало» приходят к стиховому финишу правильным образом, вровень с окружающими ямбическими строками. В несколько игровом духе амфибрахический ритм дразняще «высовывает голову» на один краткий миг, чтобы тут же спрятаться, оставив в слушателе недоумение, не ослышался ли он? При этом четко-репетитивный, единообразный, как строевой марш, ритм всего стихотворения – включая изосиллабизм сплошных мужских стихов и как бы из камня высеченный рисунок строфики и рифмовки (3 строфы по 3 пары смежно-рифмующихся стихов, синтактико-смысловая законченность строф, повторы и параллелизмы внутри них, рефренная последняя строка) – идеально оттеняет эти инциденты метрической аритмии, придавая им, наряду с органичностью, максимально возможную заметность (табл. 1).

передвинуть одно ударение на соседнее место вправо или влево, либо добавить одно ударение на безударный слог. Таких стихов, в которых Я4 отстоит от АмЗ всего на один шаг, в стихотворении 10 из 15, а именно 1, 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 15 и 18.

Вторая, средняя, степень – когда для превращения требуется более одного шага. Таких стихов четыре – 8, 10, 13, 14. Для превращения в АмЗ здесь пришлось бы в трех из них (8, 13, 14) убрать одно ударение (ибо в АмЗ ударений всего три, а в первом варианте Я4 – четыре) и передвинуть на соседнее место другое ударение, а в остающемся (10) передвинуть два ударения.

Третья, наименьшая, степень близости – когда для конверсии требовалось бы более двух шагов. Таков один стих (16), где нужно убрать одно ударение, добавить другое и передвинуть третье.

Таблица 3

Степени близости четырехстопного ямба к трехстопному амфибрахию

Степень близости	Вариант 4-ст. ямба по Унбегауну	Silentium! стихи №	Количество стихов (из 15)			
I (наибольшая)						
– ‘	– –	– ‘	– ‘	3	2, 11, 15	Десять
– ‘	– ‘	– –	– ‘			
– ‘	– –	– –	– ‘			
II (средняя)						
– ‘	– ‘	– ‘	– ‘	1	8, 13, 14	Четыре
– ‘	– ‘	– –	– ‘	4а	10	
III (наименьшая)						
– –	– ‘	– ‘	– ‘	2	16	Один

1. Номером 4а обозначен вариант Я4, в таблицу Унбегауна не входящий, с хореем на первой стопе: *Мысль изреченная есть ложь* (стих 10).

2. Пятый вариант Я4 в стихотворении не встречается.

3. Знаки + – ← → под черточкой, обозначающей слог, указывают, что для превращения данного варианта Я4 в АмЗ следует в данном слого, соответственно, «поставить ударение», «убрать ударение», «передвинуть ударение на соседний слог слева» или «передвинуть ударение на соседний слог справа».

Таким образом, две трети ямбов стихотворения «Silentium!» отмечены максимальной степенью близости к амфибрахию. При этом в первой строфе, помимо анклава АмЗ, употреблены только ямбы первой степени близости к АмЗ: 1, 2, 3 и 6-й. (В третьей строфе этот принцип не соблюдается: встречаются Я4 всех трех степеней, и со стихом АмЗ непосредственно соседствует лишь один стих первой степени близости – 18-й.)

Вмонтажируемое, органичное «оживление» трех амфибрахических строк в поток ямбов достигается, между прочим, способом их рифмовки с последними. Едва ли случайно, что в первой строфе, где есть два стоящих рядом амфибрахических стиха, они не образуют амфибрахической пары, скрепляемой тождеством клаузулы. Один из этих стихов (4) рифмуется с предыдущим ямбическим стихом (3), а другой (5) – со следующим (6). Такая рифмовка отъединяет два соседних амфибрахия друг от друга, не дает обособиться в отдельную единицу (точнее, пару), мешает им стать неким особо ярким метрическим пятном, «вклеивает» их в общую единообразную схему ямбического развития.

Скажем несколько слов о выразительных потенциях амфибрахий по сравнению с ямбами. Впечатление стабильности амфибрахических анклавов создается не в последнюю очередь акцентной прочностью метрического рисунка в АмЗ на фоне его подвижности, переливчатости в Я4. Добавим к этому, что трехдольный размер, особенно немногостопный, в большей степени предрасположен к совпадению стопоразделов со словоразделами (по крайней мере в русском языке). Во всяком случае, мы видим это во всех трех амфибрахических строках «Silentium!» (объединяя, как это обычно делается, энклитики и проклитики с соседними полновесными словами в одно фонетическое слово: *встают и; как звезды; в ночи*)³. Конечно, рискованно делать семантические обобщения на столь малом материале, но нет сомнения, что в контексте данного стихотворения это членение стиха на три отдельные длительности способствует эффекту уравновешенности, ощущению солидной спокойной размерности, широкого шага, крупности и т. п. Читатель, возможно, уже догадался, что эти коннотации важны для тематической стороны данного стихотворения.

Заметим также (возвращаясь к теориям времен Ломоносова), что в амфибрахиях мы имеем «восходяще-нисходящий размер» (– ‘ –), подъем и спуск, иконически соответствующие выраженной в тексте идее, что звезды «встают и заходят»⁴.

В расположении амфибрахических анклавов есть две особенности, на которых во многом строится их эффект. Во-первых, это тот очевидный факт, что оба анклава представляют собой *цельные* единицы, т. е. в третьей строфе мы имеем одну строку Ам, а в первой – две, но не разрозненные, а идущие подряд. Во-вторых, это одинаковое положение обоих анклавов в строфе, а именно их в обоих случаях предфинальная позиция.

В самом деле, все три строфы завершаются фактически идентичным (с одной и той же синтаксической, ритмической и даже пунктуационной схемой) стихом: императивом типа «*так делай то-то – и молчи*», и амфибрахические анклавы (стихи 4–5 в первой строфе, стих 5 в третьей) занимают в строфе одинаковое место, *непосредственно предшествуя* этой энергичной ямбической концовке (стих 5 тем самым и рифмуется с нею). Даже еще не понимая полностью функцию такого рисунка, мы инстинктивно ощущаем, что он повышает четкость и «умышленность» всего архитектурного плана стихотворения. Предфинальная позиция анклавов – после соответственно трех и четырех начальных ямбов, перед завершающим ямбом – способствует их сильному контрастному отграничению на ямбическом фоне, ибо: (а) позволяет перед переключением на амфибрахий накопить в предшествующих строках максимальную возможную ямбическую энергию (или, если угодно, инерцию); (б) обеспечивает мгновенное (как бы при отпуске натянутой пружины!) возвращение от амфибрахической врезки к подтверждению ямба в финальном стихе.

Итак, в отношении анклавов Ам действует, как уже было сказано, двойная тенденция. До сих пор мы видели, как они с помощью различных средств ритмической маскировки ассимилируются с окружающим ямбическим строем. Теперь мы видим, как средствами другого уровня – строфического рисунка – эти анклавы оказываются одновременно выделенными на фоне ямбического строя в качестве особых, метрически отличных, единиц.

Прибегая опять к отчасти фигуративной речи, можно было бы сказать, что два амфибрахических участка «Silentium!» не являются какими-то отступлениями от схемы, нуждающимися в исправлении, а, напротив, представляют собой зоны наибольшей метрической устойчивости, своего рода стабильные плато этого стихотворения. Все остальные строки в разной степени тянутся

в сторону этих островков, приближаются к этому плато и в двух случаях достигают его, хотя и ненадолго, тут же спадая к энергичному возвращению ямбического ритма в концовке.

Идентичность позиции анклавов дает умелому мастеру стиха интересные выразительные возможности. Как известно хотя бы из работ Р.О. Якобсона⁵, повторение двух ритмически сходных отрезков в одинаковых позициях способствует выявлению между ними всевозможных семантических и формальных со- и противопоставлений. В данном случае это такие, например, соотношения, как: (а) двойной Ам в первом анклаве – одиночный во втором; (б) наличие иконического соответствия между ритмом и смыслом (*Встают и заходят оне*) в первом анклаве – отсутствие такого соответствия во втором; (в) словесный образ глубинного безмолвия и звездной ночи в первом анклаве – словесный образ агрессивных солнечных лучей (к которому в предшествующем ямбическом стихе подсоединяется и «наружный шум») во втором, и т. п. Соображения о функциях этих соотношений будут высказаны ниже.

Указанное тождество позиций, выравнивающее амфибрахические анклавы в единую линию, позволяет заметить в последней особую выразительную фигуру, известную под названием *тройного удара*. Тройной удар – это такое трехфазное нарастание некоего качества, при котором первая фаза дает его в средней, «нейтральной» степени, вторая фаза представляет собой его редукцию (вплоть до нуля), а третья – его более сильную, чем в первой фазе, степень. Прием этот, удар, основанный на принципе «отказа», или «отказного движения», был выделен и описан в работах С.М. Эйзенштейна, который иллюстрирует его, среди прочего, стихами из «Руслана и Людмилы»: *Тот опрокинут булавою, / Тот легкой поражен стрелою, / Другой, придавленный щитом, / Расотпан бешеным конем*. «Булава – средней тяжести предмет, стрела – легкий, и копыта – самый тяжелый... Как хитро это подведено: не простым нарастанием, а тремя ударами» (Эйзенштейн 1955: 84–85). В нашем случае фигура эта проявляется в том, что в одной и той же позиции в первой строфе являются *два* Ам; во второй *ни одного*; в третьей строфе – *одиночный* Ам. Итак, тройной удар, если видеть его в «Silentium!», применен в обращенной форме (усиленная – нулевая – средняя степень); предлагаемое нами объяснение этой инверсии читатель найдет в конце статьи.

Интерпретация

Постараемся найти место для этой в высшей степени оригинальной и органичной ритмической структуры в терминах поэтического мира Тютчева, понять их функцию в свете его любимых и типичных идей, мотивов и часто применяемых нарративно-драматургических приемов.

Этого вопроса уже касались ученые в прошлом. Ряд авторов склонны рассматривать «Silentium!» вне рамок силлаботоники (см., например, упомянутую в примеч. 1 работу Н.В. Королевой). По смелой гипотезе Б.Я. Бухштаба, здесь следует предполагать что-то вроде скандируемых при чтении старинных виршей. Поскольку ямба и амфибрахий – «размеры совершенно несходного ритмического рисунка», то «одинаковость слогового объема [строк] можно ощутить лишь при произнесении стихов как силлабических, т. е. с приглушенными ударениями. Именно приглушенность звука и нужна здесь, где говорится о молчании, о безмолвии» (*Бухштаб* 1970: 62). Как полагает М.Л. Гаспаров, метрические перебои при изосиллабическом строе в этом и других стихотворениях Тютчева следует рассматривать в рамках «романизирующих» тенденций в русской лирике эпохи романтизма (Кюхельбекер, Шевырев); в частности «Silentium!» и «Смотри, как на речном просторе» представляют собой шаг в сторону французской силлабики (*Гаспаров* 2000: 149). Гипотеза эта представляется научно солидной и остроумной. Нам кажется, однако, недостаточным видеть в этих стихотворениях лишь технический эксперимент по усвоению иных верификационных систем: с одной стороны, такие отступления у Тютчева слишком многочисленны и невелики (ни разу не охватывают целого стихотворения), а с другой – уж слишком сильно ощущаются суггестивность этих инцидентов и индивидуальность их дизайна в каждом отдельном стихотворении, толкающих на поиск тематических и выразительных интерпретаций. Заслуживает внимания в этом плане мнение Я.О. Зунделовича, что ритмический диссонанс соответствует «тому образно-смысловому диссонансу, которым пронизано все стихотворение: противопоставление взыскуемой поэтом внутренней тишины и молчания наружному шуму внешних дневных лучей»⁶.

Напомним, что в стихотворении выдерживается четырехстопный ямба со сплошными мужскими клаузулами и соседствующими парными рифмами. За данной метрической схемой закреплен в русской поэзии определенный семантический ореол

(понятие, известное по ряду основополагающих работ К.Ф. Тарановского и М.Л. Гаспарова⁷). Схема эта в русской поэзии не особенно широко распространена⁸, и ее наиболее яркие образцы памяты всем. Самым общим представлением, связанным с данным размером, можно, видимо, считать «сдерживание», «ограничение», «принудительное замыкание в узкие рамки»: с одной стороны – внутренний аскетизм, суровые преграды для рвущихся наружу порывов души (герой живет и говорит как бы «сжав зубы»); с другой – физическое заключение в разного рода ограды и стены, как то тюрьмы, подземные помещения, клетки или склепы, пересекающие любые попытки выхода наружу. Как и в отношении других размеров, интересно было бы уловить ряд тонких связей между особенностями метрико-ритмического рисунка и разными аспектами той «клаустро»-топики, с которой он ассоциируется⁹, но в розыски этого рода мы здесь вдаваться не будем. Главная параллель в русской поэзии – это, видимо, «Шильонский узник» Жуковского (1821) и его же более поздний «Суд в подземелье» (1832); одновременно с «Silentium!» или позже написанные «Исповедь» Лермонтова (1830), его «Боярин Орша» (1836) и «Мцыри» (1840). Везде налицо физические застенки (в «Боярине Орше», например, отец заключает согрешившую дочь в ее тереме и бросает ключи в море) и/или огромные усилия по сдерживанию самовыражения: *я б вырвал слабый мой язык* («Мцыри»). В поздней русской поэзии одним из первых приходит на ум «На Волге» Некрасова с его темой рабства (хотя рабство не совсем то же, что заключение, да и сходство с метрической схемой ослаблено, так как нет сплошной парной рифмовки); затем «Мик» Гумилева, где явственны мотивы «Мцыри» – плен, побег, а также нисхождение в мир мертвых и др.; и, наконец, «Крокодил» К. Чуковского, где тот же слог сознательно применен в отношении неволи зверей в санкт-петербургском зоопарке: *Они стенают и зовут, / И цепи тяжкие грызут, / Но им не вырваться сюда / Из тесных клеток никогда...*, и т. п.

Нет сомнения, что в той же типологической линии, близко к ее началу, располагается и тютчевский «Silentium!». Тριάдой чеканных строф с доминирующим повелительным наклоном поэт воздвигает, так сказать, «тюремный замок» для человеческих чувств и мыслей; три строфы – как бы три башни; сам нарратор, словно страж, стоит снаружи, следя, чтобы ничто изнутри не прорвалось вовне; и самый императив «молчи», первое и последнее слово стихотворения, кажется неким кольцом, замыкающим в себе этот неприступный внутренний мир.

Прорывы из охраняемой глубины во внешний мир все же происходят, и Тютчев не был бы Тютчевым, если бы они совсем не имели места. Для его тематики характерно, с одной стороны, обилие всевозможных преград, покровов, разделений, перегородок и завес, а с другой – тенденция к прохождению сквозь эти преграды, к постоянному проницанию этих завес, в результате которого наша жизнь, хотя бы на краткий миг, озаряется новым светом, будь то озарение оживляющее, омолаживающее душу или, наоборот, грозное, напоминающее о слепых хаотических силах. Этот акт проницания границ и покровов, прохождения в обе стороны сигналов и импульсов, кратковременных эпифаний – едва ли не наиболее характерный лирический мотив Тютчева, повторяющийся во множестве его стихотворений.

Мир у Тютчева делится на ряд сфер, из которых наименее ценная, самая нейтральная и несчастливая, наименее подлинная и одухотворенная – это наше непосредственное бытие в реальном мире, оно же бытие индивидуальное (что Тютчев не особенно высоко ценил индивидуализм, замечено давно). От давящей посредственности этой сферы лирическая персона Тютчева стремится освободиться и проникать, хотя бы на недолгое время, в более подлинные слои мироздания.

Эти последние располагаются как «вверх», так и «вглубь» от нейтральной сферы. Это, во-первых, окружающая нас прекрасная и роскошная видимая природа с ее солнцем и теплом, цветением, негой, буйной жизнью. Даже она в иных случаях оказывается недоступной для лирического персонажа, отделена от него преградой, когда тот «придавлен» к земле нередким для него состоянием депрессии (как описано в стихотворении «О, этот юг, о, эта Ницца!..»). Эта сияющая природа часто характеризуется как «златотканый покров», выброшенный на другую, более скрытую от нас область, где царят надындивидуальные стихийные силы и где мироздание осуществляет свои спокойно-величественные циклические таинства. Там есть, правда, место и для «древнего, родимого» хаоса, для знаменитых «глухонемых демонов». Но в целом эта вторая сфера желанна и притягательна, характеризуясь более чистой и разреженной атмосферой, в противоположность «удушливо-земному», «густому слою» повседневности. В отличие от страстного и лихорадочного ритма нашего «посредственно-го» бытия, в ней царит иной ритм, уравновешенный и спокойный. В этой сфере все выглядит по-другому, и даже *другое солнце светит* (202)¹⁰. Эти ее особенности, естественно, возбуждают в тютчевском лирическом персонаже сильнейшее ностальгическое тяготение.

Границы между сферами у Тютчева проблематизируются; большим драматизмом насыщаются пограничные зоны между ними и динамика посылаемых в обе стороны сигналов, импульсов и волн. Душа стремится вырваться из плена повседневности и индивидуализма и слиться с миром природных таинств, а этот последний, в свою очередь, постоянно напоминает о себе широким диапазоном знамений, озарений, отзвуков, отблесков, дуновений и эпифанических прозрений. Перегородки, отделяющие нас от этой подлинной природы, волнующей и желанной, постоянно напряжены и сотрясаются (пользуясь выражением более позднего поэта, *По заборам бегут амбразуры, / Образуются бреши в стене*). Да и нас самих все время тянет расширить эти «бреши» и посмотреть сквозь них на таинственные горние выси и бездны, полюбоваться их величественным спокойствием или, напротив, бросить запретный взгляд на игру царящих там сил хаоса. В большом количестве стихотворений тютчевское «я» мечтает и о более тотальном преодолении преград – об уходе из душной, суетливой среды на безмятежные вершины, а в более сильном случае – об отрешении от индивидуальности и полном растворении в жизни мироздания. С нетерпением ожидается момент, когда спадет пелена и в наш хмурый, застывший мир «ринутся лучи» с благодатных высот, оживляя и согревая все вокруг, возвращая душу лирического персонажа из мертвенной апатии к живости ощущений. Такие озарения, более или менее интенсивные, часто осуществляются и становятся центром лирического сюжета. Как правило, они кратковременны, но оставляют по себе долгое воспоминание.

Во-вторых, существенно, что к этим горним высям и разреженным внешним просторам подсоединяются – с другого конца – и глубины внутреннего мира человека (лирического персонажа). Как и высшие миры, эта «подземная» сфера способна посылать сознательному «я» свои сигналы и знаменания; в ней также царит иной режим, чем в освещенной части сознания; как и горние выси, она таинственна и способна быть объектом ностальгической тяги. Итак, обе невидимые сферы, окружающие собою повседневное бытие, родственны и соприродны, и все сказанное выше о перегородках, сотрясениях, прорывах, о двустороннем движении импульсов и т. д., относится как к высотам, так и к глубинам, в одинаковой мере отделенным от будничной посредственности, пустоты внешней жизни и болезненного индивидуализма. Идеалом двустороннего контакта с «верхом» и «низом» является лебедь, плывущий между небом и отражением неба в воде: *И полной славой тверди звездной / Ты отовсюду окружен* (145).

В следующем стихотворении эта двойная направленность импульсов и цели стремлений – не только «de excelsis / ad excelsa», но и «de profundis / in profunda», прорисована с большой четкостью:

Дума за думой, волна за волной –
 Два проявленья стихии одной:
 В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
 Здесь – в заключении [NB!], там – на просторе, –
 Тот же все вечный прибой и отбой,
 Тот же все призрак тревожно-пустой.

О том, насколько глубока у Тютчева захваченность темой проницания, трансцендирования из нашего «юдольного» мира в иные миры и vice versa, можно судить по тому, как она пронизывает весь его поэтический язык, в его прямых и переносных применениях. Мотивы границ, препятствий, знамений, эпифаний и другие в этом роде встречаются у поэта не только в «высоком», космологическом смысле, при созерцании природы и вслушивании в нее (как, например, в строках о *демонах глухонемых*), но и в более «профанных» жизненных применениях – в качестве метафор, описывающих психологические состояния лирического персонажа (скажем, депрессию, прижимающую его к земле, и моменты облегчения), моменты его личной жизни (например, «К. Б.» – *Я встретил вас...*), светские события (например, появление в дипломатических кругах очаровательной женщины – *Как летней иногда порою...*), смену времен года (например, близость весны) или даже политическую обстановку («На новый 1855 год»). В этих расширительных и переносных употреблениях можно нередко встретить тот же арсенал идей и образов (преграды, скованность – расковывание, контраст между неподвижной наружной поверхностью и живыми токами внутри, внезапное кратковременное озарение, и т. д.), что и в наиболее проникновенных тютчевских стихотворениях на собственно космо-метафизические темы.

Приведем несколько иллюстраций.

Иноприродный мир на горных высях: *Мы видим: с голубого свода / Нездешним светом веет нам, / Другую видим мы природу, / И без заката, без восходу / Другое солнце светит там... / Все лучше там, светлее, шире, / Так от земного далеко... (202). Там, в горнем, неземном жилище, / Где смертной жизни места нет, / И легче, и пустынно-чище / Струя воздушная течет... (118).*

Иноприродный мир в глубинах духа: *Душа моя, Элизиум теней, / Теней безмолвных, светлых и прекрасных, / Ни помыслам години буйной сей, / Ни радостям, ни горю не причастных... (119).*

Стремление души excelsior, в разреженную беспредельность: *Как рвется из густого слоя, / Как жаждет горных наша грудь, / Как все удушливо-земное / Она хотела б оттолкнуть! (203). Душа хотела б быть звездой... / В эфире чистом и незримом (107). Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой! / Из смертной рвется он груди, / Он с беспредельным жаждет слиться (119). Как жадно к небу рвешься ты! («Фонтан», 135). Все выше, дале вьется он – / И вот ушел за небосклон!.. / А я здесь, в поте и в пыли / Я, царь земли, прирос к земле! (о полете коршуна, 130). Вот взобрался я на вершину, / Сижусь здесь радостен и тих – / Ты к людям, ключ, спешишь в долину – / Попробуй, каково у них! (130). Шумят верхи древесные / Высоко надо мной... // Все пошлое и ложное! Ушло так далеко... (193).*

Невозможность оторваться от земли, вкусить от благ и радостей «златотканого покрова» мира: *Пошли, Господь, свою отраду / Тому, кто в летний жар и зной, / Как бедный нищий, мимо саду / Бредет по жесткой мостовой (84). О, этот Юг, о, эта Ницца! / О, как их блеск меня тревожит! / Жизнь, как подстреленная птица, / Подняться хочет – и не может... (214). Они не видят и не слышат, / Живут в сем мире, как впотьмах, / Для них и солнцы, зная, не дышат, / И жизни нет в морских волнах, и т. д. (136).*

Стремление индивида к растворению в бесконечном: *Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай! (127). Все, безразличны, как стихия, – / Сольются с бездной роковой!.. // О, нашей мысли обольщенье, / Ты, человеческое Я, / Не таково ль твоё значенье, / Не таково ль судьба твоя? (о плывущих льдинах, 173).*

Покровы, завесы и угадываемая иная жизнь под ними: *Поток сгустился и тускнеет, / И прячется под твердым льдом... / Но подо льдистою корой / Еще есть жизнь, еще есть ропот – / И внятно слышится порой / Ключа таинственного шепот! (сравнение души с замерзшим ключом, 118). Иным достался от природы / Инстинкт пророчески-слепой, – / Они им чувствуют-слышат воды / И в темной глубине земной... // Великой Матерью любимый, / Стократ завидней твой удел – / Не раз под оболочкой зримой / Ты самое ее узрел («А.А. Фету», 208). На мир таинственный духов, / Над этой бездной безымянной, / Покров брошен златотканый / Высокой волею богов («День и ночь», 145). Покров, накинутый над бездной (дневной мир, «свиваемый» ночью, 162). Стоим мы слепо*

пред Судьбою, / Не нам сорвать с нее покров... (о грядущих потрясениях в Европе; «На новый 1855 год», 189).

Прорыв, снятие завес и покровов. Проблески, лучи, сигналы, озарения из скрытого мира: *Но сквозь воздушный завес окон / Недолго лился мрак ночной... // Вот тихоструйно, тихо-вейно, / Как ветерком занесено, / Дымно-легко, мглисто-лилейно / Вдруг что-то порхнуло в окно* (138). *Как летней иногда порою / Вдруг птичка в комнату влетит... // Так мимолетной и воздушной / Явилась гостьей к нам она* (211). *И все для сердца и для глаз / Так было холодно-бесцветно, / Так было грустно-безответно, – / Но чья-то песнь вдруг раздалась... // И вот, каким-то обаяньем / Туман, свернувшись, улетел...* («Н.И. Кролю», 212). *Каким-то сном уснувшей тени / Я спал зарытый, но живой! // И вот, я чувю, надо мною, / Не наяву и не во сне, / Как бы повеяло весною, / Как бы запело о весне!* («Гр. Е.П. Ростопчиной», 168). *Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, / И в оный час явлений и чудес / Живая колесница мирозданья / Открыто катится в святилище небес* (79). *Ночное небо так угрюмо / Заволокло со всех сторон... / Одни зарницы огневые, / Воспламеняясь чередой, / Как демоны глухонемые / Ведут беседу меж собой. //... Как бы таинственное дело / Решалось там – на высоте* (223). *А небо так еще всецело / Ночным сияет торжеством. // Но не пройдет двух-трех мгновений / Ночь испарится над землей, / И в полном блеске проявлений / Вдруг нас охватит мир дневной* («Декабрьское утро», 201). *Взойдешь ли ты когда, Свобода, / Блеснет ли луч твой золотой?.. / Блеснет твой луч и оживит / И сон разгонит и туманы...* (115).

Импульсы из других миров у Тютчева часто носят слабый и трепетный характер. Есть, если угодно, парадокс в том, что эпифания о тех сферах, где все так постоянно и устойчиво, оказывается столь зыбкой и неуловимой. Нередко она вообще остается незаметна для окружающих и воспринимается лишь чуткой душой поэта, порой даже не наяву, а во сне: *И эта греза снилась мне, / Пока мне птичка ваша пела* («Н.И. Кролю»). Видения эти недолговечны, мимолетны, они рассеиваются, озарив на минуту наше существование: *Но кратки все очарованья, / Им не дано у нас гостить...* («Н.С. Акинфьевой»). *Оно дано нам на мгновенье, / Лови его – лови скорей!* («Как неожиданно и ярко...»). Status quo восстанавливается немедленно, но память о полученном озарении надолго освещает, утепляет последующую жизнь.

Занимая столь важное место в динамике тютчевского поэтического мира, эти моменты прорыва пелены, проникновения «лучей» не застывают в какие-либо единообразные формулы, но каждый раз изобретательно драматизируются и предстают в ряде оригинальных вариаций. Для их разработки применяются, как мы видим, и средства не только лексического, но и инструментального уровня: метр, ритмика, строфическая композиция. О поэтической изобретательности Тютчева на этих уровнях как нельзя ярче свидетельствует «Silentium!». Отдаленным намеком, но при этом в рамках строгого композиционного построения, амфибрахические анклавы на краткий миг приоткрывают перед нами 'иконичный образ иного порядка, иного режима и ритма, царящего в «душевной глубине» – размеренного и разреженного, не подверженного воздействиям мирских метаний и сует'. Этому способствует и редкость ударений трехсложного метра, и их более регулярная, чем в ямбе, расстановка; и, конечно, решающую роль играет лексическое заполнение первого анклава, где речь идет именно о режиме глубинного мира, уподобляемом восходам и заходам звезд в ночи (сравнение, которому для чуткого на метрические приемы уха соответствует и «восходяще-нисходящий» рисунок амфибрахия как метра). Технические средства, придающие анклавам видимость и в то же время обеспечивающие их органическое вращение в ямбический контекст, образуют, как мы попытались показать выше, сложную и целесообразную структуру, охватывающую все стихотворение.

Могут спросить: ну, а где же иконичность второго анклава (*Дневные разгонят лучи*), каково его соотношение с темой «приоткрывания иного мира»? Допустим, что все сказанное о ритмико-выразительных особенностях амфибрахия как такового применимо и к этому стиху, но ведь на образном-то уровне здесь говорится скорее о *внешнем, дневном* мире? И почему вовсе лишена перебоев метра вторая строфа? Нам хотелось бы отвести упрек в натяжках, в частности в нередкой у литературоведов манере обходить молчанием те моменты, где текст *не* поддается толкованию в духе их построений. Попробуем предложить гипотетический ответ на подобные недоумения.

Выше было сказано:

1) что импульсы из иных миров у Тютчева носят по природе свой недолговечный, мимолетный (можно сказать: угасающий, ослабевающий) характер;

2) что появление амфибрахических анклавов в одинаковых позициях строфы следует схеме «тройного удара»: первая

строфа – наиболее сильный случай (два иконических Ам), вторая строфа – нуль, третья строфа – ослабленный случай (один неиконический Ам).

Как правило, тройной удар выражает усиление некоего качества, появляющегося в идентичной позиции по схеме «нормальная степень – нулевая степень – усиленная степень». Если темой является X, то в третьей фазе он является в виде X! – в усиленной форме. Но тютчевские сигналы и озарения их иных миров проходят, как правило, под знаком слабости, недолговечности. Если, таким образом, темой X является «слабость», то при третьем ударе «усиленным» по сравнению с первым ударом должен оказаться именно момент слабости. Если цель состоит в том, чтобы выразить идею *затухания, угасания* идущих «de profundis» импульсов, то логично, чтобы отказный прием тройного удара был применен в инвертированной форме: импульс предстает как «сильный – нулевой – редуцированный». Между прочим, при таком подходе приобретает смысл и лексическое заполнение второго амфибрахического анклава, где идет речь не об эпифании в полной форме, как в первой строфе, а о конце ее – о разгоне, рассеянии земными дневными лучами и «наружным шумом» приоткрывшегося было мира утаенных мыслей. В амфибрахиях первой строфы являлся цельный образ ночного мира с его размеренной цикличностью; в финале мы можем наблюдать его разложение; на ритмическом уровне «душевная глубина» с ее таинствами еще прослушивается, но словесный ее коррелят рассеивается, как сон при вторжении «дневных лучей».

Впервые: Стих. Язык. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 674–687.

Примечания

- ¹ «Но в том-то и дело, что никакого амфибрахия в этом стихотворении нет. Только отказавшись от этой абсурдной мысли, можно понять красоту музыки тютчевского шедевра» (Королева 1973: 158). Автор статьи в целом склоняется к отрицанию силлаботоничности в этих стихах Тютчева, хотя настаивает на ямбическом чтении других мест (*Безмолвны, как звезды в ночи*).
- ² Б.Я. Бухштаб находит, что в этом стихотворении «наращение добавочных слогов как бы передает выходящее за грани душевное волнение» (Бухштаб 1970: 62). Там же интерпретации отступлений в

других стихотворениях: «Сон на море», «Смотри, как на речном просторе», наконец, «Silentium!» (см. ниже).

- ³ Ср. замечания о выделенности слов в трехдольных размерах – в связи с тем, что «[средняя] длина русского фонетического слога – это три слога», у Б.В. Томашевского: «Ценность слова в трехсложных размерах чувствуется в гораздо большей степени, чем в двусложных. Там ритмическая единица слог, а здесь – слово» (Томашевский 1959: 380).
- ⁴ Анапест во времена Тредиаковского и Ломоносова считался восходящим размером, дактиль – нисходящим, для амфибрахия же не находилось места, поскольку пришлось бы признать его восходяще-нисходящим, чего русские теоретики стиха долго не хотели видеть; см.: (Томашевский 1959: 380).
- ⁵ Мы имеем в виду прежде всего цикл работ, собранных в книге (Jakobson 1973).
- ⁶ (Зунделович 1963: 147). К сожалению, публикация осталась нам недоступной и цитируется по сноске из упомянутой книги Б. Бухштаба (Бухштаб 1970: 62–63).
- ⁷ См. в особенности: (Гаспаров 1999) – самое полное и богатое по материалу исследование на эту тему (размер интересующего нас типа в нем не рассматривается).
- ⁸ Говоря это, мы имеем в виду лишь наиболее «видные», известные читателю произведения *русской* поэзии. Исчерпывающее разыскание, где были бы собраны все существующие примеры или делался бы экскурс в английскую поэзию (с такими очевидными прототипами, как В. Скотт и Байрон), нами не предпринималось; оно, конечно, намного переросло бы рамки настоящей статьи и заслонило бы его частную тему.
- ⁹ Например, исследовать произведения, написанные этим метром, на уровне содержания и повествовательной манеры: в какой мере в этих планах обнаруживаются приемы, миметирующие сжатость, лаконичность, нарраторское самоограничение и т. д., а также всевозможные образы закрытых помещений, стен, цепей, замков и другой «топики заключения».
- ¹⁰ Здесь и далее ссылки (страницы в скобках) даются по изданию (Тютчев 1987).

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ
НАД ПОЭТИЧЕСКИМ МИРОМ АХМАТОВОЙ

ПОЭТИКА ОБЕЗБОЛИВАНИЯ:
СТИХОТВОРЕНИЕ
«СЕРДЦЕ БЬЕТСЯ РОВНО, МЕРНО...»

- 1 а Сердце бьется ровно, мерно.
б Что мне долгие года!
в Ведь под аркой на Галерной
г Наши тени навсегда.
- 2 а Сквозь опущенные веки
б Вижу, вижу, ты со мной,
в И в руке твоей навеки
г Нераскрытый веер мой.
- 3 а Оттого, что стали рядом
б Мы в блаженный миг чудес,
в В миг, когда над Летним садом
г Месяц розовый воскрес, –
- 4 а Мне не надо ожиданий
б У постылого окна
в И томительных свиданий.
г Вся любовь утолена.
- 5 а Ты свободен, я свободна,
б Завтра лучше, чем вчера, –
в Над Невою темноводной,
г Под улыбкою холодной
д Императора Петра.
1913

1. О поэтическом мире Ахматовой

Говоря об описании индивидуального поэтического мира, мы имеем в виду, во-первых, реконструкцию немногих наиболее общих семантических фигур (тем), лежащих в основе разных текстов данного писателя, и, во-вторых, демонстрацию соответствий между темами и конструктами более поверхностного уровня – инвариантными мотивами, значительно более многочисленными. Последние с помощью приемов выразительности (ПВ) реализуются в виде множества конкретных текстов и их фрагментов. Существенно, что наиболее глубокий – тематический – уровень можно мыслить по-разному. В одних случаях он может быть сведен к одной-двум несложным фигурам, из которых разнообразие инвариантных мотивов выводится с помощью многоступенчатого и хитроумного варьирования. В других он уже и сам по себе представляет собой достаточно сложное образование, целую систему взаимосвязанных понятий и положений, своего рода жизненную философию *in a nutshell*. Необычайная утонченность и глубина интимного мира, отраженного в лирике Ахматовой, побудила нас пойти в данном случае по второму пути [ср., например, нашу статью о Зощенко, (*Щеглов 1986г*), где принят первый путь]. В качестве исходного уровня описания ее поэзии мы формулируем не одну абстрактную тему, а целый тематический комплекс, включающий наиболее постоянные черты личности лирической героини, ее фундаментальные представления о мире и человеке и общую стратегию поведения. В этой работе, главной целью которой является анализ одного конкретного текста, мы ограничимся очень кратким изложением тематического комплекса и оставим в стороне систему инвариантных мотивов, затрагивая их лишь по мере надобности [подробнее об обоих уровнях в (*Щеглов 1979: 27–56*)].

Тематический комплекс Ахматовой состоит из четырех сегментов, которые не являются полностью взаимонезависимыми: они связаны разного рода логическими и смысловыми отношениями, окрашивая, поддерживая, мотивируя и дополняя друг друга.

(а) 'Судьба'. Естественный удел человека – отсутствие счастья; жестокость и равнодушие мира, нивелирующего и поглощающего хрупкое, индивидуальное, теплое, человеческое, одухотворенное; эфемерность человека, неумолимость времени.

(б) 'Душа'. Главными чертами личности лирической героини являются:

пассивность, сознание своего бессилия перед судьбой, готовность ей покориться;

любовь к жизни и к ее хрупким, теплым, одухотворенным ценностям; сочувствие ко всем существам, находящимся в сходном с ней положении;

'креативность' (или, пользуясь словом самой Ахматовой, «крылатость») души, т. е. сверхчувствительность, высокая эмоциональная восприимчивость, способность выходить за границы данного, пронизать пространственные, временные, физические и иные преграды, строить собственный аналог в духовном измерении. (Примеры манифестаций 'креативности' – необычайная сила памяти и воображения, восприимчивость к скрытым от других эманациям и сигналам, понимание языка природы, склонность к трансу и бреду, дар пророчества и пр.).

(в) 'Долг и счастье'. Понимание шаткости и в конечном счете безнадежности человеческого положения лежит в основе жизненной стратегии лирической героини Ахматовой, в частности ее отношения к счастью и личным благам. Поскольку счастье «не положено» человеку, может быть лишь случайным, кратковременным и обманчивым, героиня склоняется к антигедонизму, если не аскетизму. С одной стороны, она испытывает страх перед счастьем, опасается его потерять, сглазить, слишком дорого за него заплатить и т. п. С другой – глубокое чувство порядочности подсказывает ей необходимость самоограничения, сдержанности, серьезности. Правилom должна быть не бездумная погоня за благами для себя, но помощь существам, находящимся в том же трудном положении, солидарность, совместные попытки (хотя бы и обреченные на неудачу) сбережения и защиты человеческих ценностей перед лицом грозных нивелирующих сил.

(г) 'Победа над судьбой'. Исходя из сознания естественности несчастья, лирическая героиня старается сжиться с ним и выработать для себя удовлетворительный *modus vivendi*, прибегая для этого к креативным способностям Души; она терпит или преодолевает несчастье, находит источники компенсации неудач и т. п.; вообще, находит те или иные возможности позитивной оценки своего положения, что, однако, с точки зрения обычной житейской психологии лишь трагически оттеняет его негативный характер.

Легко заметить, что наша формулировка ахматовской темы носит исключительно содержательный характер и не включает никаких установок, касающихся того или иного способа обращения с поэтическим языком. Между тем именно такая установка

была выделена в качестве «доминанты» поэзии Ахматовой в классической работе Б.М. Эйхенбаума, сохраняющей все свое значение и по сей день. Эйхенбаум считал доминантой Ахматовой «лаконизм и энергию выражения» (*Эйхенбаум* 1969в: 106, 120) и убедительно возвел к этому инварианту многие особенности ее лексики, синтаксиса, фонетики, строфики, сюжета и пр. Может показаться, что наш подход лежит в совершенно иной плоскости, чем подход Эйхенбаума, и никак с ним пересечься не может. Однако это не так. Не имея возможности вдаваться здесь в теорию вопроса, укажем, что такие черты, как 'лаконизм', 'энергия', 'говорной стих' в принципе вполне могут стать частью развертывания содержательной темы, если последнюю сформулировать достаточно широко и в то же время адекватно (что, возможно, нам и не удалось сделать)¹. В дальнейшем изложении мы постараемся, где этого требуют задачи статьи, найти место для некоторых наблюдений Эйхенбаума в рамках наших собственных построений.

Отдельное стихотворение может иметь в качестве своей темы, т. е. того основного смыслового инварианта, развертывание которого конституирует большую часть художественной структуры, любой из сегментов тематического комплекса. Темой стихотворения может быть также какая-то часть сегмента, комбинация сегментов, какой-либо инвариантный мотив или набор мотивов, развертывающих тематический комплекс и т. п. Что именно принимается за тему отдельного текста, на каком уровне она располагается в иерархии единиц поэтического мира, зависит от практических целей описания.

Для стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...» наибольшее значение имеет сегмент 'Победа над судьбой', который нам придется рассмотреть несколько подробнее. Он реализуется в стихотворениях Ахматовой через ряд инвариантных мотивов, из которых упомянем следующие: 'Механическое поведение (в состоянии оцепенения или транса)', 'Омертвление, превращение в камень', 'Успокоение', 'Претворение мгновенного и эфемерного в вечное и нетленное'. Мы выделили эти мотивы, так как именно они – в различной степени – представлены в интересующем нас стихотворении. При этом, помимо самого факта, что все они манифестируют 'Победу над судьбой', названные четыре мотива имеют и еще один общий элемент – способ, которым достигается эта победа. Во всех четырех случаях имеет место то или иное 'обезболивание', переход к состоянию, связанному с меньшей чувствительностью. Лирическая героиня, как правило, выражает по этому поводу удовлетворение и радость; однако из подтекста

ясно, что подобная анестезия влечет за собой атрофию живого, отказ от естественных надежд и стремлений. (По-видимому, данный способ преодоления несчастливой судьбы опирается главным образом на ту сторону личности лирической героини, которую мы назвали 'пассивностью, сознанием бессилия' и т. п.; см. тематический комплекс, сегмент 'Душа'.) Иллюстрации мотивов, связанных с 'обезболиванием':

'Механическое поведение'. *Странно вспомнить: душа тосковала, / Задыхалась в предсмертном бреду. / А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду; Я живу, как кукушка в часах... / <...> / Заведут – и кукую; Но зачем улыбкой странную / И застывшей улыбаемся?; Села, словно фарфоровый идол, и т. п.*

'Омертвление, потеря памяти и чувствительности (образно – окаменение)'. *Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану; Ты давно перестала считать уколы – / Грудь мертва под острой иглой; Ему обещала, что плакать не буду, / Но каменным сделалось сердце мое; У меня сегодня много дела: / Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела...*

'Успокоение' – это отдых, избавление от страхов и тревог, отрезвление, переход от горьких и острых переживаний к спокойной, размеренной жизни, которая, однако, отмечена более или менее выраженными чертами угасания, охлаждения, опреснения жизни, застоя, неволи и т. п. В крайних своих формах 'Успокоение' граничит с 'Омертвлением' и 'Механическим поведением'. *Как светло здесь и как бесприютно, / Отдыхает усталое тело; Ты [сердце] совсем устало, / Бьешься тише, глуше; Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо и молиться Богу; Я очень спокойная. Только не надо / Со мною о нем говорить; Вчера еще, влюбленный, / Молил: "Не забудь". / А нынче – только ветры / Да крики пастухов, / Взволнованные кедры / У чистых родников; Сразу стало тихо в доме, / Облетел последний мак, / Замерла я в долгой дреме / И встречаю ранний мрак.*

'Претворение мгновенного в вечное' – форма Победы над судьбой, использующая креативный аспект Души: восприимчивость к скрытым от других эманациям и сигналам, отношение к бестелесному как к реальному, способность проникать преграды, снимать ограничения, населять мир образами, создаваемыми воображением и памятью, и т. п. Эфемерность дорогих объектов, мимолетность впечатлений, редкость и краткость счастливых мгновений жизни компенсируются переходом в духовное измерение, где преходящее и летучее может быть запечатлено навечно и как бы изъято из-под юрисдикции времени, житейской пошлости

и т. п. В частности, пережитые моменты любви навсегда остаются в душах участников романа и в памяти окружающих мест и предметов в виде неких нетленных сущностей, нимало не затрагиваемых ссорами, разлукой, изменой, смертью, забвением и прочими превратностями: *Эти липы, верно, не забыли / Наши встречи, мальчик мой веселый; Иная близится пора, / Уж ветер смерти губы студит, / Но нам священный град Петра / Невольным памятником будет; Здесь статуи помнят меня молодой, / А я их под невискою помню водой.* Неразрушимый образ помогает забыть горечь и прозу реальной жизни: *Спокойно знаю – в этом тайна / Неугасимого огня. / Пусть мы встречаемся случайно / И ты не смотришь на меня; О, есть костер, которого не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх; Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других, / Престо мной золотой аналой / И со мной сероглазый жених.* Типичные заменители исчезнувших людей и прошедших моментов – 'тень, след, отражение, звук шагов' и т. п.: *И столетие мы лелеем / Еле слышимый шелест шагов; Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда; Лыжный след, словно память о том, / Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем; Разлучение наше мнимо. / Я с тобою неразлучима: / Тень моя на стенах твоих. / Отражение мое в каналах, / Звук шагов в Эрмитажных залах; Там, где наши проносятся тени, / Над Невой, над Невой, над Невой; / Там, где плещет Нева о ступени, / – Это пропуск в бессмертие твой; И замертво спят сотни тысяч шагов / Врагов и друзей, друзей и врагов.*

2. Тема стихотворения

В «Сердце бьется ровно, мерно...» используются все четыре мотива, но стержневую роль играют два из них: 'Успокоение' и 'Претворение мгновенного в вечное', которые мы и будем считать темой данного стихотворения.

3. Глубинное решение

Глубинное решение задает схему, согласно которой переплетаются входящие в тему мотивы. Во-первых, между ними устанавливается каузальная связь: 'Успокоение' мотивируется неизбежностью 'Претворения', сознание неразрушимости лучших моментов жизни внушает лирической героине спокойствие.

Во-вторых, они сливаются и фактически: 'Успокоение' перетекает в 'Претворение', проходя промежуточные стадии 'Механического поведения' и 'Омертвения'. Такой переход вовсе не обязателен и является оригинальной чертой данного лирического сюжета. С одной стороны, 'Успокоение' доводится здесь до предельной степени, каковая, как уже говорилось, граничит с превращением живого человека в куклу, автомат, камень и пр. С другой стороны, в качестве локуса лирического действия здесь выбран Петербург со своими прекрасными и холодными памятниками. Оба момента широко представлены и вместе и порознь в различных стихотворениях Ахматовой, однако в данном случае между ними усмотрена возможность сюжетного сцепления: автоматизация, охлаждение, онемение, замирание жизни, наступающее в последней стадии 'Успокоения', осмысливается как переселение душ героев в эти памятники, растворение в них, превращение живого, теплого и эфемерного в каменное и вечное. Такое решение выглядит особенно органичным, если в числе памятников фигурирует фальконетовский Петр, с которым благодаря пушкинскому Медному всаднику прочно связана идея холодной надчеловечности.

Несколько сходная ситуация наблюдается в другом стихотворении, где лирическая героиня предвидит собственное окаменение как желанное слияние с любимым (и уязвимым, ибо он разрушается) объектом из той же петербургско-царскосельской сферы:

...А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.
И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

4. Лирический сюжет

Лирический сюжет стихотворения, в самых общих чертах, строится как нарастание и постепенное слияние двух центральных мотивов – 'Успокоения' и 'Претворения в вечное'. Конечная точка такого процесса – полное замирание пульса жизни, его

растворение в вечности, воплощенной в прекрасных и холодных памятниках. Подготовка этого заключительного состояния проходит в две фазы, которым соответствуют строфы 1–2 и 3–5.

В строфах 1–2 лирическая героиня говорит о своем спокойствии, мотивируя его тем, что неповторимые моменты человеческой жизни не проходят бесследно, а запечатлеваются в культурной памяти мест и предметов. Здесь поэт вызывает у читателя представления двоякого рода: с одной стороны, о трепетной прелести жизни и любви (которые предстают, как обычно у Ахматовой, в виде характерных изящных и лаконичных деталей бытового плана), а с другой – о покое, веках и бессмертии. Эмоциональный ключ этих двух строф может быть охарактеризован как торжественно-приподнятый и в то же время несколько ослабленный, усталый и сонный – сочетание, не столь уж редкое у Ахматовой.

Строфы 3–5 представляют собой новый уровень в развертывании темы, характеризующийся усилением трагического звучания. Идея 'успокоения в вечном' здесь раскрывается окончательно. Мотив нетленности отходит на второй план, а на первый выдвигается мотив замирания жизни. Начало этой второй фазы лирического сюжета знаменуется временным переключением внимания героини с настоящего на прошлое: она обращается к истории того, как и почему определенные моменты ее жизни получили право на увековечение. Строфа 3 говорит о состоявшемся где-то в прошлом приобщении героев к мировой мистерии. Участникам любовного свидания потому обеспечено место в пантеоне окружающей природы и культуры, что свидание это совпало с циклическим таинством новолуния. Таким образом, вторая фаза сюжета начинается с «отказного» отступления от линии 'Успокоения' – героиня мысленно возвращается к высшему, кульминационному моменту романа. Соответственно тон ее из устало-сонного становится взволнованным и патетическим. Однако уже в 4-й строфе наступает спад экстаза и вновь начинает звучать тема затухания жизни. Треволнения повседневного бытия теряют власть над лирической героиней – тема, которую она продолжает развивать и в 5-й строфе, между тем как ее тон приобретает механический оттенок, свидетельствующий об охлаждении и окаменении. К этим механическим ноткам подключаются торжественно-сомнамбулические интонации первой фазы. Нарастание тех и других сопровождается соответствующими изменениями в сфере образов: человеческие фигуры и бытовые детали в 5-й строфе исчезают, и стихотворение

заканчивается безлюдной картиной величественного города, с царящей над ним равнодушной статуей и водой – эмблемой забвения.

5. Разработка сюжета по строфам

В строфах 1–2 тема превращения мгновенного в вечное развертывается через серию контрастных (или, если угодно, даже оксюморных) сопоставлений и чередований этих двух планов. С одной стороны, здесь запечатлены неповторимые черты конкретного момента жизни, передаваемого с помощью скупых и выразительных интимно-бытовых деталей и разговорных, камерных интонаций. С другой стороны, явственно звучит мотив вечности (*навсегда, навеки*) и соответствующая ей торжественно-певучая интонация, которая – в силу мотива 'Успокоения' – приобретает несколько сонный, убаюкивающий оттенок. В сюжетном отношении 1-я строфа служит как бы кратким резюме темы стихотворения, а 2-я развивает и детализирует 1-ю. Интонационное развитие в двух первых строфах представляет собой постепенный подъем от говорного, камерного звучания к певучему и высокому.

5.1. Первая строфа – теплая и говорная

Стихотворение открывается словами о спокойствии, о ровно бьющемся сердце. Иконическим образом последнего служит ритмический рисунок строки: *Сердце бьется ровно, мерно*. Особенности этого стиха – хорей, женское окончание; точное соответствие ударений метрической схеме; точное совпадение между слово- и стопоразделами (четыре стопы – четыре слова); фонетические и отчасти морфологические тождества между соседними словами (сердце, бьется; ровно, мерно); фонетическая симметрия между соседними парами слов (*e-o, o-e*). Интонация строки, несомненно, ровная: все слова в ней одинаково полнозначны, ни одно не выделено сильнее, чем другие, порядок слов нормальный. Хотя в конце предложения стоит точка, здесь нет, по крайней мере в нашем прочтении, сколько-нибудь заметного понижения тона, сигнализирующего о завершении мысли. Наличие однородных наречий *ровно, мерно*, разделенных запятой, подсказывает интонацию незаконченного перечисления; по смыслу здесь не точка, а скорее многоточие. Все это складывается в четкую акустическую

картину, соответствующую буквальному смыслу стиха: четыре совершенно одинаковые пары ударов с регулярным различием внутри пары по громкости и тембру (первый громче, второй тише; один на *o*, другой на *e*), разделенные одинаковыми паузами и образующие мелодическую прямую, направленную в бесконечность.

Интересно, что почти такой же стих мы встречаем в другом стихотворении Ахматовой, также посвященном теме 'Успокоения': *Ты совсем устало, / Бьешься тише, глуше*. Правда, 'ударов сердца' не четыре пары, а три; зато все они прошиты фонетическим тождеством – звуком *ш* в начале безударных слогов, который иконически соответствует выражаемой здесь идее 'приглушенности'. Многоточие, выражающее незавершенность, дано эксплицитно².

Если в первом стихе функция метра определяется очень четко – именно хорейская схема оказывается наилучшим ритмическим отображением ровно бьющегося сердца, то функцию четырехстопного хороя в масштабах всего стихотворения можно очертить лишь приблизительно. Круг семантических и выразительных возможностей метра, как и любого другого из формальных элементов стиха (ритма, строфики, повторов, фонетики, грамматики и пр.), вообще говоря, весьма широк, и активизация той или иной из них (или, если встать на точку зрения читателя, выбор той или иной интерпретации формального элемента) зависит от контекста всех других компонентов стиха, в том числе непосредственно-семантических (что говорится в тексте). При этом функция одного и того же элемента может оказаться неоднозначной и в пределах одного текста, поскольку последний часто выражает не одну эмоцию или идею, а целую их гамму. Стихотворение «Сердце бьется...» относится к комплексу мотивов 'Победа над судьбой', который, как мы знаем, отмечен чертами иллюзорного самоутешения: это всегда та или иная хорошая мина при плохой игре, маска веселья, скрывающая слезы, и т. п. Этот оптимистический тон иногда психологически мотивируется маской наивности и простоты, вплоть до юродивости, ср. «А Смоленская нынче именинница...», «Где, высокая, твой цыганенок...», «Подошла я к сосновому лесу...» и др. Главная роль в лирическом сюжете нашего стихотворения принадлежит мотиву 'Успокоения' с оттенком сна или транса. Все названные смысловые элементы: 'веселье', 'наивность', 'безыскусственность, простоватость', 'сонливость (ненапряженность, расслабленность, лень)' – могут считаться частью «семантического ореола» четырехстопного хороя если не в русской поэзии вообще, то, во всяком случае, в лирике Ахматовой 1910–1920-х годов; большинство стихотворений,

написанных ею четырехстопным хореем в указанный период, окрашены этими настроениями. Мотив 'сна, дремоты, лени' присутствует в «Жарко веет ветер душный...» (*Пруд лениво серебрится, / Жизнь по-новому легка... / <...> / Кто сегодня мне приснится / В пестрой сетке гамака?*), «Вновь подарен мне дремотой...», «Буду тихо на погосте...». Мотив 'облегчения, расслабленности' в сочетании с 'простоватым бесхитростным мышлением' налицо в «Сразу стало тихо в доме...», «Я спросила у кукушки...». Эта несколько нарочитая 'простота' вообще доминирует в стихотворениях данного метра. Иногда она принимает оттенок инфантильности; ср., например, «Знаю, знаю – снова лыжи...» и «Небо мелкий дождик сеет...» с характерными наивно-трогательными просьбами в конце (*Ива, дерево русалок, / Не мешай мне на пути и Помоги моей тревозе, / Белый, белый Духов день!*) и «Не хулил меня, не славил...» с наивно-благочестивыми рассуждениями. В других случаях простоте придаются оттенки 'блаженности' и транса, оправдывающих веселый тон, например: «Тот же голос, тот же взгляд...» с безыскусственными эпитетами *волосы льняные, свежих лилий, слова твои простые*, «Веет ветер лебединый...», «На пороге белом рая...» с мотивом 'благостности' и 'нищеты'. Наконец, простота может иметь фольклорную и песенную окраску, как в «Рыбаке», в «Сказке о черном кольце», в «Путник милый, ты далече...» с мотивами 'дракона' и 'пещеры', «За узором дымным стеклом...» (*ясный сокол, голубой шушун*), «Выбрала сама я долю...» (*голубь сизый*), «Для того ль тебя носила...» и «Шепчет: я не пожалею...», где признаками фольклорности являются стилизованно-примитивные концовки с соседними рифмами вместо перекрестных.

Вернемся к первой строфе нашего стихотворения. Как и любые манифестации 'Успокоения', слова героини о душевном покое должны иметь более или менее неблагоприятный подтекст. В данном случае его признаки, очевидно, следует искать не в ритме, поскольку мы видели, что ритм первой строки соответствует ее буквальному содержанию. По-видимому, дело, не в последнюю очередь, в самом факте отчужденного самонаблюдения. Непосредственно, спонтанно спокойный человек не думает о спокойствии и не прислушивается к ударам собственного сердца. Лирическая же героиня Ахматовой как бы усилием воли принимает спокойную мину и смотрит на себя со стороны, оценивая, насколько правдоподобно эта мина выглядит. Этот оттенок присутствует не только в данном стихотворении, но и в любых подобных заявлениях: *Я не плачу, я не жалею; Я очень спокойная. / Только не надо...* и т. п. Особенно характерны в этом смысле

наблюдения над мимикой собственного лица, когда героиня как бы смотрится в зеркало: *Но зачем улыбкой странною / И застывшей улыбаемся?* или: *Оркестр веселое играет, / И улыбаются уста.*

Кроме 'Успокоения', в первой строке присутствуют, хотя и в менее заметной форме, два других мотива, важных и для лирики Ахматовой в целом и для данного стихотворения. С одной стороны, образ ровно бьющегося сердца воплощает 'живое', 'теплое', 'человеческое'; ср. *Снова стук. То бьется так / Сердце теплое мое.* С другой стороны, ритм строки своей механической правильностью привносит в стих элемент 'автоматизма', 'игрушечности', входящей, как мы помним, в комплекс, 'Победа над судьбой'. Оба эти мотива соотносят первую строку с финальной, 5-й строфой: первый – как отказ (поскольку в 5-й строфе имеет место затухание жизни и торжество холода), второй – как предвестие (поскольку 5-я строфа содержит явные признаки 'механического поведения'). Символическая нагруженность начального образа или эпизода, его насыщенность мотивами, предвосхищающими кульминацию и финал, – черта в равной мере свойственная лирическим и повествовательным жанрам. В данном случае символическому восприятию первого стиха способствуют его синтаксическая отдельность, независимость (символ – всегда нечто законченное и автономное).

Если первая строка сосредоточивает внимание на малом и интимном уголке действительности – на биении сердца, то во второй строке происходит смена плана и появляется мотив вечности: *Что мне долгие года?* Он вводится в рамках типичной ахматовской фразеологической конструкции *что мне... / ничего, что... / пусть...* часто оформляющей 'Успокоение' и родственные ему мотивы 'Победы над судьбой'; ср. *Меня покинул в новолуние / Мой друг любимый. Ну так что ж?; Что теперь мне смертное томленье?; Пусть он не хочет глаз моих; Ничего, ведь я была готова; У наизусть затверженных прогулок / Соленый привкус – тоже не беда; Ничего, что не встретим зарю.*

В третьей-четвертой строках мотив 'Претворения мгновенного в вечное' полностью вступает в свои права, принимая форму 'тени, следа, отражения, звука шагов', навсегда связывающихся с местом, где жили и действовали герои. При этом 'тени' получают адрес – *под аркой на Галерной*, который по ряду признаков (конкретность, 'городской', 'цивилизованный', 'бытовой' колорит) контрастирует с окружающими его упоминаниями о вечности (*долгие года и навсегда*).

Интонационно первая строфа не однородна. Она наиболее говорная во всем стихотворении. Уже в ней ясно видны многие из черт «лаконизма и энергии выражения», выделенных Эйхенбаумом в поэзии Ахматовой 1910-х годов. Слова, используемые поэтом, относятся к слою самых простых, но все они с необычайным искусством выделены и разнообразно интонированы. «Слова не сливаются, а только соприкасаются – как частицы мозаичной картины. <...> Мы чувствуем смысловые очертания слов, потому что видим переходы от одних слов к другим, замечаем отсутствие промежуточных, связующих элементов. Слова получают особую смысловую вескость, фразы – новую энергию выражения. <...> Становится ощутимым самое движение речи – речь как произнесение, как обращенный к кому-то разговор, богатый мимическими и интонационными оттенками. Стиховая напевность ослаблена... <...> Стремление к лаконической энергии выражается также в резких синтаксических переходах. <...> Ослабляется значение глагола... <...> Наречия... перетягивают на себя смысловое ударение фразы и часто образуют сказуемостные сочетания или даже заменяют глагол. <...> Основная манера Ахматовой, особенно развитая ею в «Четках», выражается в сочетании разговорной или повествовательной интонации с патетическими вскрикиваниями. <...> Речь приобретает особую артикуляционно-мимическую выразительность. <...> ...Вокализм... заметно усилен в произносительном отношении. Это достигается как ритмико-интонационными приемами – усилением интонационных акцентов и растяжением гласных, так и другими приемами, в числе которых особенно интересен прием удвоения или утроения одного и того же гласного» (Эйхенбаум 1969в: 88, 92, 102, 99–100, 110, 120). Указанные особенности отчетливо видны и в последующих строфах, но там они находятся в равновесии с напевностью, которая в первой строфе еще не достигает полной силы.

Первая строка (1а), как уже говорилось, построена в виде незавершенного перечисления и звучит монотонно. Вторая (1б) во многом контрастна ей. Во-первых, это резкий переход к другой интонации – восклицательной. (Очень похожее соотношение двух начальных строк – в: *Сжала руки под темной вуалью* / <...> / «Отчего ты сегодня бледна?») Во-вторых, в отличие от ровного тона первой строки разные слова здесь акцентированы неодинаково. Наиболее сильно выделенным кажется нам слово *долгие*. Это: а) первое полнозначное слово в данной строке, причем слово с тематически важной семантикой; б) первое слово в стихотворении, превышающее по длине два слога и выходящее за пределы

стопы; в) первое слово, имеющее пиррихий, благодаря которому получается трехсложный безударный «пролет» между двумя иктами. Вместе со своим определяемым это прилагательное образует первую в стихотворении ритмико-семантическую группу – *долгие года*, выделяющуюся своей особой слитностью. Эта слитность, тяготеющая к односоставности, создается, с одной стороны, указанными выше ритмическими особенностями (перекрытие стопораздела словом *долгие*; ср., напротив, стакато первой строки, где стопоразделы совпадают со словоразделами; отсутствие благодаря пиррихии того контраста между соседними ударным и безударным слогами, которым были отмечены все предыдущие словоразделы)³, а с другой – ‘готовностью’ и даже некоторой стереотипностью русского словосочетания *долгие года*. Отметим также стягивающее группу фонетическое кольцо: *до...г...з...да*. В результате данное сочетание прилагательного с существительным воспринимается как единое понятие и как-бы-слово. Его семантика – длительность – иконически подчеркнута затяжным безударным интервалом между иктами⁴.

Слово *что* – второе по силе ударение в 1б. Рассредоточенность логического акцента (один на *что*, другой на *долгие года*) создает сложный, разговорный интонационный рисунок.

В следующих двух стихах – 1в–г – новое предложение, и восклицательная интонация вновь сменяется повествовательной. Характерная черта этих двух строк – пеоны (– – ‘ – – ‘ –), которые играют роль и в дальнейшем тексте, придавая ритму убаюкивающую волнообразность. В 1в–г эта роль пеонов еще несколько приглушена, главным образом потому, что мы встречаемся в этой паре строк, как и в 1б, с рассредоточенностью смысловых акцентов: на роль логического предиката могут претендовать одновременно две группы слов – *под аркой на Галерной* (отвечающая на вопрос *где* наши тени?) и *наши тени* (вопрос *что* под аркой на Галерной?). Эта неоднозначность актуального членения мешает данным двум стихам образовать плавную восходяще-нисходящую кривую, возможную лишь в том случае, когда главная часть сообщения находится в конце, что, например, имеет место в каждом из двух двустуших 2-й строфы.

Из других (перечисленных Эйхенбаумом) черт «лаконической энергии» отметим в 1б–г отсутствие глаголов-связок (способствующее выделению основных словесных групп), акцентированность наречия (*навсегда*, стоящее в рифменной позиции), «дискурсивную» частицу *ведь* (очень частую у Ахматовой), а также повторы ударных гласных (1б *о-о-а*; 1в–г *а-е-е-а*).

Наряду с говорным в 1в–г присутствует и музыкальное начало; кроме уже упомянутых пеонов, оно сказывается в ритмических (т. е. занимающих одинаковые позиции в стихе) повторах звонких согласных и слогов (*на <...> на <...> на <...>* в начале полустипий; кольцеобразная конфигурация *да <...> -на <...> -е <...> -да*).

5.2. Вторая строфа – торжественно-сомнамбулическая

Во 2-й строфе продолжается линия соположения 'мгновенного, конкретного и интимного' с 'вечным'. 'Вечное' снова представлено наречием, причем почти тем же самым, что и в строфе 1, – *навек*; отсутствие какого-либо развития или конкретизации данного мотива, возможно, играет определенную иконическую роль (вечность – статична, безлична, неизменна). В изображении конкретного, напротив, происходит сдвиг от самого общего плана (место встречи – *под аркой на Галерной*) через более частный (*ты со мной*) к крупному плану, к детали (*в руке – нераскрытый веер*). Подобное сочетание – с одной стороны, 'вечность', с другой – характерная бытовая деталь, притом изящная, прихотливая, светская, с элементом «моды» (т. е. несущая идею 'данного момента', 'эфемерного', 'человеческого', относящегося к культуре, уже ушедшей или обреченной на исчезновение) находит близкие параллели как в ранних, так и в поздних стихах Ахматовой. Ср.: *И столетие мы лелеем... <...> Здесь лежала его треуголка; И время прочь, и пространство прочь, / Я все разглядела сквозь белую ночь: / И нарцисс в хрустале у тебя на столе, / И сигары синий дымок; И в памяти черной, пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки.*

В образах 2-й строфы находят выражение и другие важные элементы тематического комплекса Ахматовой. *Опущенные веки, нераскрытый веер* – весьма характерные для нее детали любовной сцены. Здесь вступает в действие более или менее явственно проступающая во многих стихах Ахматовой философия 'скромности, сдержанности, аскетизма и альтруизма' в любовных отношениях. Она связана, в свою очередь, с фундаментальной идеей хрупкости всякого земного блага, невозможности удержать что-либо для себя, нецелесообразности, в трагических условиях человеческого существования, стремиться к удовлетворению любви, к обладанию любимым и т. п. Ахматовская лирическая героиня чаще всего находит радость в едва намеченных, редуцированных,

неэгоистических, тихих проявлениях любви, не желая, а то и боясь чего-либо более полного и осозанного. Минимальный, а иногда и чисто ментальный контакт с возлюбленным достаточен для счастья и благодарности судьбе. Ср. *Благослови же небеса: / Ты первый раз одна с любимым, или Приснился мне почти что ты: / Какая редкая удача!* Общение с возлюбленным (или, на языке Ахматовой, *другом*) отличается сдержанностью и скупостью проявления: *Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха; Ты задумчив, а я молчу*, и т. п. Этому преобладанию неполных и косвенных форм любовного контакта соответствует в тематическом комплексе главным образом сегмент 'Долг и счастье'. Но оно обусловлено и некоторыми более общими особенностями преломления мира в сознании лирической героини, отражающимися сегментом 'Душа'; о них будет сказано подробнее ниже, в связи с 4-й строфой (см. замечания о редуцированных, потенциальных, отраженных и тому подобных модусах изображения мира).

Одна из наиболее характерных в этом смысле форм любовной встречи в стихах Ахматовой – 'совместная прогулка' лирической героини и ее друга: они идут (или стоят) рядом: *Мы с тобой в страну обманную / Забрели...; Чернеет дорога приморского сада... <...> / ...Мы будем друзьями: / Гулять, целоваться, стареть; Здесь с тобою прошли мы вдвоем; Где со мною мой друг бродил* и т. п. Не трудно заметить, что это, в сущности, лишь вариация широко распространенного у Ахматовой мотива 'идти' (о нем см. в 5.4), здесь проецируемого в любовную сферу. Но специфика последней такова, что добавление мотива 'идти' – разумеется, в контексте всех других образных средств! – придает любовной ситуации колорит задумчивой сдержанности, особенно когда присутствует типичная дополнительная деталь, работающая в том же направлении – 'идушие не смотрят друг на друга': *Согласилась, да забыла / На него взглянуть; Не взглянув друг на друга, выйдем; И мы проходили сквозь город чужой... / Взглянуть друг на друга не смея...*

Вообще говоря, такое проявление скромности или боязни, как 'опускание глаз, нежелание взглянуть', достаточно распространено у Ахматовой и вне всякой связи с мотивом 'идти вместе': *А у нас светлых глаз / Нет приказу подымать; Только глаза подымать не смей; И опустил глаза; У него глаза такие, / Что запомнить каждый должен; / Мне же лучше, осторожной, / В них и вовсе не глядеть;* и т. п. В данном случае, однако, дело не столько (или не только) в скромности, сколько в том, что внимание идущих рядом героев направлено вовне. Их прогулка – это, не в последнюю очередь, совместное общение с любимыми ценностями, с объектами

природы и культуры, это совместное торжественно-трепетное восприятие окружающего мира, прекрасного в своем неповторимом, представшем в данный миг обличии. Свидание героев лирической новеллы Ахматовой происходит на фоне объектов, которые неотделимы от их собственной судьбы и разделяют с ними черты хрупкости, одухотворенности и потенциальной незащитности перед силами зла и хаоса. Кроме того, эти объекты хранят память об уникальных моментах прошлой жизни – точно так же, как сохраняют они память о данном моменте. Вполне естественно, что прогулка героев часто предстает как 'совместное созерцание' города, памятников и памятных мест, пейзажей, сочетающих элементы природы и культуры, и т. п.: *О, это был прохладный день / В чудесном городе Петровом!..; В последний раз мы встретились тогда / На набережной, где всегда встречались. / Была в Неве высокая вода, / И наводнения в городе боялись. / Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине – нелепость. / Как я запомнила высокий царский дом / И Петропавловскую крепость!; Там, за пестрою оградой, / У задумчивой воды, / Вспоминали мы с отрадой / Царскосельские сады. / И орла Екатерины / Вдруг узнали – это тот!..; Как площади эти обширны, / Как гулки и крутые мосты!..; Звук шагов в Эрмитажных залах, / Где со мною мой друг бродил.* Этот экстравертированный вариант любовной встречи, в которой *многоводный, темный город* участвует в качестве третьего и равноправного партнера, представлен и в нашем стихотворении.

Как уже говорилось, *веер* входит в сферу 'изящного', 'культурного', 'рафинированного', 'светского', 'человеческого' и т. п. Эпитет *нераскрытый* набрасывает на эту светскую изысканность флер сдержанности и грусти. Он выражает 'скромность' (раскрытый веер был бы знаком кокетства и флирта) и 'задумчивую, тихую сосредоточенность', возможно, устремленность внимания вовне (нераскрытый – неподвижный, бездействующий, забытый). *Мой веер в твоей руке* указывает на 'интимность' и вместе с тем хорошо согласуется с 'мгновенностью', (поскольку это специфичное, а не постоянное местопребывание веера).

Опущенные веки – образ, оставляющий некоторую свободу интерпретации. Остается открытым вопросом, в какой мере следует относить данную деталь к сфере 'сдержанности', 'скромности' 'задумчивой сосредоточенности', считать ее разновидностью мотивов 'опускать глаза', 'не смотреть друг на друга' и т. п. В духе этих мотивов можно было бы понимать ситуацию более или менее буквально: героиня стоит под аркой на Галерной, опустив глаза, и чувствует – видит – стоящего рядом партнера. При-

мерно так обстоит дело в «Черная вилась дорога...», в «Годовщину последнюю празднуй...» и др. Но вполне возможно и другое толкование: лирическая героиня видит все это мысленно, ретроспективно (вижу = припоминаю, воображаю), как в *Я все разглядела сквозь белую ночь*. При этом *опущенные веки* можно понять как знак сосредоточенности на внутреннем образе. Но еще более правдоподобную интерпретацию эта деталь получает в контексте того 'торжественно-сомнамбулического' настроения, которое во второй строфе начинает ощущаться весьма явственно (см. ниже о композиции и ритме строфы). Оно же позволяет понять и удвоенное *вижу, вижу*. Последнее входит в ряд типичных для Ахматовой повторений, создающих патетическую интонацию, ср.; *Хорони, хорони меня, ветер!; И звенит, звенит мой голос ложкий; Но не хочу, не хочу, не хочу / Знать, как целуют другую; Ты опять, опять со мной, бессонница!; А еще так недавно, недавно / Замирали вокруг тополя; И поет, поет постылый / Бубенец нижегородский* и т. п.; см., (Эйхенбаум 1969в: 117). Иногда эмфатическое удвоение применяется и к слову *вижу*, например в: *вижу, вижу лунный лук / Сквозь листву густых ракат, / Слышу, слышу ровный стук / Неподкованных копыт*. Здесь, как и в «Сердце бьется...», не вполне ясно, о чем идет речь, – о видении в буквальном смысле слова или же о 'ясновидении' ('вижу то, чего нет'). Стук копыт, как это видно из последующих строф, скорее всего, воображаемый. В этом случае эмфаза на словах *слышу, слышу* может восприниматься как 'торжество чуткой души, проницающей преграды' (слышу тебя! – хотя ты далеко, хотя тебя нет). Аналогичный смысл приобретает эмфаза в применении к глаголу *знать*: *Но сердце знает, сердце знает, / Что ложа пятая пуста!; Знаю, знаю – снова лыжи / Сухо заскрипят*. Эмфатическое удвоение нередко встречается в разного рода предсказаниях, пророчествах, которые также представляют собой 'прорыв души сквозь реальность': *Здесь никогда ничего не случится – / О, никогда! И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок; Только страшно так, что скоро, скоро / Он вернет свою добычу сам; Будешь, будешь мной утешенным*. В свете этих параллелей можно понимать слова *Вижу, вижу, ты со мной* как ясно-видение в состоянии полусна или транса. Возможно, что кроме торжественности, в повторе слова *вижу* может быть усмотрен и еще один оттенок, актуальный для нашего стихотворения – 'автоматизм'. При всем этом, по-видимому, остается живым – хотя бы и на заднем плане читательского восприятия – и более традиционный для Ахматовой смысл 'опускания глаз', связанный с комплексом 'скромности'.

Композиционно вторая строфа, по сравнению с первой, может быть охарактеризована как более 'правильная', 'ровная', 'цельная', 'связная' и т. п. Постараемся пояснить, какой смысл мы вкладываем в эти эпитеты.

Строфа состоит из двух периодов⁵, занимающих каждый по два стиха, из которых первый является предложным обстоятельством (*сквозь... и в...*), а второй содержит главные – и с грамматической, и с логической точки зрения – члены предложения. При этом второй период продолжает и развивает первый, а вместе они образуют синтаксическое и смысловое единство более высокого порядка. Имеется, таким образом, непрерывность в изложении единой мысли, параллелизм составных частей и постепенное нарастание смыслового веса к концу – как в пределах каждого периода, так и в целом четверостишии. Такая композиция воспринимается, естественно, как более 'нормальная' и 'гладкая', нежели в 1-й строфе, с ее синтаксической многосоставностью, неравносостью частей, множественностью логических акцентов.

Указанное деление на два периода, однако, выделяет в строфе лишь ее внешние составляющие, наиболее явные, первыми бросающиеся в глаза. Более внимательный синтаксический анализ дает иное членение текста. Но характерно, что и оно укладывается в 'правильную' схему, правда, основанную на этот раз не на параллелизме, а на нарастании. Текст строфы представляет собой сложно-подчиненное предложение. Главная его часть занимает ровно полтора стиха, кончаясь словами *вижу, вижу*. Затем идет придаточная часть, состоящая из двух сочиненных предложений: первое занимает полстиха (*ты со мной*), второе – два стиха (*И в руке твоей навеки / Нераскрытый веер мой*). Расширение амплитуды, повышение интенсивности от первого сочиненного предложения ко второму очевидно. От общего плана автор переходит к крупному плану, к детали. Этот процесс, собственно говоря, начался еще в 1-й строфе: там сначала был дан элемент окружающей обстановки, города (*под аркой на Галерной*), а потом как бы намечены неясные очертания человеческих фигур (*наши тени*). Во 2-й строфе *тени* несколько конкретизируются, хотя план еще остается общим (2б); после этого дается укрупненная деталь (2в–г). «Преимственность» между двумя изображениями подчеркнута тождеством пары местоимений-актантов (2б *ты, со мной* – 2в–г *твоей, мой*). Переход к подробностям оттеняется резким увеличением длины фразы и степени ее синтаксической развернутости: если *ты со мной* – максимально краткое и элементарное предложение, то следующие два стиха – целый период. Одновременно с

конкретностью нарастает яркость, патетичность, пронзительность образов: лишь в 2в–г вступает в действие тот эффектный контраст 'мига' (*веер*) и 'вечности' (*навеки*), который является лейтмотивом первых двух строф.

Таким образом, мы наблюдаем закономерности, способствующие единству и связности 2-й строфы: на одном уровне – симметрия, синтаксический параллелизм (две пары стихов – два периода), на другом – усиление, расширение амплитуды (вторая половина 2б – 2в–г).

Следует заметить, что движение мысли и образов внутри указанных частей строфы и между ними не является полностью гладким, а содержит скачки и неожиданности. Они повышают эффективность и остроту лирического сюжета, однако не разрушают общего впечатления его 'плавности' и 'правильности'.

Своего рода оксюморон может быть усмотрен в переходе от 2а к 2б: *сквозь опущенные веки – вижу...*

В 2б патетическая интонация, приданная словам *вижу, вижу*, во-первых, удвоением, а во-вторых, подготовкой в первой, обстоятельственной части периода, создает особо сильное ожидание последующей картины (что вижу?). Оно разрешается нарочито простым *ты со мной*, которое благодаря как ожиданию, так и контрасту приобретает особую значительность. Этот эффект поддерживается довольно сильной ритмической и синтаксической выделенностью слов *ты со мной*. Они находятся в сильной позиции – в конце стиха и двустипшия-периода. Они совпадают с полустипшием и исчерпывают его, образуя парадигматическое противопоставление (*я – ты*), подчеркнутое метрическими ударениями, приходящимися на оба местоимения. (Подобные «парадигмы» играют некоторую роль и дальше; см. анализ 5-й строфы.) Наконец, не исключено, что некоторую роль в ритмическом выделении элементов *ты и со мной* играет тот факт, что они нарушают инерцию совпадения слов со стопами, заданную в первой половине стиха (*вижу, вижу*; ср. такую же инерцию в 1а–б, нарушаемую словом *долгие*).

Во второй паре стихов неожиданность примерно того же рода, что и в первой, и организована сходным образом. В 2в многозначительно акцентировано слово *навеки*, а в 2г оказывается, что объект, к которому относится это высокое и торжественное слово – *нераскрытый веер*. *Навеки* – выделено, во-первых, тем, что поставлено под рифму, в конце стиха; во-вторых, своей обособленностью – грамматико-просодической (предыдущая часть стиха, *и в руке твоей*, спаяна как бы в одно слово теснотой

синтаксических связей и одним главным ударением; перед *навек* – пауза, обусловленная перерывом в синтаксических связях) и семантической (абстрактное *навек* – контраст к конкретному *в руке твоей*). В 2г ритмически выделено слово *веер*, главным образом благодаря тому, что оно несет с собой неожиданное ударение на сильном месте третьей стопы, нарушая довольно прочно установившуюся в стихотворении инерцию пеон (т. е. строк с пропусками ударения на обеих нечетных стопах). До сих пор все стихи, имевшие пропуск ударения на первой стопе, имели его и на третьей стопе. Таких стихов было четыре: 1в–г, 2а и 2в. Стих 2г также начинается с пропуска ударения на первой стопе, так что появление ударения на третьей стопе, на слове *веер*, воспринимается как обман ритмического ожидания. Впечатление особой громкости слова *веер* усиливается благодаря относительной слабости ударения соседнего рифменного слова *мой*. В самом деле, *мой* – энклитика (подобно *твоей* в 2в), приобретающая ударение лишь в силу рифменной позиции, в которую она поставлена.

Выделенные в 2в–2г слова *навек* и *веер* связаны созвучием (*ве... и*), что дополнительно подчеркивает соотнесенность этих основных носителей тематического контраста 'вечность – мгновение жизни'.

'Правильный', 'ровный' композиционный рисунок 2-й строфы способствует формированию ее интонации, которая может быть охарактеризована как 'плавная, певучая, торжественная, убаюкивающая, усталая, ленивая'. В этот интонационный эффект вносят весьма важный вклад пеоны, доминирующие в ритмическом рисунке строфы (2а, 2в и «незаконченный» пеон в 2г). Частые пеонические строки в четырехстопном хорее способны создавать «замедление темпа» (*Эйхенбаум* 1969в: 450), ассоциируются с плавностью, ненапряженностью (*Жирмунский* 1975: 85). В данном случае к действию пеонов присоединяются некоторые другие ритмико-синтаксические факторы, создавая специфический для разбираемого стихотворения «букет» 'торжественности' и 'сонливости'.

Во-первых, существенно, что пеоническими являются первые, восходящие части обоих периодов, образующих строфу. Подъем в этих частях (т. е. в стихах 2а и 2в) оказывается «замедленным», с правильным волнообразным рисунком (– – ' – – – ' –), что и создает ощущение торжественности. Ср., напротив, первую строфу, два пеона которой (1в–г) не сочетаются с синтаксическим восхождением⁶ и потому не производят аналогичного эффекта⁷.

Во-вторых, заметную роль играют длина слов и теснота словесных групп в пеонических стихах второй строфы. Длинные прилагательные, занимающие большую часть стиха (*опущенные, нераскрытый*) и сочетания «прилагательное – существительное», «существительное – энклитическое местоимение» (*руке твоей, веер мой*) и «предлог – имя» (*сквозь..., в...*), характеризующиеся особо тесной синтаксической и просодической связанностью, образующие как бы одно слово, придают стиху 'монолитность', что, естественно, способствует 'плавности' его произнесения. (Ср. стихи 1в–г с их более короткими словами и синтаксически слабо связанными полустопами). Вместе с тем длинные слова (особенно такие, в которых много места занимают служебные морфемы) означают редкость смен, переключений с одной лексемы на другую в пределах стиха, что, при соответствующей направленности других факторов, может интерпретироваться как выражение 'усталости, пассивности, лени' и т. п.

В-третьих, для монолитности и, следовательно, плавности стиха существенно, чтобы не ощущались швы между его метрическими составляющими – стопами и полустопами. Мы уже говорили о некоторой стаккатности строк 1в–г, где полустопы представляют собой законченные словесные группы. В предельных случаях такого рода стих как бы скандируется, как в 1а или в 2б. Во 2-й строфе, напротив, длинные слова по большей части перекрывают границы стоп и полустопов (исключения – стопоразделы перед *веки, веер*).

В заключение следует подчеркнуть, что, хотя тональность 2-й строфы в целом определена нами как певучая, в ней явственно слышатся и другие типичные для Ахматовой интонации – говорные (выделенность слов, таких как *навек, веер*) и напряженно-патетические (вторая строка). Они оттеняют доминирующую тенденцию напевности и не дают ей превратиться в монотонность; вторая же строка важна в том отношении, что способствует прочтению целого в торжественном ключе и подготавливает экзистенциальную 3-ю строфу.

5.3. Третья строфа – экзистенциальная

Здесь вводится образ магической природы, под знаком которой совершается любовное свидание. Состояние мира, окружающего участников свидания, играет в стихах Ахматовой существенную роль. Явления природы, особенно циклические, обладают

способностью увековечивать совпавшие с ними моменты человеческой жизни, «приговаривать» их к бессмертию и периодическому возвращению. Этот мотив восходит к важному сегменту тематического комплекса Ахматовой – к анимизму и магизму ее представлений о крылатой Душе, способной вырваться из рамок данного и преодолевать преграды, об одухотворенности окружающего мира, памяти природы и культуры и т. п. Вообще говоря, эту закрепляющую функцию могут выполнять и вполне привычные события природного цикла, такие как осенний листопад (*Чтобы песнь прощальной боли / Дольше в памяти жила, / Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла*) или весеннее таяние льда (*Но так бывает: раз в году, / Когда растает лед, / В Екатерининном саду / Стою у чистых вод. / И слышу плеск широких крыл*). Но чаще всего это моменты напряженные, экзотические, заряженные какой-то колдовской энергией: ярким примером может служить стихотворение «Небывалая осень...» (*Изумрудною стала вода замутненных каналов, / И крапива запахла, как розы, но только сильней. / Было душно от зорь нестерпимых, бесовских и алых, / Их запомнили все мы до конца наших дней. / <...> / Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему*). Периодически повторяясь, подобные фазы природного цикла приносят с собой образы прошлого, которые либо мучительно преследуют героев, либо, наоборот, служат для них источником утешения; ср., с одной стороны, «Еще весна таинственная млела...» (*И вот сегодня снова жаркий вечер, – / Как низко солнце стало над горой... / <...> / Ты не со мной, но это не разлука: / Мне каждый миг – торжественная весть*), с другой – «Опять подошли...» (*Опять подошли «незабвенные даты», / И нет среди них ни одной не проклятой. / <...> / И все как тогда, и все как тогда*).

Среди сил, магически влияющих на человеческую судьбу и связывающих настоящее с прошлым, одно из первых мест принадлежит луне и планетам: *Марс воссиял среди небесных звезд, / Он алым был, искрящимся, зловещим; За озером луна остановилась... / <...> / Страшную беду / Почувствовав, мы сразу замолчали; Под какими же звездными знаками / Мы на горе себе рождены?; И снова черный масленичный вечер... <...> / А надо мной, спокойный и двурогий / Стоит свидетель; Но месяц алмазной фелукой / Вдруг выплыл над встречей-разлукой* и т. п.

В «Сердце бьется ровно, мерно» залогом бессмертия оказывается таинство новолуния *над Летним садом*, переживаемое участниками романа как *блаженный миг чудес*. Восприятие даруемых судьбой моментов счастья как праздника, торжества, чуда

типично для лирической героини Ахматовой, в чьей жизненной философии счастье и удача рассматриваются как нечто непредусмотренное, не причитающееся человеку и почти недозволенное: *Затем, что воздух был совсем не наш, / А как подарок божий – так чудесен; Как сияло там и бело / Нашей встречи чудо; А мне в ту ночь приснился твой приезд. / <...> / Чем отплачу за царственный подарок?* и т. п. Вообще, ощущение недолговечности всего живого и неповторимости каждого отдельного момента придает ахматовскому взгляду на окружающее, особенно в ранней лирике, благоговейный и трепетный оттенок. Ее описания мимолетных состояний мира, встреч с природой, с любимыми объектами и ценностями, даже когда речь идет о достаточно скромных и ординарных (с обычной точки зрения) вещах, оставляют впечатление какой-то печально одухотворенной парадности (в частности, очень употребительны такие эпитеты как *пышный, парадный, торжественный* и т. п.). Тем более это относится к особым мгновениям, насыщенным символикой и магией, вроде того, которое зафиксировано в нашем стихотворении.

Этот элемент бесспорно присутствует в позе лирической героини и ее друга в 3-й строфе: *Оттого, что стали рядом...* Как уже говорилось, 'быть рядом, идти рядом' (любясь окружающим миром, природой, городом) – обычное состояние участников лирического романа Ахматовой. В данном случае оно доведено даже до некой статуарности, что вполне соответствует торжественной тональности 2-й и 3-й строф. При этом эффект особой многозначности достигается тем, что формой глагола показан сам акт принятия позы: не *стояли*, а *стали*⁸. *Стали рядом*, чтобы созерцать таинство возрождающегося месяца и «подставить себя» под его волшебную эманацию. Статичность позы героев соответствует и сюжету стихотворения, заканчивающегося мотивом неподвижной статуи.

Синтаксически вся 3-я строфа является придаточным предложением причины (*оттого что <...>*) – восходящей частью периода, разрешающегося лишь в следующей, 4-й, строфе. Эта незаконченность создает ожидание, напряженность и драматизм которого усиливается благодаря фигуре нарастания и расширения амплитуды, примененной внутри строфы. Мы имеем в виду усиленный повтор конструкции *в миг*. <...> В первый раз слово *миг* определено только адъективными элементами, и группа занимает один неполный стих (*в блаженный миг чудес*); во второй раз оно определено целым придаточным предложением, и группа занимает два стиха (*В миг, когда над Летним садом /*

Месяц розовый воскрес). Заметим, что придаточное времени, следующее за вторым *в миг*, строится, в свою очередь, как подъем (ожидание) и понижение (разрешение) – в силу порядка слов, при котором обстоятельство места (*над Летним садом*) предшествует главным членам (*Месяц розовый воскрес*). Иначе говоря, прием создания напряжения путем постановки (и нагнетания) обстоятельственных членов перед главными использован в 3-й строфе дважды: для построения всей строфы («главное» ожидание, в рамках этой строфы не разрешаемое) и ее второй половины («вспомогательное» ожидание, создаваемое в Зв и разрешаемое в Зг).

В усиленном повторе конструкции *в миг* <...> большую роль играет ритмическое выделение слова *миг*. Во второй раз (Зв) оно выделено сильнее и звучит «громче». Прежде всего, из середины строки оно передвинуто в ее начало, которое особенно заметно потому, что это – первое ударное начало стиха после четырех стихов с пиррихией на первой стопе (2в–г, 3а–б). Ударное начало имеет, между прочим, и следующий стих (Зг: *Месяц* <...>), вследствие чего вся вторая половина строфы звучит более энергично и интенсивно, чем первая. Далее: за вторым *миг* следует синтаксическая пауза перед придаточным определительным предложением, отмечаемая в орфографии запятой. Наконец, слово *миг* отделено от следующего полнозначного слова тремя безударными слогами (служебные *когда над*) – стих имеет редкий ритмический рисунок с пиррихией на второй стопе.

Можно следующим образом подытожить сказанное о повторе группы *в миг*: в Зб – это короткая (не составляющая целого стиха) и синтаксически простая группа с неначальным и «маленьким» *миг*, а в Зв–г – длинная (два целых стиха), синтаксически сложная и артикуляционно более интенсивная группа с начальным «большим» *МИГ*.

Отметим, что, как и в предыдущих строфах, ритмически выделенным оказалось слово тематически важное, относящееся к полю 'мгновение – вечность'.

В Зг мы склонны делать главное смысловое ударение на *месяц розовый*, а глагол *воскрес* произносить с сильно пониженным тоном, помещая его как бы в тени именной группы. Это ослабление интенсивности в конце стиха можно считать интонационным предвестием следующей строфы.

Третья строфа резко выделяется на фоне всех остальных частотой ударений: она не содержит ни одной пеоической строки и имеет по три икта в каждом стихе.

Перечисленные черты композиции и ритмики придают 3-й строфе совершенно иную интонационную окраску по сравнению с 2-й. Вместо 'спокойного и величавого' течения стиха мы имеем здесь 'напряженность, взволнованность, экзотичность'.

5.4. Четвертая строфа – вялая

Здесь снова вступает в свои права мотив 'Успокоения', но уже без тех торжественных обертонов, которые он приобрел во 2-й строфе. За экзотическим подъемом 3-й строфы следует спад, расслабленность, утомление; патетическая интонация сменяется говорной.

В рамках 'Победы над судьбой' лирическая героиня Ахматовой часто заявляет об 'освобождении от перипетий обычной любви', тягостных своей утонченной остротой или, наоборот, прозаической банальностью. Избавление от досады, ревности, тоски, измены, разлуки, горькой изломанности *томительных свиданий* и прочих отрицательных переживаний, связанных с любовными отношениями, может наступать в результате таких характерных для ахматовской героини состояний, как 'Успокоение' (с обычным для него оцепенением, притуплением чувств), 'блаженная эйфория или транс', 'отказ от земных соблазнов и притязаний на счастье', 'приобщение к Богу, смерть'. *Мне не надо счастья мало, / Мужа к милой провожу... / <...> / Только б сон приснился пламенный, / Как войду в нагорный храм; Пусть дух твой станет тих и покоен, / Уже не будет потерь: / Он Божьего воинства новый воин, / О нем не грусти теперь; Писем беспокойных не пиши... / <...> / Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души; Видно мало для счастья надо / Тем, кто нежен и любит светло, / Что ни ревность, ни гнев, ни досада / Молодое не тронут чело; Сочинил же какой-то бездельник, / Что бывает любовь на земле. / И от лени или со скуки / Все поверили, так и живут: / Ждут свиданий, боятся разлуки / И любовные песни поют. / Но иным открывается тайна / И почиет на них тишина.* Освободить от треволнений земной любви и участи может, не в последнюю очередь, и бессмертие, гарантированное героям и их любви в духовном измерении, в поэзии, культуре, истории ('Претворение мгновенного в вечное'). *Не будем пить из одного стакана / Ни воду мы, ни сладкое вино, / Не поцелуемся мы утром рано, / А вечеру не поглядим в окно... <...> / Лишь голос твой поет в моих стихах, / В твоих стихах мое дыханье веет. / О, есть костер, которого не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх;*

Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других. / Предо мной золотой аналой / И со мной сероглазый жених.

Отметим текстуальные совпадения 'формулы отказа' в ряде стихотворений: *Мне больше ног моих не надо; Мне не надо ожидания; Мне не надо счастья малого; Верно, мало для счастья надо; Мне не надо больше обреченных, / Пленников, заложников, рабов; А я иду, где ничего не надо* и т. п.

Во всех случаях, проиллюстрированных выше, избавление от забот имеет и отрицательные обертоны – от грустных до трагических, связанных с принесением в жертву 'живого'. Об этом уже говорилось в связи с 'Успокоением' и родственными ему мотивами (см. раздел «Поэтический мир»). Рассмотрим в этом плане 4-ю строфу. Что такое *ожидания у постылого окна и томительные свидания*, которые здесь отвергаются? И то, и другое – типичные для Ахматовой модусы любовного переживания, не раз появляющиеся у нее с положительным знаком.

Характерная черта художественного мышления Ахматовой, восходящая к креативности ее психического строя (см. тематический комплекс, сегмент Душа), – преобладание положений, выражающих (и вызывающих у читателя) ощущение эмоциональной устремленности в сторону чего-то недосказанного или нереализованного. Событие лирического сюжета не дается как готовая, ясно очерченная и статическая данность, а предстает в редуцированных, завуалированных, потенциальных или отраженных формах, стимулирующих работу чувств и воображения. Гамма подобных модусов показа действительности у Ахматовой весьма широка. Она включает, во-первых, мотивы 'движение, приближение, переход, подступ, путь куда-то или откуда-то'; сюда относится чрезвычайно распространенный ахматовский мотив 'ходьба, путешествие' (идти, бродить, гулять и т. п.). Примеров, где лирическая героиня или кто-то другой предстают идущими, так много, что можно их не приводить: читатель их легко обнаружит сам хотя бы в цитатах, имеющих в нашей статье. Во-вторых, обычным для Ахматовой углом зрения на событие можно считать 'инициальное состояние' (канун, начало, первый раз, появление, приход, вход, приветствие, порог, крыльцо, стук в окно или дверь и т. п.): *Ты первый раз одна с любимым; Здравствуй! Легкий шелест слышишь?... Я к тебе пришла; Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему; Постучи кулачком – я открою* и др. Не менее важную роль играют 'финальные состояния' (конец, последний раз, уход, прощание, опять-таки порог или крыльцо и т. п.): *В последний раз мы встретились тогда; И посыпала ступени, / Где прощалась я*

с тобой; На пороге белом рая, / Оглянувшись, крикнул «Жду!» и пр. В-третьих, естественными для Ахматовой модусами изображения события являются 'предчувствие, предвосхищение, ожидание', с одной стороны, и 'воспоминание, ретроспективное переживание', с другой: *Все обещало мне его... / <...> / И я не думать не могла, / Что будет дружен он со мною; Но, предчувствуя свиданье; Не чудо ль, что нынче пробудем / Мы час предразлучный вдвоем?* В последнем примере совмещены 'предвосхищение' и 'финальность' (предвидится прощание). Ожидание у окна, напротив, совмещает 'предвосхищение' и 'инициальность' (предвидится что-то появление). В лирике ранней Ахматовой этот образ, имеющий легкий оттенок простонародной (или мещанской?) эстетики, встречается не раз: *Жгу до зари на окошке свечу: Целый день провела у окошка / И томилась: / «Скорей бы гроза»; Буду молча смотреть, наклонившись, в окно; В окно гляжу я, больше не грустя, / На море, на песчаные откосы; Гляжу весь день из круглого окошка; Я окошка не завесила, / Прямо в горницу гляди;* и др. Роль окна в подобных ситуациях может выполнять и дверь: *Ах, дверь не запирала я... / <...> / О, я была уверена. / Что ты придешь назад; И если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу.* Ясно, что эти ожидания у окна, у двери, на пороге не являются для лирической героини Ахматовой чем-то однозначно отрицательным и тягостным, а, напротив, принадлежат к кругу тех переживаний, которые для нее составляют суть и вкус жизни. Они культивируются ею как утонченная техника положительных эмоций в мире, где счастье не дано человеку реально и непосредственно, а может быть испытано лишь в отраженном и мистифицированном виде, в преломлении фантазии и пополам с горечью. То же относится и к *томительным свиданиям*, которые героиня ценит и любит, несмотря на их печальный привкус. Они представлены в лирических сюжетах Ахматовой с большим разнообразием оттенков: *И разлуки наши любим, / И часы недолгих встреч; Ты был испуган нашей первой встречей, / А я уже молилась о второй; Отчего все у нас не так?* и др. Амбивалентное отношение к таким свиданиям яснее всего выражено в стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...». Идеалу деревенской простоты противопоставлена городская утонченность и ущербность: *А мы живем торжественно и трудно / И чтим обряды наших горьких встреч, / Когда с налету ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь...* Однако именно такой радости, граничащей с болью, отдается предпочтение: *Но ни на что не променяем пышный / Гранитный город славы и беды.*

Таким образом, прекращение любовных страданий ведет в конечном счете к апатии, выхолащиванию жизни. Это настроение вялости и утомления находит себе выражение в ритмико-синтаксическом рисунке 4-й строфы. Как мы помним, интонация торжественного 'парения' (во 2-й строфе) или экстагического подъема (в 3-й строфе) достигалась во многом в результате незаконченности стихов, оттягивания конца фразы: обстоятельство – в нечетном стихе, главные члены – в четном или вся строфа – восходящая часть периода. Ничего подобного нет в 4-й строфе. После каждой строки можно было бы поставить точку, поскольку ее продолжение в следующей строке является синтаксически факультативным: *Мне не надо ожиданий* – законченная фраза, *У постылого окна* – постпозитивное определение к одному из ее членов, *И томительных свиданий* – однородный член к нему же, *Вся любовь утолена* – новое предложение. Строфа имеет как бы короткое дыхание, которого хватает только на один стих. Обращает на себя внимание также ее асимметричность, причем такая, при которой входящие в строфу однотипные синтаксические отрезки не расширяются (как было в 1-й строфе с ее тремя предложениями длиной в один, один и два стиха, во 2-й строфе с ее двумя придаточными дополнительными, кратким и длинным, после *вижу, вижу*, и в 3-й строфе с ее краткой и длинной группами *в миг*), а, наоборот, сокращаются к концу. Это сокращение выражается в том, что: а) 4-я строфа состоит из двух предложений, из которых первое занимает три стиха, а второе только один, и б) в рамках первого предложения имеются две однородные группы (*ожиданий* и *свиданий* со своими определениями), из которых вторая несколько короче первой. Оба эти асимметричные соотношения становятся очень четкими благодаря точке в конце третьего стиха. Эта точка, во-первых, обозначает границу между двумя неравными предложениями, которая тем заметнее, что находится в необычном месте (между третьей и четвертой строками, тогда как во всех остальных строфах вторая пара стихов является синтаксически цельной), и, во-вторых, очень резко обрывает группу *и томительных свиданий*, продолжения которой в следующей строке мы ждем благодаря инерции 3-й строфы с ее расширяющейся группой *в миг*. (Сопоставление конструкций *миг... миг...* и *ожиданий... свиданий...* облегчается из-за сходства между ними: оба раза налицо парность существительных, выражающаяся в первом случае их прямым тождеством, а во втором – совпадением части речи, падежа, суффикса.)

Таким образом, в 4-й строфе синтаксис гасит какие-либо возможности напевного или патетического звучания и подкачивает скорее тихую, говорную, слегка спотыкающуюся манеру чтения. В этом контексте пеонические стихи 4а–в не создают того упругого волнообразного движения, как во 2-й строфе, и могут интерпретироваться скорее как выражение усталости; во всяком случае, можно почти уверенно сказать, что полноударные стихи здесь были бы неуместны. Рифма *ожиданий* – *свиданий* выделяется на фоне всех остальных рифм своей безыскусственностью, что также легко согласуется с 'вялым' тоном данной строфы.

5.5. Пятая строфа – застывающая

Тема строфы – остановка всякого движения, полное замедление жизни, растворение ее в вечности.

Первый стих, по сути дела, продолжает мотивы предыдущей строфы. Свобода обоих партнеров, о которой здесь говорится, – это их неподвластность времени, независимость от житейских превратностей. Ближайшая параллель – цитированные выше строки *Не будем пить из одного стакана...* Одновременно этот стих находится в кругу тех поэтических высказываний Ахматовой, восходящих к тематическому сегменту 'Долг и счастье', где 'отвергается эгоистическая любовь, любовь-обладание'. (Ср.: *Сердце к сердцу не приковано, / Если хочешь – уходи; Но со мной лишь ты, мне равный; Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный, / Верну тебе твой сладостный обет; Мне не надо больше обреченных, / Пленников, заложников, рабов*), что, в свою очередь, является вариацией мотива 'отказ от земных благ, собственности и т. п. – во имя бескорыстной взаимопомощи' (*Земной отрадой сердца не томи, / Не пристращайся ни к жене, ни к дому, / У своего ребенка хлеб возьми, / Чтобы отдать его чужому*, и др.) Идея равенства партнеров подчеркнута ритмико-грамматической конструкцией стиха (два равные полустушия), о другой функции которой будет сказано ниже.

Второй стих – квазиоптимистическое заявление типа *все к лучшему*, каких много у Ахматовой. Характерны три момента: а) упоминание о будущем (*завтра*), б) нарастание (сравнительная степень), в) отсутствие промежуточного звена *сегодня* при наличии *завтра* и *вчера*. Все три особенности связаны со склонностью поэта к использованию 'переходных', 'подвижных', 'потенциальных' и 'отраженных' модусов изображения действительности,

о чем мы уже говорили в связи с 4-й строфой. Естественным выражением потенциального модуса является форма будущего времени, применяемая в описании всякого рода предчувствий и ожиданий. С ее помощью обычно строится и такой тип высказываний, как 'утопии и грезы о якобы благополучном будущем' – одна из многочисленных манифестаций 'Победы над судьбой'. Ср.: *Но годы страшные пройдут, / Ты скоро будешь снова молод; Боже, мы мудро царствовать будем, / Строить над морем большие церкви / И маяки высокие строить. / Будем беречь мы воду и землю, / Мы никого обижать не станем; ...Мы будем друзьями ...Пулять, целоваться, стареть'; Уже не будет потерь; И ты палкой чертишь палаты, / Где мы будем всегда вдвоем; Буду с милыми есть голубой виноград, / Буду пить ледяное вино* и др. Нарастание тех или иных состояний, выражаемое наречной конструкцией «все + сравнительная степень» и часто соотносимое с единицами времени (днями, часами, минутами) – другой элемент, относящийся к сфере 'переходного', 'потенциального' и пр. Ср.: *Все сильнее запах спелой ржи; И с каждой минутой все больше пленных, / Забывших свое бытие; От соленых брызг и ветра / С каждым часом молодеть; Все чаще ветер западный приносит / Твои упреки и твои мольбы; С каждым утром сильнее мороз* и др. Тот факт, что среди единиц времени, с которыми соотнесено улучшение, названы *завтра* и *вчера*, но не упомянуто *сегодня*, легко интерпретируется в том же плане: как мы уже писали, едва ли не главными точками зрения на событие у Ахматовой являются 'воспоминание' и 'предчувствие'.

Стихотворение открывал словесный и акустический образ живого бьющегося сердца. В первых двух стихах последней строфы дан не менее выразительный образ оцепенелого, автоматизированного поведения. Картина благополучия, нарисованная в них, удивляет не только своей совершенно неправдоподобной гладкостью (оба свободны; улучшение идет неуклонно и ровно) и бессодержательностью (что, собственно, становится лучше?), но и неживой, механической интонацией. *Ты свободен, я свободна* – звучит так, словно героиня твердит какую-то парадигму спряжения; при этом ударения точно следуют метрической схеме, а члены парадигмы совпадают с полустихиями. Сказанное в основном верно и для строки *Завтра лучше, чем вчера*⁹. Тонем этих двух стихов передается та же идея, что и строками типа *А теперь я игрушечной стала* <...> или *Заведут – и кукую*. Возвращение в 5а–б к ритму первой строки стихотворения вряд ли случайно. В том, что 'живая, теплая' жизнь и 'выхолощенная, автоматизированная' жизнь прибегают для своего выражения к одному и тому же рит-

мическому рисунку, не трудно увидеть хорошо известный сюжетный прием – поразительный переход от какого-то положения к его противоположности, основанный на скрытом сходстве или тождестве этих двух положений.

Строки 5а–б содержат последние упоминания о людях, равно как и последние сюжетно-временные элементы. Последние три стиха служат как бы заключительной виньеткой всего стихотворения. В соответствии с функцией, отведенной этой части лирического сюжета (переход живого в вечное, окаменение), виньетка представляет собой картину безлюдного, неподвижного, величественного города. Остановка действия подчеркнута как статичностью самого изображения (памятник), так и тем, что грамматически эти три строки представляют собой не предикацию, а лишь обстоятельствоные (предложные) группы описательного характера, добавленные постпозитивно к уже законченному высказыванию. Вероятно, в этом эффекте замедления участвует и лишняя строка с парной рифмой: в принципе добавление такой строки может выражать тему 'задержки, продления' чего-либо; см. об этом: (Zholkovsky 1984: 300), хотя очень часто оно применяется просто как формальный прием, отмечающий последнюю строфу. Образы этих трех строк согласно указывают на успокоение, окаменение и забвение. Это, во-первых, темные воды Невы (вода традиционно связана с забвением, Нева в других стихах Ахматовой приравнивается к Лете); во-вторых, статуя Петра; в-третьих, ее *холодная улыбка*. Застывшая улыбка, улыбка-маска – характерный элемент стихотворений, близких по теме к нашему. Ср.: *Но зачем улыбкой странною / И застывшей улыбаемся?* Еще более типичен мотив 'благодатного холода', часто сопровождающий 'Успокоение' и другие разновидности 'Победы над судьбой': *Исцелил мне душу царь небесный / Ледяным покоем нелюбви; Приду туда, и отлетит томлень. / Мне ранние приятны холода; И без песен печаль улелась. / Наступило прохладное лето; И будет так, пока тишайший снег / Не сжалится над скорбной и усталой; Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой*. Пеоны и длинные слова трех последних стихов возвращают нас к волнообразному, усыпляющему ритму второй строфы.

В качестве заключительной винюетки последние три стиха обладают заметно выраженными символическими свойствами. Во-первых, выбраны наиболее хрестоматийные признаки Петербурга – Нева (самый общий и известный признак; ср. *город на Неве*) и Медный всадник. Во-вторых, как уже отмечалось, три последние строки синтаксически обособлены от предыдущего

текста, что подчеркнуто знаком тире перед ним, поскольку символы и эмблемы должны обладать автономностью (см. выше о строчке 1а). В-третьих, эта часть строфы орнаментирована звуковыми повторами, образующими необычайно правильный рисунок. Внутри каждого стиха идентичны ударные, т. е. расположенные на одинаковых местах пеонической стопы, слоги (в 5г незначительно различается огласовка), причем эти совпадающие слоги особенно заметны не только из-за того, что они ударные, но и благодаря звонкости их согласных: *Над Невою темноводной, / Под улыбкою холодной / Императора Петра*. Легко заметить, что в 5в и 5д консонантные сходства распространяются и на предударные слоги. Этот виртуозный звуковой рисунок придает концовке декоративность и симметрию, необходимые для всякого эмблематического изображения.

Впервые: Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // Russian Literature. 1982. Vol. 11 (1). P. 49–90.

Примечания

- ¹ Обсуждение данного вопроса (о так называемых темах «первого» и «второго рода») см. в (Жолковский, Щеглов 1975: 150–152).
- ² Некоторую иконичность можно заметить и в других стихах о биении сердца: *Снова стук. То бьется так / Сердце теплое мое* (полноударный хорей плюс звукоподражание). Там же: *Слышу, слышу ровный стук*, где идея размеренности выражена в тексте словом *ровный*, а в ритме – совпадением метра со схемой и словоразделов со стопоразделами.
- ³ Сочетание *что мне* мы в данном случае считаем одним словом.
- ⁴ Нам кажется естественным также произносить слово *долгие* с усиленным ударением на *о* и с некоторым растяжением этого гласного. Подобное эмфатическое произнесение данного прилагательного иногда встречается в разговорной речи. Оно хорошо согласуется с установкой на речевую мимику (ср. выше упоминание Эйхенбаума о «растяжении гласных»).
- ⁵ В слово «период» мы вкладываем в данном контексте несколько расширенный смысл, называя так не только сложное предложение, в котором ряд придаточных предшествует главному (обычное значение термина), но и простое предложение, в котором обстоятельства предшествуют главным (грамматически и логически) членам.

- ⁶ Вряд ли можно считать таким восхождением стих 1в: как уже говорилось, в отношении актуального членения он, скорее всего, равноправен с 1г, неся равную с ним долю логического акцента.
- ⁷ Не лишен, по-видимому, значения и порядок членов в 2а и 2г: прилагательное (длинное!) – существительное. Подобный порядок создает внутри строки соотношение примерно того же рода, что и между протасисом и аподосисом периода: прилагательное создает некоторую антиципацию (тем более затягиваемую, чем оно длиннее), существительное ее разрешает. Наложение пеонического рисунка на первую, «восходящую» часть такой конфигурации (т. е. на прилагательное) в принципе должно вызывать то же ощущение «замедленного подъема» и тем самым «торжественности».
- ⁸ Возникновение некоторого положения на глазах читателя – это ПРЕПОДНЕСЕНИЕ; см. (Жолковский, Щеглов 1974; 1980б: 13–46; Shcheglov, Zholkovsky 1987). В данном случае к этому общелитературному приему подключается специфический для Ахматовой мотив ‘инициальности’ (см. ниже, о четвертой строфе).
- ⁹ Слово *чем*, по-видимому, скорее безударно, хотя при более скандированном чтении, которое соответствовало бы теме ‘автоматизма’, ударение можно было бы сделать и на нем.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ИНВАРИАНТЫ
В СТИХОТВОРЕНИИ «СМУГЛЫЙ ОТРОК...».
ДОБАВЛЕНИЕ К СТАТЬЕ
О «СЕРДЦЕ БЬЕТСЯ РОВНО, МЕРНО...»

Один из наиболее наглядных эффектов научного исследования – возможность увидеть в новом свете некоторые общеизвестные и привычные факты. Располагая инвариантами поэтического мира писателя, мы по-новому понимаем (а иногда и впервые понимаем) многие его произведения, – в том числе и такие, на долю которых выпала особая, «хрестоматийная» популярность. У Ахматовой к числу таких текстов, известных почти каждому читателю русской поэзии, принадлежит стихотворения 1911 г. о Пушкине, которое мы и разберем по возможности кратко с точки зрения содержащихся в нем инвариантных мотивов. Другие элементы поэтической структуры, о которых шла речь в разборе стихотворения «Сердце бьется...», – тема, средства выразительного развертывания и соединения инвариантных мотивов, лирический сюжет, ритмика, язык – не рассматриваются. Некоторые из инвариантных мотивов, встречающихся в пушкинском стихотворении, описаны в основном тексте статьи, ссылкой на который мы в основном и будем ограничиваться в подобных случаях. Другие мотивы, о которых ранее не говорилось, будут охарактеризованы подробнее.

Объектом анализа является редакция текста, напечатанная в альманахе «Аполлон» (1912).

Смуглый отрок¹⁻³ бродил по аллеям⁴
У озерных глухих берегов,
И столетие⁵ мы лелеем⁶
Еле слышный шорох шагов⁷.

Иглы елей густо и колко
Устилают низкие пни.
Здесь лежала его треуголка
И разорванный том Парни⁸⁻⁹.

1. *Смуглый отрок* (1). Образное описание вместо прямого названия по имени – довольно характерный для Ахматовой способ упоминания в стихах известных исторических, и в особенности историко-культурных, личностей. Ср.: *Где тень Его над томом Апулея* (о Пушкине) // *Страну знобит, а омский каторжанин Все понял и на всем поставил крест* (о Достоевском). Больше всего параллелей можно найти в «Поэме без героя», где именно таким способом нарисована целая галерея деятелей русского искусства и поэзии начала XX в., например: *На стене его твердый профиль. Гавриил или Мефистофель Твой, красавица, паладин?* и т. п. (о Блоке). Функция данного приема не поддается однозначному определению. Не трудно заметить, что чаще всего подобные острашенные формулировки окружают героя ореолом романтической таинственности. Присутствие известного литературного имени, напротив, придало бы стиху несколько академический, книжный оттенок. Не исключено, кроме того, что избегание имен каким-то достаточно косвенным образом связано с тенденцией Ахматовой скрывать в стихах фактические приметы событий, «запутывать следы», выражаться туманно, менять даты и т. п., – которая проявляется, когда речь идет о дорогих для лирической героини (и автора) ценностях, и представляет собой как бы жест защиты их от злых сил и дурного глаза (ср. далее *лелеем*). Мы можем, таким образом, предположительно возвести рассматриваемую черту к двум сегментам тематического комплекса Ахматовой: 'Душа' ('крылатость', в данном случае – поэтическая взволнованность тона) и 'Долг и счастье' ('защита').

2. *Смуглый отрок* (2). Другой характерный мотив, присутствующий в образе юного Пушкина, – его 'начало жизни', 'молодые годы великого человека'. Ср.: *Я тебя в твоей не знала славе, Помню только бурный твой рассвет...* («Маяковский в 1913 году») // *И помнит Рогачевское шоссе Разбойный посвист молодого Блока...* // *Где статуи помнят меня молодой, А я их под невшкою помню водой*. К этому мотиву примыкают цитированное выше упоминание о Достоевском на каторге, а также строки о молодом XX в. (см. ниже, 9). Обращение к истокам, к началу чего-то классического и общеизвестного, – несомненное проявление модуса 'инициальности', типичного для ахматовского взгляда на мир

(см. основной текст, о строфе IV). В то же время здесь есть и элемент ностальгической прописи (два широко разведенных во времени момента, А и В, связанных «мостиком» – тождеством личности; см. ниже, 9).

3. *Смуглый отрок* (3). Наконец, Пушкин-мальчик находит себе место и в ряду детских образов, уменьшительных языковых образований и инфантильных интонаций ранней поэзии Ахматовой, выражающих и ее собственную ранимость, и любовь к 'хрупкому, нежному, уязвимому' (см. тематический комплекс, сегмент 'Души'). Ср.: *Вижу, девочка босая Плачет у плетня // Я сошла с ума, о мальчик странный // Даже девочка, что ходит В город продавать камсу // И мальчик, что играет на вольнке, И девочка, что свой плетет венок // Стройный мальчик-пастушок // Мурка, не ходи, там сыч... Дедушка услышит, и т. п.* (все – из той же книги «Вечер», а также и стихи о Пушкине).

4. *Бродил по аллеям*. О роли мотива 'идти', одного из самых распространенных в стихах Ахматовой, см. основной текст статьи (о строфе IV). 'Бродить' – почти то же самое, что 'идти', но с дополнительным оттенком 'задумчивости, одухотворенности, серьезности' (обычные состояния ахматовской героини; см. тематические сегменты Душа, Долг и счастье). Ср.: *Где со мною мой друг бродил... // Все бродим плечо к плечу. // И мне монах у ворот Херсонеса говорил: «Что ты бродишь ночью?» // Мы с тобой в страну обманную Забрели и горько каемся... и др.* Вполне естественно частое упоминание дороги: *Чернеет дорога приморского сада... // Столько дорог пустынных исхожено и мн. др.* Аллея – это то же, что и дорога, но с дополнительным оттенком принадлежности к аристократической культуре, относящейся к сфере 'изящного, одухотворенного' и в конечном счете 'уязвимо-го, обреченного': *По аллее проводят лошадок // И в глубине аллеи арка склепа // По широким аллеям гулять // Здесь был фонтан, высокие аллеи и др.*

5. *Столетие*. Стихотворение написано 24 сентября 1911 г., т. е. незадолго до столетней годовщины открытия пушкинского лица. (О значении циклически повторяющихся моментов для сохранения памяти о событиях см. основной текст – о строфе III). К таким моментам относятся даты и годовщины. Ср.: *Все, как год тому назад // Наступают годовщины Первых дней твоей любви // Опять подошли «незабвенные» даты... и пр.* В данном случае приближающаяся дата – круглая, что существенно, поскольку тем самым реализуется ностальгическая пропись (век – цельный отрезок времени, выполняющий роль мостика).

6. *Мы лелеем*. Местоимение 1-го лица множественного числа употребляется у Ахматовой очень часто; от лица *мы* написано большое количество стихотворений. Значение этого слова – 'круг людей, объединенных общими ценностями и общей судьбой, окруженных чуждым или враждебным миром, обязанных по мере возможности оберегать общее достояние и помогать друг другу', в стихах, отражающих общенародные бедствия и потрясения, объем этого *мы* неограниченно расширяется, придавая стихам патристическое и гражданское звучание, но исходный смысл мотива – защита уязвимых ценностей от враждебных сил – остается тем же. Вполне естественно, что *мы* в этом значении часто сочетается с глаголами, выражающими идею 'охраны' и 'сбережения', как в данном случае (*лелеем*). Другие примеры подобных сочетаний: *И брат мне сказал: Настали Для меня великие дни. Теперь ты наши печали И радость одна храни // Мы сохранили для себя Его дворцы, огонь и воду. // Доченька! Как мы тебя укрывали* (о статуе «Ночь» в Летнем саду) // *И мы сохраним тебя, русская речь, Великое русское слово.*

7. *Еле слышный шелест шагов*. О шагах как одном из типичных выражений мотива 'Претворение мгновенного в вечное' см.: ((Шеглов 1982), раздел «Поэтический мир», там же даны параллели).

8. *Иглы елей... Здесь лежала его треуголка. И разорванный том Парни*. Треуголка и том Парни на фоне осеннего пейзажа (да и вообще: юный Пушкин на фоне царскосельских прудов) находят себе параллели в ряду других картин, сочетающих в лаконичном рисунке элементы природы и культуры, причем и те и другие наделены более или менее явными чертами 'хрупкости, слабости, трогательности', 'одухотворенности', 'изящества' и т. п.; элементы культуры часто берутся из сферы искусства, быта или моды (последние два, как мы уже говорили, выражают у Ахматовой 'человеческое, эфемерное, обреченное'; см. основной текст, о строфе II). Ср.: *И прутья красные лозы, И парковые водопады, И две большие стрекозы На ржавом чугуне ограды // И на медном плече Кифареда Красногрудая птичка сидит // И чернеющие ветки За оградой чугуной // Там, за пестрою оградой, У задумчивой воды, Вспоминали мы с отрадой Царскосельские сады... // И на мосту, сквозь ржавые перила Просовывая руки в рукавичках, Кормили дети пестрых жадных уток, Что кувыркались в проруби чернильной // Здесь столько лир повешено на ветки... и др.* В рассматриваемом стихотворении характерны оба ряда деталей: в плане культуры – *треуголка* (мода, предмет туалета: ср. веер, перчатки

и пр.), разорванный том Парни, в плане природы – *густо* и *колко*, *низкие пни* (намеренно простые, до наивности, эпитеты, подчеркивающие 'бесхитрость, безобидность, «симпатичность»'. Ср.: *Иду по тропинке в поле Вдоль серых сложенных бревен // Черных галок приюти*).

9. *Здесь лежала его треуголка*. Исторические и автобиографические реминисценции типа 'здесь было...' встречаются у Ахматовой часто, например *А город помнит о судьбе своей: Здесь Марфа правила и правил Аракчеев // Здесь с тобою прошли мы вдвоем // Здесь Пушкина изгнание началось И Лермонтова кончилось изгнание // В этой горнице колдунья До меня жила одна... // Здесь был фонтан, высокие аллеи, Громада парка древнего вдали... // По той дороге, где Донской Вел рать великую когда-то... Я шла, как в глубине морской...* и т. п. Они входят в весьма широкий круг мотивов, выражающих «ностальгическую» тенденцию проникнуть сквозь толщу времени и как бы дотронуться до прошлого, ощутить его как нечто реальное и осязаемое. Очевидная связь этого с тематическими сегментами 'Душа' (проницание преград) и 'Победа над судьбой' (попытка преодолеть время). Техника, при помощи которой создается это ощущение эмоциональной устремленности в прошлое и ускользящего контакта с ним, сводится, в немногих словах, к построению такой ситуации, где между более ранним моментом (А) и более поздним (В) имеется, с одной стороны, «пропасть», а с другой – «мостик» в виде тех или иных элементов тождества, непрерывности или преемственности. Осуществляемая таким способом связь между А и В является не прямой и полной, а опосредствованной, ослабленной, частичной; именно эти неполнота и неясность связи стимулируют воображение, вовлекая читателя в процесс самостоятельного движения от В к А. Описанную схему можно назвать «ностальгической прописью» (по аналогии с «патетической прописью» Эйзенштейна); с соответствующими изменениями она применяется и в пространственном плане. Практически временной мостик принимает в стихах Ахматовой самые разнообразные формы. Одна из наиболее распространенных – тождество места, окружения ('В – там же, где А'). Формула 'здесь...' (см. примеры выше) – одно из его выражений, но отнюдь не единственное. Ср.: *Эти липы, верно, не забыли Нашей встречи, мальчик мой веселый // Другие извы что-то говорят Под нашими, под теми небесами* и др. Другой формой мостика служит тождество отрезка времени: А и В находятся в пределах «одного и того же» периода, который в силу хронологических или языковых условностей воспринимается как нечто

цельное, как, например, «вчера и сегодня», месяц, время года, столетие и т. п. Контраст между неизменностью отрезка времени и переменами в человеческой судьбе лежит в основе таких строк, как *Вчера еще, влюбленный, Молил; не забудь. А нынче только ветры...* // *Новый мост еще не достроят, Не вернется еще зима, как руки мои покроет Парчовая бахрама.* // Ностальгическая пропись налицо в воспоминаниях о первых годах века, продолжающегося и поныне: *А я росла в узорной тишине, В прохладной детской молодого века...* // *Как памятник начала века, Там этот человек стоит*. Аналогичную функцию могут выполнять круглые годовщины, как столетие и в разбираемом нами стихотворении о Пушкине. Еще одна разновидность мостика, связывающего настоящее с прошлым, – тождество личности, сознания, памяти (лирический герой, живущий в момент В, – участник или свидетель момента А): *Мои молодые руки Тот договор подписали Среди цветочных киосков И граммофонного треска...* Реализации ностальгической прописи во временном и пространственном планах весьма разнообразны, и их более подробное рассмотрение должно быть предметом специального исследования.

Впервые: Поэтический мир Ахматовой. Тематические инварианты в стихотворении «Смуглый отрок...» // Russian Literature. 1982. Vol. 11 (1). P. 85–90.

«Я С ТОБОЙ НЕ СТАНУ ПИТЬ ВИНО...»

Анализируя структуру поэтического произведения, мы ставим перед собой цель понять его как единую, внутренне связную картину, в рамках которой в идеале должны найти себе место все аспекты, детали и компоненты данного текста. Единство и цельность художественного произведения обеспечиваются наличием глубинного «управляющего центра», задающего общую содержательную конфигурацию текста, его эмоциональный рисунок, тональность, угол зрения на действительность, способ обращения с поэтическими инструментами и традициями, общий стратегический план достижения эффекта и т. п. Вся эта совокупность элементов составляет тему и глубинное решение данного художественного текста. Задача анализа состоит в соотношении с ними всего множества содержательных и формальных элементов произведения – от сюжета и словесной ткани до таких технических параметров, как синтаксис, фонетика, мелодика и ритм.

Действуя таким образом, мы, по сути дела, строим идеализированную модель чтения и осмысления текста читателем, ибо нормальная реакция читателя на поэтическое произведение состоит именно в поисках единства и связности. Читатель ищет общее в разных точках стихотворения, пытается соотнести различные элементы между собой и обнаружить ключевые образы и слова, которые прольют свет на все остальное и дадут понятие о скрытом от глаз «управляющем центре». Конечно речь идет о некотором воображаемом читателе, потому что далеко не каждый читатель возьмет на себя подобный труд, и большинство не дойдет в своих поисках до последних деталей произведения.

Но их осмысление читателем и не обязано быть полным или стопроцентно сознательным.

Попыткой такого структурирования поэтического текста является предлагаемый ниже разбор известного стихотворения из книги «Чётки», продолжающий наши предыдущие работы о поэтическом мире Ахматовой; см.: (Щеглов 1979, 1982).

- I 1 Я с тобой не стану пить вино,
2 Оттого что ты мальчишка озорной.
3 Знаю я – у вас заведено
4 С кем попало целоваться под луной.
- II 5 А у нас – тишь да гладь,
6 Божья благодать.
- 7 А у нас – светлых глаз
8 Нет приказу подымать.

Декабрь 1913

Тема

Как и в предыдущих работах этой серии, мы принимаем за тему отдельного стихотворения комбинацию нескольких мотивов, выбранных из множества инвариантных мотивов, составляющих поэтический мир автора. Их возведением к более абстрактным темам мы сейчас не занимаемся, отсылая читателя к другим нашим статьям, где поэтический мир Ахматовой рассматривается как целостная система. Мотивы, играющие центральную роль в анализируемом стихотворении и принимаемые за его тему, принадлежат к группе 'Долг и счастье'. Это, во-первых, 'Отклонение от соблазна': лирическая героиня отказывается от предлагаемых ей счастья, веселья, лёгкой жизни (иногда даже не от самого счастья, а от воспоминаний о нем или от надежд на него), строго порицает соблазнителя и выбирает долг, скромную жизнь, самоотречение. Этот мотив представлен, например, в стихотворении «Нам встречи нет...» (имеющем и некоторые сходства в частности с объектом нашего нынешнего анализа: ср. *наглец – мальчишка озорной, мы в разных станах – у вас... у нас...*), в стихотворении *Голубя ко мне не присылай* и других. Во-вторых, этот мотив 'Живые чувства, прорывающиеся через аскезу и сдержанность', представленный в стихах *Под крышей промерзшей пустого жилья*,

Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой, в том же «Нам встречи нет...» и во многих других. Главным отличием ныне разбираемого стихотворения от всех перечисленных является, однако, ключ, в котором решаются оба упомянутых мотива – светлый, игровой и кокетливый. 'Отклонение соблазна' носит откровенно несерьезный характер и реализуется как дразнение соблазнителья, как притворная строгость и веселая увертливость, которые по сути дела равносильны приглашению и предвещают согласие. 'Прорывающиеся чувства' соответственно окрашены иначе, чем в других стихотворениях: здесь это не трогательная жалоба или подавленная страсть, а едва сдерживаемое веселье и смех.

При развертывании темы используются и некоторые другие постоянные мотивы Ахматовой, на которые мы будем ссылаться по ходу изложения.

Строфика и рифмы

Одним из наиболее оригинальных художественных решений в этом стихотворении следует считать то, как тема дразнения и увертливости находит себе соответствие в рифменно-строфической структуре. В этом плане главным принципом построения обоих катренов является обман ожиданий, оттягивание разрешения, которое казалось уже достигнутым, и вырисовывание более тонкой и сложной системы там, где читатель готов был удовлетвориться более элементарной.

I. Рассмотрим устройство рифм и строфы в первых четырех стихах. Первые две строки, взятые изолированно, почти неизбежно читаются как рифмованное двустишие; лишь продвинувшись на два стиха дальше, мы убеждаемся, что имеем дело с катреном и перекрестными рифмами. Интерпретация первых двух стихов как рифмованной пары обусловлена минимальностью их различия по рифме и метру. *Вино – озорной* выглядит как нормальная рифма характерного для Ахматовой типа (ср. в тех же «Чётках»: *грехи – епитрахиль, свечей – парче, сказал – глаза, губ – берегу, лучи – приручить* и т. п.). Что касается размера, то строки 1–2 представляют собой усеченный пяти- и шестистопный хорей – сочетание редкое и непривычное для слуха, вследствие чего незначительное различие длины этих стихов воспринимается нечетко и кажется скорее ритмической вольностью, чем началом регулярного чередования¹. Метрическая дифференциация стихов 1–2 дополнительно затрудняется отсутствием цезуры, обычно убыстряющей

идентификацию многостопного размера (в частности, для шестистопного хорая типично иметь цезуру после третьей стопы; ср., например, стихотворение «Голос памяти», написанное преимущественно этим размером). Наконец, иллюзия двустишия поддерживается синтаксической законченностью и точкой в конце второй строки.

Но при переходе к стихам 3–4 эта достигнутая было упорядоченность ускользает, растворяясь в более сложной структуре. Рифмовка оказывается перекрестной и при этом весьма строгой (*но – с но, ной – с ной*) и более глубокой, чем при гипотезе двустишия (выписывая в звуковой транскрипции только сходное, имеем: в 1-й и 3-й строках *ит' вино–видино*, во 2-й и 4-й *а–а–ой* и *–а–у–ой*). Вместо предположенной неравномерности обнаруживается безукоризненное метрическое совпадение рифмуемых строк – 1 и 3, 2 и 4 – и эта регулярность, на фоне малости различия в длине четных и нечетных стихов, производит впечатление ювелирной работы. Более того, в новом прочтении между рифмуемыми строками выявляются значительные ритмические и интонационные соответствия: например, 2-я и 4-я имеют практически одинаковую картину словоразделов и пиррихий; оба четных стиха образуют понижающийся рисунок, оба нечетных – повышающийся, и др. (подробнее см. ниже). Короче говоря, читательскому зрению, настроившемуся в рамках якобы двустишия на более простую и приблизительную схему, приходится переменить фокусировку, чтобы охватить совершенно новую степень во втором катрене точности и детальности межстиховых соответствий.

II. В строках 5–8 снова возникает иллюзия парной рифмовки, причем еще более полная и длительная, чем в первом. После 6-й *божья благодать* в графике стоит не только точка, как это было после *озорной*, но и пробел, благодаря которому строки 5–6 (а следовательно, и 7–8) определенно выглядят как двустишие. Восприятию строк 5–8 как двух парно-рифмованных двустиший способствуют, кроме того, следующие факторы:

а) читатель, помнящий, как его провели в первом катрене, отмечает, что строки 5–6 срифмованы точно и не оставляют лазейки для последующей дифференциации и переосмысления парности в перекрестность, как это имело место в 1–2. И, действительно, в 7-й находим новую рифму *глаз*. В соответствующем месте первого катрена (конец третьего стиха) гипотеза парности уже опровергалась; здесь она подтверждается;

б) за длинными строками катрена с перекрестной рифмовкой следуют две пары коротеньких строк, выделенные пробелами.

Столь резкая смена метрико-строфического рисунка заставляет ожидать не менее четкого отличия 5–8 от 1–4 и в других планах, прежде всего смысловом и рифменном. Перед глазами стоит пример сонета, где терцеты имеют иную рифменную схему, чем катрены. В данном случае естественно предположить в двустушиях парную рифму;

в) параллелизм в начале двустуший 5–6 и 7–8 (*а у нас... – а у нас...*) настраивает на ожидание в 7–8 такой же структуры, как в 5–6;

г) стилистика второго катрена явно ориентирована на примитив, на фольклорные рифмованные выкликивания. В частности, первое двустушие: *А у нас тишь да гладь, Божья благодать* создает впечатление нарочитой безыскусности тем, что получено простым разделением на два стиха ходячей поговорки. Сюда же направлен упомянутый повтор *а у нас*. Такому поэтическому строю, очевидно, более показана парная рифмовка, чем перекрестная;

д) наконец, некоторую роль могут играть и внутренние рифмы в 7 *А у нас светлых глаз* (переходящие частичным созвучием – *нет приказу* – и в последнюю строку), создавая ощущение рифменной «самообеспеченности» последней пары стихов.

Тем не менее рифмовка и на этот раз оказывается перекрестной: в конце 8-й является *подымать*, рифмующееся с 6-й *благодать*. Как бы в ознаменование этого вторичного торжества над читательскими ожиданиями и одновременно конца стихотворения последняя строка метрически заметно отличается от трех предыдущих, будучи длиннее их и возвращая нас к нормальному хореическому ритму (четырёхстопный хорей).

Конечно, перекрестность выдержана не идеально, поскольку 7-я не рифмуется с 5-й. Это обеднение рифменной схемы отчасти компенсируется наличием внутренней рифмы в 7-й, позволяющей соотнести второй катрен с такими вполне законными строфами, в которых четные строки связаны конечной рифмой, а нечетные – принципом внутренней рифмовки (как, например, в английских балладах, в «Вороне» Э. По и др.). Правда, в 5-й внутренняя рифма отсутствует, что придает упомянутой схеме слегка неправильный, «перекошенный» вид. Тем не менее строки 5–8 в конечном счете выглядят как крепкий катрен с органичными связями между первой и второй парами стихов, главным образом благодаря следующим факторам:

а) несмотря на то, что 7-я не рифмуется с 5-й, между ними имеется богатое конечное созвучие *гладь – глаз* (правда, не осо-

бенно заметное в соседстве окружающих собственно рифменных эффектов). Это, а также совпадение доцезурных частей *а у нас* и полная идентичность ударений делает строки 5 и 7 четко соотнесенными, «почти рифмующимися»;

б) хотя в строке 5 и нет внутренней рифмы, как в 7, в целом при сравнении двух пар строк, 5–6 и 7–8, возникает смутное ощущение, что какое-то подобие внутренней рифмы латентно присутствует и в первой паре. При ближайшем рассмотрении оказывается, что в 5–6 имеется «бывшая» внутренняя рифма – та, на которой держалась поговорка *тишь да гладь, божья благодать* до ее превращения в два стиха. Поскольку свою proverbialность эти слова, став стихами, сохранили в полной мере, то продолжает восприниматься и старая внутренняя рифма, хотя и в завуалированном виде, будучи отодвинута на задний план и как бы пунктиром просвечивая через новую ритмическую планировку текста. Она не может, конечно, восприниматься как полноценное соответствие собственно внутренней рифме стиха 7, но подготавливает ее² и напрашивается на аналогичную с ней роль в строфе.

Таким образом, второй катрен, будучи не полностью перекрестным по рифмовке, все же производит впечатление квази-правильности, тяготея одновременно в сторону обеих канонических схем: перекрестно-рифмованной и внутренне-рифмованной в нечетных стихах.

Как видим, механизм рифменно-строфического ожидания и его обмана разработан во втором катрене иными средствами и более тщательно, чем в первом, – что вполне понятно, ибо, как известно, обмануть вторично гораздо труднее, чем в первый раз.

Ритмика и интонация

I. Первая строфа интонационно представляет собой чередование энергичных повышений в нечетных строках с медленными понижениями в четных. В свете всего того, что мы знаем о теме стихотворения и о ее выражении в других планах поэтической структуры, данный интонационный рисунок может быть приближенно интерпретирован как выражение притворной, нестрашной суровости: лирическая героиня обращается к партнеру в тоне резкого порицания и как бы грозя пальцем, но постепенно сходит на затихающую, добродушно-ворчливую тональность. Рассмотрим мелодику первого катрена более детально.

Нечетные строки. В первом стихе частота ударений, стоящих на всех метрически акцентированных местах³, придает отказу пить вино ясную и категорическую артикуляцию (этому эффекту непреклонности в какой-то мере способствует одинаковый ритмический рисунок всех слов, кроме *стану*, – ударение на конце). Повышающаяся интонация обусловлена накоплением смыслового веса к концу фразы, где сосредоточены главные слова – сказуемое с дополнением.

Третий стих также имеет повышающийся рисунок, который начинается после тире; синтаксически здесь, как и в 1, имеет место сосредоточение смыслового веса и определенности к концу строки. Повышение подчеркнуто двухступенчатым усилением акцентированности и размаха: с точки зрения как логики, так и ритмики здесь налицо два отчетливых кванта *у вас / заведено*, одинаковых по просодической схеме (ударение после безударности), но нарастающих по длине (в первом кванте ударению предшествует один безударный слог, во втором ожидание ударения растянуто на три слога: $\cup \acute{ } / \cup \cup \acute{ }$). Данная закономерность в соотношении этих двух отрезков, как нам представляется, сделана более ощутимой благодаря фонетическому и морфологическому параллелизму их начал (*ув... – зав...*, где *у-* и *за-* – элементы одного грамматического ряда)⁴. Эта конфигурация динамичного расширения и повышения в *у вас заведено* отказно⁵ оттенена вводящими словами *знаю я*, где наблюдаются обратные тенденции: понижение тона и укорочение элементов.

Четные строки. Во втором стихе интонационной вершиной является слово *мальчишка* вместе с предшествующим *ты*, обязанное своей выделенностью синтаксической инверсии (поставлено впереди определения). Прилагательное *озорной* добавляется в качестве некоего модифицирующего штриха к главной идее, выраженной существительным; мелодически здесь несомненно понижение, вполне согласующееся с лексическим планом, в который данный атрибут вносит явно примирительный и симпатизирующий оттенок. Интонационная кривая состоит, таким образом, из трех частей – ровной (*оттого что*), высокой (*ты мальчишка*) и низкой (*озорной*), четкому разграничению которых способствуют: идентичность их ритмического строения (три пеоны с ударением на третьем слоге), синтаксически весомые словоразделы между ними и легкое укорочение (каталектика) низкой (по смыслу модифицирующей) последней части.

Четвертый стих имеет интонационную вершину на первых двух стопах – *с кем попало*, и эта начальная резкость и громкость служит непосредственным продолжением высокого тона

у вас заведено, которым заканчивалась третья строка. Следующее слово, *целоваться*, звучит уже в более низкой тональности, а заключительное сочетание *под луной* воспринимается как совсем уже тихое и мирное – в еще большей степени, чем *озорной* в конце второго стиха, соответствующее ему по метрической позиции и по функции (заключительный штрих, умеряющий строгость и вносящий оттенок любования; в случае с луной он действует своей явной эстетичностью, нейтрализуя ею элемент этического осуждения в предыдущих словах). Четвертый стих, как и второй, делится на три двустопные части со словоразделами между ними: *с кем попало / целоваться / под луной*. Ритмический рисунок частей тот же, что и во втором стихе (пеоны). Единственное исключение – два ударения вместо одного в первой части. На фоне совершенно одинакового одноударного строения остальных пяти частей в стихах 2 и 4 эта двухударность способствует выделению слов *с кем попало* в качестве интонационного пика. В остальном функция ритмической трехчастности в 4 та же, что и в 2, – обеспечивать четкую ступенчатость мелодических переходов.

Подытоживая композиционно-мелодическое развитие первого катрена в целом, можно констатировать в нем два главных компонента, соответствующих логико-тематическому развитию: (1) первую строку, содержащую решительное заявление об отказе от легкомысленных удовольствий; (2) остальные три строки, амбивалентно и кокетливо обосновывающие этот отказ. Первая строка строится как отчетливо артикулированное повышение. Дальнейшая речь (обоснование) основана на фигуре повышения, за которым следует медленное примирительное понижение. Эта фигура представлена дважды, с усилением интенсивности и расширением амплитуды: в первый раз она занимает один стих (2), во второй раз – два стиха (3–4). Усиление в 3–4 по сравнению с 2 состоит, помимо увеличения длины, в том, что: (а) повышению предшествует отказное движение в *знаю я*; (б) повышение в 3 оттенено и детализировано – см. выше наблюдения над словами *у вас заведено*; (в) высокий тон держится дольше, чем во 2-м стихе, захватывая конец 3-го и начальную группу 4-го; (г) напряженность инвективного тона увеличивается благодаря паузе – границе стиха – после *заведено*, создающей ожидание; (д) в 4 имеем не только более интенсивное повышение, но как было сказано, и более глубокое понижение, чем в 2.

II. Во втором катрене стиховое пространство сильно сокращено; когда речь заходит о себе, лирическая героиня оказывается скупа на слова. С этим связана перемена ритмико-интонационного

рисунка. В коротеньких стихах 5–8 не находится места для развертывания экстенсивных мелодических фигур, как в 1–4. В их хореическую схему искусно вмонтирована типичная ритмика фольклорных миниатюр – рифмованных прибауток, поговорок, загадок и т. д., известных именно отсутствием хотя бы одного лишнего слова. Усечение второй хореической стопы в стихах 5 и 7 (˘ ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘) дает нам эффект, типичный для этих малых форм, – прерывание и возобновление правильного метрического движения в середине фразы, как, например, в анализируемой Брикком и Якобсоном загадке о кочерге: *Черный конь прыгает в огонь*. И так, интонация в 5–8 не столько стиховая, сколько гномическая, но, повторяем, весьма тактично вплетенная в общую хореическую картину как ее незначительная деформация.

Общее впечатление от второго катрена: сказано мало, но необычайно весомо и «с расстановкой». Повышение веса слов по сравнению с первым катреном выражается прежде всего в том очевидном факте, что коротенькие стихи 5–8, будучи логическим противовесом к длинным 1–4, тем самым приравнены к ним. Во втором катрене много белых пространств: справа и слева – из-за краткости строчек, сверху и снизу – благодаря пробелам, отделяющим пары строк друг от друга и от первого катрена. Эта ‘тишина’, окружающая со всех сторон последние четыре стиха (как бы передающая иконически идею *тишь да гладь*), решающим образом влияет на семантический режим второго катрена. В частности, можно заметить, насколько более укрупненно выглядят слова *а у нас* по сравнению с соответствующим им *у вас* в первом катрене: последнее занимало малую часть стиха и стояло у начала восходящей интонационной кривой (за ним без паузы шли более высокие и громкие слова), тогда как *у нас* занимает полстиха и выделено с обеих сторон (слева – граница стиха и противительный союз, придающий логический акцент; справа – пауза, тире). Многозначительно выделены слова *светлых глаз* (полстиха, позиция перед паузой, инвертированность), что превращает их в явный ‘крупный план’. Наконец, расчленение клише *тишь да гладь, божья благодать* на два стиха приводит, конечно, к остранению и усилению веса каждого из входящих в него слов.

Замедленная, с расстановкой, артикуляция во втором катрене достигается благодаря членениям и паузам (уже упоминавшимся под углом зрения весомости слов), как-то: цезуры в 5 и 7, разделение четверостишия на две пары стихов, отсутствовавшее в I, разбиение фразеологического штампа на две сукцессивные половины, и проч.

С точки зрения темы стихотворения все это прочитывается как интригующая (дразнящая) многозначительность и таинственность, и в то же время как демонстративная невозмутимость, степенность, которыми лирическая героиня тихо наслаждается, подтрунивая над своим нетерпеливым и беспокойным партнером.

Лексика и сюжет

Этот аспект текста трудно полностью отделить от двух предыдущих, особенно от интонации, которая в большой степени зависит от порядка развертывания мысли, эмоциональной силы и логического веса слов. Некоторые связи этого рода были отмечены выше. Теперь займемся содержанием как таковым, отвлекаясь от мелодических и строфических фигур.

В соответствии с темой стихотворения его лексика и образность на словах провозглашают аскезу, строгость, осуждение тех, кто пытается увлечь лирическую героиню на путь греховных удовольствий; но в то же время они выдают шуточность и театральность такой позиции, дают почувствовать дерзкое приятие героиней легких и эфемерных радостей жизни.

В высказываниях героини игриво стилизована некая традиционная, наивная и слегка простонародная ментальность, проникнутая идеями коллективизма, благочестия, следования общепринятым нормам. Это выражается прежде всего в том, что личные взаимоотношения героини и ее партнера представлены в виде противостояния двух сообществ – «вы» и «мы»: с одной стороны, какое-то воображаемое братство молодых озорников, с другой – нечто вроде женского монастыря. Коллективность («мы» = больше двух) является одной из констант поэтического мира Ахматовой. Она может принимать разные оттенки: «мы» как люди, связанные общей судьбой и общими ценностями, которые необходимо сообща защищать от враждебных сил (*И столетие мы лелеем Еле слышимый шелест шагов; Мы сохранили для себя Его дворцы, огонь и воду; Доченька! Как мы тебя укрывали* и т. п.); или «мы» как сообщество простоватых, религиозных, однотипно мыслящих людей, чья скромная мораль противопоставляется греховному индивидуалистическому аморализму элиты (*Много нас таких, бездомных, Сила наша в том, Что для нас слепых и темных, Светел божий дом*). Это вторая разновидность и представлена в нашем стихотворении. Особенность же его состоит в том, что наряду с «мы» героини здесь имеется и мужское полухорие, к которому

принадлежит ее партнер. Сходство между двумя сообществами в том, что и те и другие живут не по своему хотению, а по законам и традициям. В мире лирической героини позволяют себе только то, на что есть *приказ*; но и в мире ее партнера делают то, что *заведено*, т. е. и распущенность здесь не простая, а как бы ритуальная, с оттенком некоего оргиастического культа. Этому впечатлению обряда способствует и *луна*, под знаком которой часто разыгрываются у Ахматовой торжественные любовные мистерии⁶. С идеей несвободы, конечно, должны быть соотнесены безличные грамматические конструкции: *у вас заведено, у нас нет приказа*.

Со стороны героини среди проявлений благочестия и отказа от соблазна фигурирует один из постоянных ахматовских мотивов – скромность, в частности потупление глаз (*Только глаза подымать не смей; И опустил глаза; И дал мне три гвоздики, Не подымая глаз; Так уж глаза опустили, Бросив цветы на кровать* и т. п.).

Легковесность послушнического маскарада тут же обнажается совершенно недвусмысленно. Наличие какого-то устава, возбраняющего подымать глаза, – лишь кокетливый *façon de parler*; монастырь, регламент которого состоит из подобных запретов, выглядит как шутка; а эпитет *светлых* говорит нам о том, что устав, скорее всего, нарушается, и все запретное угадывается и подсматривается. За условной древнерусской настроенностью и покойно-благочестивым веселием второго катрена чувствуется иное – угарное, страшноватое веселие *fin de siècle*, *те сборища ночные* петербургской литературной и артистической элиты, атмосфера которых столь проникновенно передана в ранних книгах Ахматовой и в «Поэме без героя». На это указывают все те же атрибуты: и вино, и луна, и множественность участников (ср. аналогичный набор аксессуаров эпохи в более поздних реминисценциях другого поэта того же круга: *Над розовым морем вставала луна, Во льду зеленела бутылка вина, И томно кружились влюбленные пары*).

Что касается линейного развертывания лирического сюжета, то следует отметить: описанная выше ситуация (проекция индивидуальных отношений в коллективный план – противостояние «вы» и «мы» вместо «ты» и «я») не предстает готовой с самого начала, но проясняется постепенно и не без элемента дразнения и игры, характерных для этого стихотворения. При этом играют некоторую роль типовые единицы художественной структуры. Некоторые из таких единиц были указаны выше – это типовые мотивы поэтического мира Ахматовой. Другие

принадлежат общелитературному фонду. Во всяком произведении используется ряд готовых литературных конструкций, наделенных еще «в словаре», до включения в конкретный текст, определенным кругом выразительных и смысловых возможностей. Когда подобный стереотип участвует в воплощении темы конкретного текста, автор исходит из того, что читателю знаком – сознательно или бессознательно – некий «нормальный» его вариант. Поэтому выразительные и тематические эффекты могут извлекаться не только из непосредственно используемых элементов стереотипа, но и из того, что другие его потенциальные элементы в данном тексте отсутствуют, а третьи даны в измененном виде.

В стихотворении «Я с тобой не стану пить вино...» представлены две типовые единицы, в данном случае фразеологического плана: поговорка *тишь да гладь, божья благодать* и конструкция «знаю я вас» (будем условно называть ее так). Первая из них имеет фиксированный текст. Вторая, напротив, представляет собой общую формулу, заполняемую по-разному в зависимости от нужд автора (т. е. она принадлежит к обширному классу художественных полуфабрикатов). Семантическое описание конструкции «знаю я вас» выглядело бы, вероятно, примерно так: (1) персонаж А полагает, что персонаж Б хочет его обидеть, сбить с толку, перехитрить, соблазнить, использовать и т. п.; (2) А заявляет, что намерения Б для него не секрет, что пружины действий Б прозрачны, его поведение всегда одинаково и предсказуемо, его претензии на оригинальность несостоятельны; (3) А заявляет, что Б не удастся его провести, что он хитрее, чем Б, не даст себя в обиду и сам проведет кого угодно. При развертывании этого полуфабриката в текст типично применение таких деталей, как: слово *знаю* или его синонимы; выражения множественности и обыкновения, кванторы всеобщности применительно к Б (*все вы одним миром мазаны, знаю я вашего брата, видали мы таких* и проч.); противопоставление себя (А) противнику (Б) или тем, кто склонен поддаваться его соблазнам; наконец, энергичные заверения в том, что происки Б не увенчаются успехом.

Приведем несколько литературных примеров. У Крылова ловчий отвечает волку: *Ты сер, а я, приятель, сед, И волчью вашу я давно натуру знаю* (отметим противопоставление *ты – а я*, перекликающееся с ахматовским *у вас – а у нас*, и обобщающий характер слов *волчью вашу натуру*). У Гоголя: *Знаем мы вас, как вы плохо играете* (Ноздрев – Чичикову, к которому он нормально обращается на ты). Достоевский: *Я тебя знаю! Ты опять*

озорничать? (мещанин – Коле Красоткину, который морочит ему голову; повторено несколько раз; роль формы обыкновения играет *опять*; «Братья Карамазовы», 10, 3). Булгаков: *Мне это отделение известно! Там кому попало выдают паспорта! А я б, например, не выдал такому, как вы! Нипочем не выдал бы!* (Бегемот – Поплавскому, «Мастер и Маргарита», 18; отметим *кому попало*, близкое к ахматовскому *с кем попало*, играющее роль квантора всеобщности, а также подчеркнутое *я*, не поддающееся хитрости).

Формула 'знаю я вас' имеется и в анализируемом нами стихотворении. (Выражаемое ею значение «меня не перехитришь», «я хитрее» находит себе соответствие в строфикорифменной структуре, где, как мы видели, партнеру героини – а с ним и читателю – успешно ставится ловушка.) Конструкция 'знаю я вас' делает употребление местоимения второго лица множественного числа (*у вас заведено*) в первом катрене почти автоматическим. Благодаря столь сильной мотивировке оказывается в тени роль местоимения «вы» в рамках другой конструкции, собственно ахматовской, о которой мы писали, – коллективистской модели «вы – мы» (тем более, что и второй член ее на данном этапе еще не развернут). В результате появление «мы» во втором катрене выглядит до известной степени неожиданным. Ведь выражения типа «знаю я вас» настраивают, как отмечалось, скорее на то, чтобы 'множеству' однотипных явлений в лагере партнера противостояли опыт и мудрость 'одного' персонажа – «я», как это имеет место в примерах из Крылова и Булгакова. Так оно в общем и намечалось в первом катрене (*не стану пить вино, знаю я*). Появляясь в начале второго катрена, местоимение первого лица множественного числа (*а у нас*) подменяет эту более или менее ожидаемую оппозицию совершенно иной (но тоже вполне органичной и подготовленной, как всегда бывает при внезапном повороте), в которой партнеру и его риторически примысливаемым товарищам противостоит уже не превосходительная мудрость одной героини («я»), а нечто симметричное им самим и сходно окрашенное – кокетливое содружество героини и ее квазимонашеского окружения. Это, конечно, меняет звучание ранее заданного стереотипа и нейтрализует заключенную в нем агрессивность.

Итак, второй катрен обнаруживает несерьезность осуждения и намекает на фактический параллелизм миров героини и ее партнера. Но одновременно у него есть и другой важный аспект – дразнение того же партнера. Оно манифестируется в фигуре лукавой скрытности, веселого увертывания от любопытных вопросов

(которая, как можно было заметить, находит себе соответствия и в интонационном рисунке последних четырех стихов – в тоне загадочности, многозначительности). «Я про тебя всё знаю», говорила героиня в первом катрене. «А ты про меня – нет», так может быть интерпретирован ее жест во втором катрене. В самом деле, ее слова о себе в стихах 5–8 отмерены максимально скупой и к тому же представляют собой не что иное, как насмешливо-благообразную мину, типичные «ненастоящие» слова, призванные не сообщать, а скрывать и интриговать. Не случайно ею выбрана форма поговорки – готовая, нарочито гладкая и обтекаемая. Употребление штампа, расхожего афоризма вместо нормальных «человеческих» слов – один из известных способов ничего не сказать и разочаровать, а то и раздражить того, кто ждет реальной коммуникации. (В данном случае этот эффект усугублен тем, что пустая формула, состоящая из одних синонимов, растянута на два стиха.) В свете темы дразнения, ускользания и т. п. легко приписать дополнительную функцию элементам, уже интерпретированным ранее в терминах инвариантных ахматовских мотивов, как-то: «мы» (партнер получает от героини расплывчатый коллективный ответ вместо ожидаемого персонального) и неподнимание глаз (также уклонение от прямого ответа).

В своих заметках мы, возможно, пропустили какие-то аспекты стихотворения, которые иному читателю покажутся весьма существенными. С другой стороны, не исключены и перегибы в осмыслении отдельных моментов, в их подведении под единую схему. Как мы сказали в начале, нашей целью был поиск той или иной связи с темой в возможно большем количестве элементов текста. Вопрос о том, какие из этих связей общезначимы и художественно действенны, а какие привносятся индивидуальным прочтением или слишком тонки, чтобы быть реально воспринимаемыми, предмет особых теоретических обсуждений, для которых данная статья может служить лишь сырым материалом.

Впервые: Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Bd. 11. S. 325–340.

Примечания

¹ Заподозрить в следующих двух стихах точное повторение той же комбинации тем труднее, что разбираемый нами катрен, по-видимому, является уникальным в русской поэзии примером данной метрико-строфической структуры. Существуют, однако, *двустипшия* с таким

строением, как в 1–2: частично из них, а частично из двустипий пяти- и шестистопного усеченного безцезурного хоря состоит одно стихотворение 1912 г. в «Чётках»: *Я пришла тебя сменить, сестра У лесного, у высокого костра* (схема такая же, как в «Я с тобой не стану пить вино...»); *Поседали твои волосы. Глаза замутила, затуманила слеза*, и т. д. Ср. также «Голос памяти» (июнь 1913 г.) с сочетанием шести- и пятистопного хоря: *Чайку ли на синей скатерти воды, Или флорентийские сады?* Можно предположить, что в метрико-строфическом мышлении молодой Ахматовой последовательность этого типа в качестве двустипия фигурировала как некая норма, в качестве же первой половины перекрестно-рифмованного катрена – как смелое новшество и нарушение ожиданий.

² Прием выразительности ПРЕДВЕСТИЕ; о нем см.: (Жолковский, Щеглов 1980б).

³ Ударение на *я* (в отличие от неударного *я* в *знаю я* ниже) обусловлено тем, что это местоимение не является простой прокликтикой к *не стану*, но противостоит другому личному местоимению – *с тобой*. Впрочем, мы допускаем, что они оба акцентированы несколько слабее, чем последующие слова первого стиха.

⁴ Раздельность двух квантов, возможно, делается еще более ощутимой благодаря стыку двух сходных согласных: *с/з*; озвончение *с* приводит к появлению удвоенного *зз*, выразительно маркирующего границу.

⁵ ОТКАЗ (ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ) – прием выразительности, состоящий в том, что развитию действия в некотором направлении А предшествует оттеняющее его развитие в противоположном направлении АнтиА. В данном случае понижение от *знаю* к *я* играет роль отказного движения по отношению к повышению в *у вас заведено*. О приеме ОТКАЗ см.: (Жолковский, Щеглов 1981).

⁶ См.: (Щеглов 1982: 72).

III

Загадки и находки «Станционного смотрителя»

Ех ungue leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов (*совместно с А.К. Жолковским*)

Из работ о поэтике Чехова
О художественном языке Чехова
«Анна на шее»
Две вариации на тему смерти и возрождения:
«Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда»
«Медведь» в трех измерениях: смешное и серьезное в одноактной «шутке» Чехова
Три лекции о Чехове. Избранные темы и мотивы

Энциклопедия некультурности. Зощенко: рассказы 1920-х годов и «Голубая книга»

О горячих точках литературного сюжета: мотивы пожара и огня у Булгакова и других

ЗАГАДКИ И НАХОДКИ «СТАНЦИОННОГО СМОТРИТЕЛЯ»

Тот мальчик-сирота вырос по другим местам в большого честного юношу. Он много раз затем проезжал по той дороге, где стояли когда-то уездные сады и в одном из них была деревянная кузница и глиняный дом старухи. Он никогда не узнал и не нашел точного расположения своего детского мира: кругом – в стране бывших сирот – стояли высокие чистые города, шумели листья новых деревьев, блестели дороги вперед, и многие, неизвестные, красивые люди народились повсюду и ходили везде.

*А. Платонов. «Глиняный дом в уездном саду»
(1937 – «пушкинский» – год)*

Можно ли сказать в наши дни что-либо новое о «Станционном смотрителе»? Оказывается, можно, по крайней мере до тех пор, пока в повести остаются неразъясненные, психологически недомотивированные детали.

Автора этой статьи, например, всегда удивляла необъяснимая бесчувственность поведения Дуни. Почему, покинув станцию с гусаром, дочь ни разу за три года не позаботилась послать старику-отцу хотя бы весточку о том, что жива и здорова?

Дуню вообще приходится признать персонажем странным. О характере, уме и склонностях этой красивой девушки, о психологической подоплеке ее поступков, об отношении к отцу, о том, насколько довольна или недовольна была она своей жизнью на станции (предмет столь многих критических домыслов),

мы решительно ничего не знаем и можем только гадать. Густой пеленой неопределенности окутан ее роман с гусаром, рассказанный лишь извне и притом устами ограниченных, ненадежных нарраторов, таких как сам Вырин или деревенский мальчишка, и без тени той трогательной эмпатии, которой всегда пользуются молодые влюбленные парочки в прозе Пушкина. Дуня к тому же фактически немое действующее лицо. Вся ее партия в повести пантомимна; из ее прямой речи даны лишь три незначительные реплики («Кто там?», «Сидите смиренно, а я схожу на кладбище» и «Я сама дорогу знаю»). В отличие и от барышни-крестьянки Лизы, и от Марьи Гавриловны из «Метели» дочка станционного смотрителя – фигура условная, закрытая и отчужденная, не наделенная такими чертами или душевными движениями, с которыми читатель мог бы радостно отождествиться, испытать теплое человеческую солидарность. Она не в такой степени живое и в живости своей привлекательное человеческое существо, как обе названные выше женщины. Хотя в начале повести и проскальзывают кое-какие конкретные ее черточки, в частности не по годам развитые дипломатические таланты, кокетство и ранний житейский опыт, – они недостаточны и, скажем прямо, не таковы по природе своей, чтобы сделать эту молодую особу положительной литературной героиней в полном смысле слова. Описания ее внешности («красота ее меня поразила», «большие голубые глаза», «никогда [она] не казалась ему столь прекрасною», «сверкающие пальцы») как-то лишены тепла и напоминают портреты красавиц у Гоголя, известные своим абстрактно-риторическим и асексуально-безжизненным блеском. При столь скудном, даже для пушкинской прозы, психологическом режиме приходится только удивляться тому, насколько богатую и достойную умиления внутреннюю жизнь удавалось усматривать в Авдотье Самсоновне иным литературоведам.

Еще более загадочная деталь в линии Дуни – ее ужас и обморок при виде отца, когда тот, придя в Петербург, хитростью проникает в ее апартаменты в Литейной части: «“Кто там?” – спросила она, не поднимая головы. <...> Не получая ответа, Дуня подняла голову и... с криком упала на ковер».

Столь неистовая реакция – судя по всему, ужас – при виде человека знакомого, родного и, несмотря на нанесенную ему жестокую обиду, появляющегося не с угрозой, а с мольбой и кротостью, уже была замечена критиками: «Почему, вместо того, чтобы броситься на шею отцу, Дуня с криком упала на ковер?» – вполне резонно спрашивал В. С. Узин (*Узин 1924: 57*)¹.

Заметим мимоходом, что, будучи не вполне ясным психологически, этот эпизод тем не менее разработан с таким же, вообще свойственным Пушкину, вниманием к малым деталям нарративной выразительности, как и всякий другой.

Итинерарий Вырина от лестницы и порога квартиры до комнаты, где сидят Дуня и гусар, разделен на этапы и драматизирован паузами и препятствиями: ожиданием у двери, протестами служанки, продуманным членением пространства.

Смотритель, не слушая, шел далее. (А) *Две первые комнаты были темны, в третьей был огонь.* (В) *Он подошел к растворенной двери и остановился.* В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня... сидела на ручке его кресел... и т. д.

Выделяем курсивом и прописными латинскими буквами в скобках элементы спационально-временного оттенения любовной пантомимы Минского и Дуни, как она открывается взгляду потрясенного зрителя (Вырина). Удачно найденной деталью является здесь прежде всего (А) проход Вырина через две темные комнаты. Во-первых, предваряемая анфиладой из двух неосвещенных комнат, освещенная комната должна восприниматься как некая манящая, интригующая цель (что это там, «в конце туннеля?»). Во-вторых, в результате прохода Вырина через этот темный коридор оттеняется – поскольку дается в ярком свете, а также (В) в обрамлении открытой двери! – предстающая перед ним пантомима Минского/Дуни. Сходно построено Толстым (несомненным учеником Пушкина в отношении техники выразительности) знаменитое место, где Пьер является на квартиру Анатоля и становится свидетелем бравады Долохова с бутылкой рома:

В передней никого не было... слышался дальний говор и крик. <...> Пьер скинул плащ и вошел в первую комнату, где стояли остатки ужина и один лакей, думая, что его никто не видит, допивал тайком недопитые стаканы. Из третьей комнаты слышалась возня, хохот, крики знакомых голосов и рев медведя. Человек восемь молодых людей толпились озабоченно около открытого окна... и т. д. (т. 1, ч. 1, гл. 6. Здесь и далее в цитируемых текстах курсив наш. – Ю. Ш.).

Технически изощрен и момент, когда Дуня видит отца и падает в обморок. Для силы эффекта существенно, чтобы фигура смотрителя предстала перед героиней совершенно неожиданно, без подготовки и притом сразу же в полном своем облике, без разделения восприятия на какие-либо ступени. Пантомима поэтому строится так, что Дуня сидит на некотором возвышении – ручке

кресла, «как наездница на своем английском седле», и «с нежностью» смотрит *вниз*, на курчавую голову Минского. Звук в дверях заставляет ее *поднять голову* и увидеть нежданного гостя на пороге комнаты, в рамке двери. Снова находим аналогичный момент у Толстого, в «Смерти Ивана Ильича», но с иной реалистической мотивировкой поднятия головы и неожиданного потрясенного лицемерия:

Перед новым годом приехал в их город его шурина и остановился у них. Иван Ильич был в суде. Прасковья Федоровна ездила за покупками. Войдя к себе в кабинет, он застал там шурина, здорового сангвиника, раскладывающего чемодан. Он *поднял голову* на шаги Ивана Ильича и поглядел на него секунду молча. Этот взгляд все открыл Ивану Ильичу. Шурина раскрыл рот, чтоб ахнуть, и удержался. Это движение подтвердило все.

– Что, переменялся?

– Да... есть перемена.

И сколько Иван Ильич ни наводил после шурина на разговор о его внешнем виде, шурина отмалчивался (гл. 5).

Итак, чем объяснить такое равнодушие Дуни к отцу, не только не завоевывающее героине симпатий читателя, но и вовсе ему непонятное? Думается, что это один из тех сюжетов, где странности вызваны вpletением в реалистическое повествование древних архетипических мотивов, мифов и метафор. Известно, что потребность насытить подтекст литературного произведения архаическими мотивами часто приводит писателей к более или менее заметным противоречиям, к появлению элементов, неожиданных и малопонятных в плане бытовой логики, избыточных, недомотивированных в сюжетном отношении. Некоторые принципиальные реалисты конца XIX в., такие как Толстой, Золя или Чехов, знающие силу архаических мифов и метафор, применяют их в самых широких масштабах, но при этом прилагают все старания, чтобы обеспечить этим элементам правдоподобие, естественность, даже «научность» с точки зрения современного позитивного разума. Как правило, у этих авторов даже самые прозрачные сказочно-мифологические схемы предстают без сучка и задоринки вписанными в достоверные историко-культурные формы². Но такую чистую подгонку архетипа к реальности следует считать скорее исключением, чем правилом. Литература постоянно сталкивает нас с видимой несуразницей, с «торчащими» там и сям чужеродными элементами, причиной чего является частое при-

сутствие архаических реминисценций в состоянии, так сказать, неполной переваренности, что особенно наглядно в фольклоре, в сказке, где то и дело бросается в глаза необъяснимость сюжета в целом и отдельных его ходов, а также у писателей, в различной мере еще близких к народно-мифологической стихии и черпающих в ней свою силу – у Аристофана, Шекспира, у романтиков, Диккенса, многих модернистов (Бабель) и т. п. Сказанное представляется применимым и к «Станционному зрителю». Выделяя архетипические слагаемые его сюжета, можно попытаться объяснить как странно-отчужденную фигуру героини в целом, так и отдельные моменты ее поведения, психологическая мотивированность которых оставляет желать лучшего.

Посмотрим сначала, какие тематические задания в повести Пушкина оправдывают введение древних архетипических подтекстов и каких именно. Несмотря на психологическую нераскрытость образа Дуни, трагическая двойственность ее эволюции всегда была достаточно ясна.

С *одной стороны*, даже внешнему наблюдателю вполне понятно стремление этой молодой девушки освободиться от рутины станционной жизни и опеки старика-отца, вырваться из захламленного угла на просторы мира. Хотя эксплицитно рассказчик об этом ничего не говорит (в отличие, скажем, от «Пиковой дамы», где об аналогичных переживаниях Лизаветы Ивановны сообщается подробно), такая интерпретация Дуниного поведения достаточно широко принята критикой (см., например, резюме Берковского ниже), и возражать против нее у нас нет причин. Более того, законность такого прочтения, как нам кажется, подтверждается *выбором места действия*, в котором сказывается опять-таки тонкое архетипическое чутье Пушкина, а также умение его использовать объекты и локусы физического мира для выразительного проведения тем. В самом деле, что такое почтовая станция? Это такое место, мимо обитателей которого беспрерывно проносятся путешественники, спешащие по своим делам в иные края, где предположительно кипит яркая и интересная жизнь, тогда как «станция» уже в самом корне слова (*лат. stare*) содержит намек на неподвижность и застойность. Устроив разнос безответному старику, путник (говоря словами Чехова³) «вперед едет», в то время как зритель с дочкой безмолвно провожают его взглядом с порога своего бедного жилища.

В мировой литературе весьма распространен символический мотив «экипаж и пешеход», когда один персонаж (добившийся успеха, мобильный, имеющий большое будущее и т. п.)

проезжает в карете, автомобиле, поезде мимо другого (малосильного, неудачливого, лишенного перспектив, ограниченного в своих передвижениях), движущегося пешком или стоящего у обочины. Пассажир экипажа не замечает пешехода и в довершение обиды может обдавать его придорожной пылью или грязью. Часто данный мотив знаменует расхождение путей двух близких когда-то героев, из которых один преуспел в жизни, а другой остался в стороне от ее магистральных путей. Разветвляясь на ряд вариантов, эта пантомима возникает в повествовательной литературе несчетное количество раз; на русской почве упомянем хотя бы Эраста, проезжающего мимо бедной Лизы в великоколенной карете; гоголевский нос, проезжающий в карете мимо своего владельца; обидную для Максима Максимыча невестречу с Печориным, который без остановки проезжает мимо старого товарища в коляске; хрестоматийную «Тройку» («Что ты жадно глядишь на дорогу») Некрасова; пролог и финал чеховской «Анны на шее» (Анна уезжает – отец пытается бежать за ее поездом/ парой лошадей; см.: *Щеглов* 1987; 1996в); Вареньку с братом, весело «едущих вперед» на велосипедах мимо ущербного Беликова; эпизод «Уехал!» в «Воскресении» и навеянное им блоковское стихотворение «На железной дороге»; эпизоды из «Золотого теленка» с настоящим автопробегом (наблюдаемым жуликами с обочины дороги) и с поездом, а затем самолетом (в которые Остапа Бендера не допускают) и так далее ad infinitum. Есть близкий к этому момент и в «Станционном смотрителе», когда перед бедняком-отцом, пришедшим в столицу искать дочь, «промчались щегольские дрожки» Минского. И, хотя сама дочь в пантомиме «экипаж и пешеход» по отношению к отцу не показана, косвенно этот мотив все же ощущается в том факте, что она уехала и разъезжает по городу в карете, тогда как он разыскивает ее пешим ходом.

Привлечение этого архетипического мотива для выражения темы рутины и застоя, противопоставляемых свободе и движению вперед (а в релевантности этой темы для «Смотрителя», повторяем, никто из критиков не сомневается), в сюжетику классического (домодернистского) типа было вполне естественным и почти неизбежным. Но выбор станции как *главной сцены действия*, перипетии на станции и вокруг нее, возвращения рассказчика на станцию, ее печальная судьба в конце повести – все это надо считать дополнительной остроумной находкой Пушкина, благодаря которой упомянутый архетипический мотив оказывается неявным лейтмотивом повести, во всяком случае ее первой части. Акт

проезда других мимо героини совершался беспрестанно⁴; и если дочку смотрителя действительно тянуло на свободу и простор, то «жадно глядеть на дорогу» ей, вероятно, случалось не раз. Эта, так сказать «станционная», формула становится законом построения повести, выдвигается на роль композиционного формата, эмблематически охватывающего все повествование.

Особенно оригинальным следует признать то, что в рамках той же мизансцены с «экипажем и пешеходом» совершается в конце концов и эмансипация Дуни, разрыв ею замкнутого круга станционной жизни. В самом деле, в один прекрасный день она просто *садится* с одним из проезжающих в его экипаж, превращаясь из завистливого наблюдателя в пассажира; к свободе и счастью уносит ее та самая «машина», созерцание которой постоянно напоминало ей о захолустности, заброшенности ее бытия. Эта смелая перемена своей позиции по отношению к несущемуся мимо потоку жизни, это использование последнего как средства освобождения реалистически согласуются с умом и предприимчивостью Дуни (вспомним, как умела она держать в узде проезжающих, защищая от их гнева своего отца). Но и при этом поступок Дуни не теряет своей исключительности. Представим себе ради сравнения, что Катюша Маслова или «красивая и молодая» героиня блоковского стихотворения вдруг вскочила бы на подножку поезда и укатила с возлюбленным в столицу, вместо того чтобы тоскливо провожать этот поезд глазами и тем более под него бросаться⁵.

С другой стороны, ценой этой вполне законной и желательной эмансипации Дуни оказывается душевное обеднение, частичное усыхание тепла и человечности, бессердечная измена тому хрупкому микрокосму, который был для героини родным и так остро в ней нуждался.

Эту двусторонность выразительно формулирует Берковский:

Пушкин не колеблясь отпускает свою героиню в большой мир. Он за практику жизни и против робости перед нею. При всем том вопрос о старике смотрителе, о долге перед ним у Пушкина остается. Вопрос о «третьем лице», за счет которого кто-то счастлив, ни в одной из «Повестей Белкина» не имеет такой силы, как в этой. Пушкин – за большой мир, за ломку в судьбе своей героини, но тот мир, в который она вошла, потому и сомнителен, что принял дочь и никогда не примет отца, – общего решения судьбы всех он в себе не содержит. Наконец, и само счастье героини тоже сомнительно (*Берковский* 1985).

Ситуация «Станционного зрителя», если смотреть на нее в достаточно широкой типологической перспективе, отнюдь не уникальна. Непримируемая амбивалентность при столкновении двух типов интересов, а именно – в возможно более широкой формулировке – конфликт милых, но беспомощных, узких и обреченных на иррелевантность личных ценностей, с одной стороны, и необходимости свободы, широты, движения вперед и процветания, с другой – может считаться одной из универсальных тем литературы. Жертвование первым типом интересов ради второго с неизбежными трагическими дилеммами, катастрофами или малоутешительными компромиссами – абстрактная схема, представленная во множестве частных разновидностей. Близкое к «Станционному зрителю» развитие событий, включая забвение отца и родного дома, имеет чеховская «Анна на шее», нити от которой тянутся и к «Анне Карениной», чей отголосок усматривают в чеховском рассказе (см., например: (*Winner 1963*)). Толстовская Анна выбирает свободу и любовь, но теряет сына (и многое другое), а чеховская освобождается от тирана-мужа и имеет шумный светский успех, предоставляя алкоголику-отцу и братьям-гимназистам опускаться на дно. Всякий может припомнить сюжеты с «отпусанием на волю любимой птички», которое повергает человека в одиночество и горе, хотя и происходит в силу каких-то вполне достойных целей, как в конце «Отверженных» В. Гюго, где старик-отец (Жан Вальжан) вынужден не только «отпустить» Козетту к ее возлюбленному Мариусу, но и сам уйти из жизни любимой дочери ввиду социальной сомнительности своего положения⁶. В этот круг мотивов входит, конечно, и ситуация «Бедных людей», герой которых недаром был так растроган именно «Станционным зрителем» (и возмущен издевательской «Шинелью» Гоголя). Не будем отвлекаться здесь на перебор возможных оттенков этого архисюжета, имеющего заведомое множество типологических разветвлений. Заметим только (с тем, чтобы напомнить об этом в завершение статьи), что в конечном счете сюда примыкает и «Медный всадник», где прекрасный и великий город вырастает на костях простых людей и история победно движется вперед за счет маленького счастья Евгения, Параша и им подобных.

Оказывается, что каждый из двух контрастных аспектов Дуниного ухода усилен в «Станционном зрителе» отдельным архетипическим мотивным комплексом, элементы которого, введенные в «подтекст», дают о себе знать читателю – на полностью или почти подсознательном уровне – посредством ряда сигналов и намеков. Именно они, придавая коллизии многосмыс-

ленность и глубину, в то же время приводят и к тем небольшим странностям, которые побудили нас начать это исследование. Эти два весьма известных мотивных комплекса по ряду признаков противоположны, но совпадают в том, что в обоих важное место занимают метафоры смерти, пребывания в ином мире, а затем вызволения оттуда или воскресения. Результатом обоих является то, что с момента ухода Дуни из родительского дома (а точнее, после болезни – «горячки» – потрясенного ее уходом зрителя) между отцом и дочерью возникает ощущение непереходимой онтологической грани; говоря проще, они метафорически оказываются по разную сторону границы между миром живых и мертвых. В силу этого Дуня и не пишет отцу ни до, ни после их встречи в Петербурге и поэтому так пугается его явления собственной персоной: ведь для нее он то же самое, что призрак, выходец с того света, вообще представитель иного, покинутого ею плана бытия.

Уточним, однако, эти два гнезда архетипов, обслуживающие соответственно две линии повести – радостную эмансипацию Дуни и печальное забвение ею родительского дома и тепла:

(1) *регенерация*, радикальное преобразование героя, подъем на более высокую ступень бытия, обретение им своего окончательного, зрелого «я», чему предшествует та или иная форма квазисмерти его прежней персоны и ухода или гибели элементов его прежнего окружения. Это перерождение редко ограничивается персональными рамками; для финала многих классических комедий и романов типично преобразование всей среды обитания героя, появление на ее месте «прекрасного нового мира», отменяющего старый мир, не помнящего о нем, устремленного в будущее;

(2) нечто противоположное, а именно *ренегаство* – временное забвение героем своего истинного «я», своей принадлежности к миру некоторых ценностей. Оно реализуется как уход в другой мир, нередко наделяемый атрибутами смерти, «того света», откуда его и пытается вызволить некто преданный ему (друг, родственник, слуга...), заинтересованный в реинтеграции героя в родную стихию. Вызволение это в случае удачи приводит к постепенному вспоминанию, «анамнезу» героем своей подлинной сущи⁷.

Примеры мотивного комплекса (1) бесчисленны. В литературных произведениях этой древней схеме соответствуют сюжеты «о воспитании», где герой в процессе своей эволюции переживает смену личности – перерождение в духовном, социальном и/или семейно-сексуальном планах. Из типичных моментов комплекса регенерации назовем те, которые имеют хоть малое отношение к

пушкинской повести. Это – тяжелая болезнь, травма или амнезия, т. е. то или иное подобие смерти; уничтожение прежнего дома героя (чаще всего в результате пожара) и перемена места жительства; уход из жизни героя лиц, которые воплощают его прошлое и служат препятствием к предстоящей перемене (чаще всего расставание с родителями или их смерть, реже исчезновение ошибочно выбранного, не соответствующего герою супруга), и замена их новым наставником, руководителем или спутником жизни. Существуют многообразные способы органичной увязки этих типовых моментов в единое событие.

Комплекс (2) не менее распространен, и отражения его в литературе или кино без труда вспомнит всякий. Это, например, история Арамиса, уводимого друзьями от завладевших его душой церковников, в «Трех мушкетерах» А. Дюма-отца и соответствующий ей комический вариант в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова («охмурение» ксендзами Адама Козлевича и его вызволение Бендером). Это, в более отдаленной степени, соблазнение Наташи Ростовской Анатодем и ее спасение Пьером и другими друзьями дома. Весьма репрезентативный и трагический вариант представлен в американском фильме «Охотник на оленей» («The Deer Hunter»). Один из героев, Майкл, ветеран вьетнамской войны (Роберт Де Ниро), отправляется искать своего пропавшего во Вьетнаме друга Ника (Кристофер Уолкен) и находит его в поистине inferнальном месте – страшном подпольном притоне в Сайгоне, где идет игра на человеческую жизнь. Извлечь друга из ада ему не удастся, тот гибнет. В сцене встречи двух друзей в притоне забываемый характерный момент амнезии: безнадежно далекий от их прежнего общего бытия, герой Уолкена не признает своего боевого товарища, не принимает протянутую тем руку, смотрит на него с подозрением и враждой, как на чужого. Это не так уж далеко от поведения Дуни, которая вскрикивает и теряет сознание, вместо того, как удивленно замечает В. Узин, «чтобы броситься на шею отцу».

Поиск *заблудшей дочери* отцом или другим персонажем отцовского типа (father figure) представлен в «Дэвиде Копперфильде» Диккенса (мистер Пегготти – Эмли). Ситуация в романе, вышедшем в 1850 г., весьма близка к пушкинской, включая и то, что дядя, разыскивая бежавшую с молодым соблазнителем племянницу, путешествует из страны в страну пешком, как Вырин. Представлены там, среди прочего, и элементы временной амнезии, а затем «анамнеза» прежней жизни⁸. Излишне доказывать, что ни о каком влиянии Пушкина на Диккенса или даже о

простом знакомстве романиста с его повестью в данном случае говорить не приходится⁹.

Сделаем важную оговорку. Когда архетипические событийные схемы, вроде двух охарактеризованных выше, привлекаются автором в роли подтекста к повествованию о современности, далекому от сказки и мифа, оно не обязательно сохраняет в неприкосновенности логику и последовательность этих древних сценариев, но может ограничиваться лишь отголосками каких-то их ключевых моментов, сцепляя последние между собой произвольным и прихотливым образом. Формирование сюжета на базе архетипов можно в этом отношении уподобить фрейдовским представлениям о формировании сновидения из материала действительных событий и лиц, каковые во сне подвергаются перетасовке, подменам, перераспределению атрибутов и функций и иного рода запутыванию и камуфляжу элементов реальности (Freud 1975). Применительно к литературному произведению это значит, что актанты архетипического сценария могут меняться ролями, признаки и действия – переноситься с одного из них на другого, некоторые элементы – подменяться другими или совмещаться между собой, некоторые звенья цепи событий – опускаться вовсе и т. д., так что готовый художественный текст может иной раз содержать не более чем глухие намеки на древний сценарий (который, впрочем, предполагается сознательно или подсознательно читателю знакомым). Это относится и к «Станционному зрителю», так что при чтении этой статьи не стоит проявлять чрезмерную строгость к нашим параллелям и задавать вопросы типа «но ведь по вашей архетипической схеме такое-то событие должно происходить с персонажем А, а не Б, а у вас получается наоборот» и т. д.

Так, в «Станционном зрителе» несомненным отголоском мотивного комплекса (1) является тяжелая болезнь, вернее, имитация таковой. Однако заболевает гусар, а не сама Дуня, как должно было бы быть с персонажем, проходящим, как она, через фазу социального и психосексуального обновления. Здесь автор допускает сдвиг в пользу более правдоподобной ситуации (правда, не менее древней и распространенной, а именно, когда женщина выхаживает, поднимает на ноги и вводит в новую жизнь переживающего «фазу смерти» мужчину и становится спутницей его жизни; ср., например, болезнь и увечье Рочестера в «Джейн Эйр» Ш. Бронте). Но нет сомнения, что «исконным» объектом метафоры квазисмерти и воскресения в «Зрителе» является не гусар, а Дуня, так как по законам художественно-архетипической

логики именно характер ее эволюции (эмансипация, повзросление, выход из искусственных рамок на простор жизни) почти обязательно требует такого оформления¹⁰. Перенос экстремального события, долженствующего произойти с центральным героем, на какую-то близкую ему фигуру, реализация этого события на заместителя («бу гроху») – метонимическая операция, в нарративной литературе нередкая¹¹. Удар падает не на самого героя, а рядом с ним. Этот пушкинский компромисс был, по-видимому, понят Набоковым, который и скорректировал его в своей насквозь интертекстуальной «Лолите», сделав истинной или притворной большой именно героиню. Мы имеем в виду переломный эпизод романа – коварное бегство Лолиты с Квилти от незадачливого Гумберта Гумберта прямо из больницы. Последний, как известно, тоже был для своей подопечной в некотором смысле отцовской фигурой и эгоистически заживал ее жизнь своей тягостной привязанностью и неусыпным контролем.

Есть в «Станционном смотрителе» и другие моменты, типичные для архетипического комплекса (1). Косвенные намеки позволяют усматривать в поведении Дуни элемент *амнезии* – она сказывается в немедленном и полном обрыве всех ее сношений с отцом, в ее обмороке, свидетельствующем о том, что отец – последний, кого она ожидала увидеть, и в некоторых других деталях¹². К тому же комплексу отсылает нас *исчезновение* (правда, задержанное до конца повести¹³) *старого дома* героини – почтовой станции. Весьма характерна, наконец, *замена родителя* новым наставником и «вожатым» на жизненном пути – в данном случае гусаром. Для подчеркивания ее применен известный прием «материализации абстрактного понятия», выражающийся в том, что новый руководитель буквально, физически занимает родительское место: «Смотритель уступил ему свою кровать...», и далее, как напоминание о той же акции: «Старик... тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик». В отличие от необъяснимого обморока Дуни, водворение гусара в постель отца безупречно замотивировано болезнью, так что архетипические и символические коннотации этой детали критиками совершенно не замечались¹⁴.

Значение отцовской постели видно из сопоставления с «Капитанской дочкой», где она дана в совершенно уже недвусмысленном контексте. Речь в повести идет об инициации Петруши Гринева – превращении его из фонвизинского недоросля в зрелого закаленного мужчину, – обставленной рядом характерных черт мотивного комплекса (1), в числе которых и расставание с

родным домом, и метель, и почти-смерть на дуэли, и другая почти-что-смерть от рук пугачевцев, и пребывание в лагере Пугачева, которое, конечно, восходит к обычному для всяких инициаций моменту – путешествию на тот свет, требующему потом некоторого ритуального очищения от скверны, совершаемого с санкции божества (Екатерины)¹⁵. Среди прочего, Петруша на пороге своих инициационных странствий (в то самое время, когда встречный выводит его кибитку из метели¹⁶) видит сон, который предвещает появление в его жизни нового «вожатого»¹⁷, долженствующего заменить родного отца. Во сне юноше сообщают, что отец его лежит при смерти. Мы знаем, что смерть родителей – обычный момент в повествованиях о личностных переменах. Петр входит в отцовскую спальню. «Что ж? *Вместо отца моего вижу в постели лежит мужик с черною бородою, весело на меня поглядывая*». От молодого человека требуют целовать мужику руку и просить у него родительского благословения, говоря: «Это твой посаженный отец». Итак, будущий руководитель героя/героини (хотя в данном случае это руководитель лишь временный, претендент, самозванец), как и в «Станционном смотрителе», предстает *лежащим в постели отца*, замещая последнего и узурпируя отцовские права и авторитет.

Пребывание одного персонажа в постели другого – нередкий знак субституции второму первым, присвоения им прерогатив владельца постели, часто по отношению к какому-то третьему лицу. Примеры находим в сказке о Красной Шапочке (волк в постели бабушки), а из современной литературы – в «Зависти» Ю. Олеси, где Кавалеров временно занимает диван Володи Макарова в доме Андрея Бабичева. (В других случаях персонаж-субститут может одеваться в костюм другого, носить его шляпу или какие-либо принадлежащие тому знаки и украшения, сидеть на его традиционном месте за столом, быть женатым на его вдове, иметь с ним физические признаки сходства и т. д. Часто это сопровождается переходом на персонажа-субститута различных испытаний, бедствий или функций, предназначавшихся для другого. Основанные на этом сюжеты весьма разнообразны, заведомо выходя за рамки регенеративной тематики с удалением родителей.)

Итак, мотивный комплекс (1), применяемый для оформления важных социальных и личностных переломов в жизни героя, приводящих к обретению им своего подлинного «я», к стабилизации характера и вступлению на предназначенный ему жизненный путь, в «Станционном смотрителе» несомненно присутствует. Элементы его вполне различимы в рассказе о том, как героиня от

застойного существования на изолированном кусочке пространства и в рутинно-циклическом времени выходит в новую жизнь, в живые и меняющиеся хронотопы, более достойные ее характера и ума. Но с не меньшей силой, чем это позитивное изменение, выражен в сюжетной линии повести и древний комплекс (2), где направление событий обратное: герой сходит с некоего признаваемого «правильным» пути и отвлекается от истинных, постоянных ценностей и союзников в пользу временных и ложных. Чтобы вернуть его к одобряемым ценностям и к пониманию собственного «я», требуется иногда вмешательство близких – друзей, единомышленников, учеников и т. п., которым иногда удается найти заблудшего и исправить его aberrацию после долгих усилий, поисков и уговоров. Эти поиски и осуществляет Вырин, прибегая (как и мистер Пегготти) к наиболее древнему способу передвижения (использованному еще Церерой при поисках Прозерпины) – пешему ходу¹⁸. Этот второй архетипический подтекст, естественно, бросает на выбор Дуни менее благоприятный свет в глазах читателя, чем первый. Как не раз замечали критики (см. выше Берковского), своим разрывом со старым миром Дуня наносит неизгладимый удар отцу и жертвует частицей своего лучшего «я», своей человечности, ради личной свободы, успеха и благополучия (впрочем, конечно, и ради любви тоже).

Придя в Петербург, отец выслеживает дочь и внезапно является перед нею в доме в Литейной части. Тут-то и происходит тот обморок Дуни, с которого мы начали свой рассказ. Как было сказано с самого начала, дело тут в онтологической грани, в непереходимости границы между мирами живых и мертвых. Так, во всяком случае, обстоит дело в сознании Дуни: для нее, необратимо расставшейся с прошлым, явление старика должно быть поистине подобно привидению. Для ее отца, который смотрит на дело более консервативно и уверен в возможности восстановить прошлое, такой резкой грани нет. Поэтому он и не пугается, увидев Дуню, но зато поражен и прикован к месту ее невероятной, незнакомо-новой красотой. Это ошолобление отца, конечно, тоже указывает на происшедшую с дочерью метаморфозу; их пораженность видом друг друга взаимна; дочь в той же мере представляется старику существом иного мира, что и он ей, хотя и в несколько другом смысле.

Что дочь принимает отца за выходца с того света, понятно и естественно в свете архетипического комплекса (1). Правда, согласно последнему, «фазу смерти» как будто должен был бы проходить сам перерождающийся центральный герой, т. е. в

данном случае Дуня, а не кто-либо другой. Но об этом говорить не приходится, так как мы видели, что для Дуни ритуальный этап тяжелой болезни / квазисмерти – и притом в сдвинутом (перенесенном на гусара) виде – уже пройден. Зато в комплексе (1) большую роль играет такой момент, как *смерть родителей*: герой покидает родные места, а родительские фигуры так или иначе уходят из его жизни, часто буквально умирают¹⁹. Отголоском этой черты архетипа, видимо, и следует считать потусторонние коннотации старика-зрителя, когда тот является перед дочерью в доме в Литейной части²⁰. Последние становятся особенно очевидными, если мы вспомним, как обставлены другие подобные сцены у Пушкина.

Внезапное явление знакомого герою выходца из другого мира, «окликание» им героя, порой в момент, когда тот забыл о прошлом и беспечно наслаждается своей новой жизнью, – ситуация, повторяющаяся у Пушкина неоднократно. Почти всегда такое напоминание мертвого живому о себе повергает героя в состояние, подобное Дуниному²¹. Мертвецов пушкинские герои, даже самые смелые, страшатся и встречу с ними переносят болезненно. Сходны такие детали появления гостя «оттуда», как шаги или стук в дверь, вопрос еще беззаботного героя «Кто там?», непонимание, затем ужас, обморок. «*Кто там? – спросила [Дуня], не поднимая головы. <...> Не получая ответа, [она] подняла голову... и с криком упала на ковер*». Самую близкую параллель находим в «Каменном госте»: «*Что там за стук?*» – спрашивает Дона Анна. «*Входит статуя командора, Дона Анна падает*». Дон Гуан, увидев статую, вбегает в комнату с криком «А!». Похожим образом обставлено возвращение утопленника в одноименном стихотворении: «*Буря воеет; вдруг он внемлет: / Кто-то там в окно стучит / “Кто там?”... / <...> / И мужик окно захлопнул, / Гостя голого узнав, / Так и обмер. “Чтоб ты лопнул!” – / Прошентал он, задрожав / Страшно мысли в нем мешались, / Трясся ночь он напролет...» («Утопленник»)*. У гробовщика Адриана Прохорова при виде мертвых гостей «ноги подкосились», он «лишился чувств». Германн в церкви «оступился и навзничь грянулся об землю», когда мертвая графиня, как ему показалось, «насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом»²². Вторичная галлюцинация такого рода в игорном зале приводит его к сумасшествию. Когда Евгению в «Медном всаднике» кажется, будто статуя обращает к нему лицо, он в ужасе бежит и также лишается разума. Наконец, в «Борисе Годунове» единственное, чего боится царь, от чего он приходит в смятение, – это образ убитого царевича, мысль или

известие о нем (ср. выразительный резкий поворот от полного спокойствия к страху в сцене с Федором и Шуйским: «Димитрия?.. Царевич, удались»)²³.

В финале повести оказывается необратимо ликвидированным весь старый мир: зритель умер, станция «уничтожена», местность перепланирована, проезжих больше нет. О зрителе и его дочке, о разыгравшейся в этих краях маленькой драме никто не помнит. Между тем жизнь Дуни в ее новом воплощении продолжается, и в финале повести она с немалой торжественностью посещает старое место²⁴. Для досказывающего историю мальчика это просто неизвестная «прекрасная барыня». В последней части повести получают завершение, сводятся воедино и примиряются обе тематические линии – восхождение к новой жизни предпринимчивой женщины и нисхождение маленького человека, потерпевшего неудачу в своих поисках и попытках вновь обрести свою «заблудшую овечку». Драма перерождения Дуни оставлена позади, героиня прочно утвердилась в новой жизни, старое упразднено и забыто. Успешно завершился в конце концов и начатый отцом поиск заблудшей дочери – только не он ее нашел и вернул к послушанию, а она сама, отнюдь не отказываясь от достигнутых свобод и благ, вспомнила все то малое и скромное, что было ей когда-то дорого, и фигурально «вернулась в родной дом». Оба процесса мыслятся как постепенные: Дуня не сразу превращается в многосемейную «барыню» с роскошным выездом, равно как не сразу опускается, спиваясь, и зритель (в рассказе мальчика предстающий еще в благообразном виде – как добродушный дедушка, наделяющий детей орешками). И лишь после того, как они не сглаживаются в своем противостоянии, но оба достигают своего логического конца – триумфального в одной линии, минорного в другой, – нарратор в финале повести дарует нам облегчение компромиссным уравниванием обеих линий и преодолением трагического расхождения между ними.

Духом раскаяния и примирения проникнуты все детали возвращения Дуни, так или иначе вторящие различным моментам прошедшего и дающие на них противоположный прежде ответ. Теперь, когда отец умер, героиня, вопреки закону «экипажа и пешехода», не проезжает в своем «царском поезде» мимо, но останавливается и *пешком* идет к нему на кладбище, как он пешком отыскивал ее в Петербурге²⁵. Нет больше речи об амнезии, героиня отлично помнит топографию своего прошлого: «Я было вызвался довести ее [говорит мальчик]. А барыня сказала: “Я сама дорогу знаю”». Увидав живого отца в своей квартире

на Литейном, Дуня падала без чувств на ковер; теперь же она с запозданием делает именно то, что с самого начала предпочел бы видеть В. Узин, – фигурально «бросается на шею» мертвому отцу, *падая* на его могилу и долго оставаясь на ней. Вошедшая в аристократический круг, она следует народному обычаю – ложится на могильную землю²⁶. Не случаен, думается, хоть он и не попал в окончательный текст, и цвет ее роскошной кареты: «Приехала она в зеленой карете» (*Пушкин* 1940: 659), своего рода сюжетная рифма к зеленому цветочному пятну «сертука» зрителя, запавшему в память нарратора среди других деталей маленького станционного мира, каким тот предстал перед ним в первый раз²⁷.

Эти элементы воспоминания и раскаяния, подчеркнем еще раз, не означают возврата Дуни в ее прежний мир. Линия прошлого достигла своего конца и подытожилась в виде бедной могилы на самом печальном в мире кладбище. Явление наряженной барыни суммирует другую линию, также достигшую апогея и устойчивого состояния. В конце повести эти два итога наглядно соположены друг другу и уравновешены в статической картине.

Последняя странность – если угодно, загадка – «Станционного зрителя», над которой, кажется, никто не задумывался, – это соображения, побудившие автора обставить приезд Авдотьи Самсоновны в страну своего детства такой парадностью. Правда, помпезность эта тактично окрашена нарраторским юмором, поскольку свидетель мал и наивен: «Прекрасная барыня... ехала в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською». Но факт остается: не незаметно, не в скромном платье, не покаянной паломницей подъезжает Дуня к бывшему своему жилищу, но разодетая, в карете цугом (собственный экипаж – известный символ статуса²⁸), в окружении семьи и слуг, в полном «гламуре» своих жизненных достижений. Дама в атласном платье, плачущая ничком на голой могильной насыпи, посреди удивленного нищего народа, в то время как неподалеку дожидаются моськи, лошади и слуги, – это наглядная демонстрация обоих достигнутых сюжетом полюсов в их финальном сближении.

Сближение это носит, конечно, тактический, а не глубинный характер; в нем не сглаживается и не разрешается, а усиливается и достигает апофеоза амбивалентность, составляющая проблему как «Станционного зрителя», так и более позднего «Медного всадника».

Надуманым представляется вывод Берковского (хотя он и был блестящим и глубоким литературоведом), будто «Дуня

плачет не о том, что ушла в большую жизнь, но о лживости, о жестокости и невеличии этой мнимо большой жизни» (*Берковский* 1985: 95). Суждение это явно навеяно критику его неистребимой социологической выучкой; Пушкин отнюдь не дает оснований выносить новой среде героини столь строгий приговор. Плачет она, конечно, не об ошибочном своем выборе, а об отце и о неразрешимости дилемм, с которыми сталкивает человека жизнь. Вознесение в высшее общество, любимый муж, семья – все это большой успех Дуни, вполне ею заслуженный. О пороках аристократического круга Пушкин знал не хуже других, но очевидно, что в реальных исторических условиях для него это была единственная среда, дававшая личности выход к благам культуры и прогресса; среда, где незаурядная женщина могла достойно реализовать себя в личной жизни и найти применение своему уму, такту и знанию людей.

Антиномия конца «Станционного смотрителя» – по сути та же, что и в «Медном всаднике», где пышное, горделивое вознесение над топью блат великого города представлено как необратимое и удостоено восторженного панегирика, сколь бы ни сочувствовали мы маленьким и средним людям, попадающим под колеса его триумфальной колесницы. Бедная могила смотрителя, вблизи которой останавливается роскошный поезд Дуни, – другой вариант того же риторического дизайна, что и снесенный домик Параша и убогое погребение Евгения в конце поэмы на фоне прекрасного, уверенно глядящего в будущее города во вступлении к ней. Версию «Смотрителя» следует признать более гуманной и мягкой, ибо в ней воплощение успеха и прогресса не проходит равнодушно мимо рядового человека, тем более не грозит ему, а склоняется перед его памятью в признательности и печали. Детская точка зрения рассказчика последней части еще более смягчает антиномию и придает триумфу героини необходимое *granum salis*. Последняя фраза («И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных») дает повести завершающую ноту, которая настроением и интонацией рамочного нарратора закрепляет ее умиленно-примирительный исход²⁹.

Впервые: Эткиндовские чтения II–III. Сб. ст. СПб.: Европейский университет, 2006. С. 21–42.

Примечания

- ¹ Задав этот вопрос, автор не замедлил ответить на него в духе тех толкований образа Дуни, которые гипертрофируют момент ее эмансипации от отцовского дома за счет других аспектов. Прочитав этот ответ, иллюстрирующий и ныне довольно частую в литературоведении процедуру – произвольное «накачивание» психологизмом лапидарного, скупое-хроникального текста: «Да потому что в появлении отца она почувствовала не возможность примирения, а упрямое и слепое желание отца вернуть во что бы то ни стало заблудшую дочь назад, на станцию. Трепетная боязнь ее за свою жизнь и счастье потрясла все ее существо» и т. д. Так ли уж Дуня страшится (и к тому же в присутствии всегда готового защитить Минского) своего смиренного безобидного отца и возвращения на станцию, чтобы при виде его с криком упасть на ковер? Реакция неадекватна событию: для ее объяснения нужна какая-то иная, менее наивная причина.
- ² Ср. мотив Золушки в чеховской «Анне на шее» или универсальный архетип перерождающего, преображающего огня, роль которого в эволюции Пьера Безухова играет московский пожар 1812 г.
- ³ «А мы вперед едем!» – кричит Варенька Беликову, проезжая мимо футлярного человека на велосипеде.
- ⁴ Лексической черточкой, сигнализирующей о близости и легкосовместимости топоса станции с мотивом «экипаж и пешеход», можно считать общность ключевых слов «проезжий, проезжающий» в станционном дискурсе у Пушкина и в тех текстах, которые открыто строятся на данном мотиве. Слова «проезжать, проезжий» повторяются в «Станционном смотрителе» много раз, слово «проезжающие» – дважды («проезжающий смотрит на него как на врага», «[их разговорами] напрасно брезгают господа проезжающие»). Ср.: «На тебя, подбоченясь красиво, / Загляделся проезжий корнет» («Тройка» Н. Некрасова); «Быть может, кто из проезжающих / Посмотрит пристальней из окон» («На железной дороге» А. Блока). Отметим попутно, что, сделав станцию (железнодорожную) постоянным (в том смысле, что героиня часто ходит туда провожать поезда) локусом мотива «экипаж и пешеход», Блок сознательно или интуитивно повторил находку Пушкина.
- ⁵ Примерно тот же прием, что и в знаменитой строке Овидия *Inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo* («и ты, Сизиф, сел на свой камень», т. е. превратил орудие своей каторжной работы в атрибут отдыха от нее) («Метаморфозы» X. 44).
- ⁶ Ту же коллизию, хотя и со счастливым концом, содержит сложная по своим архетипическим подтекстам повесть Ч. Диккенса «Рецепты доктора Мэриголда» (1865).

- ⁷ Заведомо не предпринимая обзора научной литературы, посвященной этим двум комплексам мотивов, укажем лишь на две популярные и обзорные работы: об архетипе перерождения – свою статью «О горячих точках литературного сюжета (мотивы пожара и огня у М. Булгакова и других)» (*Щеглов* 1986б); об архетипе забвения, ухода, поиска и анамнеза – (*Eliade* 1963: 114–138). Ко второму архетипу близок еще один, хорошо всем знакомый по мифологии, наверное, более древний (к нему, возможно, восходит и тот комплекс, о котором говорит Элиаде), – так называемый календарный миф об исчезновении божественного персонажа и поиска его другим божеством, которому во время своих странствий приходится спускаться и в царство мертвых (классический пример – поиск Деметрой-Церерой дочери, похищенной подземным богом Плутоном). Отличный обзор версий этого мифа см. в статье П.А. Гринцера (*Гринцер* 1971: 169–186).
- ⁸ Эта амнезия, напоминающая о смерти, имеет весьма косвенный и причудливо замаскированный вид. Эпопея Эмли вдали от дома включает различные по важности линии действия. По главной линии у нее все отлично от Дуни: она помнит родной дом, тоскует о нем, отправляет туда письма и подарки и раскаивается в своем поступке. Этим Диккенс, по-видимому, стремится отвести от «падшего создания» вероятный гнев викторианского читателя (смотрите, мол, какая негодяйка, и своих забыла). Архетипический элемент амнезии оттеснен поэтому в один из маргинальных эпизодов скитаний Эмли. Попав в неназываемую чужую страну (Италию?), она вдруг совершенно забывает язык этой страны, который прежде знала (гл. 51). Это – такая же деталь неясного значения, как и молчание, а затем обморок Дуни. Позднее Эмли обретает этот язык вновь, когда местная девочка называет ее «дочь рыбака», как звала до амнезии. Иными словами, Эмли вспоминает не только забытый язык, но и то, кто она сама и кто ее отец. Эту изолированную от основной линии серию изменений можно рассматривать как зашифрованный реликт общей амнезии прошлого, включающей и забвение близких, амнезии, которая типична для подобных сюжетов, но Диккенсом избегается по указанной выше причине.
- ⁹ Сходный сюжет имеет французский фильм «Поездка отца» («Le voyage du père», 1966) с Фернанделем в главной роли.
- ¹⁰ В какой-то мере перемену переживает и гусар, превращаясь из безмятного молодого повесы в Минского, а позже и в отца многочисленной семьи. Но у него это изменение носит постепенный и отнюдь не катастрофический характер.
- ¹¹ Примерами подобной субституции в древнем эпосе являются такие пары, как Ахилл и Патрокл, Гильгамеш и Энкиду, и др. Когда над героем нависает какая-то катастрофа, она случается не с ним, а с его «двойником» (см.:

- Гринцер* 1971: 162–163). Подмена героя в той или иной критической ситуации его напарником, слугой, животным и т. д. (т. е. в сущности раздвоение героя на две ипостаси) довольно обычна и в литературных сюжетах.
- ¹² Как, например, следующая довольно темная фраза Минского при встрече со зрителем в Петербурге: «Что сделано, того не воротись... Она [Дуня] меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния. *Ни ты, ни она – вы не забудете того, что случилось*». Что хочет сказать гусар выделенной фразой? Можно понимать ее как предостережение против памяти, как совет забыть о прошлом. Вернуться к прежнему состоянию нельзя, – говорит Минский, – среди прочего оттого, что если вы будете вместе, то никогда не сможете забыть прошедшего, оно всегда будет стоять между вами, и это сделает вашу жизнь в ее прежнем виде невыносимой. Чтобы продолжать жить, надо обо многом забыть, и для Дуни забвение это обеспечено лишь в обществе гусара, а не под родительским кровом.
- ¹³ Чаще гибель дома *предшествует* перерождению героя: лишившись дома, он уходит в другую жизнь и меняет идентичность (пример – Дубровский). См. упомянутую в примеч. 7 статью «О горячих точках литературного сюжета». В «Станционном зрителе» этот компонент (уничтожение станции) отнесен на более поздний этап, когда превращение героини уже давно завершилось. Он увязан здесь с трагической неудачей поиска отцом дочери в рамках мотивного комплекса (2) и с концовкой всего повествования.
- ¹⁴ Пример наивно-реалистической – в терминах доброты зрителя и неблагодарности гусара – контекстуализации этого места: «Vygin does not simply put up the sick Minsky (for which there should have been facilities at a wayside station), but yields him his very own bed, which makes the young man's ingratitude appear even more heinous» (*Debreczeny* 1983: 123).
- ¹⁵ Ср. тяжелую болезнь героя и личное заступничество Богородицы, необходимые для его очищения от греха сотрудничества и совместных походов с дьяволом в финале «Повести о Савве Грудцыне». Эта повесть и по ряду других деталей своего архетипического состава может рассматриваться как своего рода прототип «Капитанской дочки» в XVII в.
- ¹⁶ О потере дороги в метель как аллегории человеческих заблуждений в «Хозяине и работнике» Толстого см.: (*Trahan* 1991: 470–480).
- ¹⁷ О такой роли Пугачева в жизни Гринева говорит, среди прочего, и название главы «Вожатый», и услуга, которую тот оказывает Гриневу, выводя его из метели на твердую дорогу, Эта акция несомненно несет символические обертоны и предвещает последующее развитие отношений между двумя персонажами.
- ¹⁸ Пример упрощенной – в плане униженного положения маленького чиновника – трактовки современным исследователем этой глубоко

мифологичной детали: «A civil servant, low-ranking as he may have been, should have nevertheless been able to go to the city by coach, but A. G. N. makes Vyurin to take road on foot, in order, presumably, to make even more of martyr of him» (*Debreczeny* 1983: 123).

- ¹⁹ Часто смерть родителей или иных «блудителей прошлого» совмещается с разрушением или пожаром старого дома: так, например, обстоит дело в повести А.Н. Толстого «Гадюка» (1928) – гибель родителей героини-революционерки в пламени их купеческого дома или в конце романа Дафны дю Морье «Ребекка» (1938) – гибель миссис Дэнверс в пламени родового поместья, которое своим прошлым мешает счастью молодой пары. В том намеке на смерть отца, который мы находим в «Станционном смотрителе», подобных насильственных коннотаций нет.
- ²⁰ Заметим, что в достаточно зловещем свете – как угрозу – воспринимает его появление и Минский: «Что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? Или хочешь меня зарезать?».
- ²¹ По-видимому, помимо прихода собственно мертвеца, можно говорить у Пушкина и о более общем мотиве «явления гостя из прошлого, исчезнувшего мира», вызывающего подобную реакцию. Ведь, в сущности, так же обставлено и явление Сильвио графу в конце «Выстрела»: «Я вошел... и увидел в темноте человека запыленного и обросшего бородой... <...> “Сильвио!” – закричал я, и, признаюсь, я почувствовал, как волосы стали вдруг на мне дыбом».
- ²² Отметим, что «в то же самое время Лизавету Ивановну вынесли в обмороке на паперть».
- ²³ В опере Мусоргского царь *видит* и чурается убитого Дмитрия: «Чур, чур, дитя!». Композитор (он же и либреттист) чутко прояснил здесь типичную пушкинскую ситуацию. Более отдаленное, но все же родство связывает сцену из «Смотрителя» с теми пушкинскими пассажами, где обморок героя/героини вызывается *известием о смерти близкого*: «[М а т ь]. Он должен быть казнен сегодня... <...> [М а р и я]. Боже, Боже! / Сегодня! – бедный мой отец! / И дева падает на ложе, / Как хладный падает мертвец» («Полтава»); «“Твой брат [сказала Полина]... он счастлив, он не в плену, радуйся: он убит за спасение России”. Я вскрикнула и упала без чувств в ее объятия» («Рославлев»).
- ²⁴ Возвращение достигшего жизненного успеха героя на старые места, видимо, можно считать универсальным мотивом «романов воспитания». Из параллелей укажем насыщенные архетипами «Два капитана» В. Каверина, где герои посещают родной маленький Энск в каждый из этапных моментов своего восхождения по жизненной лестнице, как бы сверяя свои достижения с идеалом и отчитываясь в них некой первичной моральной инстанции. (Автору статьи доводилось в другом месте разбирать эту особенность каверинского романа; см.: (*Shcheglov* 1999).)

- ²⁵ Повторим сказанное выше, что хотя сама Дуня в петербургских сценах и не показана проезжающей мимо старика-отца в карете, но гусар Минский этот классический проезд совершает. Напоминает о нем и пешее хождение Вырина по столичным улицам, по которым его дочь теперь ездит в экипажах.
- ²⁶ Ср.: «Лежать на дорогой могиле – черта крестьянская, как выражались современники Пушкина, – “простонародная”» (*Берковский* 1985: 94).
- ²⁷ Заметим распределение событий по сезонам, соответствующее их месту в сюжете и настроению. Начало драмы и невзгод смотрителя – бегство Дуни – имеет место *зимой*, посреди метелей и снега (настроение тревоги, горести, катастрофы). Возвращается Дуня *летом* (что, предположительно, символизирует достижение ею апогея своих жизненных успехов). Наконец, рассказчик, на долю которого приходится подведение итогов и наведение амбивалентного компромисса, приезжает на бывшее место действия в промежуточный сезон – *осенью*.
- ²⁸ При определении функций кареты следует, конечно, к ее символическому значению добавить и те доставляемые ею возможности перекличек и контактов между настоящим и прошлым, о которых сказано двумя абзацами ранее.
- ²⁹ Коллизия, и в особенности финальный компромисс «Станционного смотрителя», имеют параллель (и, как мы полагаем, не внешнюю, а глубинно-философскую по своему характеру) в классическом произведении скандинавской литературы – романе Сельмы Лагерлеф «Император португальский» («Kejsarn av Portugallien»):
Красавица Клара Гула («Золотая»), любимица отца, уходит искать счастья из родной деревушки в город. Отец теряет разум от горя и превращается в местного юродивого – «императора Португалии». Через несколько лет дочь возвращается – подурневшая от жизненных забот, но вскоре, не вынеся зрелища сумасшествия отца, пытается тайком вернуться в город. Отец бежит за удаляющимся от озерной пристани парохом, прыгает в воду и тонет. Клара Гула возвращается и налагает на себя покаяние – простаивает много недель на пристани, пока ищут тело отца. Когда его находят, дочь устраивает отцу торжественные похороны в присутствии всей деревни. Искупив таким образом свою вину перед «миром», отдав дань человечности и традиции, героиня чудесным образом обретает свою прежнюю прекрасную и светлую ипостась. Роман кончается ее своеобразным, несколько загадочным апофеозом: «Все посмотрели на нее и изумились тому, что увидели. Слова пастора сбылись. Перед ними, на могиле своих родителей, сияя, словно преображенная, стояла Клара Гула, некогда названная так в честь солнца. Она была так же красива, как в тот далекий воскресный день, когда она пришла в церковь в красном платье, – если не красивее».

EX UNGUE LEONEM:
ИНВАРИАНТЫ ТОЛСТОГО
И СТРУКТУРА ЕГО ДЕТСКИХ РАССКАЗОВ*

1. Вводные замечания:
объект и задача исследования

Объектом предлагаемого описания является группа детских рассказов Л.Н. Толстого из «Новой азбуки» и «Русских книг для чтения» (1872–1875). В центре внимания находятся пять рассказов (*ПР*): «Котенок» (*К*), «Девочка и грибы» (*ДГ*), «Акула» (*А*), «Два товарища» (*ДТ*) и «Прыжок» (*П*). К рассмотрению часто привлекаются также рассказы «Бешеная собака» (*БС*), «Что случилось с Булькой в Пятигорске» (*ЧСБ*), «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» (*КМР*), повесть «Кавказский пленник» (*КП*), а по мере надобности и некоторые другие рассказы Л.Н. Толстого для детей.

Эти тексты не только очень сходны по структуре друг с другом, но и обнаруживают глубокое единство со «взрослыми» вещами Толстого. В *ПР*, написанных вскоре после «Войны и мира» (*ВМ*), но с установкой на отталкивание от литературности и переход к созданию дидактических текстов для крестьянских детей, безошибочно узнается прежний Толстой. Вольно или невольно он продолжает проповедовать те же истины о жизни, что и в «Войне и мире», причем за внешней безыскусностью его рассказов скрывается утонченнейшая литературная техника.

На наш взгляд, подобные содержательные и формальные особенности группы текстов одного автора ставят перед исследователем совершенно определенную задачу. Прежде чем перейти к ее постановке, следует сказать, что изложение будет вестись – здесь, как и в других работах авторов – в рамках модели «Тема –

Приемы выразительности – Текст»; см.: (Жолковский, Щеглов 1973; 1974; 1975; 1976; 1978а; 1978б; Shcheglov, Zholkovsky 1976: 207–246), которая предусматривает, в частности, задачи именно такого рода и намечает аппарат для их решения¹.

В этой модели структура художественного текста (*T*) описывается в виде его вывода из специально постулируемого конструктора – его темы (θT). Вывод формулируется в терминах приемов выразительности (*ПВ*), постепенно преобразующих «невывразительную» тему в полноценный художественный текст. С помощью вывода может описываться не только отдельный текст, но и группа текстов (\tilde{T}), сходных по теме и выразительной структуре, в частности текстов одного автора. Такой инвариантный вывод содержит целый ряд структурных комплексов, общих для всех \tilde{T} , – инвариантных мотивов (θ инв). Система инвариантных тем и инвариантных способов их реализации в текстах одного автора называется его поэтическим миром (*ПМ*). Тема отдельного *T*, входящего во множество текстов \tilde{T} , может рассматриваться как сумма (в терминах *ПВ* – **СОВМЕЩЕНИЕ**) его инвариантной темы, равной теме всего множества текстов ($\theta T/\text{инв} = \theta \tilde{T}$) и его локальной темы ($\theta T/\text{лок}$) – тематической величины, специфической именно для *T*.

Задача настоящей работы состоит в том, чтобы выявить тематико-выразительные инварианты пяти выбранных детских рассказов, показать их глубинное тождество (с поправками на «адаптацию для детей») инвариантам больших вещей Толстого и продемонстрировать богатство примененных в них выразительных средств. Решение этой задачи в принципе мыслится как вывод. Однако нижеследующее изложение – это не вывод в строгом смысле слова, а лишь его контур, представленный основными этапами на пути от темы к реальным текстам *ПР*.

Мы начнем с уровня общетолстовских инвариантов – центральной темы Толстого и ряда ее реализаций (существенных для структуры *ПР*) – в порядке возрастания их конкретности (п. 2); затем перейдем к глубинной структуре пяти рассказов – инвариантному сюжету и составляющим его блокам, а также специальной и актантной организации *ПР* (п. 3); последней будет рассмотрена поверхностная структура *ПР*, образуемая последовательностью инвариантных технических решений, выразительно реализующих и сцепляющих друг с другом блоки глубинного сюжета.

* Совместно с А.К. Жолковским.

2. Поэтический мир Л. Толстого Некоторые инвариантные мотивы

Не претендуя на новизну, можно сказать, что одной из центральных тем поэтического мира Толстого являются:

(1) приятие природы с ее спонтанной мощью и непредсказуемостью и приятие жизни, подчиняющейся законам природы; иррационализм, ориентация на «глубинное», «основное», «Божеское».

Применением ряда ПВ, прежде всего ВАРЬИРОВАНИЕМ через различные аспекты бытия – онтогносеологический («как бывает в жизни», см. (2)), этико-аксиологический («что хорошо и что плохо», см. (3)) и прагматический («как действовать», см. (4)), а также созданием и заострением КОНТРАСТОВ между положительными и отрицательными полюсами внутри каждого из аспектов – тема (1) развертывается в ѳинв (2)–(4).

(2) ход событий («как бывает в жизни»):

а) являются типичными и подлинными – неподвижность переходов от плохого к хорошему, чреватость плохого хорошим и наоборот, а не «гладкий», «логичный» ход событий;

б) типична и подлинна – насыщенность жизни мощными силами, ее «нешуточность», неподлинна – отключенность от источников мировой силы, игрушечность, тепличность, атрофированность, бесплодность.

Теме (2а) у Толстого соответствует, например, зигзагообразность отношений князя Андрея и Наташи, где в намеченные «разумные» жизненные планы вмешивается «стихийное» начало (страсть Наташи к Анатолю); теме (2б) – те извержения могучих сил при переломах в судьбе народов и отдельных лиц, перед которыми отступает все неподлинное и игрушечное; ср. переход к народной войне и пожар Москвы в «Войне и мире» и т. п.

(3) ценности, простые, естественные, основные, Божеские, духовные – подлинны, а искусственные, надуманные, условные, имущественные – ложны.

Типичными примерами 'искусственных ценностей' у Толстого являются ценности престижные (Наполеон), «общественные»

(князь Андрей), бюрократические (Каренин), имущественные и т. п. С другой стороны, 'естественное' воплощено в Наташе, Каратаеве и других.

Одной из главных 'истинных ценностей' является, в глазах Толстого:

(3а) сам факт жизни и ее наиболее элементарные, «минимальные» проявления: здоровье, труд, отдых, насыщение, человеческое общение, любовь и т. п.; см. (Бочаров 1971: 15).

Хрестоматийную формулировку этот идеал находит в размышлениях Пьера, пережившего плен, об «удовлетворении потребностей как совершенном счастье» (ВМ, т. IV, ч. 2, гл. 12).

Что касается 'ложных ценностей', то к ним, в числе прочих, относятся у Толстого: (3б) символические объекты – слово, а также искусство, этикет, всевозможные ритуалы.

Многоликая галерея толстовских краснобаев и пустозвонов хорошо известна. Противопоставление 'велеречивость фальши / немногословие подлинности' проникает и в минимальные клеточки ПМ Толстого, такие как басня «Камыш и маслина»: «Маслина посмеялась над камышом за то, что он от всякого ветра гнется. Камыш молчал». В дальнейшем носителем положительного идеала оказывается именно камыш. Условности ритуала и искусства обнажаются и высмеиваются Толстым в двух сходных эпизодах, где опера и богослужение показываются «остраненно» – через восприятие двух женщин, чьи головы заняты совсем другим (Наташа в ВМ, т. II, ч. 5, гл. 9; Катюша Маслова в «Воскресении», ч. 1, гл. 39).

В прагматическом плане программа Толстого следующая:

(4) стратегия поведения с учетом и в духе законов жизни:

а) познание – постичь истину можно интуицией, а не рассуждением;

б) действие:

б') поступать следует «глубинно», радикально, «на уровне» и в непосредственном соприкосновении с самими законами природы, при этом открывая и в себе глубинные ресурсы природных сил; бесполезно – действовать поверхностно, паллиативно, отчужденно от сил природы как в окружающем мире, так и в самом себе;

б'') следует гибко сообразовываться с переменчивостью, непредсказуемостью событий, а не держаться жестких, однажды принятых, условных правил;

б''') часто оказываются успешными действия методами самой природы, воспроизводящие что-либо из ее «репертуара»;

в) следует действовать спонтанно, интуитивно, полагаясь на благотворность естественного хода событий, а не держаться за наличные позиции и имущество и рассчитывать на возможность полного вычисления всех факторов.

Заострение КОНТРАСТА между отвергаемым 'рациональным' и проповедуемым 'иррациональным' поведением, присутствующего в (4), приводит к характерному для Толстого парадоксу:

(5) правильно, целесообразно, ведет к успеху поведение, которое с точки зрения общепринятых норм, правил, рассудка «неправильно», «неразумно»; и наоборот, неправильно, бесперспективно поведение, основанное на общепринятых нормах, рассуждении, логике.

Формулы (4)–(5) находят себе многочисленные иллюстрации в произведениях Толстого. Пьер, в духе (4а), познает бога «не словами, не рассуждениями, но непосредственным чувством» (*ВМ*, т. IV, ч. 4, гл. 12). В кризисные моменты он находит в себе силы действовать в духе (4б'), радикально вмешиваясь в интригу Анатоля (т. II, ч. 5, гл. 20), вытаскивая ребенка из огня и прогоняя француза-грабителя (т. III, ч. 3, гл. 33–34). Осмеиваются, согласно (4б''), военные действия по правилам (*die erste Kolonne marschiert*) и одобряются действия с помощью первой попавшейся дубины (т. IV, ч. 3, гл. 1). Принцип (4в) проявляется в многочисленных мотивах типа «Бог даст», «двум смертям не бывать, одной не миновать» и т. д.; см., например, рассказ «Ермак». Этот принцип иногда заостряется до 'доверия к Провидению, несмотря ни на что', откуда характерный толстовский мотив:

(6) спасение (в трудных ситуациях) возможно через «спуск до нуля», т. е. через полный отказ от наличных позиций, средств и т. п., обеспечивающих благополучие, безопасность, уют и покой, и через доверие к Провидению.

Пластическое и в какой-то мере символическое воплощение ситуации (6) – мотив (7):

(7) низ, нижнее положение, простертость, примеры которого будут приведены ниже, при анализе рассказов для детей.

Сказанное не означает, что Толстой проповедует бездействие и непротивление *par excellence*. Как указывал Скафтымов (*Скафтымов* 1972: 187–193), «правильное» поведение толстовских героев (в частности, Кутузова) бывает, смотря по обстоятельствам, как пассивным (подчинение ходу событий), так и активным (противоборство). Важно лишь, чтобы оно соответствовало принципам (4)–(6). «Неправильное» поведение также может быть активным или пассивным. Бесперспективны и дурная пассивность, т. е. боязнь радикального действия и контакта с глубинными процессами, и дурная активность, т. е. попытки рассудочного противодействия событиям и управления ими с помощью поверхностных, паллиативных средств и по рассудочным, заранее заданным правилам. Пример такой активности – Наполеон, которого Толстой сравнивает с ребенком в карете, воображающим, будто, дергая за игрушечные тесемочки, он управляет движением кареты (*ВМ*, т. IV, ч. 2, гл. 10). Подобным же образом высмеивается деятельность врачей в «Смерти Ивана Ильича»: «...Выступил вопрос о почке и слепой кишке, которые что-то делали не так, как следовало, и на которые за это вот-вот нападут Михаил Данилович и знаменитость и заставят их исправиться».

Из разновидностей дурной активности для нашего изложения особенно важен мотив (8):

(8) вербальные действия, попытки – обычно бесплодные – воздействовать на ход событий при помощи слов (афишки Растопчина, прокламации Наполеона в *ВМ* и т. п.).

Многие из тем и мотивов, перечисленных в (1)–(8), участвуют в формировании следующего инвариантного сюжета (архисюжета, сокращенно АС), представленного во многих произведениях Толстого:

(9) В ситуации острой нехватки или катастрофы, грозящей жизни и ее элементарным ценностям, обнаруживается, что к спасению ведут действия, кажущиеся нецелесообразными, но основанные на интуитивном постижении событий, соприкосновении с их глубокой сутью, открытии в себе ресурсов природных сил, действия, соотносящиеся с непредсказуемостью событий, имитирующие природу, полагающиеся на благодать Провидения, не останавливающиеся перед «спуском до нуля». Напротив, к спасению не ведут действия, кажущиеся целесообразными, но неправильные в толстовском смысле, т. е. основанные на рассудочном постижении событий, паллиативные,

неглубинные, следующие жестким условным правилам и исходящие из предварительного вычисления всех возможностей. При этом открывается подлинность элементарных ценностей жизни и ложность надуманных.

Поясним механику образования АС (9). Главный принцип – СОВМЕЩЕНИЕ всех трех ветвей исходной темы (1), т. е. мотивов (2), (3) и (4).

Посмотрим сначала, как СОВМЕЩЕНЫ (2) и (3). 'Непредвиденность переходов' из (2а) предрасполагает к применению ПВ ОТКАЗ, т. е. к созданию конструкций с превратностями, сменами плохого и хорошего и т. д. С другой стороны, естественно, чтобы 'простые ценности' (жизнь, здоровье...) из (3), (3а) были как-то акцентированы, иначе они – в силу своей элементарности – кажутся сами собой разумеющимися. Это подчеркивание 'ценностей' из (3) и осуществляется с помощью ОТКАЗА, извлеченного из (2):

(10) значение простых ценностей уясняется после и в результате ситуации их острой нехватки.

В то же время элемент 'мощные силы, нешуточность' из (2б) предрасполагает к изображению разного рода 'катастроф и потрясений'. Последние могут быть СОВМЕЩЕНЫ с 'нехваткой' из (10), что равносильно ее УВЕЛИЧЕНИЮ:

(11) значение простых ценностей уясняется после и в результате катастрофы или потрясения, создающих их острую нехватку или грозящих их полным уничтожением.

Мотив (11) рассмотрен на материале «Войны и мира» Бочаровым (Бочаров 1971), который прослеживает его на примере судеб как всей России, так и отдельных людей (Пьера, князя Андрея и др.). Мотивы (10) и (11) представлены и в детских рассказах Толстого. Таковы три рассказа, где через ОТКАЗНУЮ 'нехватку' или 'катастрофу', грозящую гибелью или голодом, заново оценивается и поэтизируется радость еды: «Орел» (пища для птенцов – рыба – утрачивается и с трудом добывается вновь); «Корова» (корова гибнет, дети голодают; с трудом накопив деньги, семья покупает новую корову; дети снова пьют молоко); КМР (пережив грозу, мальчик с аппетитом ест грибы).

Посмотрим теперь, как к мотивам (10), (11), в которых слились (2) и (3), подключается третья ветвь исходной темы,

т. е. (4). СОВМЕЩЕНИЕ мотивов 'пережитая катастрофа' (из (11)) и 'правильное / неправильное поведение' (из (4)–(5) и далее (6)–(7)) состоит в том, что 'неправильные', в смысле (4) и т. д., действия не помогают пережить катастрофу, а 'правильные' помогают. Иначе говоря, ситуация катастрофы позволяет КОНКРЕТИЗИРОВАТЬ заявленное в (4)–(5) контрастное отношение между 'правильным' и 'неправильным' поведением. Результатом этих операций СОВМ и КОНКР и является архисюжет (9).

3. Глубинная структура (архиструктура) ПР

3.0. Тема и основные компоненты архиструктуры ПР

Тема пяти детских рассказов может рассматриваться как СОВМЕЩЕНИЕ их инвариантной темы (= общетолстовской темы (1)) и локальной темы ПР. За локальную тему нами будет принята некоторая сумма содержательных установок, специфических для детских рассказов Толстого, а именно:

(12) а) дидактико-познавательная установка, сообщение практических сведений о мире, окружающем ребенка;

б) упрощенность психологических и социальных аспектов картины мира, светлый взгляд на жизнь. Итак, можно сказать (ограничимся пока абстрактной формулировкой), что тема ПР есть

(13) СОВМЕЩЕНИЕ (1) и (12).

К глубинной структуре, или архиструктуре, ПР нами отнесен ряд инвариантных конструкций, наиболее непосредственно реализующих тему (13) и теснее всего с ней связанных. Эти инвариантные глубинные конструкции делятся на событийные, пространственные и актантные. Из этих трех типов конструкций более подробно описывается лишь первый, остальные два затрагиваются кратко и в общих чертах.

Начнем с рассмотрения событийного компонента архиструктуры, называемого далее архисюжетом ПР.

3.1. Событийный компонент архиструктуры (архисюжет) ПР

3.1.1. Общий контур архисюжета ПР.

Фактически ряд шагов по построению архисюжета ПР был уже сделан ранее, дав в итоге общетолстовский АС (9). Поскольку (9) есть результат развертывания (1), то задача построения архисюжета ПР сводится к СОВМЕЩЕНИЮ (9) и (12).

Это СОВМ дает своеобразную «детскую редакцию» общетолстовского АС (9). Особенности ее – в отсутствии 'надуманных, искусственных ценностей', за которыми гоняются многие из взрослых персонажей Толстого; в смягченности комплекса 'неправильного поведения'; в отсутствии социальных конфликтов и психологических тонкостей; в изображении явлений природы и введении другого познавательного интересного материала; в том, что героями являются простые люди и их дети.

Помимо этих содержательных добавлений, «детская редакция» АС (9) включает следующие композиционные уточнения.

А. В (9) 'правильные' и 'неправильные' действия еще не организованы во временную последовательность. Архисюжету (9) соответствовали бы, например, и такие конкретные сюжеты, где те и другие действия совершались бы одновременно (одни персонажи действуют 'правильно', другие, параллельно им, 'неправильно'). Однако фактически 'неправильные' действия всегда играют роль ОТКАЗА к 'правильным'². Установке на 'упрощенность' из «детской» темы (12б) соответствует однолинейность ОТКАЗНОЙ конструкции, отсутствие контрапункта между параллельно развивающимися ложной и правильной версиями.

Б. В (9) должно быть также уточнено временное расположение моментов 'обладания элементарными ценностями жизни' и 'катастрофы', создающей их 'нехватку' или угрожающей им. Более или менее очевидно, что 'спасением', а вместе с ним и 'обладанием', сюжет должен завершиться. Во-первых, это желательно потому, что должны быть КОНКРЕТИЗИРОВАНЫ как общетолстовский тематический элемент 'приятие жизни', т. е. вера в ее конечную благотворность, из (1), так и «детский» тематический элемент 'светлый взгляд на жизнь' из (12б). Во-вторых, последовательность 'катастрофа' – 'спасение' удобна для диагностирования 'правильных действий' (правильность доказывается спасением).

'Обладание простыми ценностями' желательно показать и в начале сюжета – в роли ОТКАЗА к последующей 'катастрофе'.

Итак, СОВМЕЩЕНИЮ (9) и (12) предшествует доработка (9) по следующей конструктивной схеме:

(14) В ситуации (9) сначала налицо обладание элементарными ценностями, потом – катастрофа; далее – неправильные действия, затем – правильные; в итоге – обладание прежними ценностями.

Выпишем теперь результат СОВМ (12) и композиционно упорядоченного (9) – архисюжет ПР (15). Он состоит из пяти блоков, так сказать, пяти актов драмы, условные названия которых введены в формулу (15). В скобках после общей характеристики каждого блока приводится краткое изложение соответствующих фрагментов каждого из ПР (в порядке К–ДГ–А–ДТ–П)³.

(15) С героем «детского плана» (котенком; девочкой; двумя мальчиками; одним из двух товарищей; мальчиком) происходит следующее:

I. [Мирная Жизнь] Герой беззаботно предается элементарным радостям жизни в контакте с природой или иными познавательными интересными и практически окружающими ребенка явлениями (прогулка в поле; сбор грибов; купанье в море; прогулка по лесу; игры на палубе).

II. [Катастрофа] Затем он попадает в беду, связанную с кругом подобных же явлений (собаки, нападающие на котенка; поезд, наезжающий на девочку; нападение акулы; встреча с медведем в лесу; игра с ручным животным – обезьяной, увлекающим ребенка на опасную высоту).

III. [Неадекватная Деятельность] Предпринимаются неудачные попытки справиться с бедой путем действий, неправильных в смысле (9), преимущественно слов (крики «Назад!», обращенные к собакам; советы старшей сестры девочке, оказавшейся на рельсах; указания, делаемые пловцам с корабля, а затем спуск лодки).

IV. [Спасительная Акция] Неудача вынуждает обратиться к действиям, правильным в смысле (9), – интуитивным, «глубинным» и т. п., которые приводят к спасению (мальчик закрывает котенка своим телом от собак; девочка ложится под поезд; артиллерист стреляет из пушки в акулу, рискуя попасть в мальчиков; человек, оказавшийся под медведем, притворяется мертвым; отец, угрожая застрелить сына, заставляет его прыгнуть с мачты в воду).

V. [Возвращенный Покой] Герои, избавившись от беды, вновь обладают простыми радостями жизни и заново оценивают их (мальчик дома заботится о котенке; грибы подобраны и сестры снова вместе; мальчики – опять на корабле, среди своих; два товарища – вместе, в безопасности, располагают новым знанием о жизни; мальчик жив и снова на корабле).

3.1.2. Дальнейшая разработка блоков архисюжета ПР.

Начнем рассмотрение блоков и их дальнейшей КОНКРЕТИЗАЦИИ с IV блока – Спасительной Акции, в некотором смысле центрального, поскольку он образует кульминацию архисюжета и является в нем основным средоточием положительной программы Толстого. Остальные блоки будут рассмотрены в порядке их сюжетного следования (I–II–III–V).

Спасительная Акция (IV)

В тематическом плане Спасительная Акция есть развертывание таких выработанных ранее (см. (2)–(9), (15)) элементов, как 'правильность «неразумного» поведения'; 'глубинное соприкосновение с силами природы' (в данном случае с источником опасности); 'действия «на уровне» сил природы и обнаружение в себе ресурсов таких сил'; 'интуитивность, нерассудочность'; 'доверие к благодати Провидения, «спуск до нуля»'; 'воспроизведение методов самой природы'; 'противоборство или подчинение ходу событий'.

В выразительном плане данный блок есть манифестация распространеннейшей сюжетной конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ⁴, которая состоит в том, что некоторому событию X (здесь – спасению) предшествует развитие событий в направлении АнтиX (здесь – приближение гибели), причем движение к АнтиX и поворот к X связаны той или иной причинно-следственной связью (СОВМкауз).

Заострение (УВЕЛИЧЕНИЕ) КОНТРАСТА между 'спасением' и приводящими к нему «неразумными» действиями выражается в том, что последние 'усугубляют опасность': в соответствии с (2в), имеет место отбрасывание остающихся у героя наличных средств спасения. В пассивном варианте (подчинение) это 'усугубление' может выглядеть как:

(16) бездействие, открывающее дорогу опасности: русские оставляют Москву (ВМ), котенок не бежит от собак (К), человек, повстречавшись с медведем, падает наземь (ДТ), собачка ложится на спину перед львом («Лев и собачка») и др.

В активном варианте (противодействие) 'усугубление' предстает как:

(17) действия, добавляющие новую опасность: выстрел артиллериста, который может поразить мальчиков (А), прыжок с мачты (П); женщина бросает детей под ноги слону («Слон»).

'Доверие к Провидению' и 'спуск до нуля' реализуются в Спасительной Акции через мотив (7) 'низ, простертость': артиллерист, выстрелив, падает на палубу (А), девочка оказывается лежащей под поездом (ДГ), мальчик закрывает телом котенка (К), мальчик падает на землю (КМР) и т. п. СОВМЕЩЕНИЕ (7) с (16)–(17), а также с элементом 'глубинное соприкосновение' из (4б') может давать

(18) положение под источником опасности: под поездом (ДГ), под медведем (ДТ), под собаками (К), под водой (П), под ногами слона («Слон») или льва («Лев и собачка»).

'Спонтанность, интуитивность, нерассудочность' выражается в 'отсутствии размышлений и сознательного решения', а часто и в 'молниеносности' Спасительной Акции. Бессознательно ведет себя девочка в ДГ, молниеносно – артиллерист в А и капитан в П. 'Молниеносность' иногда подчеркивается тем, что для спасения пускается в ход первый оказывающийся под рукой предмет, как ружье в П. В А и П особым жестом подчеркивается состояние аффекта: артиллерист падает на палубу, капитан вскрикивает и плачет. То, что жест аффекта дается после Спасительной Акции, выражает опять-таки 'молниеносность' (действие опережает осознание). 'Отсутствие размышлений' может принимать также форму 'вынужденности' отчаянного поступка. Так в ДТ: «делать ему было нечего – он упал наземь», и в прыжке мальчика (П).

'Глубинное соприкосновение' с источником опасности налицо во всех рассказах: это выстрел в акулу, прыжок в воду, простертость под медведем, собаками, поездом или слоном и т. п.

Действия 'на уровне' и 'методами' природы проявляются в трех планах. Во-первых, Спасительная Акция соразмерна с источником опасности по интенсивности: мальчик бежит быстрее собак (К), ядро опережает акулу (А) и т. п. Во-вторых, соизмеримость с природой состоит в открытии в себе неожиданных, «природных» сил для героического поступка. В-третьих, внешний рисунок Спасительной Акции может имитировать природу: герой прижимается к земле (ДГ, КМР), как камыш под ветром в басне «Камыш и маслина»; притворяется мертвым (ДТ), как некоторые звери и насекомые и т. п.

Мирная Жизнь (I)

Тематически этот блок является КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ темы (З)–(За) 'подлинность простых, естественных ценностей' – здоровья, еды, общения, простых радостей в контакте с природой. В выразительном же плане он играет роль ОТКАЗА к последующей Катастрофе⁵.

Репертуар 'простых радостей' в этих прологах *ПР* довольно ограничен: собирание щавеля (*К*) или грибов (*ДГ*, *КМР*), купанье (*А*), игра с обезьяной (*П*).

Заметим, что входящие в радостное времяпровождение элементы 'игра' и 'общение с природой' содержат возможности попадания в беду (т. е. имеет место каузальное СОГЛАСОВАНИЕ Мирной Жизни с предстоящим переходом к Катастрофе).

Катастрофа (II)

Тематическая функция Катастрофы в том, что она КОНКРЕТИЗИРУЕТ элемент (2б) 'насыщенность жизни мощными силами, нешуточность'. Катастрофа как бы демонстрирует природу и жизнь во весь их стихийный рост, требуя от человека умения стать с нею вровень (попытка сделать это терпит провал в Неадекватной Деятельности и оказывается успешной в Спасительной Акции).

В выразительном плане Катастрофа, во-первых, образует КОНТРАСТ к наслаждению простыми ценностями в начале рассказов (Мирная Жизнь) и в конце (Возвращенный Покой); во-вторых, создавая потребность в экстренных действиях, она тем самым играет роль ПОДАЧИ по отношению к Спасительной Акции.

Важнейшее тематическое свойство Катастрофы, непосредственно воплощающее (2б), – это 'стихийность, лавинообразность, неуправляемость', носителями которой может быть как источник опасности (гроза, пожар, собаки, акула и т. п.), так и тот, кому грозит опасность (дети, животные, т. е. существа, далекие от трезвого расчета и причастные к иррациональности природы). Примеры второго – в *БС* и *ЧСБ*, где дети и пес Булька сами неудержимо движутся навстречу беде. 'Неуправляемость' подчеркивается в этих случаях КОНТРАСТОМ с неудачными 'попытками управлять', особенно путем 'слов' (см. (8)); примеры см. в описании Неадекватной Деятельности.

Второе тематическое свойство Катастрофы – ее 'размах', физическая несоизмеримость с силами человека: быстрота собак (*К*), скорость и размеры поезда (*ДГ*), скорость и сила акулы (*А*), огромность медведя (*ДТ*), ловкость обезьяны и высота мачты (*П*) и т. п.

Немаловажна и роль Катастрофы в КОНКРЕТИЗАЦИИ «дидактического» элемента темы (см. (12а)): поезд, медведь, акула, гроза, пожар, обезьяна, слон, лев, море, корабль, мачта и т. п. – все это СОВМЕЩАЕТ 'сверхчеловеческий масштаб' с некоторой 'познавательной ценной информацией' для крестьянской детской аудитории.

Неадекватная Деятельность (III)

В тематическом плане Неадекватная Деятельность противоположна Спасительной Акции, будучи развертыванием комплекса «отрицательных» качеств, известных нам из (2)–(9) и (15): 'паллиативность, действия не на уровне и вне соприкосновения с глубинной сутью событий', 'следование жестким условным правилам', 'дурная активность (попытки управлять ходом событий с помощью негодных средств)' и т. д. В выразительном плане Неадекватная Деятельность есть ОТКАЗ (по линии 'неправильное / правильное поведение') к Спасительной Акции и одновременно ретардация (ПОДАЧА) последней. Одновременно она может более или менее резко подчеркивать 'неуправляемость' Катастрофы (путем КОНТРАСТА с попытками управлять ее ходом). Рассмотрим по отдельности некоторые черты и моменты блока.

СОВМЕЩЕНИЕ мотива (8) 'бесплодные словесные действия' с ситуацией Катастрофы дает

(19) бесплодные попытки справиться с Катастрофой при помощи слов. Обычно (19) имеет вид советов, команд, окриков, безуспешно обращаемых либо к персонажу, подвергающемуся опасности, либо к ее неуправляемому носителю. Таковы крики типа «Назад!» (охотник – собакам в *К*, артиллерист – мальчикам в *А*, барин – детям в *БС*, хозяин – Бульке в *ЧСБ*), неэффективные советы старшей сестры девочке, попавшей на рельсы (*ДГ*), и т. п. Как правило, адресат не понимает или не слышит этих слов.

Тематические элементы 'паллиативность...', 'следование правилам...' дают:

(20) и другие действия по спасению, пригодные в обычных условиях, но обреченные на неудачу в обстановке Катастрофы. Примеры –

безуспешные попытки машиниста остановить поезд (*ДГ*), спуск на воду лодки, попытки спастись от акулы вплавь (*А*) и пр. Обыденность этих действий подчеркнута их СОГЛАСОВАНИЕМ по внешнему рисунку с действиями периода Мирной Жизни: например, в *А* там и здесь спуск на воду плавучих приспособлений (парус, лодка), плавание на скорость, крики с палубы («Понатужься! Назад!») и т. п. В *П* Неадекватная Деятельность дана лишь в ментальном плане (зрители понимают, что мальчик не смог бы вернуться назад по реке).

Тематический элемент 'отсутствие соприкосновения с глубинной сутью событий' проявляется в том, что Неадекватная Деятельность представляет собой

(21) действия со стороны, не проникающие в эпицентр опасности, и, более того, направленные на движение назад, к безопасности, из гущи событий, а не вперед, к риску и в гущу событий⁶, чему способствует и деление пространства на опасную и безопасную зоны (см. ниже 3.2.2). Все советы и попытки помощи исходят из безопасного места и имеют целью возвращение туда героя, терпящего бедствие (ср. мотив и слово «назад» почти во всех рассказах).

Возвращенный Покой (V)

Тематической функцией данного блока, следующего за Спасительной Акцией, является КОНКРЕТИЗАЦИЯ темы (З)–(За) 'простые, естественные ценности' (жизнь, общение, еда и т. п.). В выразительном отношении этот блок образует КОНТРАСТ к двум предыдущим (Катастрофе, Спасительной Акции) по линии напряженности и драматизма и одновременно «кольцевое» повторение начального состояния (см. блок Мирная Жизнь).

Блок реализуется в виде тех или иных картинок «покоя после бури», содержащих мотивы 'облегчение', 'совместность в безопасности' (ср. в блоке Катастрофа разобщенность героев и пребывание некоторых из них в опасной зоне), 'умудренность опытом', 'будничные занятия' (которые вновь предстают как законные, уместные [«жизнь входит в свои права»]).

Мотив 'совместность' есть во всех *ПР*. 'Умудренность опытом' налицо в *К* («Вася... уже больше не брал котенка с собой в поле»), в *ДТ* (мораль о ложных друзьях). Мотив 'будничные занятия' ярко выражен в обоих рассказах о грибах – в *ДГ* («Девочка собрала грибы») и в *КМР*, где интересующий нас блок представ-

лен полнее, чем где-либо, и мотив 'будничных занятий' (хлеб, сон, грибы, шутки и т. д.) развернут в целую сюжетную конструкцию. Мотив 'облегчение' КОНКРЕТИЗИРОВАН в *ДТ* и *КМР* через ПОВТОРЕНИЕ в противоположном – добродушном и юмористическом – ключе тех или иных черт миновавшей Катастрофы. В *ДТ* это финальный шуточный диалог, в котором вновь «проигрывается» драма с медведем; в *КМР* – домашний эпизод с чуть было не утраченными и вновь обретенными грибами; как и в эпизоде Катастрофы (грозы), здесь применено техническое решение Затемнение (там обморок, здесь сон на печи)⁷.

Иногда блок Возвращенный Покой бывает представлен в линейном развитии действия минимально – не как таковой, а лишь в виде перехода к нему от предыдущих событий (это, по сути дела, ПОДАЧА Возвращенного Покоя с последующим СОКРАЩЕНИЕМ его ядерной части). Так обстоит дело в *А*.

3.2. Другие компоненты архиструктуры

3.2.1. *Актантный компонент* имеет дело с выработкой системы архиперсонажей, между которыми распределяются функции, событийного АС; ср. (*Pronn* 1969; *Greimas* 1970, *Rastier* 1976, *Bremond* 1973).

Для *ПР* мы сформулировали набор из следующих шести архиперсонажей:

Жертва – незрелый и/или малосознательный субъект Мирной Жизни и Возвращенного Покоя, объект Катастрофы, адресат Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции; иногда также субъект Спасительной Акции в ее пассивном варианте (мальчик в *КМР* и младшая сестра в *ДГ*, оба – субъекты пассивной Спасительной Акции; котенок в *К*; дети в *БС*; мальчики в *А*).

Спаситель – решительный субъект активной Спасительной Акции (Вася в *К*; собака Дружок в *БС*; артиллерист в *А*; капитан в *П*).

Жертва-спаситель – Жертва и одновременно активный Спаситель (Булька в *ЧСБ*; герой в *ДТ*; мальчик в *П*).

Носитель опасности – не-человек (животное, машина)⁸, субъект Катастрофы (собаки в *К*; поезд в *ДГ*; бешеная собака в *БС*; акула в *А*; колодники в *ЧСБ*; медведь в *ДТ*).

Зритель – сочувствующее, но нерешительное лицо, находящееся в безопасной зоне и наблюдающее оттуда Катастрофу (Катя в *К*; пассажиры и кондуктор в *ДГ*; люди на палубе в *А* и *П*; залезший на дерево в *ДТ*).

Зритель-помощник – Зритель и одновременно субъект Неадекватной Деятельности, способный на какие-то, но лишь рутинные, действия (старшая сестра в ДГ; барин в БС; матросы в лодке в А; хозяин Бульки в ЧСБ).

Конкретные комбинации элементов этого набора актантов определяются индивидуальным тематическим обликом рассказа. Так, присутствие и Спасителя и Жертвы-спасителя соответствует «героической» теме П; пара Жертва и Спаситель – теме покровительства (К, БС, А); Жертва без Спасителя – пассивному упованию на Провидение (ДГ, КМР), а наличие лишь Жертвы-спасителя – теме самостоятельности и находчивости (ЧСБ, ДТ).

Простой набор актантов, покрывающих определенные функции архисюжета и соответствующие антропоморфные характеристики, связывается в художественно выразительную систему отношениями, основанными на ПВ. Это прежде всего:

а) контрасты, оттененные тождествами (КОНТРтожд). Так, Спаситель и Зритель-помощник, контрастируя по способу поведения и характеру, совпадают в сочувствии к Жертве; и

б) отношение 'покровительства', основанное на ПВ ПОДАЧА (испытываемая Жертвой 'нехватка' в силе, защите, руководстве предшествует ее 'удовлетворению' Спасителем).

Дальнейшая выразительная разработка актантного компонента состоит главным образом в СОГЛАСОВАНИИ друг с другом отдельных актантов, чем повышается связность системы и достигаются некоторые другие эффекты. Так, 'породнение' Жертвы со Спасителем или Зрителем (-помощником) КОНКРЕТИЗИРУЕТ ґинв 'ценность семьи, любви, человеческих связей' и УВЕЛИЧИВАЕТ отношение тождества (сочувствия) между членами пары, а также размеры Катастрофы, захватывающей в результате и лиц, находящихся в безопасной зоне. На эффект КОНТРтожд работает СОГЛАСОВАНИЕ противопоставленных по целям Зрителя (-помощника) и Носителя опасности: иногда первый прибывает на место действия вместе со вторым (охотник в К) или даже на нем (машинист, пассажиры и кондуктор в ДГ).

3.2.2. Специальный компонент играет в выполнении темы ПР существенную роль, служа своего рода проекцией АС (15) в пространственный план, что сближает ПР с мифологическими, фольклорными и средневековыми текстами.

Основу организации пространства в ПР составляет деление места действия на две зоны – 'опасную' и 'безопасную'. Оно отсутствует на этапе Мирной Жизни, возникает на время Катастрофы,

Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции и снимается при переходе к Возвращенному Покою. Проследив за пространственной реализацией АС (15), выпишем получающийся специальный компонент архиструктуры ПР:

(22) [Мирная Жизнь] Персонажи вместе в безопасной зоне (дети с котенком в поле; девочки на пути из леса; мальчики и матросы на палубе, затем в парусе; два товарища на дороге в лесу; мальчик на палубе *посреди народа*).

[Катастрофа] Жертва постепенно оказывается изолированной и близкой к источнику опасности, но в пределах видимости других персонажей (дети отходят от котенка, затем видят, что к нему приближаются собаки; девочки разбегаются, старшая видит, как младшая попадает на пути; мальчики выплывают из паруса, с палубы видна приближающаяся акула; два товарища встречаются с медведем, один влезает на дерево и смотрит оттуда, другой остается на дороге; мальчик забирается на мачту, вступает на рею, другие смотрят с палубы).

[Неадекватная Деятельность] Жертве пытаются помочь, не выходя из безопасной зоны и призывая ее вернуться туда (охотник издали зовет собак; сестра подает советы с другой стороны насыпи; мальчикам кричат с корабля, едут к ним на помощь в лодке; с палубы сочувственно следят за мальчиком на рее и размышляют, сможет ли он вернуться).

[Спасительная Акция] Решающее звено спасения локализовано в опасной зоне – Спаситель прорывается к Жертве и/или она действует сама (Вася подбегает к котенку и собой закрывает его от собак; девочка оказывается лежащей под поездом; ядро попадает в акулу; человек лежит под медведем; угроза капитана выстрелить доходит до мальчика, заставляет его зашататься, а затем броситься в воду).

[Возвращенный Покой] Жертва воссоединяется с близкими в условиях безопасности (собаки удалены, Вася уносит котенка домой; поезд ушел, уцелевшая девочка с грибами подбегает к сестре; матросы доставляют мальчиков на корабль к друзьям и родным; медведь ушел, товарищ слезает с дерева и подходит к спасшемуся; мальчик вытасен на палубу и приходит в себя среди друзей).

Укажем основные выразительные функции такой специальной структуры. Прежде всего, (22) наглядно КОНКРЕТИЗИРУЕТ противопоставления событийного и актантного уровней ('опасность / безопасность', 'Спаситель / Жертва' и т. д.), облекая их в форму пространственных различий. Подобным образом в фольклоре испытания героя связаны с отправкой из своего дома или царства в лес, иное царство или «гиблое место».

Далее, эта структура, основанная на КОНТРтожд, сочетает расчлененность на взаимно противопоставленные зоны и их единство. Элемент тождества пространственно обеспечен единством места, точнее, поля зрения: персонажи, находящиеся в безопасной зоне, видят совершающееся в опасной зоне, и вся сцена видна читателю. В целом контрасты и тождества создают прочную и легкообозримую конструкцию, подчеркивают друг друга и существенные элементы темы.

В частности, сама конструкция КОНТРтожд, т. е. смежность и близкое соседство двух зон, КОНКРЕТИЗИРУЕТ и подчеркивает важный мотив 'чреватость хорошего плохим' (см. (2)).

Одновременно эта конструкция подчеркивает бедственное положение Жертвы заведомой безопасностью, в которой рядом находятся члены той же компании⁹. Еще одна функция этого КОНТРтожд – подчеркивание безуспешности паллиативных действий в ситуации Катастрофы (ср. (4б')) по схеме «близок локоть, да не укусишь» (и видно и слышно, а помочь не удастся). Этот пространственный аспект провала Неадекватной Деятельности служит точной проекцией важного тематического противопоставления – контраста между кажущейся разумностью и апробированностью рутинных методов и их реальной бесплодностью в условиях Катастрофы (см. (5)).

От статической оппозиции между зонами перейдем к динамике происходящих на ее фоне перемещений.

Во-первых, с помощью ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ в структуре (22) подчеркнут мотив 'ценности человеческого общения, совместного времяпровождения' (ср. (3а)) – 'совместность' сменяется 'разобщением', затем обретается вновь.

Во-вторых, с помощью ОТКАЗА в (22) акцентирован мотив 'соприкосновения с опасностью, проникновения в ее гущу' – решающий прорыв Спасителя в опасную зону отнесен не только самой расчлененностью на зоны, но и предшествующими ему безуспешными действиями Зрителя-помощника, не выходящими за пределы безопасной зоны и ориентированными на движение от эпицентра, уклонение от контакта с опасностью и т. п.

4. Поверхностная структура

4.0. Событийный компонент

Событийный компонент поверхностной структуры *ПР*, которым нам фактически и придется здесь ограничиться, состоит из 11 технических решений, представляющих собой комплексы элементарных приемов выразительности (ПВ). Эти технические решения (ТР) имеют целью дальнейшую тематико-выразительную разработку полученной глубинной структуры путем взаимных СОГЛАСОВАНИЙ блоков АС, заострения контрастов между ними, организации ВНЕЗАПНЫХ ПОВОРОТОВ на их стыках и т. п. ТР располагаются более или менее последовательно, хотя иногда два или три ТР могут накладываться друг на друга (как, впрочем, и сами блоки АС (15)). Это и неудивительно, поскольку речь идет о поверхностной структуре, а не об окончательном линейном порядке элементов сюжета.

Если блоки архисюжета достаточно прямо связаны с *ӨПР* (13) и потому более или менее специфичны для Толстого, то ТР в значительной мере принадлежат к общелитературному фонду и лишь «приспособлены» Толстым для своих целей. Рассмотрим поверхностные ТР.

4.1. *Умиротворение* – это ОТКАЗНЫЙ переход к Мирной Жизни из какого-то менее спокойного состояния. Вместе с последующим переходом от Мирной Жизни к Катастрофе оно образует ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ: «немирное состояние» – Мирная Жизнь – Катастрофа.

Умиротворение перед предстоящей бурей типично для сюжетной литературы (ср. начало «Илиады», «Одиссеи», «Генриха IV» и «Короля Лира», рассказов Конан-Дойла; см. также *Жолковский, Щеглов 1974: 46 сл.*). В *ПР* оно состоит в том, что:

(23) герои, закончив некоторое дело, находятся на «излете» своей деятельности (возвращаются домой, отдыхают), и никаких новых событий не ожидается.

Примеры: «Я дошел до лесу, набрал грибов, хотел итти домой» (*КМР*); «Две девочки шли домой с грибами» (*ДГ*); «Перед закатом солнца капитан вышел на палубу, крикнул: “Купаться!”» (*А*); «Один раз утром я вернулся домой с вод и сел пить кофий в

палисаднике» (*ЧСБ*); «Один корабль обошел вокруг света и возвращался домой» (*П*).

4.2. *Втягивание в Опасность* – это ПРЕДВЕСТИЕ предстоящей Катастрофы, с которой СОГЛАСУЮТСЯ в причинную последовательность те или иные элементы Мирной Жизни, так что в целом образуется ВН-ПОВ от Мирной Жизни к Катастрофе; спационально он выражается в неожиданном и «необратимом» попадании в опасную зону.

Помимо выразительных эффектов, данное ТР служит КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ тематических элементов 'чреватость хорошего плохим' и 'спонтанность поведения' (героев, не замечающих опасности), 'движение в гущу событий'. Итак,

(24) Мирная Жизнь героев в безопасной зоне содержит механизм, постепенно приводящий, путем пространственных перемещений, к тому, что они оказываются в опасной зоне; будучи погружены в Мирную Жизнь и проявляя слепоту, они этого не замечают и попадают в Катастрофу.

В реализации элементов 'механизм', 'слепота', 'постепенность' и 'перемещение' участвуют мотивы 'игра' (ср. сходное решение в «Венере Илльской» Мериме) и 'природная (или инфантильная) бессознательность героя (ребенка, животного)'.

Примеры: «Котенок играл с соломой, и дети радовались на него. Потом они нашли подле дороги щавель, пошли собирать его и забыли про котенка» (*К*); «Они думали, что машина далеко, взлезли на насыпь и пошли через рельсы» (*ДГ*). Дети купаются внутри паруса, а затем в открытом море, плывающая наперегонки под поощрительные крики зрителей (*А*). Мальчик лезет на мачту за обезьяной, сорвавшей с него шляпу, и, дразня, повесившей ее на рею (*П*). Жилин и Костылин, положившись на свою удачу, отделяются от охраны и въезжают одни в ущелье (*КП*).

4.3. *Усиление Опасности* это НАРАСТАНИЕ Катастрофы, продолжающее линию, начатую Втягиванием в Опасность. Оно реализует момент 'лавинообразность, неуправляемость' Катастрофы и эффектно подчеркивает мотив 'попадания в гущу событий'. НАРАСТАНИЕ происходит по ряду параметров, по-разному манифестирующих (ВАР) признак 'отдаленность, периферийность' / 'контактность, центральность' угрожающего фактора.

(25) Угроза Жертве постепенно интенсифицируется, достигая следующего состояния: Носитель опасности близок, видны его конкретные

формы и внушительность; его нацеленность на Жертву ясна; все, в том числе заинтересованные лица, в ужасе.

Способом переплетения и взаимоналожения квантов НАРАСТАНИЯ по всем этим линиям и определяется конкретный вид Усиления Опасности в каждом из *ПР*.

Пример (*А*): Сначала дается косвенный сигнал («Акула!») – природа опасности указана, нацеленность неясна. Затем информация становится прямой («увидели спину») и выясняется нацеленность («плыла прямо на мальчиков»). Постепенно НАРАСТАЕТ опасность (встречное движение акулы и мальчиков); НАРАСТАЮТ и соответствующие эмоции – по интенсивности (восклицание – оцепенение – визг), прямоте причастности (кто-то – отец – сами мальчики), массовости (один – двое – все).

4.4. *Запоздалая Реакция на Опасность* – это СОВМЕЩЕНИЕ Мирной Жизни (или даже ее НАРАСТАНИЯ) с НАРАСТАНИЕМ Катастрофы, УВЕЛИЧИВАЮЩЕЕ контраст между ними (а иногда создающее ВН-ПОВ от первой ко второй). Это СОВМ двух контрастных блоков в одновременности (аналогичное спациональному СОВМ в одновременности безопасной и опасной зон) осуществлено в виде ментального СОВМЕЩЕНИЯ, развивающего мотив 'слепоты' из (24):

(26) герой запаздывает с реакцией на опасность, не замечая ее – до определенного момента или до конца рассказа.

Это ТР подчеркивает драматизм Катастрофы с помощью дополнительного удлинения общей цепи НАРАСТАНИЯ опасности, заострения контраста между ментальной идиллией и реальной бедой, а также путем создания «прописи» тревоги за героя, которая состоит в следующем: во-первых, 'слепота' окончательно «разоружает» и без того слабого героя перед Катастрофой, во-вторых, правильно информированный читатель ощущает желание и невозможность помочь герою.

Примеры: в *ДГ* 'осознание' опасности Жертвой так и не наступает – девочка до самого конца остается сосредоточенной на подборании грибов. В *А* за НАР Мирной Жизни в ходе Усиления Опасности («ребята <...> плыли дальше, смеялись и кричали еще веселее и громче прежнего») наступает ВН-ПОВ к 'осознанию', отмеченный пронзительным визгом Жертвы. В *П* Запоздалая Реакция и ВН-ПОВ проведены дважды – в линии Жертвы-спасителя (мальчика) и Спасителя (капитана). В *ЧСБ*,

где ВН-ПОВ к 'осознанию' очень драматичен, субъектом Запоздалой Реакции является не Жертва (Булька), а Зритель-помощник (рассказчик).

4.5. *Серия Попыток* – это простое ПОВТОРЕНИЕ или НАРАСТАНИЕ Неадекватной Деятельности. В случае НАР естественными фазами служат 'бесплодные слова' и 'паллиативные, рутинные и тому подобные дела':

(27) Неправильные попытки помощи Жертве образуют серию словесных, а затем и физических действий, чем подчеркивается их неадекватность и оттягивается переход к Спасительной Акции.

Дополнительное продление 'попыток' может достигаться их переплетением и взаимоналожением с элементами Усиления Опасности (см. 4.3).

Примеры: в ДГ – это двукратные указания старшей сестры – 'слова', двукратные 'действия' машиниста, а также 'действия' самой Жертвы. В А – это последовательность 'слово' («Назад!» и т. п.) – 'дело 1' (спуск лодки) – 'дело 2' («мальчики поплыли в разные стороны»). В ЧСБ – 'слова' Зрителя-помощника, обращенные сначала к Жертве, затем к Носителю опасности, и 'физическое действие' Жертвы-спасителя («Булька бросился прочь, но...»).

4.6. *Ухудшение через Помощь* – ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от Неадекватной Деятельности к дальнейшему НАРАСТАНИЮ Катастрофы. Данное ТР, как и предыдущее, подчеркивает неадекватность паллиативных действий и мощь Катастрофы, но не количественно, а качественно. Заостряя 'неадекватность' и 'оттяжку времени' до прямой 'вредности',

(28) Неадекватная Деятельность сама по себе содержит каузальный механизм, усугубляющий опасность.

Пример: ДГ, где данное ТР разработано особенно детально и СОВМЕЩЕНО с Запоздалой Реакцией и Серией Попыток. Основу СОВМ составляют элементы 'слепота' и 'слова', дающие дважды повторенный мотив 'неправильное осмысление словесных попыток помочь малосознательной жертвой': оба совета старшей сестры («Не ходи назад!» и «Брось грибы») девочка, не расслышав первого слога за шумом поезда, понимает наоборот¹⁰ и в результате занимается подборанием грибов (продолжение Мирной Жизни) в момент, когда на нее наезжает поезд (пик Катастрофы).

4.7. *Уклонение* (от правильных действий) – УВЕЛИЧЕНИЕ Неадекватной Деятельности и образуемого ею ОТКАЗА к Спасительной Акции. Контраст с последней принимает на этот раз вид не 'неправильных действий', а 'неправильного бездействия, дурной пассивности', демонстрируя не столько трудность отыскания правильных действий, сколько 'психологическую трудность решиться на них', требующую 'открытия в себе глубинных ресурсов'.

В спациональном плане данное ТР использует существенное противопоставление 'движение в гущу / отсутствие такого движения'.

Контраст между Уклонением и последующей Спасительной Акцией усилен их тесным соположением в сюжетной цепи (КОНТРАТОЖД) и в ряде случаев – заострением Уклонения до прямого 'бегства'.

(29) Спасительной Акции предпосылается момент нежелания персонажа действовать, а иногда и бегства от опасности.

Примеры: «Катя испугалась собак, закричала и побежала прочь от них» (К). «Один бросился бежать, влез на дерево и спрятался» (ДТ). В П 'бегства' нет, но Уклонение мальчика, не сразу решающегося прыгнуть с мачты в воду, подчеркнуто ПОВТОРЕНИЕМ (ОТКАЗНАЯ пара Уклонение–Спасительная Акция построена до конструкции «Удача с третьей попытки»).

4.8. *Беспрецедентный Поступок* – это УВЕЛИЧЕНИЕ Спасительной Акции и ее КОНТРАСТА с Неадекватной Деятельностью и другими эпизодами.

Это ТР, применяемое при активном варианте Спасительной Акции, ВАРЬИРУЕТ и УВЕЛИЧИВАЕТ тематически важный контраст между «разумностью» Неадекватной Деятельности и «неразумностью» Спасительной Акции. Оригинальность последней проявляется в использовании предметов не по назначению и в противоестественных ситуациях типа 'потенциального сыноубийства' (акцию, усугубляющую опасность (см. 4.9), совершает родственник).

Подчеркивание 'беспрецедентности' Спасительной Акции строится на том, что оппозиция 'исключительное, уникальное/обыденное, массовое' ВАРЬИРУЕТСЯ через оппозиции 'один выделенный центральный герой/периферийная нерасчлененная масса' и 'одно выделенное точечное действие/многократные

или размытые действия'. Их **СОВМЕЩЕНИЕ** дает особенно заостренный вариант Беспрецедентного Поступка:

(30) После многократных неадекватных действий нерасчлененной массы главный герой совершает единичный точечный поступок, на котором сосредотачивается внимание массы; завершение Спасительной Акции он предоставляет массе¹¹.

Примеры: в *A* артиллерист решает выстрелить в акулу из пушки (для этого не предназначенной), рискуя убить сына; это противопоставлено уставному спасению «человека за бортом» путем посылки лодки. Артиллерист противопоставлен массе (матросов в лодке, зрителей на палубе), а выстрел – это типичный «один удар». Далее мальчиков доставляет на борт именно лодка с матросами (т. е. масса).

В *II* есть метафорический аналог пушечного выстрела – сцена принуждения мальчика к прыжку: «...Капитан... прицелился в сына и закричал: “Застрелю!” <...> Точно пушечное ядро, шлепнуло тело мальчика в воду...». Беспрецедентных Поступка здесь два, по числу активных героев – Спасителя (капитана) и Жертвы-спасителя (мальчика). Оба они образуют контраст по 'точечности, мгновенности' к эпизоду длительного и постепенного влезания на мачту на глазах у сочувственной, но бездействующей толпы, а прыжок в воду – и контраст по направлению движения.

4.9. *Предельное ухудшение при Спасении* – это **ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ**, связывающий Спасительную Акцию и максимальную степень Катастрофы.

Данное ТР – **КОНКРЕТИЗАЦИЯ** и **УВЕЛИЧЕНИЕ** мотива «неразумности» Спасительной Акции путем ее **СОГЛАСОВАНИЯ** с губительными свойствами Катастрофы: характерному для Спасительной Акции 'спуску до нуля' придается видимость 'лежания, низа, простертости' (см. (7)) такого типа, который мог бы быть результатом именно данного рода Катастрофы. В частности, имеет место 'мертвоподобное' лежание (в прямом или метафорическом смысле).

Таким образом, данное ТР строится по схеме ВН-ПОВ «от необратимого»¹² и финальное спасение предстает как своего рода воскресение из мертвых:

(31) Спасительная Акция приводит сначала к полной завершенности беды; иногда это состояние закрепляется (УВЕЛ) максимальной

стабильностью положения Жертвы (лежащего), ее мертвоподобием и прошествием значительного времени [это 'продление' обычно **СОВМЕЩАЕТСЯ** с продлением Затемнения (см. 4. 10)]; лишь затем демонстрируется положительный исход.

Примеры: в *KMP* мальчик падает и теряет сознание. В *ДГ* Спасительная Акция приводит к тому, чем грозила Катастрофа: девочка оказывается простертой под поездом, а затем «лежит... головой вниз и не шевелится». В *ДТ* аналогичное 'мертвоподобие' (под медведем) является лишь метафорическим (герой притворяется мертвым). В *II* Катастрофа грозит нападением и оно происходит, только еще «худшим» образом (прыжок в воду); затем мальчик долго не подает признаков жизни; при этом о нем говорится как о *теле* (неизвестно, живом ли).

4.10. *Затемнение* – это **СОВМЕЩЕНИЕ НАРАСТАНИЯ** Спасительной Акции с **ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ** ее результата.

Затемнение широко применяется в литературе (в частности, у Толстого, например, в сцене, где Долохов на пари пьет ром, сидя на окне ногами наружу, и в сцене его дуэли с Пьером) для эффективного подчеркивания финальных состояний¹³. Постепенное НАР, продолжающееся в виде напряженного ожидания, «чем кончится», и ПРЕП, состоящее в четком разграничении результата и предшествующего ему «пустого места», **СОВМЕЩАЮТСЯ** следующим образом¹⁴.

(32) Момент перехода к финалу НАР закрывается от наблюдателя (читателя, персонажей) завесой, которая образует «нуль информации» о продолжающемся за ней (и мысленно прочерчиваемом) развитии событий.

Примеры: в *KMP* Затемнение **СОВМЕЩЕНО** с Предельным Ухудшением: мальчик теряет сознание от удара обломившейся ветки и приходит в себя уже после грозы. В *ДГ* завесой служит сам Носитель опасности – поезд, причем Затемнение продлено последующим 'мертвоподобным лежанием' Жертвы. В *A* завесу образует дым от выстрела и закрывание глаз упавшим наземь артиллеристом (опять **СОВМ** с Предельным Ухудшением, причем 'мертвоподобие' поражает не Жертву, а Жертву-спасителя!). В *II* мальчик скрывается под водой, а продлением Затемнения служит временное 'мертвоподобие' его тела (см. 4. 9.).

4.11. *Успокоение* – **СОГЛАСОВАНИЕ** и **СОВМЕЩЕНИЕ** Спасительной Акции с Возвращенным Покоем. Функция данного ТР – **ПОДАЧА** последнего блока *ПР*, а также замыкание рамки

всего сюжета: Успокоение является ПОВТОРЕНИЕМ начального Умиротворения и КОНТРАСТНЫМ обращением Втягивания в Опасность.

Успокоение служит начальной фазой Возвращенного Покоя (а если тот подвергся СОКРАЩЕНИЮ, то и замещает его) по двум линиям:

(33) осуществляется возвращение

а) к совместному пребыванию всех героев в безопасном месте;

б) к будничным способам поведения, вновь уместным.

'Воссоединение' реализуется в разных рассказах как 'доставка' или 'самостоятельное возвращение' Жертвы в безопасное место, как 'удаление' или 'ликвидация' Носителя опасности, или же как 'присоединение' других персонажей к герою в бывшей опасной зоне. 'Уместность традиционных способов поведения' по прошествии Катастрофы либо просто КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в какие-то «рутинные» действия (например, ныряние матросов за мальчиком в *П*), либо подчеркивается их СОГЛАСОВАНИЕМ с аналогичными действиями, показавшими свою неадекватность в условиях Катастрофы (так, в *А* 'доставка' мальчика на борт производится той самой лодкой, которая не могла опередить акулу, а в *К* охотнику теперь удастся отогнать собак, не послушавшихся его в период Катастрофы)⁴⁵.

Примеры: в *КМР* охотник отгоняет собак, а Вася уносит котенка домой. В *ДГ* девочка «собрала грибы и побежала к сестре». В *ЧСБ* освободившийся от крючка Булька «стремглав влетел в калитку, в дом, и забился под мою кровать». В *ДТ* товарищ слезает с дерева, подходит к герою и они обмениваются шутками, в «облегченном» виде резюмирующими весь сюжет. В *А* происходит 'доставка' на лодке. В *КМР* Успокоение развернуто в небольшую новеллу, облегченно повторяющую основной сюжет: возвращение домой, сон на печи (Затемнение), опасность, что грибы съедят другие, воссоединение за совместной трапезой.

В *П* Успокоение лишено идилличности – в соответствии с «героической» индивидуальной темой рассказа; для этого 'доставка' СОВМЕЩЕНА с Затемнением и 'мертвоподобием' (а не следует за ними, как, скажем, в *А*, где 'доставляются' уже заведомо живые мальчики), а 'воскресение' мальчика сопровождается бурной реакцией капитана и его уходом в каюту, чем подрывается эмоциональное умиротворение и полнота 'воссоединения'.

5. Заключение

На технических решениях событийного компонента мы оборвем рассмотрение поверхностной структуры *ПР*. За пределами настоящей статьи останется поверхностная реализация двух других компонентов – актанта и спационального. В полном варианте описания структуры *ПР* [см.: (Жолковский, Щеглов 1978а)] поверхностные актаны получают из глубинных путем наделения их функциями, содержащимися в событийных ТР (а также в поверхностной спациональной структуре, см. ниже); для этого применяются операции присоединения новых функций к архиперсонажам, расщепления архиперсонажей и введения новых, чисто поверхностных персонажей. Поверхностная разработка спационального компонента состоит в определении всех вариантов последовательных перемещений персонажей между безопасной, потенциально опасной и актуально опасной зонами.

Не рассматриваются здесь и другие аспекты структуры *ПР*, в частности: композиционные эффекты, основанные на выразительной конструкции «Один – много»; организация точек зрения, по-видимому, представляющая собой особый компонент структуры; а также детали, реализующие инвариантную структуру *ПР* в отдельных рассказах (например, богатый функциями образ 'поезда' – Носителя опасности в *ДГ* или тонкая игра с противопоставлением 'спина/брюхо акулы' в *А*).

Из аспектов описания, пока вообще не разработанных авторами, укажем – в практическом плане – на задачу формулировки индивидуальных тем отдельных рассказов (ср. наши беглые замечания о «героической» теме *П* и о некоторых других индивидуальных темах в 3.2.1) и выведения из них соответствующих особенностей их выразительной структуры.

В теоретическом плане назовем такие открытые проблемы нарративистики, как обоснование выделяемых уровней описания (у нас: тематический – глубинный – поверхностный) и его компонентов (у нас: событийный – актанта – спациональный – точек зрения – ... ?), а также более или менее точное определение соответствующих понятий и составных элементов; ср. работы (Greimas 1970; Bremond 1973; Rastier 1976).

Цели настоящей статьи были более скромными. Нас интересовала прежде всего эмпирическая задача адекватного тематико-выразительного портретирования *ПР* как единой группы типичных для Толстого текстов. Теоретические вопросы занимали нас

постольку, поскольку описание предполагает метаязык, соответствующий его целям и особенностям. Мы будем считать свою задачу выполненной, если намеченные в данной статье направления поисков и нерешенные вопросы послужат отправным пунктом для дальнейших размышлений и исследований теоретического характера.

Впервые: Russian Literature. 1982. Vol. 11 (1). P. 19–48.

Примечания

¹ В модели используется набор из 10 элементарных ПВ: КОНКРЕТИЗАЦИЯ (сокр. КОНКР), УВЕЛ(ИЧЕНИЕ), ПОВТ(ОРЕНИЕ), РАЗБ(ИЕНИЕ), ВАР(БИРОВАНИЕ), КОНТР(АСТ), ПОД(АЧА) (с разновидностями: ПРЕП(ОДНЕСЕНИЕ), ПРЕДВ(ЕСТИЕ), ОТК(АЗ)), СОВМ(ЕЩЕНИЕ), СОГЛ(АСОВАНИЕ), СОКР(АЩЕНИЕ).

Применяются также сложные ПВ (комбинации элементарных), в частности: НАР(АСТАНИЕ), КОНТР(АСТ) с тождеством (КОНТРтожд) ОТК(АЗНОЕ) ДВ(ИЖЕНИЕ), ВН(ЕЗАПНЬИЙ) ПОВ(ОРОТ) и др.

² Одновременно можно усматривать в 'неправильных' действиях ПРЕПОДНЕСЕНИЕ 'правильных', потому что, не приводя к спасению, они создают ситуацию 'нехватки' последних.

³ Некоторые из блоков не представлены в отдельных рассказах: Мирная Жизнь отсутствует в ДГ, Неадекватная Деятельность – в ДТ и П. В этих двух рассказах есть, однако, ТР Уклонение, являющееся одной из реализаций Неадекватной Деятельности (см. 4. 7.).

⁴ О ВН-ПОВ см.: (Жолковский, Щеглов 1974: 49–83).

⁵ Такое СОВМЕЩЕНИЕ 'уяснения ценностей' и 'ОТКАЗА к Катастрофе' отнюдь не является автоматическим. В «Войне и мире», «Смерти Ивана Ильича» и других больших вещах Толстого ОТКАЗОМ к Катастрофе часто служит то или иное приятное времяпровождение, основанное, однако, не на подлинных, а на ложных ценностях.

⁶ Что возвращение назад Толстой считал неправильным образом действий, видно из его слов в разговоре с Герценом о том, что если лед трещит, то единственное спасение – идти быстрее (Шкловский 1963: 434).

⁷ Ср. аналогичное построение в рассказе «Пожарные собаки» (собака, вытащив из огня девочку, бежит назад в горящий дом и возвращается, держа в зубах куклу). Типичность подобного облегченного повторения в эпилоге мотивов Катастрофы тонко почувствовал выдающийся художник В.А. Фаворский, иллюстрировавший, среди прочего, «Пожарных собак» и «Акулу». Мотивируя изображение маленькой

мирной рыбки в виде заключения к «Акуле», он писал: «Кончается все рыбкой после страшной акулы. Эта маленькая рыбка – концовка всей книги» (Фаворский 1966: 84).

⁸ «Нечеловеческая» природа Носителя опасности складывается из 'стихийности' и установки на 'детское, доброе начало', исключающее изображение злодеев и социального зла (ср., однако, некоторое отступление от этого принципа в ЧСБ).

⁹ Здесь специальными средствами в рамках *единовременного* состояния реализован наличествующий уже в АС (15), хотя и разновремененно, контраст между Мирной Жизнью и Катастрофой; еще один случай КОНКРЕТИЗАЦИИ данного контраста, на этот раз в событийном плане, налицо в поверхностном ТР Запоздалая Реакция на Опасность (см. 4. 4.).

¹⁰ Здесь используется та же конструкция – «Переосмысляющее усечение», т. е. осмысление части фразы, отсеченной от целого, в качестве отдельного высказывания (иногда противоположного исходной фразе по смыслу), что и в так называемых *carmina eschica*, популярных в русской поэзии в XVIII – начале XIX в.

¹¹ Сходное решение – в ВМ: «Представителю русского народа [Кутузову], после того, как враг был уничтожен... ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер» (т. IV, ч. 4, гл. 11).

¹² Один из подтипов такого ВН-ПОВ рассмотрен в (Жолковский, Щеглов 1974: 63 сл.), под названием «утрата достигнутого»; в ПР применяется, напротив, «обретение утраченного».

¹³ Затемнение (под названием «занавес») впервые рассмотрено в (Жолковский, Щеглов 1974: 37).

¹⁴ СОВМ 'постепенности' и 'внезапности' роднит Затемнение с Запоздалой Реакцией на Опасность, где они, однако, распределены между разными точками зрения (читатель наблюдает НАРАСТАНИЕ опасности, Жертва осознает ее скачкообразно).

¹⁵ Ср. это СОГЛАСОВАНИЕ, дающее эффект КОНТРтожд, с аналогичным СОГЛАСОВАНИЕМ поведения персонажей на этапах Катастрофы и Неадекватной Деятельности и их поведения в Мирной Жизни (см. разделы «Неадекватная Деятельность», «Запоздалая Реакция на Опасность»).

ИЗ РАБОТ О ПОЭТИКЕ ЧЕХОВА

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЯЗЫКЕ ЧЕХОВА

Желая отразить в двух словах «тенденцию Чехова», Лев Шестов в своем эссе о писателе назвал его «певцом безнадежности». Сущность чеховского творчества философ видел в разрушении надежд: «Упорно, уныло, однообразно... Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. <...> Он постоянно *точно в засаде сидит*, высматривая и подстерегая человеческие надежды. И будьте спокойны за него: ни одной из них он не просмотрит, ни одна из них не избежит своей участи» (Шестов 1908: 3–5). Конкретные способы или приемы, которыми Чехов достигал этой цели, автор эссе не исследовал сколько-нибудь подробно, осознавая, впрочем, их множественность. Но поэтика и литературная критика мимо них пройти не могут. Эти дисциплины интересуются текстовыми и языковыми стратегиями писателя, в философское же содержание его творчества вникают лишь на известную глубину, в той мере, в какой оно соотносимо с этими художественными стратегиями и может служить инвариантом, связывающим их воедино.

Как писал Н.Я. Берковский, специальностью Чехова как художника было портретирование «до сердцевины своей изученного, освоенного, более чем зрелого, тоскливо знакомого мира устаревающей России»¹. В этом «охладевающем мире» всякого рода культурные условности, привычки, взаимоотношения людей, ассоциативные связи между предметами не только достигли очень высокой ступени развития и разветвленности, но и успели уже окостенеть, необратимо зафиксироваться, отлиться в великое множество стереотипных форм, на поверхности

сохраняющих некое подобие спонтанности, на деле же почти всегда прикрывающих усталость, неуверенность, пустоту и мертвенный автоматизм. Жизненные ткани изображаемого Чеховым мира находятся в различных стадиях атрофии, огрубения и перерождения в косную бесчувственную материю. Этот процесс у Чехова предстает как значительно более далеко продвинутый и завершённый, чем у какого-либо из его предшественников, и техника его портретирования доведена писателем до большой степени совершенства. В этом смысле он действительно гораздо более, чем кто-либо до него, нацелен на «разрушение надежд». В отличие от Тургенева, Гончарова и других изобразителей российского «лишнего человека», Чехов далеко не всегда считает нужным давать все этапы эволюции героя, приводящей его к не предпологавшемуся вначале краху и разочарованию. У Чехова сплошь и рядом уже исходная формула человека, задаваемая в самом начале произведения, вызывает сомнения в его способности к какому-либо целенаправленному движению и успеху. Как верно заметил Шестов, писатель словно на корню подстерегает и пресекает всякие возможности позитивного развития своих персонажей.

Одной из главных операций в художественной тактике Чехова является то, что можно было бы назвать девальвацией или выхолащиванием различных видов человеческой интенциональности, будь то словесные высказывания, попытки целенаправленного действия, намерения, волеизъявления, планы, надежды, претензии и т. п. Все подобные проявления интенциональности, вполне обычные и в разной степени присущие каждому человеку, представляют собой модусы самоутверждения личности, ее попыток чем-то быть, что-то делать, чем-то считаться, занимать собственную вескую и последовательную позицию под солнцем². Инвариантом чеховской поэтики, определяющим многое и в сюжете, и в авторской манере изложения, и в разработке персонажей, можно считать систематический подрыв и развенчание всех подобных претензий человека на самоутверждение. Весьма обычный способ действия Чехова – это безжалостное (хотя порой и чрезвычайно деликатное, если речь идет о симпатичном герое) сведение на нет, обращение в бирюльки и труху интенциональных движений «каждого человека». Писатель любыми способами демонстрирует отъединенность среднего персонажа от каких-либо реальных способов воздействия на ход жизни, отчего его претенциозная активность оказывается самообманом, напоминающим детскую игру³. Человек воображает себя самостоятельным агентом, думает, что чего-то достигает и куда-то движется, но в

действительности пребывает на одном месте, как Ванька Жуков, который отправил письмо «на деревню дедушке», или как три сестры, без конца восклицающие «в Москву!», но недвигающиеся с места.

Безжалостной девальвации подвергается, в частности, речевой аспект самоутверждения: речь утрачивает информативность, смысл слов выхолащивается, высказывания не принимаются всерьез, не имеют последствий и не задевают сознания слушателей. Этому не в последнюю очередь способствует огромное количество штампов – словесных, фразеологических, интонационных и иных, циркулирующих в разговорном обиходе. «Плотно задвинутый горизонт», свойственный, по словам Берковского, чеховскому миру, выражается, среди прочего, в том, что для каждого из мыслимых жизненных обстоятельств персонажи в изобилии располагают готовыми речевыми «кассетами», обеспечивающими гладкость общения и снимающими нужду в оригинальной мысли, в индивидуальной реакции на действительность.

Достаточно вспомнить продолжительные фейерверки этикетных банальностей в таких рассказах, как «Именины», «Учитель словесности», «Ионыч». Засилье готовых «кассет» ведет, конечно, к перерождению речи из инструмента живого самоизъявления в тоскливый набор ритуальных окаменелостей. Дело, однако, не только во внешней стереотипизации речи, но и в том, что многим чеховским персонажам свойственна психологическая нестабильность, глубинная растерянность и опустошенность, делающие их высказывания крайне ненадежными знаками их подлинных мыслей и душевных состояний. Чеховские герои то и дело говорят без участия головы и сердца, по привычке, невпопад, с интонацией, не соответствующей внутреннему состоянию; говорят лишь для того, чтобы загородиться пустыми словами от бессмысленной и раздражающей действительности. Ситуация, когда персонаж явно говорит одно, а подразумевает другое, обычно более значительное, чем произносимые слова, характеризуется в критике как подтекст. Но у чеховских персонажей под-разумеваемый «другой смысл» часто сводится к нулю, отсутствию мысли, к механическому упражнению языка и голосовых связок, поэтому следовало бы, возможно, говорить о пустом подтексте, или об «антиподтексте». Эта выхолащенная речь, как и речь с собственно подтекстом, способна интриговать и тревожить ощущением некой объемности, недосказанности. «Тупая доука под черепом»⁴ иных чеховских обывателей может сообщать их словам ту же таинственно-колеблющуюся смысловую ауру, которую мы

привыкли наблюдать в более традиционных и позитивных случаях иносказательной и многосмысленной речи. Но, признавая частичное сходство эффекта, производимого этими двумя типами явлений, мы все же считаем нужным выделить «пустой подтекст» героев Чехова в особую категорию, тем более что, как мы увидим дальше, он имеет свой собственный, специфически чеховский репертуар средств внешнего выражения.

Можно было бы рассматривать речь чеховских персонажей как своего рода «фатическое общение» (*phatic communion*)⁵, при котором обмен репликами играет не смысловыражающую, а социально-коммуникативную роль, поддерживая скорее «душевный», нежели информативный контакт между членами коллектива. Это отчасти верно (ср. Раневская Лопахину в «Вишневом саде»: «Не уходите, с вами все-таки веселее»), но в целом теплое человеческое общение не является сильной стороной чеховских героев. Произведения Чехова изобилуют примерами мотива «провала коммуникации», когда попытки живого контакта терпят крах⁶: ср. тщетные старания извозчика Ионы поделиться своим горем с седоками («Тоска»), или всем памятный диалог Гурова с товарищем по клубу о любви и несвежей осетрине («Дама с собачкой»), или, в качестве крайнего и гротескного случая, «разговор глухих» о чехартме и черемше («Три сестры»).

Подобная непроходимость каналов связи типична не только для тех случаев, когда оба собеседника находятся, так сказать, в далеко зашедшей стадии окостенения (как Чебутыкин и Соленьный), но в еще большей степени для тех, когда один из партнеров искренне хочет «прорваться» к другому, добиться отклика. Это оказывается необычайно трудным (Иона, Гуров), и не в последнюю очередь оттого, что в мире ничего не значащих, выхолащенных речей люди разучиваются слушать друг друга. Внимание атрофируется, ибо никаких содержательных высказываний ни с чьей стороны не ожидается. Уши заранее настроены лишь на банальные слова, механически производимые органами речи и ни к чему слушателя не обязывающие. При подобных перцептивных установках даже если кто-то вдруг и обращается к окружающим с необычным, индивидуальным высказыванием, те склонны пропустить его мимо ушей.

Как уже было сказано, Чехов располагает развитым арсеналом приемов, выявляющих тщету интенциональных поползновений героев и, в частности, неинформативность их словесных высказываний. Он разными способами демонстрирует нерелевантность слов, несерьезность и мимолетность намерений, пере-

черкивает ту осмысленность и целенаправленность, на которую претендуют персонажи, обращает в прах любые попытки авторитетного и «аффирмативного» поведения. Слова, волеизъявления, душевные излияния своих персонажей писатель часто воспроизводит в виде неких курьезов, гримас или тонко подмеченных штампов, которыми он приглашает полюбоваться и позабавиться, не обращая особенного внимания на вкладывавшийся в них смысл и пафос. Рассмотрение этой техники – предмет нижеследующих заметок, которые, однако, не следует понимать в том смысле, что описываемые в них приемы «по самой своей природе» предназначены для подрыва злокачественной интенциональности и всегда или по преимуществу выполняют именно эту задачу; или что они изобретены Чеховым и специфичны исключительно для него. Способы изложения, речевые клише, стилистические фигуры, диалогические модели, которые в чеховской художественной системе ориентированы в сторону девальвации речи и намерений, в общелитературном плане обладают заведомо более широким и абстрактным тематико-выразительным диапазоном и могут в иных контекстах, у других авторов производить совершенно иные эффекты. Более того, и у самого Чехова эти технические элементы способны нести функции, выходящие за пределы разрушения надежд и демонстрации «остывания жизни» в поздней Российской империи. По-видимому, для важных инвариантных мотивов поэтического мира писателя типична тенденция к экспансии, к охвату возможно большего фабульно-текстового материала, безотносительно к тому, когда последний призван выражать какие-то существенные для автора темы и играть весомую роль, а когда является сугубо проходным и тематически нейтральным.

Соответственно точками приложения операций по подрыву интенциональности могут быть как крупные, психологически и социально определенные явления действительности (как, например, в «Крыжовнике» или в «Душечке»), так и микроскопические детали существования, где далеко не всегда можно говорить о какой-либо социальной типичности или о важных аспектах жизни (как в следующей фразе из «Именин»: «Но тот, кто просил пожизненно или без сахара, уже не помнил этого и, увлекшись приятными разговорами, брал первый попавшийся стакан»). Равным образом объектом этих развенчивающих операций могут быть как образованные люди, так и простой народ (например, Ванька Жуков, Павел Иванович из рассказа «Гусев», предающийся самообману относительно своих перспектив на выздоровление); как сугубо непривлекательные персонажи, так и симпатичные («Душечка»).

Подобно тому, как психологический анализ Толстого предстает во множестве применений от «истории вчерашнего дня» в юношеском эссе до «срывания масок» в больших романах, и чеховская ситуация «провала интенциональности» не придумана специально для иронического изображения пошлых людей и отживших явлений, а представляет собой абстрактный угол зрения, под которым писатель склонен смотреть на очень и очень многое из происходящего под солнцем. Этическая нейтральность этого видения в сочетании с его высокой вариативностью придают картине мира объективность и глубину, в то время как его идиосинкразический характер окрашивает этот мир индивидуальностью художника, делает его специфически «чеховским».

В диалогических сценах Чехова явственно выделены четыре сферы, в которых речь персонажей предстает как семантически выхолощенная и обесцененная. Это: (1) внутренние свойства самой речи, ее строение; (2) приемы воспроизведения прямой речи, ее пересказа, обрамления, включения в текст; (3) реакция слушателей на речь; (4) соотношение между речью персонажа и его практическим поведением.

1. Среди *внутренних свойств речи* в первую очередь отметим ее *насыщенность стереотипами* («кассетами»). Эту черту чеховского мира мы уже обсуждали в другой статье (*Щеглов* 1986а: 22–23) и здесь повторяться не будем, ограничившись ради напоминания примерами, такими, как проводы гостей в рассказе «Именины»: «Право, вы бы взяли шаль! Становится немножко свежо. Не дай бог, простудитесь! <...> Смотрите же, мы ждем вас! Не обманите! <...> Детей поцелуйте! <...> Ты поезжай теперь на Ефремовщину, – учил Петр Дмитрич кучера. – Через Манькино ближе, да там дорога хуже. Чего доброго, опрокинешь <...> – Прощайте, душечка Ольга Михайловна! Уходите в комнаты, а то простудитесь! Сыро!..» и т. п. Складываясь наподобие прихотливой мозаики из метко наблюденных штампов, расхожих банальностей и языковых ужимок, прямая речь чеховских персонажей компенсирует неоригинальность своего содержания яркой характерностью деталей, филигранной стилистической фактурой, располагающей читателя к любовному вчитыванию и дословному запоминанию: «Простили бы ее [жену] хоть ради сына!.. Мальчишечка-то, небось, все понимает» («Душечка»); «А я прикажу посадить вашего мужа на гауптвахту за то, что он до сих пор скрывал от нас такое сокровище. Я к вам с поручением от жены... М-да... Нужно назначить вам премию за красоту... как в Америке... М-да... Американцы...» («Анна на шее»); «Люблю я

своего батьку... Славный старик. Добрый старик» («Невеста»); «Чудесная картина, – проговорил Андрей Андреевич и из уважения вздохнул. – Это художника Шишмачевского» («Невеста»); «Мармелладу наелась, – сказала она и засмеялась» («Учитель словесности»). Перифрастический пересказ подобных речей не имел бы никакого смысла, ибо их суть неотделима от тонких поворотов фразы, словечек, интонаций, утрата которых семантически обесценит высказывание. В этом – существенное отличие чеховских диалогов от всяких иных, хотя бы и не менее филигранных в стилистическом плане: так, разговоры обломовцев в «Сне Обломова» Гончарова тоже обладают известной языковой идиоматичностью, но в то же время они любопытны и по содержанию, выражают жизненную философию этих персонажей и потому поддаются пересказу. Ориентация на выразительность и колоритность резко выделяет прямую речь героев Чехова на фоне авторской речи, о которой Мирский не без оснований замечал: «...Его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. <...> Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых “словечек”). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков» (Мирский 1992: 569). Если наши наблюдения верны, то следует признать, что, по крайней мере в одном отношении (а именно как средство контрастного оттенения прямой речи), эта нейтральность авторской речи у Чехова представляет собой не недостаток, а часть целесообразной выразительной структуры.

Подчеркнем лишний раз: штампы, равно как и всякие другие языковые характеристики и курьезы, не означают автоматически, что личность и позиция говорящего целиком списываются со счета. Положительные, оригинально мыслящие и симпатичные персонажи у Чехова тоже часто прибегают к этой разменной монете общения, да это и неизбежно в атмосфере той хорошо отлаженной, «обмятой», комфортабельной речевой культуры, которой располагала Россия чеховской поры. В рассказе «Супруга», например, автор несомненно сочувствует работяге-доктору, страдающему от гадкого поведения жены, хотя его справедливые переживания облекаются в банальность («Мне уже осталось немного жить... я труп и не должен мешать живым»), подтекст которой ясен – доктор не сможет ничего изменить в своих домашних делах. Как уже говорилось, элемент «подрыва интенциональности» может присутствовать в речах и поступках различных

героев в разной степени – от ярко выраженной до зачаточной и сублиминальной, – и подвергаться различным, вплоть до противоположных, оценкам.

Пустота, нерелевантность речи может подчеркиваться различными способами; некоторые из них приближаются к композиционным, как, например, весьма характерные для чеховских рассказов неожиданные *перебои речи*, перескоки ее в противоположный смысл или в контрастную тональность. Эта разоблачающая неустойчивость речи представлена, по меньшей мере, в двух разновидностях. Первая из них состоит в том, что какие-то «серьезные» (авторитетные, прочувствованные и т. п.) высказывания переходят в совершенно иные, вплоть до противоположных, под воздействием посторонних – обычно довольно тривиальных и нелестных для говорящего – обстоятельств, чем их значение, естественно, сводится на нет. На подобной релятивности речей и настроений основаны сюжеты некоторых известнейших рассказов. В «Хамелеоне» полицейский несколько раз меняет свою оценку уличного происшествия (собака укусила мастерового) в зависимости от противоречивых сведений о том, кому принадлежит собака – генералу или простому смертному. В «Отце семейства» смена настроений героя по отношению к семье и домашним делам определяется временем суток, карточной фортуной и пищеварительными процессами. Почти то же в «Розовом чулке»: герой резко критикует жену за недостатки ее интеллектуального развития, но затем под действием рюмки водки и вкусного обеда умеряет свои требования к женскому уму. Обусловленность умных разговоров физиологией в уменьшенном и безобидном варианте иллюстрируется фразой из «Учителя словесности»: «Первый стакан все выпили с большим аппетитом и молча, перед вторым же принялись спорить». В «Душечке» главная героиня, переходя от одной привязанности к другой, каждый раз с жаром исповедует взгляды очередного любимого человека и говорит его языком, причем некоторые новые высказывания противоположны прежним («самое важное и нужное на свете – это театр» – «в театрах этих, что хорошего?»).

Другая разновидность неустойчивости, выдающей механичность, искусственность и пустоту речи, – ее срыв или перебой, когда персонаж порой произвольно, порой под воздействием какого-то внешнего толчка соскальзывает в иной регистр, обычно более соответствующий его подлинному состоянию. Благолепие сменяется грубостью, веселье – озабоченностью или слезами, красноречие – косноязычием, утонченные душевные наслаждения –

истерикой и т. п. Когда выспренные монологи Гаева в «Вишневом саде» пресекаются молодежью, он почти без остановки переходит на бильярдную фразеологию: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже более ста лет было направлено к светлым идеалам...<...> От шара направо в угол! Режу в среднюю!». Дедушка из рассказа «В родном углу» большей частью молчит, погруженный в еду или пасьянс; «но случилось, за обедом, при взгляде на Веру, он умилился и говорил нежно: – Внучка моя единственная! Верочка!.. <...> Или вдруг лицо его багровело... он со злобой глядел на прислугу и спрашивал, стуча палкой: – Почему хрену не подали?»

У персонажей серьезного плана такой перебой наступает не столь резко, не в рамках одного абзаца или фразы, а лишь в результате некоторого сюжетного развития, но функция его остается той же – разоблачать словесные ухищрения, к которым прибегает человек, чтобы отогнать страх перед пустотой. В «Учителе словесности» умная и образованная Варя, зачинщица оживленных споров за чайным столом, срывается во время свадьбы своей сестры Мани (рыдает и кричит: «Никто не может понять!»); в «Невесте» мать героини ведет бесконечные умные разговоры, но срывается на крик, когда Надя пытается заговорить с ней о пошлости жизни («Ты и твоя бабка мучаете меня! – сказала она, всхлипнув. – Я жить хочу! Жить! – повторила она и два раза ударила кулачком по груди. – Дайте же мне свободу! Я еще молода, я жить хочу, а вы из меня старуху сделали!»). В финале «Ионыча» плоские шутки, по привычке повторяемые Туркиным, сопровождаются слезами: здесь уже не столько перебой одного стиля другим, сколько их контрапунктное соединение.

2. *Приемы воспроизведения* и обрамления речи персонажей, выдающие ее нерелевантность, включают композиционное и грамматическое (синтаксическое, морфологическое) оформление этой речи.

Особый режим прямой речи подчеркнут ее *выделенным, в некотором смысле островным, положением в чеховском тексте*. Диалогические части отмерены скупой и выглядят как моменты разрядки, как блестящие живого артистического «показа» в потоке суховатого информационного «рассказа», как разноцветные камни, местами вшитые в сравнительно скромную однотонную ткань. Знаменательно, что диалог редко движет вперед сюжетное действие: эта рабочая, деловая функция возлагается на авторское повествование, диалогические же врезки играют в основном роль иллюстраций к разного рода авторским обобщениям,

наблюдениям, характеристикам и т. п. Иногда эта иллюстративная роль делается эксплицитной посредством соответствующих ремарок: «Жить [Вареньке] у брата было не очень-то весело, только и знали, что по целым дням спорили и ругались. *Вот вам сцена:* идет Коваленко по улице... За ним идет сестра... – Да ты же, Михалик, этого не читал! – спорит она громко... – А я тебе говорю, что читал! – кричит Коваленко, гремя палкой по тротуару. – Ах же, боже ж мой, Минчик! Чего же ты сердисься, ведь у нас же разговор принципиальный» и т. д. («Человек в футляре»). Или: «Свою речь он [старший приказчик] любил затемнять книжными словами... *Например,* словом 'кроме'. Когда он выразил категорически какую-нибудь мысль... то протягивал вперед правую руку и произносил: – Кроме!» («Три года»).

Заметим, что в качестве «примерных» подобные диалоги и реплики тяготеют к неконкретности, к отвлеченности от реального случая: о какой книге идет спор? в чем состоит категорическая мысль? Отсюда всего один шаг к типично чеховскому приему *изолированных реплик*, логическая связь которых с окружающим текстом ослаблена или сведена на нет, как бы считаясь несущественной. Почти в каждом рассказе Чехова можно встретить одиночные фразы, изъятые из потока живой речи, выделяющиеся в качестве колоритных и как бы застывших в своей причудливости языковых жестов. «Островной» принцип доведен здесь до крайней степени: характерная реплика возвышается как некий пик, тогда как все остальное – и слова партнера, ее вызвавшие, и предшествующие ей звенья мысли самого говорящего, и ответ партнера – дается в лучшем случае пунктиром, в виде стилистически нейтрального авторского резюме:

И мальчики, приходившие к Анне в гости... тоже должны были выслушивать наставления.

– Каждый человек должен иметь свои обязанности! – говорил им Модест Алексеич.

А денег не давал. Но зато он дарил Анне кольца, браслеты, броши.

«*Анна на шее*»

...о женщинах [Гуров] отзывался почти всегда дурно, и когда в его присутствии говорили о них, то он называл их так:

– Низшая раса!

Ему казалось, что он достаточно научен горьким опытом, чтобы называть их как угодно.

«*Дама с собачкой*»

Заказы на детские гробики принимал он очень неохотно, и делал их прямо без примерки, с презрением, и всякий раз, получая деньги за работу, говорил:

– Признаться, не люблю заниматься чепухой.

Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, и особенно к Ротшильду... и раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него свирепо:

– Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке.

Потом заплакал.

«Скрипка Ротшильда»

Нужно сказать, что брат Вареньки, Коваленко, возненавидел Беликова с первого же дня знакомства и терпеть его не мог.

– Не понимаю, – говорил он нам, пожимая плечами, – не понимаю, как вы перевариваете этого фискала, эту мерзкую рожу... Нет, братцы, поживу с вами еще немного и уеду к себе в хутор... Уеду, а вы оставайтесь тут со своим Иудой, нехай вин лопне.

Или он хохотал ... и спрашивал меня, разводя руками:

– Шо он у меня сидить? Шо ему надо? Сидить и смотреть.

«Человек в футляре»

Отрыв колоритной фразы от ее логических сцеплений – прием настолько знаменательный в чеховской стратегии обесмысливания речи, что ему иногда придается дополнительная демонстративность. Например, фраза нарочито эллиптическая, непонятна, но не снабжается никакими пояснениями: «Это хамство! – доносилось с другого конца стола. – Я так и губернатору сказал: это, ваше превосходительство, хамство!» («Учитель словесности»); или она имеет вид вопроса, а ответа на вопрос не дается, да и не предполагается: «Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть? – говорила она своим друзьям, кивая на мужа» («Попрыгунья»); «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, чья дочка играет на фортепьянах?» («Ионыч»).

В рассказе «В родном углу» тетя говорит Вере: «Это самое, деточка, надо проценты в банк вносить, а арендатор не платит. Позволь заплатить из пятнадцати тысяч, что тебе оставил папочка». Просьба тети выделена интригующей подготовкой (прежде чем обратиться к Вере, тетя два дня ходит с заплаканным лицом и вздыхает) и сильной позицией (в самом начале главы), однако о реакции Веры не говорится ни слова, и эта линия в дальнейшем никакого продолжения не получает. В «Душечке», наоборот, есть

ответ: «Ничего, живем хорошо, – говорила Оленька знакомым, – слава Богу», а вопрос опущен (реплике предшествуют слова: «Раз в неделю супруги ходили в баню и возвращались оттуда рядышком, оба красные»).

Одним словом, диалог, где воспроизводятся не все, а лишь чем-то интересные и примечательные реплики, остальной же ход разговора суммарно восполняется автором, обычен в рассказах Чехова. Реалистические мотивировки этого приема могут быть разными: одна из наиболее частых состоит в том, что диалог мыслится как типичный, а некоторые его моменты как повторяемые каждый раз буквально: они-то и даются прямой речью (NB: здесь налицо совмещение принципа изолированных реплик с фреквентативно-хабитуальной формой рассказывания). Другими мотивировками могут быть сонное состояние слушателя, воспринимającego сквозь дремоту лишь отрывки обращенной к нему речи (как в рассказах «Драма», «Сонная одурь»: здесь совмещаются изолированные реплики с невниманием слушателя), или индивидуальные особенности, чудачества говорящего (старший приказчик со своим «Кроме!» в «Три года» или Беликов, который в своем преклонении перед красотой греческого языка восклицает «Антропос!»). При всем различии форм и способов рационализации роль данного приема всегда одинакова – повышение характерности и картинности речи при одновременном подрыве ее информативных функций.

Третья и, видимо, последняя ступень этого процесса, вслед за колоритным диалогом и изолированной репликой, – *лейтмотивная реплика*, повторяемая на протяжении рассказа несколько раз, обычно в каких-то ключевых композиционных точках, отмечающих главные этапы сюжета: «как бы чего не вышло» («Человек в футляре»); «каждый человек должен иметь свои обязанности» («Анна на шее»); «Душечка!» («Душечка»); «А ну-ка, Пава, изобрази!» («Ионыч») и т. п. Некоторые персонажи целиком или почти целиком сводятся к лейтмотивной фразе, каждый раз по-новому принаравливаемой к обстоятельствам, напр., «Ха-ха-ха!» (Варенька, «Человек в футляре»); «Не надо, папочка, будет, папочка» (Петя и Андрюша, «Анна на шее»); «Умри, несчастная!» (Пава, «Ионыч») и т. п.

Такой элемент прямой речи имеет уже откровенно артистическую, орнаментальную природу, наподобие изящной виньетки или рефрена в балладе; герой, чья партия ограничивается рефреном – наглядный случай перерождения живого человека в декоративный элемент, поставленный на службу

авторской композиционной задаче, в которой его реплике отведена роль своего рода «сигнального звончка».

Выделение колоритных диалогов, одиночных ярких реплик и лейтмотивных фраз на фоне авторского повествования осуществляется концентрированным действием ряда стилистических и изобразительных средств: этому эффекту способствует и уже упоминавшийся контраст между тонко подмеченной языковой гримасой, зафиксированной в прямой речи, и сугубо нейтральным, «суконным» характером обрамляющей авторской речи; и не менее парадоксальный контраст между кажущейся уникальностью многих реплик и формами обыкновения, применяемыми для их передачи; и обязательное обособление яркой фразы в отдельный абзац с тире (часто короткий, в одну неполную строку – «one-liner»); и, не в последнюю очередь, картинная поза, эффектный или курьезный жест, особенное выражение лица, эмфатическая интонация, которыми обычно сопровождаются подобные высказывания:

...«*Держа нож в кулаке, как меч*, [Модест Алексеич] говорил:

– Каждый человек должен иметь свои обязанности!»

«С восторгом, с негодованием... она сказала, *отчетливо выговаривая каждое слово*:

– Подите прочь, болван!»

«*Анна на шее*»

О, как звучен, как прекрасен греческий язык! – говорил он со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищуривал глаза и, *подняв палец*, произносил: – Антропос!

«*Человек в футляре*»

Он... *нетерпеливо стучит палкой о пол* и кричит своим неприятным голосом:

– Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!

«*Ионыч*»

Она... всякий раз говорила про мужа, *делая энергический жест рукой*: – Этот человек гнетет меня своим великодушием!

«*Попрыгунья*»

[Старший приказчик] *протягивал вперед правую руку* и произносил: – Кроме!

«*Три года*»

Можно следующим образом резюмировать наши замечания о диалоге и прямой речи у Чехова: в той мере, в какой наличие установка на «подрыв интенциональности», автор сам сообщает все существенное о своем персонаже, дает обобщающие формулы его личности и поведения и включает его собственный голос (как бы дергая героя за ниточку) лишь ради подтверждения своих слов о нем. Это, по-видимому, крайняя и подчеркнутая степень того «монологического» (по Бахтину) отношения автора к миру своих героев, при котором последние рассматриваются как завершённые объекты, не предполагающие какого-либо радикального изменения, непредвиденного выхода за намеченные автором пределы.

Бахтин пишет о герое, «включенном в твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания», о слове героя, «заключенном в твердую оправу авторских слов о нем», представленном как «характерная действительность, а не смысловая позиция», например, слово Гринева-рассказчика в «Капитанской дочке» (Бахтин 1972: 87, 94–96). Все эти формулировки как нельзя более приложимы к чеховским героям и их высказываниям, а метафора «твердой оправы авторских слов» оказывается в чеховском тексте почти буквализованной. Если, вслед за Бахтиным, считать героев Достоевского совершенно самостоятельными смысловыми инстанциями, равноправными с автором, то персонажи Чехова могут рассматриваться как наиболее полные антиподы героев Достоевского: они всецело подчинены замыслу своего создателя – автора, и их речи – не более чем колоритные штрихи к их портрету, выполненному в рамках того же замысла.

Следует указать с полной ясностью, что не все чеховские герои и диалоги укладываются в эту схему. Заметное место занимает у Чехова сфера иных героев – мыслящих, сознательных, наделенных более или менее характерными и осмысленными речами, приближающимися к авторским (ср., например, рассуждения художника в «Доме с мезонином», разговоры персонажей обрамляющего рассказа в «Крыжовнике» и «Человеке в футляре» и пр.). Речь героев, принадлежащих к устаревшему и костенеющему миру, тоже не всегда дезавуируется: и они порой произносят слова, обладающие смыслом и двигающие вперед сюжетное действие. Все вышесказанное следует понимать как утверждение об определенных симптоматических тенденциях, наблюдаемых в чеховском тексте, а не как универсальную формулу, применимую к любому его отрезку.

Другой довольно известный прием девальвации речи, встречающийся у Чехова, противоположен только что описанному, поскольку действует по принципу механизации, нивелировки, гашения ярких моментов речи, а не выделения их рамкой, как в иллюстративных диалогах и репликах. Это фигура *монотонно-го перечисления*, применяемая для передачи потенциально разнообразных понятий и высказываний. Подобного типа непочтительный пересказ был известен уже Пушкину и Гоголю: «Чичиков... говорил о разных улучшениях: о трехпольном хозяйстве, о счастье и блаженстве двух душ» («Мертвые души», гл. 7); «Он верил, что душа родная / Соединиться с ним должна, / Что безотрадно изнывая, / Его вседневно ждет она; / Он верил, что друзья готовы / За честь его принять оковы, / И что не дрогнет их рука / Разбить сосуд клеветника» и т. п. («Евгений Онегин», II, 8).

Союз «что», особенно если он скрупулезно повторяется перед каждым из однородно передаваемых высказываний, может настораживать читателя в отношении последних: ведь он формально обозначает границу между авторской и чужой речью, и если автор считает нужным повторять данный сигнал перед каждой очередной мыслью героя, подтекстом неизбежно оказывается дистанцирование автора от говорящего. Это вполне очевидно в пушкинском примере. Можно заметить также, что в перечислении пунктов романтической мифологии Ленского поэт тщательно придерживается терминологии самого Ленского. Эта буквальность цитирования, нарочито контрастирующая с компрессией и унификацией (ср. анафоры «что... что...»), едва ли выражает уважительно-бережное отношение к высказываниям героя; скорее наоборот, она показывает, что автор относится к ним как к инертному, ригидному материалу, неотделимому от своей словесной оболочки, а не как к чему-то осмысленному и потому допускающему пересказ; это абракадабра, ключ к которой утерян, которую нельзя понять и перефразировать, а можно лишь затвердить наизусть, как пункты катехизиса. По сути дела, фигура однородности совмещена здесь с принципом колоритного, но семантически выхолощенного высказывания, о котором мы говорили ранее. Как само перечисление, так и разные степени внедрения в него колоритных фраз неоднократно применяются у Чехова. Например: «За обедом Модест Алексеич ел очень много и говорил о политике, о назначениях, переводах и наградах, о том, что надо трудиться, что семейная жизнь есть не удовольствие, а долг, что копейка рубль бережет, и что выше всего на свете он ставит религию и нравственность» («Анна на шее»). «И он стал говорить о

медицине то, что о ней обыкновенно говорят, похвалил гигиену и сказал, что ему давно хочется устроить в Москве ночлежный дом и что у него даже есть смета» («Три года»).

Чтобы навести тень на высказывание, иногда оказывается достаточно одного лишь перевода в косвенную форму с союзом «что», без каких-либо других однородно присоединенных членов, особенно если фраза претендует на яркость, оригинальность, проникновенность, т. е., казалось бы, заслуживает прямой речи и отдельного абзаца, а не обезличенного авторского пересказа в придаточном предложении: «Оля машинально, тоном заученного урока говорила ей, что все это ничего, все пройдет и Бог простит» («Володя большой и Володя маленький»); «Артист говорил Ольге Ивановне, что со своими льняными волосами и в венчалном наряде она очень похожа на стройное вишневое деревцо, когда весною оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами» («Попрыгунья»).

На морфологическом уровне обращает на себя внимание чрезвычайная частота *фреквентативных и хабитуальных форм*, выражающих заученную повторяемость действий и речей. Иронический потенциал этих форм нередко повышается благодаря своеобразному тропу, изображающему в качестве фреквентативных такие обстоятельства, которые в действительности слишком единичны и случайны, чтобы воспроизводиться в неизменном виде. «Тетя, веселая, тяжело дыша от танцев, подходила к Вере и шептала: – Будь поласковой с Марьей Никифоровной» («В родном углу»). Форма прошедшего несовершенного, равно как и контекст (речь идет о еженедельных вечеринках), указывают на повторяемость, хотя нам и трудно поверить, что тетя всякий раз советовала Вере быть повнимательнее именно к Марье Никифоровне⁷. Это – очевидное риторическое преувеличение, направленное на механизацию и оглушение речи. На аналогичном тропе целиком построен рассказ «В приюте для неизлечимо больных и престарелых», где описывается визит гимназистки Саши и ее матери к дедушке, живущему в доме призрения. Мать Саши надеется получить от дедушки денежную помощь и потому вынуждена выслушивать его старческие рассказы. Последние, хотя и совершенно здоровые по содержанию, обладают всеми признаками живой спонтанной речи, как-то: курьезные детали, эмоциональные интонации и восклицания, неожиданные повороты при перемене настроения, элементы диалога со слушателями и пр. Трюк рассказа состоит в том, что вся эта сцена с монологами дедушки неизменно повторяется «каждую субботу», и весь рассказ написан в настоящем времени,

выражающем обыкновении: «После чая Порфирий Саввич сажает к себе на колени внучку... Саша вдруг вскакивает <...> ...дедушка открывает сундучок...» и т. д. Аналогичный способ передачи длинных и порой весьма детально разработанных сцен мы встречаем в «Палате № 6» и «Скучной истории», где герои отнюдь не поражены маразмом, как дедушка Саши, а, наоборот, являются высокообразованными и сознательными людьми. Здесь особенно ясно, что форма обыкновения применяется не в буквальном смысле, а в риторико-гиперболическом, как показатель авторского отношения к говоримому. Вполне возможно, что описываемый разговор происходит лишь один раз, однако набрасываемая на него тень хабитуальности намекает на то, что данное единичное в некотором широком смысле неоригинально, что это лишь одна из многих вариаций известного и приевшегося.

Фреквентативно-хабитуальные формы очень часто совмещаются со всеми остальными приемами девальвации речи, описанными выше. Это совмещение особенно типично для колоритно выделенных фраз – видимо, из-за особой парадоксальности оформления таких высказываний в качестве механически повторяющихся. Оно иногда применяется и в случае монотонных перечислений. Пример совмещения релятивности речи с хабитуальной формой можно найти в упоминавшемся ранее «Отце семейства», где все действия Степана Степановича представлены как определяемые физиологией и как регулярные: «Это случается обыкновенно после хорошего проигрыша или после попойки, когда разыгрывается катар. <...> Ни в какое другое время Степан Степанович не бывает так рассудителен, как за обедом... Начинается обыкновенно с супа» и т. д. Совмещение резкого перескока в иную тональность с колоритными изолированными фразами и с хабитуальной формой иллюстрируется поведением дедушки, то умиляющегося при виде внучки, то грубо требующего хрену («В родном углу»).

Как монотонные перечисления, так и формы обыкновения можно считать чеховскими приемами *rag excellence*, поскольку они реализуют на синтаксическом и морфологическом уровнях ту тягу к автоматизму, которая является одним из центральных инвариантов чеховского мира. И повествование, и сама жизнь протекают у Чехова под знаком тоскливой повторяемости: в ряде рассказов повторение одинаковых положений определяет композиционную структуру («Ионыч», «Анна на шее», «Печенег», «Душечка» и др.); персонажи наделяются лейтмотивами и рефренами; типичная концовка новеллы – переход действия в стадию

бесконечных циклических повторений (например, в «Ионыче», «Анне на шее», «Моей жизни» и др.).

Помимо этих наиболее употребительных и типовых способов субверсивной передачи высказываний, в чеховском тексте наблюдаются и другие, более или менее единичные решения, преследующие тот же эффект. В «Анне на шее», например, есть место, где наставления Модеста Алексеича пересказываются с помощью одних служебных союзов: «И потянулись длинные периоды: “по мере того...”, “исходя из того положения...”, “ввиду только что сказанного...”». Довольно оригинально обстоит дело в «Душечке». То, что героиня дублирует слова своих мужей и знакомых – антрепренера, лесоторговца, ветеринара, гимназиста – не только дезавуирует ее собственную речь (по принципу «релятивизации»), но и приводит к выхолащиванию их речей, которые в ее версии оглупляются, сводятся к абракадабре специальных терминов («балка, кругляк, шелевка, лафет, горбыль») или к набору общих мест («о здоровье домашних животных, в сущности, надо заботиться так же, как о здоровье людей») и уравниваются друг с другом.

Отнюдь не последнюю роль в субверсии речей героев играет и нередкое у Чехова «разнонаправленное двухголосое слово», значение которого в полифонии текста было убедительно показано Бахтиным (Бахтин 1972: 341). Подобно большинству писателей, Чехов в разных формах и пропорциях допускает контаминацию авторского слова и косвенно передаваемой речи персонажей. Эта, по терминологии Бахтина, «передача чужого слова с переменной акцента» (Там же: 1972: 332–333, 341) часто имеет у Чехова оттенок дискредитации, обнажения банальностей, вполне понятный ввиду известных нам установок чеховской поэтики. Он легко различим, например, в начале «Попрыгуньи», где голос заглавной героини вкрадывается в авторское повествование: «Василий Васильич, барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист, сильно чувствовавший старый русский стиль... на бумаге, на фарфоре и на закопченных тарелках он производил буквально чудеса». Подобные двухголосые явления в чеховских текстах достаточно развиты и должны, собственно говоря, быть предметом отдельного анализа.

3. Наиболее типичной *реакцией слушателей* на ненужную, избыточную речь является равнодушие, невнимание, оставление без ответа. Собственно говоря, элемент этот в скрытом виде присутствовал уже в технике изолированных реплик: там реакция аудитории опускалась, и это можно было понимать, среди прочего, как признак ненужности ответа, а тем самым и нерелевантности

речи как таковой. Но не только авторский пересказ, а и сама речевая ситуация нередко характеризуется у Чехова молчанием адресата, его невниманием, неадекватным восприятием обращенной к нему речи и т. п.

Большинство критиков отмечают отсутствие или неполноту коммуникации как главную черту отношений между чеховскими персонажами. Пьесы Чехова в особенности изобилуют сценами, когда каждый из участников диалога говорит о своем, не реагируя на слова партнеров. В более «доброкачественном» варианте общение как бы переносится с вербального уровня, который признается не столь уж важным, на иной, душевно-экзистенциальный, где теплота и интимность достигаются помимо слов. Так обстоит дело, например, во многих диалогах пьес или в рассказе «На святках», где акт общения между престарелыми родителями и живущей в городе дочерью оказывается вполне успешным, несмотря на бессмысленность письма, состряпанного наемным грамотеем. В более типичном и «тоскливом» варианте слушатель не заинтересован и отключен от говорящего.

В «Анне на шее» персонажем, которого решительно никто не слушает, является Модест Алексеич. Он ухаживает за женой – ее мысли витают далеко: «Модест Алексеевич трогал ее за талию и похлопывал по плечу, а она думала о деньгах, о матери, о ее смерти». Он читает наставления Петру Леонтьичу, а тот «страдает от унижения и испытывает сильное желание выпить». Он пытается шутить с его сиятельством, но тот углубляется в чтение газеты. Ситуация, когда говорящий как бы держит слушателя в плену, повторяется в ряде рассказов. Так, «Дорогие уроки» построены на том, что ученик пытается объяснить учительнице в любви, но ее в этих объяснениях волнует одно – опасность потерять заработок в случае негативного ответа; в рассказе о приюте для престарелых Сашина мать надеется получить от бабушки деньги и лишь поэтому терпит его болтовню; в «Печенеге» хозяин мучает своими речами гостя, остановившегося на ночлег; в «Драме» и «Ионыче» авторы навязывают аудитории свои произведения. Как правило, партнер читающего или говорящего думает о вещах достаточно приземленных: «...Вера Иосифовна читала свой роман. <...> Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами и доносился запах жареного лука... <...> слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли – не хотелось вставать» («Ионыч»); «Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать» («Три года»).

Подобные сцены входят в обширный класс чеховских мотивов, выражающих «провал коммуникации», причем следует заметить, что наряду с ситуацией, когда равнодушные аудитории указывает прежде всего на нерелевантность речи (как, по-видимому, в вышеприведенных примерах), широко представлена и другая, когда в нелестном свете предстает именно невнимательный слушатель, в то время как говорящий, заинтересованный в живом человеческом контакте, пользуется сочувствием автора (ср. уже упоминавшиеся диалоги Гурова с товарищем по клубу и извозчика Ионы с седоками).

Ценность речи может подрываться, кроме того, разными более или менее эксплицитными, хотя и не произносимыми вслух, комментариями аудитории: «...Вера Иосифовна читала вслух роман... “Бездарен, – думал он [Старцев], – не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого”» («Ионыч»); «Николай Иваныч... с жадностью ел [крыжовник] и все повторял: “Ах, как вкусно! Ты попробуй!” Было жестко и кисло, но, как сказал Пушкин, “тмы истин нам дороже нас возвышающий обман”» («Крыжовник»); «Пришло из Саратова письмо от Саши. Своим веселым, танцующим почерком он писал, что путешествие по Волге ему удалось вполне, но что в Саратове он прихворнул немного, потерял голос и уже две недели лежит в больнице. [Надя] поняла, что это значит, и предчувствие, похожее на уверенность, овладело ею» («Невеста»).

В «Скудной истории» полный скептицизм рассказчика в отношении действий и речей окружающих (да и своих собственных, поскольку он смотрит на себя со стороны) является доминирующим тоном повествования.

Следующей степенью девальвации речи можно считать тот известный случай, когда слушатель вообще отсеивает смысл и коммуникативную направленность высказывания, воспринимая его на каком-то ином уровне, отнюдь не входившем в намерения говорящего, например, как помеху, беспорядок, эстетическое явление, комичный факт, научный курьез и т. п. Подобное отношение к человеку и его самовыражению мы в другой статье назвали «переквалифицирующим» (см.: *Щеглов* 1990: 32–33, 41–45); в английском языке суть этой операции хорошо передается словом «recycling»). Употребляя выражение Бахтина, процитированное выше по другому поводу, для «переквалифицирующего» слушателя речь партнера предстает «как характерная действительность, а не как смысловая позиция». От этого недалеко уже и до манипулирования человеком как таковым, что, однако, нетипично

для чеховского мира. Примеры отношения к чьим-то попыткам выразить себя как к досадному, стеснительному для окружающих поведению можно встретить в «Вишневом саде», там, где Гаев произносит монологи о многоуважаемом шкафе, о русском мужике, о матери-природе, а молодежь (Аня, Варя) его останавливает: «Дядя, ты опять... Вы, дядечка, молчите...»; или в «Анне на шее», где полупьяные излияния отца семейства аналогичным образом пресекаются подростками-гимназистами: «Не надо, папочка... Будет, папочка...». В приведенных сценах речь явно дискредитируется как не имеющая смысла и ненужная. Напротив, в «Палате № 6» трактовка рассуждений доктора как симптомов помешательства свидетельствует о тупости самой аудитории.

Существуют, конечно, и всякие иные виды слушательской реакции, выражающие равнодушие и незаинтересованность. Поэтика и риторика унылого невнимания – широкая область, которую Чехов далеко не исчерпывает⁸.

4. Что касается *несоответствия между словами и действиями*, представленного, например, в поведении трех сестер в одноименной драме или – в комическом плане – в рассказе «Мститель» (оскорбленный муж выбирает револьвер для убийства неверной жены, но кончает покупкой сетки для ловли перепелов), то оно, по-видимому, одновременно принадлежит к сферам подрыва слов и подрыва собственно интенций и действий.

Настойчивый интерес Чехова к технике девальвации человеческих намерений и слов, к приемам разрушения связности речи, выхолащивания смысла и обнажения штампов позволяет видеть в нем ближайшего предтечу авангардных писателей XX в., известных своим скептическим и субверсивным подходом к фразе и клише, к сентиментальному самовыражению и торжественному пустословию⁹. Не случайно уважение к Чехову такого заядлого иконоборца, как молодой Маяковский, ставившего в заслугу автору «Вишневого сада», среди прочего, расправу с «гардеробом изношенных слов»¹⁰.

Не следует, конечно, недооценивать качественную грань между этим поколением писателей и Чеховым, которая не менее резка, чем соответствующий водораздел между двумя эрами российской истории и культуры, дореволюционной и советской. У таких писателей, как Маяковский, Зощенко, Ильф и Петров, Эрдман и другие, обнажение и расшатывание штампов, десакрализация «священных коров» старого мира носят гораздо более открытый, безжалостный и разрушительный характер, чем у Чехова. Их методом является, во-первых, карикатурное и гротескное

искажение, а во-вторых, парадоксальное столкновение гетерогенных культурно-речевых пластов, их беззастенчивое изъятие из соответствующих «законных» сред и контекстов и сцепление в неожиданные и издевательские комбинации друг с другом. Все это естественным образом вытекает из революционных потрясений, превративших монолит прежней культуры в разрозненные осколки, перевернувших с ног на голову традиционную иерархию ценностей и создавших неслыханное доселе в русской словесности разноречие и смешение языков.

В отличие от писателей будущего авангарда, Чехов производит сравнительно осторожные и деликатные операции по подрыву интенциональности в русле единой культуры, гомогенной и солидной, не помышляя ни о каких-либо ее эксцентрических искажениях, ни о кошачьих сдвигах над человеческими чувствами и намерениями. Контрастные, диссонансные приемы субверсии речи (например, перебои, перескоки в иную тональность) основаны у Чехова на контрасте и на диссонансе между различными регистрами единой культуры, а не между элементами чуждых друг другу, доселе не приходивших в соприкосновение миров. Потребовались две революции, чтобы чеховский сдержанный цивилизованный скептицизм в отношении «человеческих надежд» переродился в громкие издевки Маяковского, в фарсовые поражения героев Эрдмана и Зощенко, в непочтительное манипулирование патетическими штампами и «глупыми душами» в остротах и розыгрышах Остапа Бендера.

Многие из рассмотренных выше приемов субверсии речи – и ряд других, вдохновленных той же тенденцией – можно встретить у советских писателей в заостренном, иногда до фантастики гиперболизированном виде. Колоритная, афористичная прямая речь, где каждая реплика стремится к независимости от сюжетного контекста и как бы позирует перед читателем, типична для исторической прозы Ю. Тынянова: ср. такие изолированные фразы и восклицания à la Чехов, как «Я прикажу быть инженерам честными»; «Le sang coulera!» (Николай I в «Малолетном Витушишникове»); «Лошадки, лошадки – моя страсть» (Булгарин, там же); «Это другое дело», «То бе или то не бе» (лейтмотивные фразы откупщика и министра, там же) и т. п.

Релятивная речь, меняющаяся в зависимости от слушателя и обстоятельств, свойственна советским «хамелеонам», вроде Бомзе в 11-й главе «Золотого теленка». Перебои речи, перескакивающей в неожиданную для самого говорящего тональность,

иллюстрируются теми советскими ораторами, которые с любого предмета съезжают на международное положение (частый мотив сатиры 1920-х годов), или тем зощенковским оправданием, который произносит юбилейную речь о Пушкине, но без конца сбивается на критику жильца, не вносящего квартплату, или зощенковскими же героями, у которых сквозь чинные и благородные речи то и дело слышится повизгивание пещерного человека.

Идея неоригинальности, воспроизводимости речей и действий, у Чехова выражаемая грамматическими формами обыкновения, реализуется у новейших писателей широкой гаммой способов, среди которых и весь жанр комических правил и инструкций, излагающих в виде рутины и механической процедуры нечто предположительно оригинальное («Советы начинающим литераторам, как на весь мир прославиться»¹¹, «Торжественный комплект для сочинения статей, од и тропарей» – у Ильфа и Петрова); и зощенковская презумпция «автоматической некультурности», позволяющая среди прочего реконструировать целые сцены и диалоги («наверное, это происходило так...»); и предсказание Бомбардовым малейших деталей визита молодого драматурга к режиссеру Ивану Васильевичу («Театральный роман» Булгакова); и презрительное всезнание Воланда и его свиты («подумаешь, бином Ньютона...»); и аналогичное умение Остапа Бендера в один миг вычислить своего партнера и безошибочно строить расчеты на его предвидимом поведении.

Уравнивание разнокалиберных объектов, которого Чехов, вслед за Пушкиным, достигает однородными перечислениями, мы встречаем у Зощенко («Вот, мол, продукты дорожают. Молоко, дескать, жидковатое, и вообще женихов нету» – из «Рассказа про молочницу»), у Катаева («Пролетарии всех стран, соединяйтесь. Кто не трудится, тот не ест, и вообще мир хижинам, война дворцам» – из рассказа «Сорвалось», 1926 г.).

Особенно характерен для новейшей литературы мотив невнимания к чужой патетической речи, неприятия ее всерьез, но здесь же обнаруживается и вся глубина пропасти между Чеховым и молодыми «варварами» революционной формации. Когда Гаева или Петра Леонтьича в ответ на их душевные излияния просят помолчать, просьба исходит от близких и диктуется жалостью; самая резкая форма неприятия речи выражается у Чехова в том, что ее пропускают мимо ушей, отключаются, думают о своем, иногда потихоньку раздражаются и делают про себя нелестные комментарии. Немыслимо ни передразнивание

говорящего, ни издевательское поддакивание, ни использование его страстей и слабостей в нарочито тривиальных целях, т. е. те подчеркнутые, демонстративные формы «переквалификации» (recycling) чужой личности, которые обычны, например, для Остапа Бендера; невозможен слушатель, который задирает бы ноги и показывал зад, как в пьесе Ю. Олеши, или предлагал бы записывать речи собеседника на пластинки, а затем делать из них пуговицы (Бендер об индийском мудреце, «Золотой теленок», гл. 34).

Вообще не стоит переоценивать степень родства между Чеховым и литературой послереволюционной эпохи, соединяя их прямой линией преемственности, считая, что в новейшей литературе лишь произошел взрыв того положения дел, которое уже присутствовало у Чехова. Это верно лишь в ограниченной мере. Действительно, стремление к дискредитации, к разрушению всего святого и общепринятого было присуще «новым» в высокой степени, и начатки этого, облеченные в высококультурные формы 1890-х годов, они могли наблюдать у Чехова. Верно и то, что они имели дело отчасти с той же действительностью, что и автор «Вишневого сада» – с «тысячелетней Россией», которая, правда, в их дни представляла собой лишь кучу разрозненных и панически мимикрирующих остатков. Но в то же время литература 1920-х годов рисует качественно новый и иной мир, где знакомые по Чехову приемы субверсии могут прилагаться к объектам, которых в прошлой культуре не было (например, к совбюрократам, приспособленцам и т. п.). Некоторые черты чеховского комплекса здесь ослаблены, другие, наоборот, развиты до гиперболических размеров и дополнены новыми. В целом перед нами отнюдь не влияние, не генетическое родство, а частичное типологическое сходство. Такие сходства, не подкрепленные прямой связью, не подчеркнутые эксплицитной переключкой, замечаются критикой далеко не сразу и не всегда. Вероятно, поэтому данная параллель и не получила до сих пор в чеховедении того внимания, которого она несомненно заслуживает.

Впервые: Новый журнал. 1988. № 172–173. С. 294–322.

Примечания

- ¹ Составленная нами цитата из статьи Н.Я. Берковского «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» (*Берковский* 1969).
- ² Некоторым приближением к общему смысловому знаменателю тех проявлений, о которых здесь идет речь, были бы английские выражения «to make a difference» или «to make waves».
- ³ Эта идея, как известно, занимает видное место и у Толстого (см. его сравнение Наполеона и других государственных мужей с мальчиком, который, сидя в карете, дергает за игрушечные шнурки и воображает, будто управляет движением кареты). У Чехова, однако, это представление о фундаментальном бессилии человека более глубоко и широко охватывает изображаемую действительность, чем у Толстого.
- ⁴ Слова В. Брюсова: «Тупая докуча под черепом плезиозавра» (из стихотворения «От Перикла до Ленина»).
- ⁵ Термин Бронислава Малиновского.
- ⁶ Об одиночестве чеховских героев и затрудненности общения между ними пишут почти все критики; см., в частности: (*Мирский* 1992: 569; *Скафтымов* 1972: 355–359). О мотиве «провала коммуникации» как элементе сюжетной структуры см.: (*Щеглов* 1986а: 23–24).
- ⁷ Чтобы оценить это употребление конкретного имени с формой обыкновения как отдельный риторический прием, сравним данную цитату со сходным пассажем из «Анны на шее», где оно отсутствует: «Раскланявшись с кем-нибудь, он тотчас же шептал Анне: “Статский советник... принят у его сиятельства” или “Со средствами <...> имеет свой дом”». Здесь слова мужа Анны даны как переменные и варьируемые (с кем-нибудь, или), а не как зафиксированные раз и навсегда.
- ⁸ Из словесных реакций такого рода отметим, например, разные виды поддакивания (иногда еще до того, как собеседник высказал свою мысль), а также другие виды ответа по принципу «минимального усилия», например, «ответ-эхо», повторяющий последние слова заданного вопроса. Ср. диалог П.П. Кирсанова и Базарова в «Отцах и детях» (гл. 10):
- Так, – перебил Павел Петрович, – так: вы во всем этом убедились и решились сами ни за что серьезно не приниматься.
- И решились ни за что не приниматься, – угрюмо повторил Базаров. Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином.
- А только ругаться?
- И ругаться.
- И это называется нигилизмом?
- И это называется нигилизмом, – повторил опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью.

- Этот тип диалога был замечен и развит Ю. Олешей в пьесе «Заговор чувств» (сцена 1):
- К а в а л е р о в. В Европе... <...> любят чужую славу. А у нас? У нас не любят чужой славы. Правда ведь?
- А н д р е й. Правда. (*Ложится на спину. Поднимает поочередно ноги.*)
- К а в а л е р о в. В нашей стране дороги славы заграждены плагбаумами...
- А н д р е й (*поднимает ногу*). Ух... Р-раз... Нога у меня вроде плагбаума. Одна нога два пуда весит.
- К а в а л е р о в. ...Вы говорите, что личность ничто, а есть только масса. Так вы говорите?
- А н д р е й. Так мы говорим...
- К а в а л е р о в. Я хочу вам рассказать маленький случай.
- А н д р е й (*из спальни*). Расскажите маленький случай.
- ⁹ Вместе с тем от самоутешительных, неоправданно-оптимистических и латентно подрываемых автором речей чеховских героев (например, в финале «Дяди Вани») тянется нить к поэзии Ахматовой, у которой одной из типичных лирических поз является напускное веселье, эйфория с трагическим подтекстом; см.: (*Щеглов* 1986в: 177–179).
- ¹⁰ Статья «Два Чехова», напечатанная в 1914 г.; см.: (*Маяковский* 1955: 298–299).
- ¹¹ В книге сатириконеца Е. Венского «Мое копыто: книга великого пасквиля» (*Венский* 1910: 129–130).

«АННА НА ШЕЕ»

«Анна на шее» Чехова – один из шедевров русской новеллистики – может служить яркой иллюстрацией «плотного» сюжетного повествования в том смысле, в каком это понятие вводится в статье «Сюжетное искусство Пушкина в прозе» (Щеглов 1996б). Тщательно продуманные сцепления, разнотипные соотношения и переклички между элементами и мотивами рассказа придают ему единство, в котором даже скромные на вид детали при близком рассмотрении оказываются удачно найденными, емкими по содержанию и изобретательно вписанными в целое. Нам показалось интересным проанализировать эту новеллу с точки зрения техники выразительности, классическим образцом которой она является.

Мы старались придать разбору общедоступный характер и не перегружать читателя формалистикой в духе наиболее суровых образцов вывода «Тема–Текст». Однако свободный, квазибеллетристический стиль изложения не должен вводить в заблуждение – за ним стоит весь понятийный аппарат поэтики выразительности, и, как легко заметить, основные ПВ (СОВМЕЩЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ, ПОДАЧА, ВАРЬИРОВАНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, УВЕЛИЧЕНИЕ, КОНТРАСТ, ОТКАЗ...) фигурируют почти на каждой странице разбора, в том числе и там, где они не называются напрямую. В принципе все нижеследующее могло бы быть высказано и в гораздо более строгих терминах. Но тогда статья, и без того длинная, увеличилась бы в несколько раз, а главная цель ее – демонстрация художественного мастерства Чехова – рисковала бы затеряться в метаязыковых дебрях. Мы выбрали более

традиционный формат, рассчитывая в то же время, что теоретическая подоплека работы будет достаточно ясна в контексте других исследований, соседствующих с нею в этой книге.

1. Составляющие сюжета:
общие замечания

Рассказ «Анна на шее» (1895) представляет собой четкое сюжетное построение, в котором прежде всего бросаются в глаза парадоксальный поворот в развитии событий, внезапное и эффектное превращение, поразительный обмен ролями между главными героями¹. Своей остросюжетностью и условным, «масочным» характером большинства персонажей «Анна» напоминает чеховские рассказы первого периода с их подчеркнутыми контрастами, карикатурными персонажами, фарсовыми положениями и неожиданными развязками, такие как «Толстый и тонкий», «Пересолил», «Шило в мешке», «Маска» и т. п. Но одновременно дает себя знать в «Анне» и вторая чеховская манера, свойственная его поздним рассказам: медленное, без драматических скачков развитие действия, в результате которого герои постепенно, но неуклонно деградируют, засасываются беспросветной пошлостью жизни, – примерами чего могут служить «Скучная история», «Ионыч», «Ариадна», «Моя жизнь» и другие вещи второго периода. Еще один пример подобного сочетания постепенного ухудшения с парадоксальным поворотом и обменом ролями – «Палата № 6».

Констатируя этот первый и наиболее заметный эффект, присмотримся поближе к строению рассказа. В «Анне» несколько центральных персонажей, и каждому из них соответствует отдельная сюжетная линия, или «тема»; сюжет целого образуется склеиванием и контрапунктным взаимоналожением этих индивидуальных линий.

1.1. «Непосредственными составляющими» сюжета являются две главные линии: Анны и ее мужа, Модеста Алексеича.

I. *Линия Анны* построена в соответствии с хорошо известным сюжетным архетипом. Это рассказ о том, как герой, рожденный для некоего более высокого призвания (в данном случае для светского успеха, блеска, веселья), вынужден влачить жалкое, зависимое и униженное существование в чужой ему среде. Но в один прекрасный день порода героя дает себя знать, и он, посрамляя своих мучителей и тиранов, стремительно возносится к новой

жизни, занимает подобающее ему место под солнцем. Те, кто унижал и презирал героя, теперь в изумлении заискивают перед ним. Манифестации этой фабулы включают такие, ставшие нарицательными, типы, как Золушка и Гадкий утенок.

II. *Линия Модеста Алексеича* – это его карьера и погоня за орденом, увенчивающиеся успехом. Специфика данной линии состоит в том, что свое продвижение по службе М.А. поставил в зависимость от молодой жены, которую он эксплуатирует на обоих этапах ее эволюции: сначала в качестве «рабы», а затем и в качестве «королевы».

1.2. Как мы видим, две главные линии – Анны и ее мужа – сходны в том, что обе оканчиваются исполнением желаний протагонистов. Но их *параллелизм* идет и дальше. В обоих случаях успех оказывается двусмысленным, т. к. достигается ценой утраты достоинства, загрязнением жизни и деградацией человеческих ценностей. При этом линии I и II имеют разную тональность, соответственно «высокую» (грустно-ироничную) и «низкую» (уродливо-буффонную), реализуя тем самым известный тип сюжетного развития, когда единая тема проводится параллельно в двух контрастирующих регистрах.

'Долгожданный успех, оборачивающийся проигрышем, бессмысленностью, деградацией', – известный чеховский мотив, представленный в нескольких рассказах в серьезном, в других в фарсовом ключе: примеры первого – «Крыжовник», «Пари», отчасти «Ионыч», примеры второго – «Лев и солнце», «Радость». Совмещение обоих регистров в едином сюжете можно считать оригинальной чертой «Анны на шее».

В каждой из двух линий, I и II, двусмысленность улучшения в судьбе протагониста достигается тем, что рядом с основным действием или даже в нем самом – в качестве его оборотной стороны – развивается другое, противоположное ему по направлению. Имеются, таким образом, антилинии, идущие вразрез с основными линиями и подрывающие их.

В линии I (Анны) негативная сторона возрождения и успеха героини выражена дважды – внутри самой линии I и параллельно с нею. Избавление от страха и униженности, переход от затворничества к блеску и веселью, от подчинения к повелеванию сопровождается душевным очерствением, забвением добрых чувств, распадом нормальных человеческих связей, победой равнодушия, скуки и автоматизма. Обновление Анны происходит в обманном мире, который лишь по неопытности кажется ей прекрасным, и совершается за счет моральных ценностей, приходящих в упадок.

Две антилинии, выражающие эту деградацию ценностей, – это IA 'незамечаемая героиней скабрезность ее светского успеха' («антилиния соблазна»), и IB 'печальная судьба отца и ее малолетних братьев' («антилиния Петра Леонтыча и гимназистов»). Эта последняя развертывается не сказочно головокружительно, как вознесение Анны, а медленно и приглушенно, без особых неожиданностей двигаясь к своему грустному финалу.

В линии II (Модеста Алексеича) роль «подрывной» антилинии играет IA, поскольку скабрезность побед Анны делает двусмысленным его успех и орден. В перспективе мужа IA можно обозначать как IIA («амфитрионовская антилиния»).

2. Характерологические инварианты

Всякий сюжет, построенный так, как в «Анне на шее», т. е. на резком переломе и на антитезе между начальным и результирующим состояниями, непременно содержит и ряд других контрастов, разрабатывающих и дополняющих основную антитезу. Кроме того, между концом и началом обычно имеется ряд сходств и тождеств, благодаря которым, во-первых, подчеркиваются контрасты, а во-вторых, перелом оказывается естественным и (задним числом) предсказуемым, поскольку, как становится видно после прочтения рассказа, некоторые элементы финального положения дел были налицо уже в исходной ситуации.

Проследим более внимательно все эти тождества и контрасты между начальным и конечным состояниями сюжета, прежде всего в линии Анны, поскольку резкий поворот происходит именно в ней.

2.1. *Тождества.* Сюда относятся, во-первых, инвариантные черты характеров протагонистов, благодаря которым эти последние действуют похожим или противоположным образом в рамках сначала одной, а затем противоположной ситуации; и, во-вторых, сходная роль, которую приходится играть заглавной героине по воле других людей на протяжении всего рассказа.

2.1.1. *Характеры.* Формула личности персонажа – управляющий его поведением психологический комплекс – часто служит тем резервуаром, из которого извлекаются мотивировки для самых неожиданных изменений в его деятельности и судьбе. Подвижная, переливающаяся природа характера, неявность связей и переходов между разными его сторонами, многозначность психологических явлений, с одной стороны, а с другой – интуитивно

ощущаемое глубинное единство и неразрывность этой сложной и зыбкой картины в каждом отдельном индивидууме способствуют тому, что одни и те же элементы характера оказываются в состоянии объяснять и обслуживать различные до противоположности сюжетные ходы, обеспечивая необходимое для новеллы сочетание естественности с поразительностью.

В «Анне на шее» всего один характер – заглавной героини – разработан с некоторой психологической глубиной и обладает той поливалентностью, о которой было сказано выше. Поворот в судьбе Анны и ее поведение в «старой» и в «новой» жизни определяются следующими постоянными чертами:

(а) *'Эстравертированность, кокетство, эгоцентризм'*. По природе Анна менее всего подходит для той монастырской жизни, на которую ее обрекает муж-чиновник. Она любит быть на виду, на свету, среди толпы и чутко реагирует на впечатление, производимое ею на окружающих. Она верит, что находится в центре внимания, и во всех людях предполагает зрителей – сочувствующих, осуждающих или восхищенных, смотря по обстоятельствам. Она стремится наблюдать себя извне – то в зеркале, то прислушиваясь к собственному голосу, то глядя на себя глазами потенциальных зрителей. Мотивы этого типа неизменно сопутствуют героине: «Она вспоминала... венчание, когда казалось ей, что и священник, и гости, и все в церкви глядели на нее печально: зачем, зачем она, такая милая, хорошая, выходит за этого пожилого, неинтересного господина?» С противоположным знаком: «Заметив, что на нее смотрит Артынов, она прищурила глаза и заговорила громко по-французски», и т. д., *passim*. В конечном счете именно эта эстравертированность и жажда жизни способствуют ее освобождению.

(б) *'Легкомыслие, изменчивость настроений'*. Перемена в отношении Анны к отцу и братьям мотивируется такими ее свойствами, как эмоциональная нестабильность, поверхностный и локальный характер переживаний. Ее чувства быстро меняются в зависимости от обстоятельств момента: «Еще сегодня утром она была в восторге, что все так хорошо устроилось, во время же венчания и теперь в вагоне чувствовала себя виноватой, обманутой и смешной». И наоборот: «У Ани еще блестели на глазах слезы, но она уже не помнила ни о матери, ни о деньгах, ни о своей свадьбе, а... весело смеялась». Она не улавливает общей картины своего положения и реагирует лишь на непосредственные раздражители: муж ей становится страшен или противен только тогда, когда пытается ее ласкать в купе или, жалея денег, не покупает сладкое в театре («Аня ненавидела его в это время»). Ненадежность ее настроений

ясно видна в сцене бала (сначала умиляется, глядя на отца, затем стыдится его).

(в) *'Нерасчлененное восприятие людей'*. Тонко чувствующая все, что касается собственного отражения в чужих глазах, героиня в то же время видит всех окружающих как бы в тумане: муж, например, рисуется ей не как индивидуальная личность, а как одна из ипостасей некоего собирательного образа:

Ей казалось, что страх к этому человеку она носит я душе уже давно. Когда-то в детстве самой внушительной и страшной силой... ей представлялся учитель гимназии; другою такою же силой... был его сиятельство; и был еще десяток сил помельче, и вот, наконец, Модест Алексеич... который даже лицом походил на директора. И в воображении Ани все эти силы сливались в одно и в виде одного страшного громадного белого медведя надвигались на слабых и виноватых, таких, как ее отец, и она боялась сказать что-нибудь против... и выражала притворное удовольствие, когда ее грубо ласкали и оскверняли объятиями, наводившими на нее ужас. (Заметим, как неопределенно-личные формы глаголов в последней фразе передают безличность фигуры мужа в глазах Анны.)

Столь же недифференцированно воспринимает она позже и толпу своих поклонников, интересуясь не их индивидуальными качествами и даже не сравнительным богатством или влиятельностью каждого, а лишь общим количеством успеха и веселья, которые сулит ей их компания. Место изгнанного мужа заступает в конце новеллы не Артынов или его сиятельство, а сама жизнь, внезапно повернувшаяся к героине своей яркой, блестящей стороной. Эта восторженная неразборчивость, беззаботная открытость радостям жизни как таковой, собственно говоря, и объясняет снисходительный модус авторского отношения к Анне в конце новеллы.

(г) *'Бездумность, инстинктивность, отдача на волю волн'*. Вообще чеховской героине свойственно бездумное, неререфлектирующее мироотношение: она ориентируется в мире не мыслью, а ощущениями, предчувствиями, стихийными непреодолимыми желаниями. Выйдя замуж, она как будто не понимает, что ее статус изменился, и продолжает по привычке ходить в отцовский дом; потом она столь же безотчетно прекращает эти визиты, позволяя увлечь себя новому течению, несущему ее на сей раз к удовольствиям и успеху. Склонность отдаваться на волю волн, пассивно подчиняться то старшим и сильным, то собственному призванию к веселью «несмотря ни на что», – важная черта, в свете которой

выглядит мотивированно и головокружительная эволюция героини, и ее печальный отход от «своих».

Что касается протагониста второй главной линии, Модеста Алексеича, то основным инвариантом, конституирующим его образ, является то, что мы весьма приблизительно назовем *'страсть к чинам'* – характерный чеховский мотив, состоящий в том, что естественные человеческие интересы и эмоции полностью заменяются карьерными, иерархическими и служебными, каковые в полном смысле слова становятся второй натурой. Этой гиперболой Чехов особенно часто пользуется в ранних, юмористических рассказах, герои которых физиологически переживают близость старшего по чину («Толстый и тонкий», «Хамелеон»), умирают от немилостивого слова начальника («Смерть чиновника») и даже карточные фигуры заменяют чиновниками («Винт»). К этому гротескному ряду относится и Модест Алексеич, у которого, как мы увидим, любовный пыл постоянно переходит в карьерный и растворяется в нем.

Другие мотивы образа Модеста Алексеича мы будем называть и комментировать ниже, двигаясь по тексту рассказа. Вообще говоря, этот персонаж дан в карикатурных чертах, своей нарочитой примитивностью образуя контраст с тонко нюансированным образом заглавной героини; да и все остальные лица нарисованы более или менее схематично, оттеняя своей комической условностью проникновенный реализм психологического портрета Анны.

2.1.2. Женщина как инструмент карьеры. Другой тип тождества между первой и второй половинами новеллы состоит в роли, отводимой героине. Нетрудно заметить, что те лица, которые по ходу действия опекают Анну и ответственны за ее судьбу, пускают в ход ее женскую прелесть в качестве «валюты» для покупки благ, удобств и просто средств к существованию. Сначала Петр Леонтьич с помощью тетушек выдает ее замуж за чиновника в надежде поправить дела семьи. Затем Модест Алексеич – опять-таки не без участия старых дам – пользуется ею для приобретения чинов и орденов. Эта тактика включает и «сдачу напрокат» жены высокопоставленному начальнику. Обе разновидности использования женщины членами ее семьи в целях выгоды являются общелитературными мотивами. Выдача девицы замуж для вызволения семьи из отчаянного положения представлена, например, у Диккенса (вставной «Рассказ сумасшедшего» в «Пиквикском клубе»), у Достоевского (Дуня в «Преступлении и наказании»); мотив уступки жены начальнику за орден или чин – у Мопассана («Награжден орденом») и Н.Ф. Павлова («Демон»: сюжет сходен

с чеховским, и речь также идет об Анне на шее, так что не исключена прямая зависимость). Итак, оба раза героиня оказывается инструментом в руках других людей, «старших».

2.2. Контрасты

(а) Использование женских чар Анны в первом и во втором случае имеет существенные различия. Петр Леонтьич, в соответствии со своей ролью неудачника, делает это безуспешно – замужество дочери не облегчает его положения. Модест Алексеич, напротив, удачлив и достигает цели, получая с помощью Анны чин и орден.

(б) Существенно меняется и положение самого инструмента. Если первая «продажа» Анны не приносит ей самой ни денег, ни свободы, то при второй «продаже», осуществляемой Модестом Алексеичем, ей удается вырвать у своего хозяина значительные дивиденды: мужу достается орден, жене – свобода, деньги на наряды, веселье и светский успех. Мотив Золушки, лежащий в основе эволюции Анны, дополняется другим архетипическим сюжетом: о чем-то орудии или создании, обретающем самостоятельную жизнь, выходящем из-под контроля своего создателя или творца и бросающем ему вызов. Мы встречаемся с подобной ситуацией в большом количестве произведений, где она представлена как в комическом, так и в драматическом ключе – от «Франкенштейна» Мэри Шелли до «Пигмалиона» Шоу и «Собачьего сердца» Булгакова.

3. Совмещение линий и членение сюжета

Подойдем ближе к сюжету новеллы и рассмотрим ход действия более детально.

Прежде всего следует уточнить *способ соединения двух главных линий* I (Анна) и II (Модест Алексеич), а также этих последних с их антилиниями: IA (соблазнение), IB (Петр Леонтьич и гимназисты) и IIA (Амфитрион). Как совмещены I и II, достаточно ясно: первая, «печальная» половина линии Анны включает, среди других неприятностей, назойливые попытки Модеста Алексеича использовать ее для укрепления светских связей, тогда как во второй, «веселой» половине успех Анны возносит вверх и карьеру Модеста Алексеича. Совмещение I и IA относится к типу «видимость / действительность»; героине кажется одно, на самом деле имеет место другое. Совмещение II и IIA в особых комментариях не нуждается. Наиболее важным конструктивным решением

является совмещение I и IB. Линия Анны и антилиния ее отца и братьев сопологаются путем «параллельного монтажа». События рассказаны таким образом, что за каждым этапом в истории Анны следует, в качестве антитезиса, либо эпизод, либо просто несколько слов, из которых читатель узнает, что делалось в тот же самый промежуток времени с отцом и братьями и как складывались отношения с ними Анны. Некоторые моменты линии Анны не сопровождаются подобным упоминанием о ее родных, и такое умолчание имеет определенное значение.

Что касается *линейного членения сюжета*, то первичное деление, посвященное двум главным контрастным этапам в истории Анны, – ее униженному положению и вознесению – произведено самим автором (две главы). Следующее членение – уже не авторское, а наше – делит рассказ на четыре составляющих:

Униженное положение: (1) свадьба; (2) после свадьбы (первая глава).

Вознесение: (3) бал; (4) после бала (вторая глава).

Членения (1) – (4) будут в дальнейшем называться *частями*. Каждая часть, в свою очередь, слагается из двух-трех отрезков, далее называемых *разделами*:

(1) свадьба – три раздела: (1а) проводы на вокзале, (1б) поездка в вагоне с мужем и элементы предыстории; (1в) на полустанке;

(2) после свадьбы – два раздела: (2а) личная жизнь, (2б) общественная жизнь и денежные дела;

(3) бал – три раздела: (3а) приготовления к балу, (3б) успех Анны в танцах, (3в) приобщение к высшим сферам;

(4) после бала – два раздела: (4а) на другой день после бала: знаки отличия и внимания, (4б) дальнейшая жизнь.

Нетрудно заметить, что две главы составлены в композиционном отношении однотипно. И здесь и там сначала дается с некоторой подробностью единичное событие (свадьба, бал), а затем описывается в качестве «рутины» целая полоса жизни, следующая за этим событием и им определяемая (скучная жизнь после свадьбы, веселая – после бала). Подобное чередование «эпизодов» с «обзорами» служит одним из средств, позволяющих внести разнообразие в повествовательную манеру и вместить значительный отрезок времени в ограниченное пространство новеллы. Другим средством, направленным к той же цели, является задержка экспозиции и отступление от хронологического порядка рассказывания в первой главе (см. ниже (1б)).

Из десяти разделов семь (все, кроме (1в), (3а), (4а)) содержат соположение линии I (Анны) и антилинии IB (Петра Леонтьича). Иначе говоря, данный контрапункт проходит через все четыре части и обрамляет новеллу, что указывает на его высокую тематическую релевантность.

4. Строение частей и разделов

После этой констатации довольно очевидных композиционных аспектов новеллы в целом займемся более внимательно каждым из ее отрезков.

(1) *Свадьба*

Эта часть функционально представляет собой схему и предвещие дальнейшего развития событий: здесь предвосхищаются и скучная семейная жизнь Анны, и ее возрождение, и безрадостная судьба отца и братьев². События эти предсказываются не буквально, а в форме аллегорий и метафор, как это часто бывает в начале литературного произведения, представляющем собой «символическую зону» *par excellence*.

(1а) *Проводы на вокзале* (до слов: «– Ура-а-а! – кричал он»). Первая же фраза: «После венчания не было даже легкой закуски» – репрезентирует тот мотив линии Анны, которому предстоит не раз быть повторенным на протяжении новеллы. Это 'Лишение пищи', даваемое здесь пока что в редуцированной, непринужденной, не-отталкивающей форме. В контексте всех остальных мотивов «Анны на шее» данный мотив прочитывается не просто как отказ в физической пище, но как выражение более общей темы – голодания сердечного и эмоционального, на которое обрек героиню брак с пожилым чиновником. Пища выступает как представитель недоступных ей естественных радостей, лишение пищи – как символ скудного и выхолощенного, безвкусного существования. Метафора «пища = жизнь» является весьма древней, о чем см. хотя бы работы О.М. Фрейденберг. Отказ в пище как метафора отказа в жизни фигурирует в семейных историях героев «Скрипки Ротшильда» и «Крыжовника». Вспомним, что мотив 'Лишения пищи' всегда присутствует и в сюжетах типа Золушки, где герой питается объедками со стола, в то время как его мучители едят досыта (см. ниже, в связи с (2а), об обжорстве Модеста Алексеича). Конечно, этим символическим и архетипическим подтекстом не отменяются и более непосредственные, житейские прочтения: наказание, лишения, ежовые рукавицы.

Молодых по обычаю провожает толпа сослуживцев и родных с бокалами. Здесь присутствует и протагонист антилинии ИБ – Петр Леонтьич, предстающий в том же виде, что и другие гости, т. е. во фраке и с бокалом вина в руке.

Эта сцена, где подвыпивший Петр Леонтьич проявляет излишнюю эмоциональность, пытаясь что-то кричать и бежать за поездом, в котором уезжает Анна, а гимназисты Петя и Андрюша дергают его сзади за фрак и шепчут: «Папочка, будет... Папочка, не надо...» – почти в точности повторяется в конце рассказа, с той разницей, что там вместо поезда и Модеста Алексеича фигурируют пара с пристяжной и Артынов. Таким образом, композиционно новелла построена как кольцо. Ее открывает и замыкает одна и та же картина, представляющая собой символическую формулу всего сюжета: Анна уезжает в новую жизнь, покидая отца и братьев, остающихся ни с чем.

Мотив 'пешехода, провожающего глазами или даже пытающегося преследовать экипаж (карету, поезд, автомобиль и т. п.)' широко распространен³. Он выражает две темы: (а) обиду, униженность, отвергнутость (та среда или те люди, к которым стремится герой, отталкивают его); (б) разрыв, расхождение судеб героя и какого-то ранее близкого ему лица (которое проезжает мимо в экипаже, тогда как наш герой остается на обочине дороги). Нетрудно выделить те признаки данной ситуации, которые делают ее убедительным воплощением указанных тем. Идея разграниченности, недостижимости выражена уже в самом наличии физической преграды между героем и его бывшим другом (стенки кареты, оконное стекло вагона). Взаимное положение и поза обоих протагонистов (выше – ниже; один сидит, другой стоит или бежит) относятся к числу хрестоматийных пространственно-физических символов иерархического неравенства. Сопоставление человека, едущего в экипаже, с пешеходом всегда имело 'престижные' коннотации. Идея расхождения, взаимного удаления символизируется контрастом по скорости и манере передвижения. Один из партнеров движется стремительно, уносимый машиной, т. е. чем-то сверхличным, превосходящим масштаб отдельного человека; иначе говоря, он представлен как покидающий друга не просто по своей недоброй воле, но благодаря каким-то мощным попутным течениям жизни и судьбы, которые многократно усиливают его собственные возможности и возносят его ввысь. (Заметим, что этот аспект общелитературного мотива как нельзя более соответствует натуре чеховской героини, склонной нестись по течению, см. 2.1.1(г).)

Некоторые примеры: «Максим Максимыч» Лермонтова – Печорин проявляет холодность к старому другу и уезжает в коляске, говоря «Всякому своя дорога», пораженный штабс-капитан горестно глядит вслед; «Нос» Гоголя – майор Ковалев видит свой нос проезжающим в карете; «Двойник» Достоевского – господин Голядкин видит своего двойника, узурпировавшего его права и привилегии, в карете его превосходительства; «Воскресение» Толстого – Катюша видит Нехлюдова в окне вагона и пытается бежать за поездом. Дистанция между двумя персонажами может подчеркиваться тем, что один из них формально приобретает новый статус, например вступает в брак или в высшую должность. Так, в «Бедной Лизе» Карамзина героиня видит Эраста на улице в великолепной карете и узнает, что он женится на богатой вдове. Сходная ситуация в «Станционном смотрителе». В подобных случаях сам экипаж может быть частью ритуала, вводящего героя в его новое состояние. Именно так обстоит дело в «Анне на шее», или в финале шекспировского «Генриха IV», где принц Гарри становится королем и отвергает своего собутельника Фальстафа, который тщетно пытается привлечь к себе внимание короля во время его торжественного проезда по улицам Лондона.

'Дети, страдающие от слабости взрослого, вынужденные его опекать и удерживать от компрометирующих поступков', также готовый мотив, встречаемый, например, у Диккенса (Нелл и дед в «Лавке древностей» и особенно кукольная швея и ее пьяница отец, с которым она обращается, как с малым ребенком, в «Нашем общем друге»), Достоевского (Коля и генерал Иволгин, «Идиот»; отчасти – Илюша и штабс-капитан Снегирев, «Братья Карамазовы»). Оригинальным вкладом Чехова в разработку мотива следует считать партию двух гимназистов, Андрюши и Пети, состоящую из одной, троекратно повторяемой фразы: «Не надо, папочка... Довольно, папочка...». Она произносится, с незначительными вариациями, по разным поводам: то когда Петр Леонтьич шепчет что-то Ане в окно вагона, то когда он пытается кричать что-то вслед проезжающей паре, то когда торопливо наливает себе очередную рюмку, – и всегда с испуганной, умоляющей интонацией.

Что же дает нам эта фраза, чем она так выразительна, что выдвигается на роль лейтмотива антилинии Петра Леонтьича? Когда подобная фраза является стереотипным ответом на слова какого-то персонажа, на его попытки выразить себя, свои мысли и мнения, то это означает, что последние лишены какого-либо веса и значения, «избыточны», и воспринимаются не как содержательные высказывания, на которые можно отвечать, возражать и т. п.,

а как манифестации некоего болезненного, неконтролируемого и нежелательного для окружающих поведения. Реплика «Не надо, будет, довольно» оставляет без внимания смысл слов Петра Леонтьича и реагирует на них лишь в прагматическом плане, как на проявления пьяной несдержанности, и это подчеркнута тем, что гимназисты отвечают ему и на эмоциональные излияния своего отца, и на наливание лишней рюмки, приравнивая тем самым одно к другому. Когда к говорящему, страдающему, самостоятельному субъекту относятся таким образом, т. е. смотрят на него и на его самовыражение лишь как на объект (будь то объект сдерживания, как в чеховском рассказе, или, скажем, научного любопытства, как бывает в других ситуациях данного типа), это означает, что та индивидуальность, на которую он претендует, списывается со счетов. Это списание тем более бесповоротное, когда делается в простоте, исходя от любящих существ и продиктовано заботой и беспокойством, как в «Анне». Аналогичный пример находим в «Вишневом саде». Гаев все время пытается произносить монологи – о многоуважаемом шкафе, о русском мужике, о матери-природе; молодежь (Варя, Аня) его останавливает: «Дядя, ты опять!.. Вы, дядечка, молчите...» и т. п.

Подобное вынесение за скобку сути человеческих действий и высказываний, предполагающее полную их выхолощенность, – излюбленная стратегия Чехова, которую он осуществляет весьма разнообразными способами на различных уровнях повествования, от сюжета и диалога до синтаксиса и морфологии. О подобном отношении к людям и словам, которое можно назвать «переквалифицирующим», нам уже случалось говорить в другом месте (Щеглов 1990: 32–33, 41–45). В «Анне на шее» мы встретимся с ним еще не раз.

(16) *Поездка в вагоне с мужем и элементы предыстории* (от слов «Молодые остались одни» до слов «чтобы Петра Леонтьича не увольняли»). В этом разделе дается прообраз печального периода в супружеской жизни Анны. Оставшись наедине с молодой женой, Модест Алексеич пытается сблизиться с нею. Как и в разделе (1а), здесь применен популярный литературный мотив с участием средства передвижения – 'любовные поползновения в экипаже (кажете, поезде, автомобиле)'. В определенном смысле он прямо противоположен мотиву 'экипаж и пешеход', о котором говорилось ранее. Если там движение и стенки кареты или оконное стекло поезда разъединяли ранее близких людей, то в данном случае те же факторы способствуют любовному сближению героев, находящихся внутри экипажа⁴. В этой сцене вступают в действие

такие постоянные для Модеста Алексеича мотивы (развертывающие более общий тематический мотив 'Неравного брака'), как 'Приземленность', 'Физическая непривлекательность', 'Отвратительный контакт', а также мотивы 'Страсть к чинам', 'Наглая самоуверенность' и др.

Учитывая специфику момента, автор на первый план выдвигает физические черты супруга. Незабываем, в частности, его подбородок – «бритый, круглый, похожий на пятку». Это сравнение богато тематическими коннотациями.

Во-первых, автор на протяжении новеллы дает ряд штрихов, подчеркивающих в Модесте Алексеиче момент физической приземленности, грубой животной телесности, слепой ко всему, кроме собственных потребностей. Эта прозаическая, неаппетитная телесность дает себя знать в его обжорстве, храпе и других деталях, среди которых находит себе место и подбородок, имеющий сходство с пяткой. Пятка – часть тела, несомненно способная ассоциироваться с косностью, толстокожестью, приземленностью; среди прочего, она имеет признаки 'низа' и 'зада', разделяемые с другой подобной частью – седалищем. В то же время лицо – это 'верхняя' и 'передняя' зона, традиционно связанная с символикой души, индивидуальности, интеллекта, достоинства, так что снижающая функция сравнения очевидна. Более того, сразу становится ясно, что оно не может быть единичным, а должно принадлежать к целому классу сравнений и метафор, сопоставляющих голову и лицо с грубыми, инертными частями тела (который, в свою очередь, входит в еще более широкий класс тропов, развенчивающих духовное путем его опрокидывания в материально-телесное). Действительно, мы знаем такие выражения, как «думает не головой, а задницей», «душа ушла в пятки», встречаем в эпиграмме Пушкина слова *Твоя торжественная рожка / На бабье гузно так похожа*, и т. д.

Во-вторых, пятка выступает как носитель признака 'голое, обнаженное', который в описании внешности Модеста Алексеича явно играет важную роль и даже дан прямым текстом («это свежесбритое, голое место»). 'Голое' выступает в двух значениях – как неодетое, неприкрытое и как безволосое, и вызывает, по крайней мере, три ряда ассоциаций: (а) поскольку пятка – часть тела, в обычных цивилизованных условиях скрытая от глаз и уж во всяком случае не выставляемая напоказ именно в силу своей сравнительной неэстетичности, то вид обнаженной пятки, красующейся на заметном и почетном месте – на лице, может восприниматься как выражение наглости, оскорбительной самоуверенности,

бесцеремонности; (б) поскольку пятка – одна из характерных безволосых частей тела, то подобная метафора может вызывать представление о евнухоидном, «бабьем» лице (ср. идею немужественности в пушкинском сравнении), усиливая тем самым эротическую непривлекательность персонажа. В этом же направлении работает, по-видимому, и вызываемая пяткой цветовая ассоциация (желтоватый, «геморроидальный» цвет лица), и, возможно, женский род самого существительного, противопоставленный мужскому роду «подбородка»; (в) наконец, безволосость вписывается в семантический ряд, о котором мы получим представление, обратившись к полному тексту:

Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свежесвыбритое, голое место, которое постепенно переходило в жирные, дрожащие как желе, щеки. <...> Он улыбался своими маленькими глазками. И она тоже улыбалась от мысли, что этот человек может каждую минуту поцеловать ее своими полными, влажными губами... Мягкие движения его пухлого тела пугали ее, ей было и страшно, и гадко.

Как по атрибутам внешнего облика («голое место... постепенно переходило... желе... маленькие глазки... мягкие движения»), так и по производимому впечатлению («страшно и гадко») данный образ напоминает о существе типа слизняка, одна мысль о соприкосновении с которым вызывает содрогание. Здесь в первый раз представлен мотив 'Отвратительный контакт', становящийся одной из наиболее специфических для нашей новеллы манифестаций 'Неравного брака'. Мотив состоит в том, что противное, нечистое, неаппетитное тянется к нежному, деликатному, чувствительному и бесцеремонно его оскверняет (слово из чеховского текста – см. конец главы). Голая, желеобразная, колышущаяся масса может вызывать и более пугающий ряд представлений – о бесформенном существе типа осьминога, об обволакивающих слизистых щупальцах (ср. зоологический термин «голые гады»). В этом случае страх героини, сопереживаемый читателем, имеет, видимо, не только физиологическую, но и литературно-мифологическую подоплеку: в замаскированном («сдвинутом»⁵) виде автор вводит архетипическую ситуацию девственницы, отдаваемой змею или дракону.

В-третьих, подбородок-пятка передает ту же идею неприятного контакта иным путем – обобщенно-символически, отвлекаясь от конкретной ситуации контакта и его участников. Метафорическое приравнивание лица к пятке может производить на

читателя в какой-то мере то же физиологическое действие, что и идея их физического соприкосновения. В дальнейшем тексте рассказа мотив оскверняющего контакта еще раз появится в форме метафоры, лишь аллюзивно соотнесенной с супружескими поползновениями Модеста Алексеича (эпизод с грушей).

Мотив 'Страсть к чинам' (о нем см. выше, 2.1.1(г)) проявляется в том, что любовные заигрывания супруга принимают форму чиновничьего анекдота о трех Аннах, одной в петлице и двух на шее. В сюжетной линии Модеста Алексеича эта подмена ожидавшегося любовного интереса карьерным повторится еще не раз.

Анекдот о трех Аннах – второй заметный мотив начала новеллы, повторяющийся в ее конце (первым был 'экипаж и пешеход'); таким образом, линия карьерных устремлений Модеста Алексеича также оформлена в виде кольцеобразного построения. Обратим внимание, что в линии Модеста Алексеича это финальное повторение мотива сопровождается принципиальным укрупнением: в купе острота воспроизводится в пересказе и применительно к другому, неизвестному нам чиновнику, в финале же его сиятельство произносит ее лично и адресует непосредственно герою новеллы. В кольцевом повторении сцены с Петром Леонтьичем и гимназистами столь радикального усиления не будет, что, по-видимому, отражает тематический контраст между линией Модеста Алексеича и антилинией Петра Леонтьича: если в жизни неудачника Петра Леонтьича ровно ничего нового не происходит и все сводится к равномерному и медленному ухудшению, то Модест Алексеич несомненно относится к числу людей, умеющих превращать свои мечты в реальность.

Далее следует экспозиция, задержанная в начале новеллы. Вообще говоря, подобная композиционная перестановка настолько обычна, что для нее, как правило, не требуется особой мотивировки: автор просто прерывает поток конкретностей, которыми был начат рассказ, и переносит читателя в более общую перспективу⁶. Но в «Анне» введение предыстории получает хорошую сюжетную и психологическую мотивировку: сцены венчания и девической жизни Ани представлены в виде воспоминаний, flashbacks, пронсящихся в голове героини, в то время как супруг пытается привлечь к себе ее внимание. Органичность данного решения в том, что здесь, по-видимому, воспроизведена типичная реакция окружающих на этого неинтересного господина: его слушают по обязанности, думая при этом о своем (ср. позже: Модест Алексеич выговаривает отцу Анны – тот страдает и испытывает сильное желание выпить; его сиятельство

не реагирует на попытки Модеста Алексеича острить и углубляется в газету). Это один из примеров «переквалификации» чеховских героев, на этот раз мужа Анны (об этом способе обращения с персонажами см. выше (1а)), инструментом которой в данной сцене является Анна с ее воспоминаниями. Как бы для того, чтобы сделать более заметным это несоответствие «внимание мужа – невнимание жены», автор дает его два раза: 1) «Вот так, – сказал он, садясь рядом с Аней. Она вспоминала, как мучительно было венчание»; 2) «Модест Алексеич трогал ее за талию и похлопывал по плечу, а она думала о деньгах, о матери, о ее смерти». Повторение не только подчеркивает тематически значимый контраст в настроении мужа и жены, но также выполняет композиционную функцию, деля поток воспоминаний Анны на две серии: в первой – недавняя предыстория (венчание), во второй – более дальняя. Именно в этих flashbacks дана в разделе (1б) антилиния Петра Леонтьича, которая, как мы знаем, регулярно вторит линии Анны.

Первая серия воспоминаний содержит мотив 'Неравный брак', который здесь совмещен с характерным для Анны 'Эгоцентризмом': во время венчания ей казалось, что священник и гости смотрят на нее с симпатией и жалостью. Затем идут размышления Анны. Еще утром она была счастлива, что хорошо устроилась, а теперь она несчастна, ибо денег все равно нет. Она думает об отце и братьях. Это уже переход к антилинии Петра Леонтьича, представленной в данном случае мотивом 'Бедность': по лицам Петра Леонтьича и гимназистов во время свадьбы Анна видела, что у них нет ни копейки и что они, возможно, сегодня не будут ужинать. Что касается линии самой Анны, то в этих размышлениях переплетены два постоянных для героини мотива: 'Изменчивость настроений' (см. 2.1.1 (б)) и то, что можно определить как 'Бесполезное богатство'. Этот последний мотив будет играть в сюжете заметную роль. Он конкретизируется следующим образом: будучи замужем, Анна может пользоваться некоторыми благами и удобствами, но это пользование неотделимо от тягостного присутствия мужа и происходит под его контролем. Ей не удается ни получить что-либо лично для себя, ни передать отцу и братьям. В частности, денег, т. е. того из материальных благ, которое имеет смысл только при условии личной свободы, муж ей не дает. Позже эта ситуация будет повторяться, а затем обратится в свою противоположность.

Вторая серия воспоминаний подхватывает антилинию Петра Леонтьича и почти целиком посвящена отцу и братьям.

Здесь продолжается мотив 'Бедность' (сплетенный со 'Слабостью к вину'), а также 'Попытки респектабельности' (Анна стыдится дешевой шляпки и дырочек, замазанных чернилами), и все это, как и в первой серии, с оттенком 'Эгоцентризма' (ей кажется, что все смотрят на эту шляпку и дырочки). Выходом из кризиса оказывается сватовство Модеста Алексеича, чьи основные качества кратко очерчены в конце второй серии воспоминаний, который является и концом всего вагонного эпизода.

Легко заметить, что во второй серии воспоминаний не соблюдена схема, согласно которой сначала дается какой-то эпизод из жизни Анны, а потом – из жизни ее отца и братьев. Это вполне понятно, так как этот композиционно передвинутый пассаж вообще занимает отдельное положение в фабуле и имеет иную логику. Здесь представлена исходная ситуация, когда Анна, ее отец и братья-гимназисты еще составляют единую семейную группу, живут одними интересами и заботами, и мотивы, впоследствии всецело отходящие к Петру Леонтьичу и мальчикам, на данном этапе касаются и Анны (замазывание чернилами дырочек; ср. позже фрак, пахнувший бензином). Появление Модеста Алексеича – завязка всех последующих событий: именно с этого момента общая линия семьи разделяется на линию дочери и антилинию отца / братьев, и начинается их контрапунктное сопоставление, наблюдаемое во всех дальнейших эпизодах.

Мы сказали, что вся первая часть – «Свадьба» – служит предвестием будущего развития событий. Развитие это, как мы знаем, состоит, в частности, в том, что Анна сначала помнит об отце и братьях, а потом забывает их. Раздел «Поездка в вагоне» – прообраз той стадии, когда Анна еще думает, помнит и беспокоится о своих родных. Следующий раздел первой части, к которому мы переходим, предвещает, помимо прочего, и перемену в отношении к родным.

(1в) *На полустанке* (от слов «Пока она вспоминала эти подробности, послышалась вдруг музыка» до слов «она будет счастлива непременно, несмотря ни на что»). Поезд делает остановку на небольшой станции, Анна слышит звуки оркестра, оставляет мужа в купе и выходит на платформу, в толпу гуляющих дачников, многие из которых любят ее. Мрачные мысли героини в один миг сменяются душевным подъемом и мечтами о счастье. Этот эпизод – прообраз возрождения и успеха Анны во второй главе. Как и полагается сюжетному предвестию, он воспроизводит будущую ситуацию в редуцированном, эмблематическом варианте. Будущее освобождение Анны и ее выход в большой

свет здесь спроецированы в физический акт выхода из купе на платформу. Если формирование 'новой Анны' займет несколько месяцев, то сцена на полустанке укладывается в несколько минут; и элементы будущего возрождения героини представлены здесь в недоволенном виде, принимая форму намеков, предчувствий, обещаний, грез и т. п. В частности, музыка, которой будет много в эпизоде бала, звучит и на полустанке. Но она доносится откуда-то из темноты, источник ее скрыт, и это волнует, манит в неизвестную даль, возбуждает смутные мечты. Другие моменты сцены также передают это ощущение таинственности и волнующих ожиданий: «Зачем мы здесь стоим? – спросила она. – Здесь разезд, – ответили ей, – ожидают почтового поезда». Поэзия железной дороги, пронсящих в ночи поездов, грохочущих мастов, почты, далеких паровозных гудков, маленьких станций и разездов посреди степи или леса и т. п. – весь этот романтически-ностальгический комплекс общелитературных образов и мотивов играет немаловажную роль в прозе и стихах XIX–XX вв. и мог бы послужить предметом особого тематологического исследования. Здесь, конечно, ожидаемый почтовый поезд является безошибочно найденной нотой, соответствующей настроению сцены. Глаголы без субъектно-объектных уточнений – «спросила она» (кого спросила?), «ответили ей» (кто ответил?) могут служить примером емкой детали, в которой одновременно выражены и это поэтическое настроение (благодаря легкости фразы, оголенности ее от реалистических подробностей) и постоянная черта характера героини ('неразличение людей', восприятие окружающих как массы, см. выше, 2.1.1(в); ср. далее то же в совершенно ином контексте и ключе: «когда ее грубо ласкали и оскверняли объятиями...»). Поэтический строй сцены поддерживается также анафорическими повторами (тройное «и оттого что...»⁷).

Предвестием будущих перемен в судьбе Анны служит появление богача Артынова, которому приданы мифистифельские черты: черный плащ до пят, сапоги со шпорами и в особенности две собаки. По-видимому, мифистифельский мотив призван играть здесь свою обычную роль, символизируя всемогущество и соблазн исполнения желаний, причем последнее – в обмен на душу клиента или жизнь кого-то из его близких. Как мы знаем, триумф Анны будет достигнут, в переводе на язык метафор, именно такой ценой.

Опьяненная успехом, чувствуя на себе взгляды людей, становясь под лунный свет, чтобы все видели ее в красивом платье и шляпке, громко болтая по-французски ('Эстравертированность,

кокетство, эгоцентризм'; см. 2.1.1(а)), Анна забывает все, о чем только что думала: «Она уже не помнила ни о матери, ни о деньгах, ни о своей свадьбе». Отсутствие упоминания об отце и братьях, очевидно, значит, что героиня временно забыла и о них – прообраз окончательного забвения в конце новеллы.

(2) *После свадьбы.* Функция второй части – продемонстрировать тяжелое и униженное положение героини, т. е. стадию сюжета, отказать предшествующую разительной перемене.

(2а) *Личная жизнь* (от слов «Молодые пробыли в монастыре два дня» до слов «Мерзавцы! Негодяи! Испортили инструмент!»). Данный раздел, как и ряд других, состоит из двух подразделов: в первом (до слов: «муж отдыхал и громко храпел») рассказывается о новой жизни Анны в доме мужа, во втором – об отце и братьях.

В *первом подразделе* добавляется несколько новых деталей, развивающих в основном уже знакомые мотивы, касающиеся Анны и Модеста Алексеича: 'Физическая непривлекательность', 'Страсть к чинам', 'Нудная положительность', 'Лишение пищи'. Анна тоскует в доме М.А.; за обедом муж ест много, говорит о чинах и наградах, произносит проповеди, потом отдыхает и громко храпит⁸. Анна от страха и неловкости не может есть и остается голодной. Представляет интерес использование некоторых общелитературных конструкций из сферы повествовательной техники, в частности синтаксиса и глагольных форм – для выразительной подачи этих мотивов. Обращают на себя внимание в особенности однородные конструкции – перечисления типичных действий обоих супругов. Цепочки однородных членов, вообще говоря, могут выполнять самые различные тематические функции. В предложении: «Аня играла на рояле, или плакала от скуки, или ложилась на кушетку и читала романы, и рассматривала модный журнал» – монотонное следование однородных сказуемых интонационно гасит потенциальный патетический эффект слов «плакала от скуки», которые оказываются задвинуты в неакцентированную позицию, в середину ряда. Демонстративное приглушение негативных моментов – обычный способ усиления их эмоционального воздействия, особенно часто применяемый в поэзии (например, этот прием очень типичен для Ахматовой) и в литературе, работающей на «подтексте» (у Чехова и вообще в «модернизме» конца прошлого – начала нынешнего века). Следует заметить, что приглушение может достигаться не только интонационно-синтаксическими средствами, как в нашем примере, но и другими, например, лексическими или композиционными. Одно из них может быть усмотрено в той же фразе «Аня играла», причем речь

идет не о каком-то отдельном приеме, но о другом аспекте той же перечислительной конструкции – о ее способности семантически уравнивать разноплановые предметы, отмеченной в свое время В.В. Виноградовым применительно к Гоголю (*Виноградов 1976: 279–281*). Помещая слова «плакала от скуки» в ряд таких обыкновенных и даже приятных занятий, как «читала романы» и др., автор подавляет их патетичность. С другой стороны, происходит и обратное – вышеупомянутые занятия получают, по смежности с «плакала», неожиданно печальный резонанс.

Этот последний эффект мы наблюдаем и в следующем по порядку предложении: «За обедом Модест Алексеич ел очень много и говорил о политике, о назначениях, переводах и наградах, о том, что надо трудиться, что семейная жизнь есть не удовольствие, а долг, что копейка рубль бережет и что выше всего на свете он ставит религию и нравственность». Первое из сказуемых, «ел очень много», бросает иронический ответ на все дальнейшие однородные члены, содержащие нравственные рассуждения. Но можно заметить здесь и некоторые другие аспекты однородности, не использованные в предыдущей фразе. В данном случае автор пересказывает нам речь, претендующую на солидность, и суммарное монотонное перечисление множества различных и якобы важных предметов в рамках одного предложения имеет явно ироническую цель. С «серьезной» точки зрения, каждая тема застольных бесед Модеста Алексеича заслуживала бы индивидуального резюме, а все вместе должны были бы вступать друг с другом в более тонкие логические отношения, чем многократно повторенная элементарная конъюнктивность. Но автор не относится серьезно к речам Модеста Алексеича и поэтому допускает при их изложении компрессию и механизацию – известный прием, применяемый, например, Пушкиным в отношении романтических взглядов Ленского: *Он верил, что душа родная* и т. д. («Евгений Онегин», II, 8) и несколько ниже – по поводу соседей-помещиков: *Их разговор благоразумный / О сенокосе, о вине, / О псарне, о своей родне* (Там же, 11). Ясно, что при такой нивелировке различных высказываний (все вводятся одним и тем же «что» или «о») неизбежно ослабляется связь между ними – первый шаг к их обесмысливанию. К тому же союз *что*, скрупулезно повторяемый перед каждым из однородных передаваемых высказываний, настраивает читателя скептически в отношении последних. Ведь он обозначает границу между авторской и чужой речью, и раз автор считает нужным повторять данный сигнал перед каждой очередной мыслью героя, подтекстом

неизбежно оказывается дистанцирование автора от говорящего. Финальная фраза первого подраздела: «Каждый человек должен иметь свои обязанности!», которую Модест Алексеич произносит, «держа нож в кулаке, как меч» (попутно отметим: (а) кулак как элемент грубо-телесного, неэстетичного в Модесте Алексеиче и (б) картинную позу и метафору как характерные черты заключительной, виньеточной фразы), своей подчеркнутой внеконтекстностью как бы подытоживает эту линию на ослабление логической связности.

В качестве второго шага к обесмысливанию можно рассматривать сохранение специфической фразеологии говорящего при передаче его речей (см. чеховский и первый пушкинский примеры). Эта буквальность цитирования как будто противоречит упомянутой тенденции к сокращению и стандартизации пересказываемого текста и поэтому выделяется на ее фоне как курьез. На самом деле и то и другое направлено к одной цели, а именно придать мыслям высмеиваемого персонажа механическое качество. Действительно, автор тем самым как бы показывает, что относится к ним не как к мыслям, т. е. к чему-то гибкому, допускающему понимание и перифразирование, а как к ригидному, инертному материалу, неотделимому от своей словесной оболочки, который невозможно пересказать собственными словами, а можно лишь заучить и повторить наизусть. Впечатление, что мы имеем дело с абракадаброй, с каким-то чуждым языком, усиливается в обоих примерах густой клишированностью передаваемого текста (у Ленского – романтические штампы, у Модеста Алексеича – пословицы и прописные истины).

Заметим далее, что весь раздел новеллы, в который входит интересующая нас фраза, написан в «хабитуалисе», повествующем о ежедневной рутине. Таким образом, к упомянутым ранее эффектам – непочтительного уравнивания, нивелирования и спрессовывания (однородная конструкция) и обесмысливания (ослабление связей, буквальное воспроизведение) добавляется эффект многократного стереотипного повторения, усугубляющий то «наложение механического на живое», которое, по теории Бергсона, лежит в основе комического. В целом весь только что описанный комплекс средств продолжает уничижительную «переквалификацию» личности Модеста Алексеича, которая была начата ранее, в разделе (16).

Во *втором подразделе*, где Анна уходит к своим, дается пока еще сравнительно стабильная и благополучная – хотя уже со значительными симптомами упадка – картина жизни Петра

Леонтьича и мальчиков, равно как и отношений Анны с отцом и братьями. Что касается жизни, то дела еще не так плохи: Петр Леонтьич может накормить Аню, оставшуюся голодной после душеспасительных застольных речей мужа, он получает какой-то доход от частных уроков и стремится иметь благопристойный вид. Артистические склонности Петра Леонтьича вносят в его жизнь некоторое разнообразие (фисгармония, живопись). В то же время порезанный при бритье подбородок лаконично совмещает оба главных лейтмотива Петра Леонтьича: 'Попытки респектабельности' (раз бритью, как и другим внешним приличиям, придается важность) и 'Слабость к вину' (рука плохо держит бритву; ср. расплескиваемое вино в начале рассказа). В сцене за обедом вторично проигрывается партия гимназистов с их лейтмотивной фразой «Не надо, папочка...». Петр Леонтьич неуравновешен и вспыльчив (кричит на детей). Что касается связи между героиней и родным домом, то в этом разделе она максимальная: Анна сама приходит домой к своим и участвует в их жизни – в дальнейшем будут только мимолетные встречи на людях с постепенным ослаблением прямого контакта. Правда, и теперь уже намечается трещина – отец и братья несколько стесняются Анны, не знают, о чем с ней говорить, хотя и любят ее по-прежнему.

(2б) *Общественная жизнь и денежные дела* (от слов «По вечерам муж Анны играл в карты» до конца первой главы). В предыдущем разделе шла речь о супружеской, домашней жизни Анны и Модеста Алексеича. – Здесь автор переходит в область общественных отношений, светских обязанностей, развлечений и материальных проблем. Общество, в котором проходят вечера Анны, – «чиновники и их жены, некрасивые, безвкусно одетые, грубые, как кухарки», – полная противоположность тому изящному, аристократическому, унаследованному от матери, что дремлет в ней и ждет своего пробуждения, как лебединая порода в гадком утенке, вынужденном томиться среди скучных и тупых обитателей птичьего двора. Раздел, точнее, его *первый подраздел*, посвященный линии Анны, строится по принципу нарастания. Автор постепенно расширяет сцену действия, показывая героиню сначала в роли хозяйки домашних карточных вечеров, затем в театре вместе с Модестом Алексеичем. Нарастает и степень угнетения, которому она подвергается. Сначала показано, как муж ограничивает ее свободу, не отпуская от себя ни на шаг в театре (мотив 'Бесполезное богатство': получаемые женой блага – в данном случае театр – неотделимы от скучного присутствия мужа), как не покупает в буфете сладкое ('Лишение пищи'). Затем заходит

речь о более активном принуждении: Модест Алексеич заставляет Анну раскланиваться перед влиятельными дамами (здесь начинается использование жены как инструмента карьеры, см. 2.1.2); это принуждение также разворачивается постепенно, начинаясь с простых указаний в антракте на тех или иных влиятельных лиц и их жен. Эти действия мужа отчасти облечены в формы, выражающие мотивы 'Физическая непривлекательность', 'Приземленность', 'Отвратительный контакт'.

Особенно интересно представлен последний мотив, даваемый здесь (как и при сравнении подбородка с пяткой) в непрямой и метафорической форме. Модест Алексеич берет грушу, мнет ее пальцами и кладет на место. Вопросы типа: почему в данном месте текста фигурирует именно данный объект, а не другой, по видимости равноценный ему (груша, а не персик или яблоко?), принадлежат к числу весьма важных, так как наглядно демонстрируют пронизанность художественного текста тематическими инвариантами и необходимость уяснения приемов выразительности, с помощью которых эти инварианты маскируются и принимают разные облики. В данном случае ответ однозначен: груша – нежный, легкопортящийся предмет, который непозволительно трогать пальцами и тем более мять; кроме того, груша – предмет «женского рода»; обращение Модеста Алексеича с грушей манифестирует один из постоянных мотивов его образа и в точности соответствует идее, выраженной прямым текстом несколькими абзацами ниже применительно к Анне: «ее грубо ласкали и оскверняли объятиями, наводившими на нее ужас». Параллелизм между грушей и женщиной можно с известной долей гипотетичности развить далее: и та и другая оказываются недоступными для Модеста Алексеича, который в обоих случаях, предварительно осквернив объект своего выбора, вынужден в конечном счете от него отступить. Горечи и разочарованию Анны посвящен пассаж о собирательном «страшном человеке», уже прокомментированный ранее (в 2.1.1(в)). Этот пассаж играет разграничительную и связующую роль при переходе ко второму подразделу раздела (2б), дающему очередной кусок антилинии Петра Леонтьича.

Особенность *второго подраздела* в том, что антилиния Петра Леонтьича и гимназистов дается здесь не отдельно, как обычно, а совмещено с продолжающейся линией Анны и Модеста Алексеича. Последний распространяет здесь свою тиранию с Анны на ее отца и братьев. В соответствии с общей темой раздела (2б), родные героини представлены здесь с точки зрения их денежных и материальных дел, и положение оказывается гораздо менее благополучным,

чем в разделе (2а): Петр Леонтьич в долгах, мальчики ходят в рваных сапогах и поношенных брюках. Модест Алексеич проявляет 'Нудную положительность' в своих наставлениях отцу Анны, передаваемых, как и в (2а), в выхолощенном виде (перечисления, сведение речи к союзам и служебным оборотам). В то же время невнимательность слушателя, испытывающего сильное желание выпить, продолжает линию на «переквалификацию» речей Модеста Алексеича (см. то же ранее в вагоне с Анной, раздел (1б)).

Заключительный абзац этого раздела о том, что Модест Алексеич не давал жене и ее родным денег, но дарил ей кольца, браслеты и броши на черный день и часто отпирал ее комод, чтобы проверить, все ли вещи целы, – продолжает развивать мотив 'Бесполезное богатство': Анна не имеет власти над тем, чем пользуется, и пользование сопряжено с присутствием мужа. Однако предвствие близких перемены в этом плане можно видеть в том, что налицо хотя бы внешняя видимость дарения – до сих пор среди манифестаций данного мотива никакая передача ценностей не фигурировала.

(3) *Бал*. Как в сказке о Золушке, возрождение героини начинается с бала, на котором ее красота и изящество неожиданно открываются всему свету. Пародийным отражением принца, пленяющегося героиней на балу, является престарелый «его сиятельство» – таинственный персонаж, чье имя, внешность и должность остаются скрытыми от читателя и чьи аналогии с монархом проступают как в подразумеваемом княжеском титуле, так и в том несомненном царственном ореоле, которым он окружен с самого начала новеллы. Еще до своего помпезно обставленного появления в сцене бала его сиятельство незримо царит над изображенным в новелле миром. Он раздает награды, решает судьбу людей, внушает пиетет и страх. О нем благоговейно упоминают, на него уповают в трудные минуты жизни как на высшую инстанцию. Образ его сиятельства как бы освящает брак Модеста Алексеича, начинающего свою семейную жизнь цитатой из его изречений. А в конце его сиятельство играет роль Юпитера, чье внимание к жене может быть лишь высокой честью для мужа. В рассказе есть намеки на то, что его сиятельство, как настоящий монарх, властвует в этом мире уже давно – по меньшей мере над целым поколением подданных, и что его власть распространяется не только на чиновников круга Модеста Алексеича, но и вообще на всех смертных. Его доминирующая фигура осеняла детство героини: «Когда-то в детстве... самой внушительной и страшной силой..., о которой в семье всегда говорили и которой почему-то боялись, был его сиятельство».

Со своей стороны, и сам мир нашей новеллы оказывается устроен таким образом, что присутствие в нем подобной полумифической авторитарной фигуры не кажется странным. Обратим, например, внимание на интересную особенность бала: похоже, что на нем представлен полностью весь универсум новеллы, со всеми ее главными и эпизодическими персонажами. «Аня окинула взглядом залу... и сразу отличила в толпе всех своих знакомых, всех, кого она раньше встречала на вечерах или на гуляньях, всех этих офицеров, учителей, адвокатов, чиновников, помещиков, его сиятельство, Артынова и дам высшего общества». Здесь и Петр Леонтьич, и офицер из детства Ани – словом, этот бал есть встреча всех действующих лиц и всех известных героине людей, и, по-видимому, только их. Такой тип повествования, где пространство заполнено одними и теми же лицами, снова и снова как бы по прихоти судьбы встречающимися друг с другом в разных местах, и где нередко даже задний фон действия, даже толпа статистов состоит из персонажей, уже фигурировавших где-то ранее (неважно, непосредственно ли на страницах рассказа или в воспоминаниях героев), хорошо известен: так написаны, например, романы Диккенса, Ильфа и Петрова, «Доктор Живаго» и др. Одна из возможных функций данного способа повествования состоит в том, что создается более или менее искусственный замкнутый универсум, в котором все разнообразие событий моделируется на строго ограниченном, обозримом человеческом и географическом материале. Это дает читателю приятное ощущение перехода из действительности в особую страну фантазии, целиком предоставленную в его распоряжение, в чем-то игрушечную, доступную для обозрения, быстро становящуюся знакомой территорией. Для подобных искусственных пространств типична тенденция к автономии и самодостаточности, они стремятся спроецировать в себя цельность реального мира с его многообразием уровней, компонентов и дифференциальных признаков. В частности, в них нередко имеется и свой собственный центр, свой источник авторитета и власти. Такова, например, сказка, где действие обычно происходит «в некотором государстве», во главе которого неизменно стоит царь. Поскольку мы обнаружили, что город, нарисованный в «Анне на шее», имеет указанные выше черты, то и наличие в нем фигуры типа царя или принца воспринимается как нечто более естественное, чем если бы речь шла, скажем, о мире «Дамы с собачкой» или «Ионыча», – незамкнутом, связанном различными нитями со всем окружающим миром и стремящемся к иллюзии реальности.

Модест Алексеич, главная цель которого чины и ордена, смотрит на предстоящий зимний бал как на удобную возможность привлечь к себе благосклонное внимание начальства. Для этого он намерен использовать новое, недавно приобретенное средство – прелестную молодую жену. Как сказано в 2.1.2, своей цели он достигает, но при этом инструмент перестанет повиноваться хозяину и обретет самостоятельную жизнь. Третья часть новеллы, самая длинная из всех, демонстрирует внешний механизм этого освобождения (внутренние, психологические предпосылки которого накапливались уже давно). Он заложен в законах бала и светского общения, предполагающих такие операции, в которых Модест Алексеич не может сопровождать и опекать жену, как он привык делать; впервые она сможет располагать чем-то лично для себя, без его тягостного присмотра. Вступив на паркет дворянского собрания, Анна попадет в зону действия сил, которые неудержимо унесут ее от мужа, и она уже не захочет вернуться под его контроль (одновременно они унесут ее и от родных).

(За) *Приготовления к балу* (глава II, до слов: «Через нее я могу получить старшего докладчика»). Данный раздел, естественно, содержит предвестие этих перемен – они разыгрываются в уменьшенном виде, на конкретном и изолированном объекте, играющем символическую роль. Муж поручает Анне заказать бальное платье. Он вынужден предоставить ей некоторую свободу действий, так как сам не понимает ничего в этих делах. Более того, ему приходится впервые дать ей в руки деньги. Правда, Модест Алексеич пытается найти себе замену в деле надзора над женой, приставив к ней двух мегер-чиновниц: «Только, пожалуйста, посоветуйся с Марьей Григорьевной и с Натальей Кузьминишной». Но Анна чувствует: платье – это та сфера, куда гипнотическая власть мужа не распространяется, и позволяет себе послушаться: «Она... ни с кем не советовалась, а поговорила только с отцом и постаралась вообразить себе, как бы оделась на бал ее мать».

Пора сказать несколько слов о функции образа матери, к которому Анна мысленно обращается трижды по ходу рассказа (в вагоне, при шитье платья и в сцене бала). В сюжетах типа Золушки играет большую роль то, что герой (героиня) принадлежит к иной, более высокой и одухотворенной породе существ, чем его мучители. Голос крови так или иначе дает себя знать: например, в сказке Андерсена утенок испытывает непонятное волнение при виде лебедей. Тот круг, в котором приходится существовать герою, пытается сделать его подобным себе и вытравить из него память о его происхождении. Напротив, герой черпает в этой памяти силы

для сопротивления. Он преклоняется перед своими умершими или отсутствующими родителями (речь обычно идет о каком-то одном из родителей), культивирует их образ, хочет больше узнать о них и подражает им. Процесс освобождения героя от чуждого ига – это одновременно процесс его уподобления отцу или матери, возрождения родителя в герое⁹. Одним из наиболее чистых примеров данного мотива является драма Эдмона Ростана «Орленок», где изображен сын (юный герцог Рейхштадтский), преклоняющийся перед образом отца (Наполеона) и стремящийся стать его новым воплощением, между тем как враги (австрийский двор), в чьей власти находится герой, ненавидят отца и пытаются искоренить всякую память о нем. Важную символическую роль в стремлении героя отождествить себя с родителем может играть принадлежавший последнему костюм (униформа, платье, головной убор), который герой надевает или примеряет, или (как в «Анне») имитация такого костюма¹⁰. Нетрудно проследить мифологические и магические источники этой символики, распространенной в литературе во множестве вариантов.

В «Анне на шее» превосходство героини над уродливыми чиновничьими женами, в кругу которых она вынуждена проводить свое время, явственно связано с мотивами происхождения и наследственности. От матери к ней перешли изящество, кокетство, хороший вкус¹¹, от отца – нервность и манера прихорашиваться. Подготовка к балу – это приближение того волнующего момента, когда порода громко заговорит в Анне и высоко вознесет ее над бездарным чиновничьим миром, пленницей которого она нечаянно оказалась. Поэтому такой технический процесс, как изготовление бального платья, становится одним из значительных моментов рассказа: он описывается автором в лирическом, душевном тоне и насыщен интимными воспоминаниями героини. Именно в этом разделе мотив матери развернут с наибольшей подробностью.

Проникновенный пассаж о матери «заземляется» комическим выходом Модеста Алексеича. Данная сцена в ряде отношений повторяет вагонный эпизод (16). И там и здесь мотив 'Страсть к чинам' выражен с помощью иронической контрастной замены: Модест Алексеич проявляет карьерную заинтересованность вместо ожидаемой любовной. Оба раза, оказываясь наедине с молодой женой, предстающей перед ним в блеске новизны и соблазнительности, он думает по преимуществу о том, как бы с помощью ее красоты произвести впечатление на начальство. В эпизоде с платьем, однако, мотив этот дан сильнее, чем в купе (с более четко

развернутым отказным движением при переходе от эротического интереса к служебному). Повторение вагонной сцены происходит в повышенном эмоциональном ключе. Торжественность Модеста Алексеича пародийно вторит патетической взволнованности Анны: для обоих приближается момент исполнения заветных желаний.

(36) *Успех Анны в танцах* (от слов «Поехали на бал» до слов «Едва громадный офицер успел поблагодарить ее»). Описание бала, даваемое в этом разделе, выполнено в духе классических бальных эпизодов русской литературы: мы находим здесь черты, напоминающие о соответствующих сценах у Грибоедова, Пушкина, Толстого. Конечно, у Чехова вся эта традиционная поэзия и торжественность бала серьезна лишь наполовину: многие моменты, которые в старых описаниях балов подавались в лирико-патетическом тоне, у него заметно снижены, окрашены иронией и отчужденностью, правда, выдержанными в добродушном и неназойливом ключе.

Поднимаясь под руку с мужем по лестнице дворянского собрания (лестница – известный символ восхождения к новой жизни!), героиня входит в новый для нее мир имперско-бюрократической солидности и помпы, где гремит полковая музыка и армейский мундир соседствует с адвокатским фракком, где присутствуют все атрибуты закатывающейся эпохи, незабываемо перечисленные поэтом: и военные астры (эполеты громадного офицера, приглашающего Анну на вальс), и барская шуба (шубы в передней), и астма (Артынов). В подъезде «пахнет светильным газом и солдатами», в толпе мелькают веера, глубокие декольте и орденские ленты, а в галантных шутках высокопоставленных лиц фигурируют гауптвахта и артиллерия.

Войдя в залу, Анна ощущает в себе рождение нового человека, и отождествление с матерью кажется в эту минуту почти реальностью: «Она шла гордая, самоуверенная, в первый раз чувствуя себя не девочкой, а дамой, и невольно походкою и манерами подражая своей покойной матери»¹². В этом разделе Анна становится королевой бала, и не случайно автор дает в его начале общую панораму того мира, который героине предстоит покорить. Панорамный взгляд будущего завоевателя на объект завоевания – весьма эффектный общелитературный мотив (ср., например, взгляд Растиньяка на Париж в финале «Отца Горио»), и ради него Чехов идет даже на некоторое нарушение правдоподобия, показывая бальную залу так, как если бы Анна смотрела на нее с возвышения, чего на самом деле нет:

Аня окинула взглядом залу и подумала: «Ах, как хорошо!» и сразу отличила в толпе всех своих знакомых, всех, кого она раньше встречала на вечерах и на гуляньях, всех этих офицеров, учителей, адвокатов, чиновников, помещиков, его сиятельство, Артынова и дам высшего общества, разодетых, сильно декольтированных, красивых и безобразных, которые уже занимали свои позиции в избушках и павильонах благотворительного базара, чтобы начать торговлю в пользу бедных.

С первых же минут бала героиня освобождается от власти мужа: «В первый раз в жизни она почувствовала себя богатой и свободной». Чтобы подчеркнуть переломный характер этой точки сюжета, автор оформляет ее поэтической метафорой: «Она отлетела от мужа, и ей уж казалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался далеко на берегу...». Начинается сдвиг ролей: до сих пор Модест Алексеич односторонне эксплуатировал соседство молодой красивой жены в качестве инструмента карьеры – теперь и она начинает использовать его присутствие на своем пути к светскому успеху: «Она уже угадала инстинктом, что близость старого мужа несколько не унижает ее, а, наоборот, кладет на нее печать пикантной таинственности, которая так нравится мужчинам»¹³. Отметим переходный и потому двойственный характер этого сюжетного момента. Муж всегда находился рядом с Анной, никогда не отпуская ее от себя (см. выше о театре), и это продолжает иметь место. Однако положение осталось идентичным лишь внешне, по существу же соседство мужа получило неожиданно противоположную функцию, способствуя успеху Анны у мужчин. Следующим шагом ее эмансипации будет оставление мужа, пока что чисто символическое: ее уносит в лодке, он остается на берегу. Отметим здесь блестящее совмещение, с одной стороны, общелитературного мотива 'экипаж и пешеход', о котором была речь выше в связи со свадебным поездом, с другой – склонности Анны 'плыть по течению', которая является одним из ее центральных мотивов (см. 2.1.1(г)).

Успех Анны в танцах развернут в два этапа, между которыми в виде прокладки дан очередной эпизод из антилинии Петра Леонтьича, о чем будет сказано ниже. *Первый этап* имеет, так сказать, массовый характер: Анна танцует все танцы подряд, переходит из рук в руки, говорит на всех языках, полностью погружена в стихию бала и затеряна в толпе. Правда, здесь появляется одна индивидуальная фигура – громадный офицер, но его приглашение на вальс скорее служит предвестием второго этапа, чем играет самостоятельную роль. Точка зрения повествователя приближена

к мыслям самой героини: «...Ей казалось ... Она танцевала страстно, с увлечением... не думая ни о муже, ни о ком и ни о чем. ...это было ясно», и т. п. *Второй этап* – детальное описание одного танца, мазурки, с одним партнером – громадным офицером. Эпизод успеха Анны развивается, таким образом, от общего и усредненно-го к единичному, красочному, характерному, от массовой сцены – к персональному «номеру». Колоритная пара вызывает одобрение публики, с точки зрения которой и описывается в основном этот танец. Перемена точки зрения (на первом этапе героиня смотрела на мир – теперь мир смотрит на нее) отражает, конечно, ее продвижение к вершине, завоевание ею общего внимания¹⁴. Второй этап состоит из *двух контрастных моментов*, разделенных репликой зрителей: «Браво, браво!» Сначала Анна порхает вокруг партнера со страстью и задором, тогда как он движется важно и тяжело, протягивает к ней руки «милостиво, как король»; потом, наоборот, офицер оживляется, поддается чарам Анны и танцует легко и молодо, в то время как она лишь поводит плечами и лукаво улыбается, «словно она – королева, а он – раб». Именно эта мазурка, с ее отчетливо отказным построением, воплощает идею завоевания: в «трудном» поединке с офицером Анна одерживает победу и становится королевой бала. В этот-то момент на сцене и появляется царственный поклонник Золушки – его сиятельство.

В общем, все в этом разделе складывается благополучно для героини, все обещает ей счастье и все ей нравится – в том числе и Петр Леонтьич, подходящий к ней в перерыве между танцами с блюдечком мороженого (прокладка между первым и вторым этапами). Конечно, он жалок и в этой сцене, где все детали – пахнувший бензином фрак, дрожащие руки, неуместно вынимаемая пачка денег, слова сожаления о раннем браке Анны – указывают на уже печально знакомые мотивы его образа ('Попытки респектабельности', 'Слабость к вину', 'Виноватость'). Но все же отец и дочь любят друг друга: «Ты очаровательна сегодня», – говорит он, «Как он мил, когда трезв», – думает она. Эта идиллия продлится недолго: она играет роль отказа перед следующим разделом, где естественные человеческие отношения портятся под развращающим влиянием «высших сфер».

(Зв) *Приобщение к высшим сферам* (от слов «как публика вдруг расступилась» до слов «повалилась в постель и тотчас же уснула»). Явлением его сиятельства открывается новая фаза восхождения героини – ее приобщение к избранному обществу, к миру власти и денег. Выход его сиятельства оформлен эффектным преподнесением, лишней раз напоминающим о его царственном

качестве: «Публика вдруг расступилась и мужчины вытянулись как-то странно, опустив руки... Это шел к ней его сиятельство, во фраке, с двумя звездами». Речь его строится по типично авторитарной модели, в которой милости, галантности, шутке могут быть приданы обертоны приказа, приказ же смягчается маской смиренной просьбы:

– А я прикажу посадить вашего мужа на гауптвахту за то, что он до сих пор скрывал от нас такое сокровище. Я к вам с поручением от жены, – сказал он, пожимая ей руку. – Вы должны помочь нам... М-да... Нужно назначить вам премию за красоту... как в Америке... М-да... Американцы... Моя жена ждет вас с нетерпением.

Попутно отметим великолепную образно-лексическую и интонационную нюансировку всей этой тирады: пикантность первой фразы, со скрыто-эротическим мотивом отторжения героини от мужа и детски-обиженным «А я», интересно контрастирующим со строгим «прикажу посадить на гауптвахту»; множественное число «мы» («скрывал от нас»), в котором могут быть услышаны разные нотки – и демократическая (все наше общество), и элитарная (мы – люди избранного круга), и галантно-фривольная (мы – члены мужского клуба знатоков и ценителей женской красоты); резкий переход от игривости первой фразы к серьезности второй, с рукопожатием, с разыгранной неофициальностью, семейной короткостью и деловитой простотой: «Я к вам с поручением от жены» (не «моей жены», не «супруги», не «княгини», а просто «от жены»); затем произвольное возвращение к автоматической галантности, на сей раз со старческими черточками – мычанием, забыванием слов и туманными воспоминаниями об американцах с их экзотическими обычаями (отметим специфический оттенок, который вносит словечко «американцы» – особая форма с трудноуловимым значением, выражающая, среди прочего, некий фамильярный космополитизм, элитарную интимность отношений с инокультурами; говоря «американцы, французы» и т. д. вместо «Америка, во Франции» и т. п., мы как бы игнорируем официальные границы и апеллируем непосредственно к людям); наконец, краткая и сухая финальная фраза, которой опытный саусеиг выпутывается из словесных затруднений, возвращаясь в приличествующую ему позицию достоинства и власти.

Вообще, мир данного раздела преисполнен солидностью, проникнут идеей статуса, несет на себе черты той величественной дряхлости, о которой убедительно писал Берковский в своей

работе о Чехове, говоря, что это мир, «устаревший в своих основах», «более чем зрелый» и «тоскливо знакомый всем и каждому» (Берковский 1969: 50, 53, 54–63). Все в нем давно разучено и ритуализовано, от механизмов служебного продвижения до каламбуров и галантных острот. Усталой торжественностью (столь противоположной легковесности отца Анны) отмечены фигуры крупного плана: нелегкий на подъем громадный офицер, престарелый его сиятельство, дама с большим камнем во рту, страдающий астмой миллионер Артынов. Последний явно принадлежит к тому широкому типологическому классу образов, где престиж и власть предстают во внешне инертном, немощном обличье и кажутся эманацией какого-то источника высшего, внетелесного порядка, вызывая тем больший пиетет. Примеры такого рода достаточно известны: например, это всевозможные полководцы и вожди, распоряжающиеся судьбами народов с носилок или из инвалидной коляски (как пушкинский Карл: «...Вдруг слабым манием руки на русских двинул он полки»); это одряхлевший и полусонный Кутузов у Толстого; булгаковский Воланд, появляющийся на балу в грязной ночной рубаше и стоптанных туфлях; больные Понтий Пилат и генерал Хлудов у того же автора и многие другие.

Наивной героине, впрочем, весь этот старый мир кажется новым и полным чудес. Весь эпизод бала автор пропускает через ее восторженное восприятие, прибегая иногда и к имитации ее голоса («Было очень, очень весело!»), но одновременно он находит разнообразные способы введения собственной иронической точки зрения. Одним из интересных примеров является трансформация прямой речи при передаче тостов в конце раздела (Зв). Первый тост взят в кавычки, но не дан с новой строки, как всегда дается у Чехова прямая речь: «Его сиятельство провозгласил тост: “В этой роскошной столовой будет уместно выпить за процветание дешевых столовых, служивших предметом сегодняшнего базара”». Второй тост вообще не выделен как реплика, а оформлен в виде пересказываемой речи, впрочем, частично заключенной в кавычки, указывающие на точность передачи: «бригадный генерал предложил выпить “за силу, перед которой пасует даже артиллерия”, и все потянулись чокаться с дамами». Подобное цитирование сообщает репликам его сиятельства и генерала своеобразный предметный оттенок, и, более того, весь пассаж (от слов «Его сиятельство» до слов «с дамами») имеет черты сходства с перечислением однотипных объектов (два приведенных фрагмента синтаксически параллельны и следуют подряд, как это бывает в перечислительных конструкциях; см. выше). Эта серия демон-

стративно «субстантивированных» реплик может тематически интерпретироваться двояко: в перспективе героини – как элементы некоего перечня ценностей, сюрпризов, подарков, полученных ею от жизни в этот удивительный вечер, а в авторской перспективе – как признак того, что перед нами не высказывания в собственном смысле, а ритуальные формулы, механически пускаемые в ход в нужных местах.

Привычными, хорошо отработанными приемами героиню берут в оборот и вовлекают в манипуляции, форма которых является классической и «тоскливо знакомой» еще с пушкинских времен. Так как внешне это имеет вид службы и работы (благотворительный базар), то тем самым иронически осуществляется формула Модеста Алексеича: «Каждый человек должен иметь свои обязанности».

Между разделами (Зв) и (Зб) обнаруживается значительный композиционный параллелизм (см. рисунок). Как и в предыдущем разделе, в (Зв) возвышение героини происходит в два этапа, из которых первый разворачивается на людях, а второй – в узком избранном кругу. Как и в (Зб), героиня *на первом этапе* принадлежит всему обществу и, разливая чай на благотворительном базаре, вступает в контакт со всеми участниками бала, а *на втором*, направляясь в столовую, имеет одного колоритного партнера (Артынова) и вновь попадает в поле зрения его сиятельства. Первый этап в (Зб) и (Зв) кончается аналогичным образом: Анна опьянена успехом и понимает, что в этом ее призвание. Ср. (Зб): «Она имела успех у мужчин, это было ясно, да иначе и быть не могло»; (Зв): «...Глубоко убежденная, что ее улыбки и взгляды не доставляют этим людям ничего, кроме большого удовольствия. Она уже понимала, что создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни». Как и в предыдущем разделе, прокладкой между этапами успеха Анны служит очередная сцена из антилинии Петра Леонтьича. Эти две встречи отца и дочери имеют ряд идентичных моментов. Оба раза Петр Леонтьич подходит к Анне, приносит ей что-то (мороженое, десять рублей), после чего уходит танцевать с дамой, в то время как Анна провожает его глазами и думает о нем. Но сходство внешнего строения и одинаковость позиции (в середине раздела, между двумя этапами) лишь подчеркивают контрастный характер двух явлений Петра Леонтьича. В (Зб) он трезв, чувствует себя слегка виноватым и говорит дочери добрые слова; в (Зв) он пьян, держится надменно и не произносит ни слова. В (Зб) он ловко и изящно уносится со своей дамой в танце; в (Зв) – пошатывается и что-то выкрикивает,

к великому конфузу своей дамы. В (3б), глядя вслед отцу, Анна думает: «Как он мил, когда трезв», а в (3в) со стыдом вспоминает о пьяном скандале, учиненном им три года назад на таком же балу. Это ухудшение в антилинии отца, столь заметное благодаря идентичному положению «прокладок» в (3б) и (3в), служит главным настораживающим сигналом в мажорном повествовании об успехах дочери.

(3б) *Успех в танцах*

Первый этап: «массовый»	Прокладка из антилинии П.Л.	Второй этап: «индивидуальный»
Анна танцует со всеми. Точка зрения Анны. Успех	П.Л. подходит с мороженым, трезв; положит. оценка	Анна танцует с громадным офицером Точка зрения зрителей
		1-й момент: офицер – «король»
		«Браво, браво!»
		2-й момент: офицер – «раб», Анна – «королева»

(3в) *Приобщение к высшим сферам*

Первый этап: «массовый»	Прокладка из антилинии П.Л.	Второй этап: «индивидуальный»
Анна участвует в благотворительном базаре. Успех	П.Л. подходит с деньгами; пошатывается, выкрикивает, пьян; отрицат. оценка	Анна – в столовой, в избранном обществе (его сиятельство, Артынов, генерал)

Конец бала и раздела совпадает с утренним пробуждением большого города: «Когда Аню провожали домой, то уже светало и кухарки шли на рынок». Перед нами очередная литературная реминисценция (ср. конец дня Онегина: *В постелью с бала едет он, / А Петербург неугомонный / Уж барабаном пробужден / Встает купец, идет разносчик* и т. п.), столь характерная для нашего рассказа с его итоговым колоритом, с его картиной классически завершенной культуры.

(4) *После бала*. Функция этой части – продемонстрировать и закрепить новую ситуацию, возникшую в результате всех происшедших событий.

(4а) *На другой день после бала* (от слов «Во втором часу ее разбудила горничная» до слов «Подите прочь, болван!»). На следующий день Анна просыпается знаменитой (сюжетная конструкция «Затемнение» – поразительный результат предыдущего развития показывается после паузы и неопределенности; см.: *Жолковский, Щеглов 1996б*). Она обнаруживает, что стала объектом поклонения, видя у своих ног Артынова, а также двух других мужчин, которых прежде боялась – его сиятельство и Модеста Алексеича (визит его сиятельства может рассматриваться как реминисценция мотива принца, разыскивающего Золушку после бала). Мужа она с презрением прогоняет, эффектно мстя за все перенесенные унижения.

(4б) *Дальнейшая жизнь* (от слов «После этого у Ани не было уже ни одного свободного дня» до конца рассказа). Теперь между Анной и Модестом Алексеичем устанавливаются отношения, полярно противоположные первоначальным. Мотив 'Беспольного богатства' прошел три фазы. В прежней жизни Анны удовольствия и блага были неотделимы от несносного присутствия мужа, причем денег она не получала и на этом условии. Затем, в сцене бала, как мы уже отмечали, момент присутствия мужа сохраняется, но получает противоположную функцию. В заключительном разделе новеллы Анна распоряжается деньгами Модеста Алексеича совершенно свободно и заочно – его присутствие не допускается: «Она не просила, не требовала, а только посылала ему счета или записки: “Выдать подателю сего 200 р.” или “немедленно уплатить 100 р.”».

Эмансипация героини привела к тому, что ее сюжетная линия (I), склеенная с линией Модеста Алексеича (II), обособилась от последней: начиная с эпизода бала, каждый из них живет, хотя бы внешне, отдельной жизнью и идет к успеху своим путем. Поэтому итоговый раздел (4б) членится не на два подраздела

(Анна / Модест Алексеич – Петр Леонтьич), как большинство остальных разделов, а на три (Анна – Модест Алексеич – Петр Леонтьич). В линии мужа, как всегда, господствует мотив 'Страсть к чинам', который завершается триумфом – получением долгожданного ордена; этот пик линии Модеста Алексеича не вполне синхронизирован с аналогичным пиком в линии Анны, наступая позже него. Как обычно, указанный мотив реализуется через игру и взаимозамену семейно-любовного и карьерного элементов. На этот раз она имеет форму каламбура: его сиятельство произносит свою дежурную остроту о трех Аннах, в которой жена приравнивается к ордену Св. Анны, а Модест Алексеич отвечает шуткой об имеющем появиться на свет маленьком Владимире. В антилинии Петра Леонтьича все протекает по-прежнему, но с ухудшением. Мотив проезжающего экипажа и неудачника, стоящего на обочине дороги, который в (1а) давался завуалированно, здесь повторяется в более явном виде. Помимо этих повторений, возвращающих нас к началу новеллы, в создании безнадежной атмосферы финала участвуют применяемые здесь глагольные формы хаби-туалиса: «...Когда... им встречалась Аня на паре... Петр Леонтьич снимал цилиндр и собирался что-то крикнуть, а Петя и Андрюша брали его под руки и говорили умоляюще: – Не надо, папочка... Будет, папочка...». Подобные концовки типичны для чеховских рассказов, выражающих тему засасывания человека пошлой и монотонной жизнью. С помощью форм обыкновения читателю дают понять, что действие «зациклилось», перешло в стадию бесконечных повторений, и следовательно, никаких новых событий не предвидится. Такой финал имеют «Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда», «Дорогие уроки», «Володя большой и Володя маленький» и многие другие. Ср. в «Ионыче»: «Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит: – Прощайте пожалуйста! – И машет платком».

5. Замечания о стиле

Как говорилось, в сюжетном отношении «Анна» представляет собой компромисс между ранней и поздней манерами Чехова, между парадоксально-эксцентрическим и монотонным «жизнеподобным» развитием действия. Что касается стиля (понимаемого широко – как система методов рассказывания, обрисовки персонажей, моделирования мира), то здесь преобладает, по-видимому,

влияние первой манеры, хотя и в значительно продвинутом, технически усовершенствованном виде. Повествовательной стратегией автора не является, как в «Скучной истории» или «Даме с собачкой», проникновенное исследование повседневности и высвечивание в ней свежих деталей, дающих нам иллюзию реальной жизни со всей ее скукой и безысходностью. Конечно, тема тоски и стереотипности существования присутствует и в «Анне», но разработана она в несколько условном духе, как комедия масок и литературная стилизация. Это общее впечатление создается, не в последнюю очередь, благодаря обилию классических реминисценций, традиционных положений и типов. Кроме общелитературных мотивов (Золушка, экипаж и пешеход, подражание матери и т. п.), в новелле используется много хрестоматийных элементов специфически русского репертуара, возвращающих читателя в атмосферу романов и повестей XIX в. Это такие мотивы, как выход замуж за нелюбимого человека ради помощи родным; чиновник, трепещущий перед своим «генералом»; спившийся и жалкий отец семейства; бал в дворянском собрании; первый выезд юной героини в большой свет и ряд других, более или менее заметных переключек с миром Пушкина, Толстого и Достоевского, которые мы старались отмечать, двигаясь по тексту рассказа¹⁵.

Эффекту комедийной условности способствует трактовка ряда героев, подаваемых в нарочито «марионеточном» стиле. Одни представляют собой явный шарж (Модест Алексеич), другие лишены речей, наподобие персонажей пантомимы (Артынов); третьи действуют нерасчлененной группой, как в фольклорных или фарсо-комических жанрах (Петя и Андрюша; ср. удвоенных персонажей у Мольера, у Гоголя (Бобчинский и Добчинский) и т. п.). Некоторым героям придан тот или иной постоянный жест (Петр Леонтьич пытается что-то выкрикивать; Артынов не отрываясь смотрит на Анну; мальчики удерживают отца). У некоторых есть свои повторяющиеся фразы («каждый человек должен иметь свои обязанности», «значит, теперь у вас три Анны»); иногда их речь этими фразами и исчерпывается («Не надо, папочка...»). Вообще, легко заметить, что «Анна» не принадлежит к тем чеховским рассказам, где люди ведут диалоги и развивают оригинальные идеи. Почти вся прямая речь в «Анне» состоит из отдельных реплик, неизменно характерных и колоритных, главная функция которых – портретирование персонажей с помощью специфической для каждого словесной гримасы. По-видимому, тут налицо очень высокая степень того, что

Бахтин называл «объектным» отношением автора к герою и его высказываниям: последние интересуют писателя не как самоценная точка зрения, а лишь как «характерологическая типичность» героя в рамках твердого и устойчивого авторского мировоззрения (Бахтин 1972: 78–130). Мы уже касались этого, показывая, как с помощью определенных приемов изложения сводится на нет содержание и связность речей Петра Леонтьича и Модеста Алексеича.

Вторая важная функция прямой речи в «Анне на шее» относится к сфере композиции и состоит в выделении важных моментов и членений: яркие, запоминающиеся реплики нередко отмечают кульминации и границы частей, разделов, полуразделов (см., например, подобные речевые виньетки в конце разделов (1а), (2а), (2б), (3а), (4а) и в конце всей новеллы). Эту разграничительную и орнаментальную роль реплики могут выполнять благодаря своей выделенности из текста. Как правило, они произносятся с эмфазой, сопровождаются выразительной позой или жестом (Модест Алексеич держит нож в кулаке, как меч; Анна отчетливо выговаривает каждое слово; Петр Леонтьич с бокалом в руке бежит за поездом) и не особенно плотно пригнаны к контексту: автор преподносит броскую фразу изолированно, как особый «номер», либо вовсе опускает подводящие к ней речи, либо пересказывая их суммарно своими словами. Интересно, что два «коронных» высказывания («Каждый человек должен иметь свои обязанности!» и «Подите прочь, болван!») фигурируют уже в самом общем наброске сюжета «Анны» в записной книжке Чехова (Чехов: 1974–1982, 17: 33); видно, что писатель мыслил их не просто как реплики, а как некие символы, маркирующие два главных сюжетных пика – унижение и торжество героини.

Все эти особенности поэтики «Анны на шее» – и ориентация на старые сюжетные схемы, и отказ от их «серьезного» решения – были замечены современной Чехову критикой, которая неодобрительно отнеслась к его попытке имитировать Гоголя и Островского, упрекая писателя в анекдотизме и в отказе от «глубокого и возвышенного романтизма», свойственного этим классикам (Там же; 9: 488). Критику и в голову не приходило, что можно использовать известные литературные положения как-то иначе, нежели в их прямом, гражданственно-обличительном смысле: до понятия интертекстуальности было еще очень далеко. Критическое непонимание, как всегда, свидетельствует о новаторстве писателя: описывая в своих новеллах завершённую, самодовлеющую и уверенную в своей единственности культуру девятнадцатого века, Чехов

вместе с тем был уже близок духу новой эпохи, с ее пониманием всех условностей и остранным, дистанцированным взглядом на недавнее прошлое.

Впервые: Щеглов Ю.К. Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, «Анна на шее» // Россия Russia. 1987. № 5. С. 101–138.

Примечания

- ¹ Речь идет о сюжетной конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, структура и разновидность которой исследуются в статье «О приеме выразительности ОТКАЗ»; см.: Жолковский, Щеглов 1996а: 54–76). Там же читатель найдет определения приемов выразительности ОТКАЗ, ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ, часто упоминаемых в нашем разборе «Анны на шее».
- ² ПРЕДВЕСТИЕ – прием выразительности, состоящий в том, что какому-то «основному» действию или состоянию (X) предпосылается его неполный, косвенный или замаскированный прообраз (Пре-X). О ПРЕДВЕСТИИ см. подробнее (Shcheglov, Zholkovsky 1987: гл. 4), а также 1.3 статьи (Жолковский, Щеглов 1996а: 54–76).
- ³ Об этом мотиве см. также в нашей статье «Загадки и находки “Станционного зрителя”» в настоящем томе.
- ⁴ О мотиве 'любовь в экипаже' см. нашу статью «Молодой человек в дряхлеющем мире. Чехов: “Ионыч”» (Щеглов 1986а: 40–42, 309).
- ⁵ Термин Н. Фрая (Frue), который в своей теории литературных архетипов говорит об их «сдвиге» (displacement). Под сдвигом архетипического мотива или образа подразумевается придание ему естественной, «реалистической» оболочки, согласование с предметным и стилистическим миром данного произведения.
- ⁶ Ср. задержанную экспозицию в «Попрыгунье», тоже начинающейся со свадьбы. За словами Ольги, рекомендующей мужа гостям: « – Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть?» – следует новый абзац: «Ее муж, Осип Степаныч Дымов, был врачом...» и т. д. В отличие от этого элементарного случая, в «Анне на шее» применено решение, интересное в техническом и тематическом плане, – совмещение задержанной экспозиции с продолжающимся действием (отношениями новобрачных).
- ⁷ Семантический ореол этой конструкции В.М. Жирмунский в работе «Композиция лирических стихотворений» определяет следующим образом: «Анафорическое *и* создает впечатление нарастания лирического волнения, кумуляции смутных и все усиливающихся

эмоциональных воздействий, как бы устремленных в одну точку» (*Жирмунский* 1975: 454).

⁸ Мотив 'еды', среди своих многочисленных функций, может выражать тему тупой индифферентности, оскорбительной для тонких натур. Близкую параллель к «Анне» находим в «Мадам Бовари», где муж жадно ест, а затем спит и громко храпит, в то время как жена скучает и томится (ч. 1, гл. 7, 9). Аналогичная сцена в «Даме с собачкой» (Гуров ест арбуз в номере Анны Сергеевны).

⁹ Регенерация (в моральном, социальном, сексуальном или ином плане) — одна из универсальных тем литературы, реализуемая через архетипы и метафоры, в частности с тем или иным участием фигур родителей как носителей идеи прошлого и наследуемого. Во многих сюжетах регенерация сопровождается смертью родителей или иной формой их ухода со сцены (см. нашу статью «О горячих точках литературного сюжета»: (*Щеглов* 1986б: 136–140)). Но, как мы видим из сюжетов типа «Золушки», возможен и противоположный тип регенерации героя, для которого характерно не отмежевание от родителей, а идентификация с ними; не смерть родителей, а их воскресение в сыне или дочери.

¹⁰ В драме Ростана «Орленок» мотив костюма распределен между двумя персонажами — заглавным героем, который в близкой к кульминации сцене входит, держа в руке знаменитую треуголку своего отца, и его телохранителем, бывшим наполеоновским солдатом, который в той же сцене сбрасывает лакейскую ливрею, обнаруживая надетый под нею гренадерский мундир.

Литературные мотивы могут переходить в жизнь или спонтанно воплощаться в ней, как это видно из рассказа Барбры Стрейзанд о ее работе над фильмом «Йентл» (см. интервью, данное Хаиму Потокку (*Potok* 1982: 121)). Изучая тонкости иудаизма, актриса заинтересовалась личностью своего отца, крупного талмудиста, которого она не помнила. Мать никогда не рассказывала ей об отце; Барбра стала собирать сведения о нем, читать его книги, разыскивать знавших его людей. Она находит, что похожа на отца, мысленно переодевается в его костюм и отождествляет себя с ним: «Я чувствовала себя так, словно надела на себя одежду отца и превратилась в него».

¹¹ Ср. в «Золушке» Перро: «Золушка была добра и нежна, унаследовав это от матери, которая была превосходнейшей женщиной в мире... У нее спрашивали совета, ибо она обладала хорошим вкусом».

¹² Толстовские мотивы в описании бала: Анна впервые чувствует себя «не девочкой, а дамой», подобно Наташе, которая гордится тем, что «в первый раз была в длинном платье, на настоящем бале». Как и у Чехова, первый бал Наташи завершается описанием характерного,

картинного танца — мазурки, с Денисовым, которого Наташе приходится уговаривать, расшевеливать, как Анне ... громадного офицера.

¹³ Дальнейшие толстовские реминисценции: «[Пьер] был... муж, не только не портящий общего впечатления высокого тона гостиниой, но, своею противоположностью изяществу и такту жены, служащий выгодным для нее фоном» («Война и мир», т. 2, ч. 3, гл. 9).

¹⁴ 'Один в центре внимания многих', 'многие вокруг одного' — известная композиционная фигура выделения, подчеркивания, повышения важности, см. замечания о ней в (*Жолковский, Щеглов* 1996б: 113–136).

¹⁵ Кроме параллелей, отмеченных нами, есть и другие. Т. Виннер находит, что «Анна на шее» во многом является сниженной вариацией «Анны Карениной». Сходные моменты: девушка, выданная замуж по расчету с помощью знакомых дам; муж — бюрократ, говорящий в бытовой обстановке суконым языком, настаивающий на «обязанностях»; строгое, критическое отношение мужа к легковесной родне жены; железнодорожная станция как место первой встречи жены с будущим любовником; упоминание у Чехова о локомотиве, готовом раздавить героиню, и др. (*Winner* 1963: 75–77).

ДВЕ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ СМЕРТИ
И ВОЗРОЖДЕНИЯ:
«ДАМА С СОБАЧКОЙ»
И «СКРИПКА РОТШИЛЬДА» ЧЕХОВА

Один из путей изучения индивидуального мира писателя – моделирование его в виде системы инвариантных мотивов, получаемых постепенным развертыванием и ветвлением единого тематического ядра. В принципе такая система должна быть достаточно полной и гибкой, чтобы на ее языке нетривиальным образом пересказывался любой текст рассматриваемого автора¹. В ожидании подобной идеальной модели могут представлять интерес различные степени приближения к ней, а также описание избранных фрагментов данного поэтического мира, отдельных текстов и их аспектов и т. д. В свете указанных теоретических целей приобретает новую осмысленность и остроту столь традиционная литературоведческая процедура, как сопоставление двух или нескольких произведений одного писателя. Последовательная установка на отыскание инвариантных для их автора тем и художественных стратегий выявляет между этими текстами смысловые и структурные «изоглоссы», порой довольно глубокие и неожиданные. Покажем это на примере двух рассказов позднего Чехова, в равной мере знаменитых и хорошо исследованных порознь, но, насколько нам известно, никогда не рассматривавшихся в качестве двух вариаций по сути единого сюжета.

«Скрипка Ротшильда» (1894) и «Дама с собачкой» (1899) входят в ряд тех чеховских рассказов, где, пользуясь формулировкой американского критика, речь идет о «драматическом обретении утраченной человеческой личности и о востребовании морального существа» (*Lindheim* 1985: 64), т. е. о процессе, обратном обычной дегуманизации и автоматизации (ср. «Ионыч»).

В развертывании этой темы между двумя рассказами обнаруживается значительный параллелизм, распространяющийся на ход сюжетных событий, на фигуры героев и соотношения между ними, а также на целый ряд частных деталей, тождество которых неслучайно и подтверждает глубинную общность этих двух рассказов.

Говоря об этих параллелях и совпадениях, мы будем различать в них два аспекта – авторский и универсальный. Большинство элементов, общих для «Скрипки» и «Дамы», специфичны для поэтического мира Чехова, встречаясь в самых разных его произведениях. В то же время при более обобщенном рассмотрении за многими из них явственно проглядывают мотивы и образы мировой литературы, мифологии, фольклора. Одна из причин этого – в том, что 'востребование личности' естественно вписывается в архетипическую тематику 'смерти–перерождения', чей образно-метафорический арсенал весьма разнообразен и имеет широкое применение в литературе.

В обоих рассказах «размораживание» человеческой личности начинается на весьма позднем этапе жизни и сопровождается физическим угасанием: Яков Иванов умирает, Гуров видит, что голова поседела и жизнь прошла. Обе истории иллюстрируют трудности, с которыми прорастает новый человек внутри старого, выбиваясь на свет сквозь толщу застарелых привычек и предрассудков. Драматизм повествования складывается из колебаний, замедлений и зигзагов, сопровождающих переход героя с орбиты автоматизированного бездумного и эгоистического существования на путь свободного выбора, личной ответственности, соучастия в судьбе других людей. Говоря пока что о чисто фабульной стороне двух рассказов, в эволюции Дмитрия Дмитриевича Гурова и Якова Матвеевича Иванова можно выделить следующие общие моменты:

- (1) исходное состояние героя;
- (2) новые события или факторы, входящие в жизнь героя, и его неспособность адекватным образом ответить на их вызов – двойственное отношение к новой ситуации, попытки осмыслить ее в прежних категориях, инертность, неловкость, скука;
- (3) рецидивы старого, когда кажется, что ожидавшаяся перемена не состоялась, что бытие и сознание героя прочно возвращаются на традиционные круги;
- (4) те или иные события, подталкивающие героя к сдвигу с мертвой точки, среди которых:

(а) зеркальная сцена, где ему дается увидеть свое обычное «я» в грубом, непривлекательном отражении;

(б) созерцание природы, которое приподнимает его на какой-то момент над бессмыслицей повседневности, напоминая о более высоких целях жизни;

(5) кризис – резкое обострение прежней (неудовлетворительной, тупиковой) ситуации, после которого наступает

(6) перелом – прекращение сопротивления, разоружение героя перед новой правдой его жизни, запоздалое ее принятие.

Как мы увидим, эти фабульные моменты в «Скрипке» и в «Даме» разработаны с неодинаковой степенью детальности, не всегда точно следуют указанному здесь порядку и по-разному сцепляются друг с другом. Данный список следует понимать не как попытку сколько-нибудь строгой «морфологии» двух рассказов (которая к тому же и не имела бы никакой теоретической ценности на столь ограниченном материале), а лишь как прием изложения, делающий их сопоставление более наглядным.

1. *Исходное состояние.* При всей разделяющей их имущественной и социальной пропасти, два центральных персонажа в каком-то смысле сходны по своему положению на жизненном пути. Оба достигли некой солидности и устойчивости в своих соответственных сферах: Яков Иванов делает «хорошие, прочные» гробы и в принципе мог бы быть зажиточным человеком («Если бы (он) был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом»); Гуров служит в банке и «имеет в Москве два дома». Правда, Яков – нищий неудачник, а Гуров окружен благами комфорта и культуры, но с точки зрения чеховской жизненной философии эта разница не так существенна. Более важно сходство, выражающееся в том, что оба героя весьма далеко продвинулись по пути душевного очерствения, разочарования, индифферентности. Этот процесс, как и другие «болезни века», часто демонстрируется Чеховым на примерах, взятых из диаметрально противоположных сфер жизни. Знаменательный параллелизм можно видеть уже в начальных репликах двух героев. Представляя читателю Гурова и Якова Иванова, автор наделяет обоих теми характерными фразами-гримасами, фразами-девизами, которые у него служат обычным признаком выхолощенного, автоматизированного состояния²:

Заказы на детские гробики принимал он очень неохотно и делал их прямо без мерки, с презрением, и всякий раз, получая деньги за работу, говорил:

– Признаться, не люблю заниматься чепухой («Скрипка Ротшильда»).

О женщинах (он) отзывался почти всегда дурно, и когда в его присутствии говорили о них, то он называл их так: – Низшая раса! («Дама с собачкой»).

Особый эмблематический вес этих изречений, не случайно занимающих столь заметную (начальную) позицию в рассказе, обусловлен тем, что именно по этим двум линиям обоих героев в конечном счете ожидается сюрприз, именно через «женщин и детей» приоткроется перед ними возможность вновь жить, чувствовать, видеть мир. В репликах, имеющих оба раза форму обыкновения («всякий раз...», «когда...»), выражено утомленно-неразличающее отношение к женщинам и к детям как к объектам рутинным, в массовом количестве прошедшим через руки того и другого за годы косности и душевного сна. «Востребование личности» выразится, среди прочего, в том, что Гуров встретит и полюбит индивидуальную, не похожую на других женщину, а Яков вспомнит конкретно, умершего полвека назад ребенка.

Герой «Скрипки Ротшильда» в начале рассказа представлен как полностью бесчувственный и поглощенный бытом. Единственное сильное чувство, ему знакомое, – ненависть к «пархатым» – не содержит личностного элемента, будучи обусловлено господствующими массовыми эмоциями и стереотипами³. Имя его – Яков – в городе почти забылось, заменившись неодошевленным прозвищем «Бронза» (позже возврат от прозвища к настоящему имени сыграет роль того переименования, которым обычно сопровождается мотив регенерации). Жизнь Якова неотделима от его профессии; семья помещается у него в одной комнате с «гробами, верстаком и всем хозяйством»; люди, и мертвые, и еще живые, суть лишь точки приложения работы; на похоронах жены он радуется качеству гроба, и даже на отвлеченные темы неспособен думать иначе как в гробовщицких терминах. «Реалистически» выражая тему бессмысленного и тоскливого существования, все эти элементы имеют в то же время сильные символично-метафорические коннотации. «Скрипка Ротшильда» – один из тех чеховских рассказов, где символы, архетипы и метафоры играют повышенную и, можно сказать, организующую роль. Подобные элементы вообще характерны для поэтики Чехова и занимают видное место в самых глубоких его произведениях. Достаточно сослаться на «Душечку» и «Анну на шее» с их архетипами Психеи и Золушки соответственно⁴; на «Человека

в футляре», целиком основанного на одной многообразно варьируемой заглавной метафоре; на весьма явственные в том же рассказе сказочно-мифологические коннотации змея, властвующего над городом, требующего человеческих жертв (исключение гимназистов «Петрова и Егорова») и в конце концов побеждаемого рыцарем – пришельцем из другой страны; на многочисленные символично-архетипические мотивы в пьесах⁵; на библейские подтексты той же «Скрипки» и т. п.

Как и в «Человеке в футляре», эмблематическим выражением темы в «Скрипке Ротшильда» является уже сама профессия героя. Подобно учителю греческого языка, гробовщик воплощает ущербное существование, искусственно отгороженное от настоящей жизни. Если определить центральную метафору рассказа как 'смертеподобие', то гробовщик оказывается одной из фигур, удобных для ее реализации.

В мировой литературе с фигурой гробовщика более или менее постоянно связываются такие тематические функции, как (а) ирония над жизнью, веселье, «остроумие»⁶, (б) мотив соседства и глубинного родства смерти с жизнью и с ее производительными силами, (в) мотив «другого мира», населенного мертвыми и обладающего свойством перевернутости, оборотности по отношению к обычному миру.

Первый из этих трех признаков у чеховского гробовщика отсутствует (веселым и остроумным его никак не назовешь – в этом он походит на пушкинского Адриана Прохорова, чей нрав «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу»), зато второй и третий представлены вполне явственно. Подобно гробовщику Мортслею (Mortsleugh) в вальтерскоттовской «Ламмермурской невесте», Яков по совместительству играет роль *скрипача на свадьбах*, т. е. обслуживает обряд, празднующий жизнь и продолжение рода⁷. Связь смерти, могилы с любовью и плодородием – мотив известный: вспомним хотя бы рассказ о матроне из Эфеса, некоторых диккенсовских персонажей⁸ или эротико-кладбищенский эпизод в чеховском «Ионыче». Можно полагать, что активизация данного мотива в «Скрипке» не случайна, поскольку проблематика перерождения, преемственности и в конечном счете победы над смертью имеет к теме рассказа прямое отношение.

Не менее очевидны и *загробные* коннотации образа Якова, через которые в данном случае метафорически преломляется обычная для Чехова тематика морального окостенения и автоматизации жизни. В этом смысле подозрителен уже сам городок, где жили «почти одни только старики, которые умирали так редко,

что даже досадно» (в царстве мертвых не умирают). Амнезия (забвение прошлого, в том числе собственного ребенка⁹) и слепота (не видит реки и дерева) также сближают героя «Скрипки» с обитателями того света¹⁰. В этот же мотивный ряд входят отказ в еде и голодание («он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду»). В других рассказах мужья также лишают жен еды; в «Анне на шее» это символически выражает отсутствие полноценной эмоциональной жизни, а в «Крыжовнике» – приводит и к физической смерти жены¹¹. Такие детали, как теснота дома Якова, постоянное присутствие в нем изделий его труда, помимо своего прямого, «реалистического» значения (см. выше) имеют и фигуральное, напоминая о гробе и могиле. Ненависть Якова к евреям, с которыми он играет в оркестре на свадьбах, его антипатия к людям вообще (вспомним его реакцию на толстую даму в купальне) сопоставимы с известной неприязнью мертвых к живым в фольклоре и мифе¹². Наконец, в образе жизни и мышления Якова Иванова весьма заметны черты «мира наоборот», что во многих фольклорно-мифологических традициях выступает в качестве характерной особенности загробных областей¹³. Некоторые из этих черт связываются с фигурой гробовщика более или менее традиционно, другие оригинально разработаны автором рассказа.

Первый и наиболее известный парадокс гробовщика состоит в инверсии традиционного отношения к жизни и смерти: смерть окружающих вливает в него жизнь и бодрость, и, напротив, их живучесть означает для него упадок, оскудение источников жизни. Целый ряд функций жизни выполняется гробовщиком и его близкими с помощью аксессуаров смерти; их правила, оценки, реакции на явления действительности противоположны общепринятой норме¹⁴. Все это делает мир гробовщика своего рода негативом естественного мира и придает ему сходство с миром мертвых. Неудивительно, что жена Якова Иванова умирает с радостным лицом, словно приветствуя «смерть, свою избавительницу». Кончина ее имеет черты возрождения и возврата к истокам жизни – не случайно именно в этот пограничный момент вспоминает она умершего младенца, реку, вербу и другие предметы, изглаженные из памяти пятидесятилетним пребыванием в доме Якова.

Одним из наиболее заметных мотивов загробной «оборотности» являются *убытки*, подсчетом которых без конца занят герой рассказа. Жалобы гробовщика на убытки столь же традиционны в русской литературе, как разговоры извозчика о дороговизне овса.

Но этот хрестоматийный элемент Чехов повысил в ранге, придав ему, как и самой профессии Якова, символично-метафорическое звучание. Убытки, а точнее нереализованные доходы (именно в этом расширительном смысле понимает убытки Яков), означают моральные потери и нереализованные возможности жизни, как отметил Р.Л. Джексон в статье «If I forget thee, o Jerusalem» (Jackson 1978: 60–61). Не менее очевидно и созвучие этого мотива чертам мифологического «антимира» в образе героя. Ведь перед нами своеобразная экономика с обратным знаком, в обычном мире невозможная. Смысл нормальной коммерческой деятельности состоит в *прибыли*: предприятие, целиком основанное на убытках, неустойчиво и не могло бы существовать. Между тем в негативном хозяйстве Якова именно такое положение дел является постоянным и неизменным. При этом тот факт, что в категорию убытков включаются у него и несостоявшиеся доходы, усиливает (поскольку устраняется middle ground) полярность контраста между гробовщицким и нормальным мирами.

В некотором смысле символизм и эволюция Якова напоминают нам о Чичикове, этом «верховном гробовщике России», которого автор также мыслил как должностящего в конце концов переродиться (Там же. 57–58). И в том и в другом случае коммерческая деятельность, связанная с мертвыми, допускает возможность «потусторонних» интерпретаций, которые применительно к гоголевскому герою, как известно, уже делались.

2. *Неадекватная реакция на новое: сопротивление, инерция, скука*. В начальной стадии своего «размораживания» оба персонажа томятся, не понимая, что с ними происходит. Процесс особенно мучителен для Якова, который неспособен ничего выразить словами и прибегает к скрипке – своеобразному антиподу гроба в символической оппозиции 'смерть / возрождение' – как к отдушине для своих горестей и смятенных чувств¹⁵. Ни Яков, ни Гуров не спешат осознать и авторизовать свои новые непривычные ощущения, что придает своеобразное двухголосие их речи, как прямой, так и внутренней. Прося фельдшера помочь его заболевшей старухе, Яков явно стесняется побуждений, приведших его в больницу, прячет их за напускным цинизмом: «Здравия желаем... Извините, все беспокоим вас, Максим Николаич, своими пустяжными делами. Вот, извольте видеть, захворал мой предмет. Подруга жизни, *как это говорится, извините за выражение...*» (курсив наш. – Ю. Ш.). Этими фразами, маркирующими речь как цитатную, равно как и причудливым сдвигом ударения, Бронза дистанцируется от собственных слов и стоящих за ними мотивов, давая

понять, что осознает их необычность, инородность тому сугубо практическому языку, каким вообще-то подобает говорить между собой двум столь занятым и презирующим «чепуху» людям. Продолжая в том же гаерском самоуничижительном тоне («чувствительно вас благодарим за эту приятность, но, *позвольте нам выразиться*, всякому насекомому жить хочется»), отвечая на хамство собеседника знаками единомыслия с ним по сути обсуждаемого вопроса и как бы прося лишь о снисхождении к нелепой человеческой природе («слегка толкнул фельдшера под локоть, подмигнул глазом и сказал вполголоса: – Ей бы, Максим Николаич, банки поставить»), Яков в то же время проявляет настойчивость и под конец выходит из себя, чем и выдает свои настоящие, подавленные мотивы. Этот диалог, занимающий необычно большое место (почти полторы страницы) в скупом повествовательном балансе чеховского рассказа, несет и другие важные функции в эволюции героя, о чем будет сказано ниже.

В «Даме с собачкой», хотя и в более свернутой форме, чувствуется аналогичная языковая неловкость в определении героем своих новых переживаний и та же тенденция понизить их значение. Он затрудняется в подыскании подходящего слова: «И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно *похождение или приключение*, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание...»

Душевная инертность, трудность расшевеливания подчеркнута неоднократно в обоих героях. Оба скучают, испытывают неловкость и неспособны отвлечься от банальных подробностей быта в момент, когда другое человеческое существо – умирающая жена, соблазненная женщина – нуждается в поддержке и сочувствии. «Гурову было уже *скучно* слушать, его раздражал наивный тон, это покаяние, такое неожиданное и неуместное...» – «...Яков глядел на нее *со скукой* и вспоминал, что... <...> Четыре дня нельзя будет работать, а наверное Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней». Попытки партнерши эмоционально дотянуться до героя, «излить душу», не поощряются: «Это тебе мерещится», – отвечает Яков на напоминание Марфы о ребенке, и Гуров в номере ялтинского отеля вторит ему: «Ты сама не знаешь, что говоришь».

3. *Рецидивы старого*. Как для Якова, так и для Гурова характерно тяготение к прежнему, устойчивому состоянию души и образу жизни. Вздуроражившее их событие (встреча с Анной, смерть Марфы) не мешает обоим при первом же удобном случае вернуться в проторенную колею ежедневных условностей и почувствовать себя в ней уютно¹⁶. «Мало-помалу он окунулся в московскую

жизнь... Его уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи, и уже *ему было лестно, что у него бывают известные адвокаты и что в докторском клубе он играет в карты с профессором*. Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке...» (гл. 3). Этой фазе эволюции героя «Дамы с собачкой» соответствует в «Скрипке Ротшильда» удовлетворение Якова тем, как устроились похороны Марфы: «...за могилку с него ничего не взяли, так как кладбищенский сторож был ему кум. <...> Шли за гробом старухи, нищие, двое юродивых, встречный народ набожно крестился... <...> И Яков был очень доволен, что все так честно, благопристойно и дешево и ни для кого не обидно. Прощаясь в последний раз с Марфой, он потрогал гроб рукой и подумал: “Хорошая работа!”» Должен произойти какой-то дополнительный толчок, чтобы окончательно сбить героя с его вновь обретенной удобной орбиты, показать ему недостоинство и невозможность привычной жизни и резко ускорить процесс морального перерождения.

4. *Моменты, ускоряющие «размораживание»: зеркальная сцена и размышления у воды*. Эти мотивы заметно различаются по своему месту в композиции двух рассказов и по роли в развитии событий. В «Даме с собачкой» всем памятна сцена с чиновником, в котором Гуров, как в зеркале, внезапно узнает самого себя:

Однажды ночью, выходя из докторского клуба со своим партнером, чиновником, он не удержался и сказал: – Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул:

– Дмитрий Дмитрич!

– Что?

– А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!¹⁷

Именно этот эпизод, с его типично чеховской темой провала коммуникации, заставляет Гурова осознать, что жизнь пропадает («Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, бестолковые дни! <...> Ненужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куца, бескрылая жизнь, какая-то чепуха»), и возобновить отношения с Анной Сергеевной. Шок героя понятен: ведь в реплике партнера отразилась та сторона самого Гурова, которая до сих пор доминировала в его жизни. Реакция чиновника на попытку доверительного разговора о сердечных делах не просто глухая неотзывчивость, но, напротив, слова союзника, сочувственный отклик на более раннее замечание

самого Гурова («давеча вы были правы»). Культура еды – обеды, завтраки, закуски, чаепития – лейтмотив Гурова, проходящий через весь рассказ: знакомство с Анной Сергеевной происходит за обедом (гл. 1), в номере отеля, после любовной сцены, герой неторопливо ест арбуз (гл. 2), в Москве он, среди других прежних привычек, возобновляет посещение ресторанов и «селянку на сковородке» (гл. 3), в «Славянском базаре» заказывает и пьет чай, в то время как А.С. плачет, стоя у окна (гл. 4). До диалога о любви и осетрине «чувствующая» и «обедающая» ипостаси Гурова сосуществовали нерасчлененно, но реплика чиновника вызывает их взрывообразное разделение, заставляя героя взглянуть на «обедающую» ипостась отчужденным и резко критическим взглядом.

Подобные зеркальные сцены, где мятущийся герой в поисках сочувствия наталкивается на злую карикатуру самого себя, можно считать типичным сюжетным звеном в развитии темы перерождения. Один известный пример – встреча Раскольникова со Свидригайловым («мы одного поля ягоды»). Другой, особенно характерный ввиду частоты толстовских параллелей и реминисценций у позднего Чехова, включая и данный рассказ, это «Смерть Ивана Ильича». Как известно, самокритичность пробуждается в толстовском герое, когда в формальном безразличии врачей он узнает собственную манеру обращения с людьми: «И ожидание, и важность напускная, докторская, ему знакомая, та самая, которую он знал в себе в суде... Как он в суде делал над подсудимыми, так точно над ним знаменитый доктор делал тоже вид» (гл. 4).

В «Скрипке Ротшильда» аналогичную роль играет спор Якова с Максимом Николаичем по поводу болезни Марфы. Безлично-массовое и черствое отношение фельдшера и его коллеги-гробовщика к человеческим существам по сути одинаково, хотя Яков, будучи персонажем гораздо более безотчетным, чем Иван Ильич или Гуров, этого параллелизма не осознает даже отдаленно. В отличие от диалога о любви и осетрине, данная сцена не занимает кульминационного положения в композиции рассказа: решительный перелом в настроении Якова произойдет позже, в результате столкновения с евреем. Обе зеркальные сцены, однако, сходным образом акцентированы, завершаясь приступом возмущения героя по адресу своего прежнего единомышленника и окружающего мира вообще (Гуров: «Какие нравы, какие лица!..» Яков: «Насажали вас тут артистов! Богатому небось поставил бы банки, а для бедного человека и одной пьывки пожалел. Ироды!»)

Если конфронтация со своими двойниками способна привести героев в смятение и гнев, то созерцание природы и в особенности одной из вечных ее стихий – воды – напротив, оказывает на них умиротворяющее действие, удаляя из души злобу и суетность. Выход «на природу», на берег моря или реки (см. ниже, п. 6) становится вторым обстоятельством, способствующим сдвигу в образе мышления обоих персонажей.

5. *Кризис*. В обоих рассказах к исцелению ведет некое обострение существующей ситуации, становящееся «последней каплей» в нарастании внутреннего разлада и неудовлетворенности героя. В «Даме с собачкой» кризис *совмещен с зеркальной сценой*: ведь именно реплика чиновника вызывает необычно бурную реакцию Гурова и перемену в его жизни. В «Скрипке» кризисную роль играет – уже после зеркальной сцены – шумное и безобразное столкновение с Ротшильдом, где грубо ревет и машет кулаками Яков, размахивает руками и бежит прочь еврей, кричат мальчишки, лают собаки... Подобный пароксизм в виде порыва гнева, истерики или ссоры, когда долго копившееся внутри героя бессознательное недовольство разрешается взрывом и переменой ситуации, представлен и в нескольких других известных рассказах: «Именины», «Учитель словесности», «Невеста» и особенно «В родном углу», где сцена имеет почти те же черты, что и в «Скрипке». (Вера неожиданно для себя нападает на ни в чем не повинную, безответную – как Ротшильд! – Алену, после чего прячется от стыда в овраг, а затем уходит из дома.)

Характерно, что в этот климактический момент «Скрипки Ротшильда», когда злое и консервативное, «мертвое» начало в герое выливается в последнюю яростную вспышку, он в последний раз фигурирует как «Бронза». Обезличивающее прозвище дано с акцентом (несколько раз выкрикивается мальчишками) как часть общего ухудшения ситуации перед поворотом и катарсисом.

6. *Перелом*. Окончательное «размораживание» героя и решительный сдвиг его в сторону «обретения утраченной личности и востребования морального существа» (примирение с Ротшильдом, возвращение к Анне Сергеевне) непосредственно следует за кризисом. Но и этот финальный этап – короткий в «Скрипке», длительный в «Даме» – на поверхности отнюдь не выглядит как некая эффектная метаморфоза, как полное сбрасывание старой кожи и торжество нового человека. Напротив, как Яков, так и Гуров продолжают осмыслять полученное ими откровение в прежних понятиях, применять «двойную бухгалтерию» в оценке происшедшего и сохранять свою всегдашнюю безрадостную мину.

После столкновения с евреем герой «Скрипки Ротшильда» приходит на берег *реки*, где в его состоянии начинают происходить быстрые перемены. Отпадают признаки смерти – амнезия и слепота. Сидя у воды, где когда-то они с Марфой пели песни под деревом, Яков впервые за полвека замечает вербу¹⁸ и вспоминает своего ребенка и реку, какой она была в дни его молодости¹⁹. Пелена за пеленой спадают с пробуждающегося сознания героя, и он впервые в жизни задумывается о судьбе человечества в целом, об отношениях между людьми. Ирония состоит в том, что Яков, как всегда, не располагает языком для выражения своих новых мыслей, и облекает их в единственно знакомую ему форму подсчета убытков: «И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков?.. Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу»²⁰. Аналогичным мыслям, хотя и на гораздо более раннем, чем в «Скрипке», этапе сюжета, предавался Гуров, сидя с Анной Сергеевной на берегу *моря* в Ореанде (как Яков и Марфа сидели когда-то на берегу реки): «Успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (гл. 2).

В финале «Дамы с собачкой» мы слышим в размышлениях героя те же двухголосные интонации, что и в ялтинский период романа (см. выше п. 2). Даже теперь, когда неординарный характер отношений с Анной Сергеевной ему, казалось бы, уже достаточно ясен, Гуров продолжает рассматривать свой роман как что-то заведомо временное, отличающееся от прежних увлечений лишь длительностью: «Для него было очевидно, что эта *их любовь кончится не скоро, неизвестно когда...* Анна Сергеевна привязывалась к нему все сильнее, обожала его, и было бы немисливо сказать ей, что все это должно же иметь когда-нибудь конец; да она бы и не поверила ему». Этот трезвый и тусклый взгляд на мир, окрашивающий в привычный серый цвет даже качественно новые, необыкновенные моменты жизни, остается устойчивым состоянием Гурова, откуда и своеобразный способ отсчета в его размышлениях о будущем с любимой женщиной. Вместо того, чтобы идеалистически проецировать нынешние свои чувства в бесконечную даль будущего, герой «Дамы с собачкой» начинает с конца, намечая где-то впереди неизбежную предельную точку и мысленно отмеряя остающееся до нее расстояние. При этом

кажется, что продолжительность предстоящих любовных отношений его скорее заботит, чем радует.

Оба рассказа демонстрируют живительную роль *периферийного, маловажного и случайного* в духовной трансформации героя. Как не раз замечалось, русская действительность конца прошлого века предстает у Чехова как полностью урегулированная, заключенная в твердо устоявшиеся культурно-бытовые формы, «тоскливо знакомая»²¹, не предполагающая неожиданностей. По замечанию Н.Я. Берковского, в чеховском мире «нет более свободных лиц и свободных происшествий, ничто не упущено, на все наложены общие законы, горизонт закрыт» (*Берковский* 1969: 56). Речь идет прежде всего о «центральной» зоне жизни каждого индивида, где сосредоточены ее главные нервные узлы и коммуникации; именно здесь требуется вести себя в строгом соответствии со «званием». Полностью структурированный и подчиненный скучным потребностям, центр безнадобен с точки зрения возможностей свободного развития личности, жизни «для души». Возможности свободы возрастают по мере удаления на периферию, в сферу «некультурного», несолидного и необязательно, лишенного практической важности.

Именно этим способом некоторым чеховским героям удается ускользнуть из-под тотального контроля, найти отдушину со свежим воздухом и заново увидеть себя и мир.

Заостренная версия данного мотива состоит в том, что облегчение, а то и спасение, дается общением с чем-то совсем уже слабым, робким, неоформленным, как и вообще со всем тем, что не находит себе места в респектабельно отлаженном порядке жизни и презирается им. Эта реабилитация слабого, внесистемного, недоволенного характерна для Чехова, который, как не раз подчеркивает Н.Я. Берковский, видит в подобных элементах ростки будущего: «Не вошедшее в фабулу, не получившее твердой формы в практике жизни Островский считал пусть и милым, прекрасным, но как бы не существующим, бессильным, в расчет не принимаемым. У Чехова рыхлое и слабое, на сегодня побежденное, обладает будущностью, поэтому Чехов так внимателен к нему» (*Берковский* 1969: 158, 170–177). Такова, например, Мисюсь – любовь художника в «Доме с мезонином»: хрупкая и непрактичная, она не занимается никаким делом, целый день читает романы и трепещет перед передовой и умной старшей сестрой. Таков Иван Матвейч в одноименном рассказе, нескладный юноша из деревни, секретарь солидного ученого, который взбешен его непунктуальностью, но в конце концов и сам забывает о своей скучной

статье, заслушиваясь рассказом Ивана Матвейча о ловле птиц и тарантулов. Для Ваньки Жукова тягостный мир обязанностей – это город и ученичество у сапожника, а желанный мир свободы – деревня, где живет вечно пьяный и беззаботный дедушка; так же соотносятся дом солидного мужа и жалкого алкоголика-отца для героини «Анны на шее». Не в силах выносить общество коллег и домочадцев, ищут облегчения на стороне доктор Андрей Ефимыч и профессор Николай Степанович («Палата № 6», «Скучная история»); для первого единственным интересным собеседником оказывается душевнобольной, второй шокирует семью своей дружбой с неортодоксальной Катей.

Сюда же можно отнести такие рассказы, как «На святках», где совершенно нелепое письмо из родной деревни живительное действует на Евфимью, угнетенную пошло-торжественным лакейством мужа – швейцара в столичной водолечебнице; «Переполох», где для главы семьи маленькая оскорбляемая хозяйкой горничная оказывается единственным человеком в доме, с которым можно поговорить; «Тоска», где извозчик Иона изливает душу лошади, и т. п. В «Человеке в футляре» с далекой периферии (из южной губернии, как, между прочим, и Иван Матвейч) является «спаситель» (Коваленко), освобождающий город от тягостной власти «дракона» (Беликова). Обращение к маргинальным, ранее незамечавшимся и недооценивавшимся персонажам как к источнику утешения и душевного обновления мы встречаем также у Толстого: для Ивана Ильича такую роль играют мужик Герасим и гимназистик-сын, для купца Василия Андреевича («Хозяин и работник») – неудачник и недотепа Никита.

На «центробежном» мотиве основана и фабула двух интересующих нас чеховских рассказов. У обоих героев есть некая жизнь на периферии (романы Гурова, отхожий промысел Якова на свадьбах), где они относительно менее стеснены, чем в основной своей среде, хотя и это неофициальное прибежище уже в значительной степени отравлено неудовлетворенностью и скепсисом: один называет женщин низшей расой, другой ненавидит и презирает своих коллег по еврейскому оркестру. По сути дела, и эта область для них уже во многом канонизировалась и стала частью «центра». Тем не менее именно отсюда в конечном счете способно войти в жизнь героя что-то новое и ценное для души. В этом отношении между фигурами Анны Сергеевны и Ротшильда налицо несомненный параллелизм. (Он несколько затемнен тем, что обрисованные нами фабульные мотивы «размораживания» героя под воздействием другого существа группируются в «Даме

с собачкой» вокруг одной Анны, в то время как в «Скрипке» они распределены между двумя персонажами – Марфой и Ротшильдом. Из них признаком маргинальности в собственном смысле наделен в первую очередь Ротшильд, хотя метафорически то же самое можно было бы сказать и о Марфе, давно уже низведенной мужем на положение «кошки или собаки».)

Носитель нового и на периферии занимает более слабое и уязвимое, чем другие, положение. Своим безответным поведением он раздражает героя рассказа и даже (в «Скрипке») провоцирует его на грубые и жестокие выходки²². Анна Сергеевна непохожа на знакомых Гурову женщин своей неопытностью, покаяниями и жалобами, от которых он далеко не в восторге («его раздражал наивный тон», «что-то в ней есть жалкое все-таки»). Ротшильд, уже самой своей национальностью обрекаемый на периферийную роль в социальном микрокосме рассказа, выделен среди остальных евреев лейтмотивом жалкости и плача²³ («тощий», «плакала флейта», «даже самое веселое умудрялся играть жалобно», «обиделся», «заплакал», «хрупкая, деликатная фигура», «отчаянный, болезненный крик» и т. п.), и, очевидно, именно этим навлекает на себя особую неприязнь Якова, словно иллюстрируя пронизательные замечания Розанова о психологии российского антисемитизма²⁴. Заметим, что эти черты забитости, слезливости, жалкости, которыми наделяется партнер, выполняют немаловажную архетипическую функцию в рамках регенеративной тематики обоих рассказов. Как показывается в некоторых работах по мифологии и фольклору, роль помощников перерождающегося героя и «восприемников» его новой личности часто играют лица социально приниженные, физически слабые, неприкасаемые, нищие, «юродивые», а также женщины. Таковы, например, Соня (в которой как бы снова воплощается, воздействуя на Раскольникова, образ безответной Лизаветы) в «Преступлении и наказании» и многие другие персонажи этого типа²⁵.

Логика действия в обоих рассказах приводит к разоружению сильного, заматерелого в науке жизни героя перед своим слабым, неудачливым и безответным партнером, чья приниженность ранее так раздражала его. Теперь, пережив душевный слом, герой сам тянется к «жалкому» существу и берет на себя инициативу сближения. Гуров, вначале испытывавший по отношению к Анне Сергеевне «грубоватое высокомерие счастливого мужчины», едет в город С. и, как гимназист, ходит вдоль ее забора; Яков подзывает к себе еврея («подойди, ничего, – сказал (он) ласково и поманил его к себе»), плачет вместе с ним и завещает ему скрипку.

В «Скрипке Ротшильда», вообще более богатой архетипическими и поэтическими реминисценциями, развязка имеет заметную сказочно-мифологическую окраску. Та подсознательная тоска Якова, для которой он не мог найти более точных слов, чем всеобъемлющая метафора «убытков», и которую силился выразить с помощью музыки, остается жить в инструменте, продолжающем разговаривать с живыми – мотив 'души в заветной лире', представленный в русской поэзии «Эоловой арфой» Жуковского и «Тростником» Лермонтова, и имеющий параллели в фольклоре разных народов²⁶.

Подобный финал в иносказательной форме отражает чеховскую полумистическую идею 'непропадающих усилий', 'ненапрасных жертв', все более явственную в поздних вещах, особенно в пьесах. То просветление, которого достиг Яков в результате тяжелой душевной муки, не может исчезнуть бесследно. Отдельный человек страдает и умирает, но оказывается, что его неудавшаяся жизнь не была полностью бесполезна: незаметной каплей вливается она в слабую пока струйку всеобщего прогресса, которой в неопределенно-далеком будущем предстоит вылиться в небывалую картину мирового процветания и счастья. Не исключены и какие-то формы личного бессмертия: мысль Пети Трофимова о том, что «быть может, у человека сто чувств, и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные 95 остаются живы», типична для настроений позднего Чехова, возникая не только в его произведениях, вроде «Скрипки Ротшильда», но и в частных разговорах (о чем см. воспоминания И.А. Бунина).

Позитивистская по своему происхождению вера в научно-технический прогресс, достигаемый упорным трудом миллионов людей, приобретает у позднего Чехова своеобразное мистико-поэтическое звучание. Проповедь полезных накоплений утрачивает утилитарный пафос, все более переосмысляясь в плане морального улучшения индивида и всего человечества. Представление чеховских героев о ходе истории как о постепенном просветлении земного бытия в чем-то созвучны идеям Владимира Соловьева; рисуемые ими картины будущего напоминают утопии символизма и авангарда, включая даже веру в личное бессмертие в духе Федорова и Маяковского. Отношение к старому миру как к безнадежно устарелому и созревшему для коренных перемен; изнеможение от будней (ср. ненависть к «быту» у Маяковского); мечты о жизни, полной досуга и радостного коллективного творчества; еретический для XIX в. тезис о превосходстве искусства, а то и просто безделья, над бескрылой,

«муравьиной» практической деятельностью («Дом с мезонином»); отказ от религии и размышления о создании нового бога; склонность к утопическому фантазированию и космизму («небо в алмазах») делают Чехова созвучным наиболее радикальным течениям в искусстве и социальной мысли начала века. Элементы этого мирозерцания явственны и в двух классических рассказах, сравнительный анализ которых мы попытались предложить.

Впервые: *Щеглов Ю.К.* Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» // *Russian Language*. 1994. Vol. 48 (159–161). P. 79–102.

Примечания

- ¹ О такой концепции поэтического мира см. работы в сб.: (*Жолковский, Щеглов* 1986; 1987).
- ² Подобные фразы как элемент чеховской стратегии «девальвации слова» рассматриваются в нашей статье «О художественном языке Чехова»; см.: (*Щеглов* 1988: 304–310).
- ³ Согласно интерпретации Р.Л. Джексона, сюжетный перелом рассказа состоит именно в том, что эта безличная ненависть превращается у Якова в осознание внутреннего тождества и братства с Ротшильдом. На то, что эти враги в сущности с самого начала являются двойниками, скрыто указывает переплетение мотивов Якова с «еврейскими» мотивами. Забытые Яковым дни молодости, когда они с Марфой сидели и пели на берегу реки под вербой, – прямая перекличка с псалмом 137: «При реках Вавилона, там сидели и плакали, когда вспоминали о Сионе. На вербах посреди его повесили мы наши арфы <...> Как нам петь песнь Господню на земле чужой? Если я забуду тебя, Иерусалим...» (*Jackson* 1978: 62–63 and *passim*).
- ⁴ О Душечке-Психее см. статью (*Poggioli* 1979: 319–328); об Анне-Золушке (*Щеглов* 1987).
- ⁵ Мифологическим и фольклорным мотивам в «Чайке» и «Вишневом саде» посвящены статьи: (*Jackson* 1981; *Barricelli* 1981).
- ⁶ Об этой черте гробовщика пишет С.Г. Бочаров: «Традиционно с образом гробовщика в литературе связана “остроумная” тема. <...> “Остроумно” положение гробовщика между живым и мертвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей» (*Бочаров* 1985: 48).
- ⁷ Стоит отметить, что в некоторых фольклорных традициях роль скрипача на свадьбах выполняет дьявол, принося несчастье новобрачным.

- ⁸ К таким персонажам относятся м-р Омер в «Дэвиде Копперфильде», чьи внуки зачинаются, рождаются и вырастают среди гробов, и миссис Гэмп в «Мартине Чеззлвите», совмещающая обязанности повивальной бабки и обмывальщицы трупов.
- ⁹ Об амнезии см.: (*Jackson* 1978: 62–63).
- ¹⁰ Слепота – известный признак обитателей загробного мира. Человек, временно попадавший в царство мертвых (в частности, в обрядах инициации), становился слепым на время своего пребывания там (*Пропн* 1946: 58–61).
- ¹¹ Голодание – еще один символ смерти. В целом ряде сюжетов лишением пищи сопровождается ритуальное прохождение героем «фазы смерти» перед его возрождением к новой жизни в новом качестве. Это происходит, например, с Катериной в «Укрощении строптивой» Шекспира и в «Дон-Кихоте», где «губернатора» Санчо держат впроголодь; анализ этих эпизодов см. в статье О.М. Фрейденберг «Три сюжета или семантика одного» (*Фрейденберг* 1930).
- ¹² О неприязни и отвращении мертвых к живым см.: (*Пропн* 1946: 52–53). Как подчеркивается во многих мифах, особенно противен мертвым запах живых. Герой «Скрипки» не может выносить запаха евреев: «было жарко, пахло чесноком до духоты», «что ты лезешь ко мне, чеснок?» В своей работе о символике смерти и возрождения в «Преступлении и наказании» А.Я. Сыркин перечисляет признаки «мертвого» состояния Раскольникова в начале его эволюции, во многом аналогичные чертам Якова Иванова; среди них изоляция от живых и отвращение к людям, включая самых близких (*Сыркин* 1991: 63). Теснота каморки Раскольникова, которую его мать сравнивает с гробом (Там же), – другая черта из этого ряда, сближающая его с Яковым.
- ¹³ Представление о мире мертвых как о «мире наоборот» широко распространено; примеры из верований разных народов см. в работе: (*Неклюдов* 1979: 133–135). В «Петербурге» Андрея Белого черт Шишнарфнэ говорит Дудкину: «Наши пространства не ваши; все течет там в обратном порядке. И просто Иванов там – японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке, японская: Вонави» (гл. 6).
- ¹⁴ Литературные примеры многочисленны; упомянем хотя бы диккенсовского гробовщика из «Мартина Чеззлвита», чьи комплименты, похвалы, добрые пожелания основаны на позитивной оценке смерти: «Прекрасная женщина! ее хочется похоронить даром, и как можно приличнее» (гл. 25), или: «Очень приятно... Плохо выглядит, не правда ли?» (говорится о больном; почти точная инверсия нормальной любезности «вы прекрасно выглядите»; гл. 29).

- ¹⁵ Ср. ночную игру на скрипке овдовевшего Якова и ночной вой собаки под впечатлением смерти компаньона-гуся в «Каштанке»: «Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на скрипке» – «...Тетке было скучно, грустно и хотелось плакать. Она... пошла под диван, села там и начала скулить тихо, тонким голоском». О контрастном параллелизме гроба и скрипки упоминается в (*Jackson* 1978: 66).
- ¹⁶ В сюжетной перспективе рассказа эти рецидивы прежнего состояния перед решающим поворотом к новому представляют собой прием «отказное движение» (см. также следующее примечание).
- ¹⁷ Мастерское построение этой кульминационной сцены заслуживает особого комментария:
- (а) неотзывчивость чиновника подчеркнута тем, что оформлена как отзывчивость: чиновник отвечает на слова Гурова, правда, не на эти, а другие, произнесенные «обедающей» ипостасью Гурова. Именно здесь ясно виден момент зеркальности;
- (б) реплика чиновника выделена отказным движением. Собеседник Гурова не отвечает ему, садится в сани и едет (неудача коммуникации). Затем он внезапно оборачивается и кричит (надежда на успех коммуникации). Но слова его относятся к несвежей рыбе (окончательный провал коммуникации). Пространственным удалением чиновника от Гурова мотивируется громкость реплики («окликнул»), придающая ей дополнительный акцент. Силе выделения чиновничьей реплики соответствует интенсивность реакции на нее Гурова.
- ¹⁸ Момент, когда Яков, сидя на берегу реки, вспоминает ребенка, вербу и все остальное, содержит психологические детали, указывающие, что имела место именно амнезия, полное отключение памяти, а не просто «реалистически» воспроизведенный бытовой факт ослабленного внимания к привычным вещам. В самом деле, вспоминание в этой сцене имеет внезапный характер, как пробуждение от сна: прочно забытый младенец возникает в памяти Якова «вдруг, как живой», а верба поражает своим изменившимся видом («Как она постарела, бедная!»). Подобная резкость видения – своего рода «эффект Рип Ван Винкля», когда многолетний перерыв в восприятии вещей, изымая процесс их постепенного изменения, делает максимально ощутимым контраст между двумя состояниями, прежним и нынешним. По сути дела, происшедшее с Яковым Ивановым похоже на ситуацию героя В. Ирвинга: в фигуральном смысле он тоже пробуждается от долгого сна, возвращаясь из царства смерти и забвения на землю своей молодости, к утраченному «моральному существу». Как это часто бывает у Чехова, бытовой феномен (незамечание привычного) здесь предельно заострен, доведен до метафорического и эмблематичного вида (ср. то

же с мотивом убытков). Что Чехов рассматривал данную деталь как художественно ценную, видно из его записной книжки, где она включена в сжатое резюме будущего рассказа: «После ее смерти он пошел на речку: за 30 лет верба значительно выросла» (*Чехов* 1949: 286).

- ¹⁹ О значении реки как символа жизни (и, добавим, времени) см.: (*Jackson* 1978: 64). Пребывание на берегу большой реки, созерцание ее играет важную роль в перерождении Раскольников в эпилоге романа Достоевского; см.: (*Сыркин* 1991: 65, 67, 80 (примеч. 25)).
- ²⁰ В рассказе Толстого «Хозяин и работник» (1895) мы встречаем сходную выразительную конструкцию, когда первые фазы нового состояния внешне кажутся неотличимыми от проявлений старого. Момент, сходный со «Скрипкой Ротшильда», можно усмотреть в том, что акт спасения Никиты облекается в привычные для Василия Андреича формы расчета, торгашества, самодовольства и т. п.: «...С той же решительностью, с которой он ударял по рукам при выгодной покупке, он отступил шаг назад, засучил рукава шубы и обеими руками принялся выгребать снег с Никиты и из саней. <...> “Небось, не вывернется”, – говорил он сам себе про то, что он отогреет мужика, с тем же хвастовством, с которым он говорил про свои покупки и продажи» (гл. 9).
- ²¹ «Мир Чехова кажется устаревшим в своих основах, всюду чувство обветшания», – пишет Н.Я. Берковский. «Это знакомый, чересчур знакомый, тоскливо знакомый всем и каждому мир старой, в жизненном строе своем устаревающей России» (*Берковский* 1969: 52–53).
- ²² Данный психологический стереотип нередок у Достоевского и Толстого. Э. Васиолек усматривает его в жестокое отношении кн. Николая Андреевича Болконского к безответной княжне Марье (*Wasiolek* 1978: 95).
- ²³ Слезы Ротшильда входят в число тех мотивов, где сходятся тематические линии Ротшильда и Якова, – как через посредство объединяющей их библейской реминисценции, так и «напрямую» (их совместный плач в конце рассказа). Другим мотивом такого рода является «забвение / вспоминание». Как убедительно показывает Р.Л. Джексон, сюжетно-мотивное развитие в «Скрипке Ротшильда» подводит к идее единой трагической судьбы двух народов (*Jackson* 1978: 62).
- ²⁴ Розанов уподобляет избиения евреев в России тому, «как русские мужики (колотят) своих баб»; усматривает в них женское начало, провоцирующее на насилие: «(Еврей) – не *они*, а *оне*. Лапсердаки их суть бабы *капоты*: а на такого кулак сам лезет»; утверждает, что они почти «притворяются, что сердятся на это» (*Розанов* 1970: 253). Эти сравнения подразумевают сочетание противоречивых чувств, своего рода ненависть-привязанность. Но согласно концепции Джексона,

примерно такой характер и имеют отношения между Яковом и Ротшильдом, которых с самого начала связывает некое скрытое от обоих братство.

²⁵ См.: (Сыркин 1991: 71–72, 86 (примеч. 53 со ссылкой на кн.: Тэрнер В. 1983: 174 сл., 182 сл., 209 сл. и на ряд других работ). В связи с архетипической ролью женских фигур в процессе перерождения слова Розанова о подоплеке российского антисемитизма (см. выше, примеч. 24) проливают дополнительный свет на значение фигуры Ротшильда в «обретении утраченной человеческой личности» Яковом Ивановым.

²⁶ В фольклоре известны рассказы о музыкальных инструментах как «продолжениях» человека, в которых живет его душа. Когда с владельцем инструмента что-то случается, он начинает играть (случай «Эоловой арфы»). Есть и такие фольклорные сюжеты, где человек перевоплощается в скрипку.

«МЕДВЕДЬ» В ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЯХ: СМЕШНОЕ И СЕРЬЕЗНОЕ В ОДНОАКТНОЙ «ШУТКЕ» ЧЕХОВА

Одноактный водевиль «Медведь» принадлежит к числу наиболее популярных произведений Чехова. Написанный в 1888 г., он успешно шел во многих городах России и многие годы приносил автору значительный доход. «Цыган не заработает того живым медведем, что я заработалдохлым», – писал Чехов Суворину в марте 1889 г. Водевиль угодил не только буржуазной публике, но и столь строгому судье, как Л. Толстой, который ценил его более всех других пьес Чехова, с удовольствием смотрел на сцене и любил читать вслух семье и гостям. В «Медведе» и его экранизациях были заняты известнейшие русские актеры – Савина, Варламов, Давыдов, Станиславский, Андровская, Жаров, Боголюбов, Райх; список его постановщиков включал Макса Рейнхардта и Мейерхольда; пьеса имела неизменный успех у зарубежных зрителей и критиков по обе стороны Атлантики¹.

Над причинами столь благоприятного приема «Медведя» литературоведение всерьез не задумывалось. В самом деле, его парадоксальный сюжет, живые и забавные характеры, эксцентрика, яркий диалог, неожиданная развязка, казалось бы, говорят сами за себя². Нам кажется, однако, что для объяснения столь исключительного успеха подобных общих слов недостаточно. Каждый признанный шедевр имеет свои собственные секреты, свою индивидуальную комбинацию художественных открытий и находок. Среди прочего, обаяние литературного или сценического произведения, глубина и ценность вызываемых им переживаний зависит от его генетического и типологического фона, определяющего диапазон закодированных в тексте историко-культурных,

литературных и иных коннотаций. В удачном случае подобный фон создает иллюзию, что мы читаем (смотрим) не одно произведение, а сразу несколько; что за непосредственно данным текстом мерцает ряд других, смутно знакомых, передающих «по цепи» некий неопределенный, но тем безотказнее действующий заряд эмоций и смысла.

Именно в такой многомерности, в органичном пересечении нескольких перспектив скрыта, по нашему мнению, главная причина успеха «Медведя». Водевиль черпает свое содержание одновременно из нескольких резервуаров литературной «мудрости». В нем узнаются, во-первых, древние мифы и символы, полузабытые, непонятные, но продолжающие вызывать в нас подсознательный отклик; во-вторых, многократно испытанные сюжетные положения из общелитературного репертуара, предстоящие в новых поворотах и сочетаниях; наконец, ряд специфически авторских тем и мотивов – инвариантов поэтического мира Чехова, которые широко известны по его «серьезным» произведениям, но в данном случае, деформированные кривым зеркалом фарса, не сразу бросаются в глаза. Эти три уровня обнаруживают тесную взаимосогласованность, опираясь друг на друга и совпадая в узловых точках сюжета. Попробуем выделить в «Медведе» эти три обобщенных критерия измерения и в их свете заново перечитать давно знакомую комедию.

Помещица Елена Ивановна Попова более чем полгода не выходит из своей комнаты, оплакивая смерть мужа и проводя дни в беседах с его фотографическим портретом. В один прекрасный летний день в усадьбу является посетитель – помещик Григорий Степанович Смирнов, прося уплатить по векселю за поставки овса, выданному покойным Поповым. Вдова говорит, что в своем горе не может думать о деньгах, и обещает заплатить позже. Смирнов настаивает на платеже. Разгорается ссора; Смирнов обличает Попову в притворстве и выражает презрение к ней и ко всему женскому полу. Следуют взаимные оскорбления. Смирнов вызывает Попову к барьеру. Та принимает вызов, заявляя, что с удовольствием пробьет его «медный лоб». Обнаружив в противнице незаурядный характер, Смирнов внезапно ею увлекается и, вместо того чтобы стрелять, объясняется в любви и делает предложение. Ему удается сломить сопротивление негодующей вдовы, и комедия кончается продолжительным поцелуем.

Первый слой компонентов «Медведя», который мы будем называть архетипическим, складывается из разбросанных по пьесе реминисценций обрядово-мифологического комплекса, выражающего нераздельность смерти и жизни, могилы и брачного ложа, траура и производительного акта. Мы будем опираться в этой части нашего анализа на известную работу О.М. Фрейденаберг «Три сюжета или семантика одного» (1930)³, где с большой проницательностью выявлен исходный узел этих архаических представлений и его многочисленные отражения в мировой литературе. Построение Фрейденаберг сложно, включает ряд разветвлений и иллюстрируется десятками взаимосвязанных и перетекающих друг в друга фольклорно-литературных фабул – от вавилонского эпоса о подземной богине Эрешкигаль и греческого мифа об Адмете до драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» и «Принца и нищего» М. Твена. Из этого широкого комплекса мы выделим два топоса (круга мотивов), актуальных для чеховского водевиля, а именно:

(а) о 'заместителе, или двойнике, мужа', о человеке, заступающем место действительно или мнимо умершего мужа и соединяющегося с женой;

(б) об 'укрошении', о борьбе двух протагонистов, мужчины и женщины, в результате которой они вступают в брачный союз, излечиваясь при этом от определенных пороков и недостатков (ревности, жестокости, дикости, мизантропии, мизогинии и т. п.).

1. *Двойник мужа*. Известно немало литературных и фольклорных сюжетов, где муж устраняется со сцены и на его место водворяется другой мужчина. Во многих повествованиях такая замена является лишь временной: муж с помощью хитрости или сверхъестественной силы переносится в другое место, часто имеющее черты сходства с царством мертвых, заместитель же выполняет его функции на брачном ложе. Через некоторое время (например, когда жена становится беременной) заместитель исчезает, и муж возвращается на свое прежнее место; при этом часто оказывается, что пребывание в подземном мире избавило его от недостатка, мешавшего нормальной семейной жизни. Пример сюжета этого типа: новелла III.8 из «Декамерона» Боккаччо⁴.

Согласно Фрейденаберг, на языке ритуально-мифологических представлений данные события обозначали раздвоение

фигуры мужа на две одновременные ипостаси, из которых одна воплощала пребывание мужа в состоянии смерти, а другая – его любовное соединение с женой. Так реализуется идея «смерти-производительницы». В наиболее развернутом варианте данной парадигмы мертвыми и одновременно совершающими любовный акт мыслятся оба супруга: «Нужно изобразить мужа и жену одновременно мертвыми и живыми» (*Фрейдберг* 1930: 38). В свете этой задачи двойник мужа, соединяющийся с женой, может иметь признаки связи с загробным миром, например быть узником, подневольным (фигура преступника в архаическом сознании олицетворяет скованность, несвободу, изгнанничество, каковые являются характерными метафорами смерти). Одновременно этот персонаж наделяется и чертами сходства с мужем (носит то же имя, надевает одежду мужа, похож на него внешне и т. п.).

Очищение, исцеление от пороков и слабостей, обновление производительной жизни является, по-видимому, одной из главных функций подобной «временной смерти» через заместителя. Как показал Фрэзер, нечто аналогичное происходит у ряда народов с царями, которым необходимо бывает периодически проходить через «фазу смерти» для возобновления их магической силы. В некоторых традициях роль временного дублера царя отводится рабу или приговоренному к смерти преступнику, т. е. лицу с явно выраженной коннотацией смерти. После недолгого отсутствия царь с возобновленным запасом магической энергии смещает своего двойника и возвращается к исполнению своей должности (*Фрэзер* 1928: 125–132). Основная идея как царского, так и супружеского вариантов состоит в том, что ни муж, ни царь никогда не умирают, что процесс жизни и производительности непрерывен. Смерть, необходимая для перерождения, увязывается с жизненным процессом и ни на один момент не отменяет его. «Муж живет вечно, и смерти как какого-то прекращения, как конца жизни, произошедшего однажды и раз навсегда, вообще нет, а есть перманентная смена реноваций, не знающая пауз, непрерывно заполняемая перемежением, где то “жизнь есть смерть”, то “смерть есть жизнь”» (*Фрейдберг* 1930: 38).

В некоторых версиях муж не переносится живым в квази-подземное царство, но умирает окончательно, и заменяется не временным, а постоянным преемником. Приравнивание такого двойника к мужу реализуется в том, что он соединяется с женой в могиле мужа, в непосредственной близости от его тела. Этот случай известен по знаменитому, имеющему десятки вариантов

анекдоту о матроне из Эфеса⁵. Обобщая этот рассказ и новеллу Боккаччо, Фрейдберг указывает, что «если муж лежит мертвым здесь же или внизу в темном погребе, а наверху аббат или рядом юноша солдат соединяется с женой, то это значит, что умерший муж совершает акт оплодотворения» (Там же: 38). В русской литературе эту ситуацию со свойственным ему чутьем к архетипам реконструировал Пушкин в своем варианте легенды о Дон Жуане («Каменный гость», сцена 2 – ухаживание за Доной Анной у гробницы командора). Ни в одной из западных версий донжуановского сюжета такой сцены нет⁶.

Сходство чеховского сюжета с древней историей о соблазненной неутешной вдове достаточно прозрачно. Оно уже было замечено историками театра на Западе (*Melchinger* 1972; цит. по: (*Meister* 1988: 178)). Как известно, дама из Эфеса «последовала за умершим мужем даже в могилу и... осталась охранять его там, в слезах проводя дни и ночи. Пребывая в столь сильном горе, она решила уморить себя голодом и ни родные, ни близкие не в состоянии были отклонить ее от этого решения» (*Петроний* 1989, Сатирикон, гл. 111; пер. Б.И. Ярхо). Аналогичным образом помещица Елена Ивановна Попова не желает выходить из своей комнаты и проводит дни взаперти с фотографией мужа, беседуя, даже кокетничая с нею. Фотокарточка, конечно, служит ближайшим эквивалентом самого мужа, лежащего в гробу, да и сама вдова, давшая клятву не видеть света, явно переживает «фазу смерти». На противоестественность поведения Поповой указывает ей старый лакей Лука (как в римской новелле – служанка), но разумные советы не помогают: «Жизнь моя уже кончена. Он лежит в могиле, я погребла себя в четырех стенах... Мы оба умерли» (сц. 1; ср. сказанное выше о метафорической смерти *обоих* супругов).

В фигуре Смирнова, помещика, который приезжает к Елене Ивановне требовать старый долг, влюбляется в нее и после яростного поединка становится ее мужем, мы находим как сословные, так и персональные черты сходства с покойным Поповым: «Я дворянин, порядочный человек, имею десять тысяч годового дохода... имею отличных лошадей» (сц. 10). Оба помещика являются ценителями лошадей и связаны между собой через овес, которым Смирнов снабжал Попова. Очевидное звено параллелизма и преемственности между мужем и Смирновым – Тоби, любимая лошадь Попова. Зависевший при жизни хозяина от овсяных поставок Смирнова, Тоби, очевидно, будет пользоваться этой привилегией и дальше, когда перейдет в собственность последнего.

Характерно, что Смирнов является к Поповой с векселем, т. е. с некоторой грамотой «с того света», подписанной покойным и дающей предъявителю определенные права в отношении вдовы; и то, что в сцене дуэли используются пистолеты мужа; и однотипность фамилий, принадлежащих к слою наиболее «основных» и употребительных в русском ономастиконе.

Особенно симптоматичен параллелизм между Смирновым и Поповым по чертам характера, и в частности по тому, как оба относятся к женщине и супружеству. Как муж, так и его заместитель далеко не безупречны по этой линии. Попов пренебрегал женой – это видно из ее упреков, обращенных к фотокарточке: «[Ты] изменял мне, делал сцены, по целым неделям оставлял меня одну». Смирнов не слишком далеко ушел от своего предшественника, а в чем-то и превзошел его: он гневлил, яростен, имеет богатую донжуанскую историю (о чем сообщает в сц. 8), однако в настоящее время не выносит женщин, не поддается их чарам, откровенно грубит (т. е. тоже «делает сцену») и выражает свое презрение собеседнице. Оба попадают под единую рубрику, когда Елена Ивановна в пылу перепалки со Смирновым внезапно обрушивается и на мужа: «Да какое вы имеете право говорить это? Мужчины верны и постоянны! Мой покойный муж... самым бессовестным образом обманывал меня на каждом шагу» и т. п. (сц. 8). Поскольку Попову, очевидно, исправляться уже поздно, эта задача, как и супружеские функции, в конечном счете перелagается на его дублера и преемника Смирнова.

2. *Укрощение строптивой и приручение медведя.* Важное место в развитии темы 'смерти и обновления' занимает мотив укрощения. Как указывает Фрейденберг, свирепость, ярость, дикость, строптивость, упорство в пороке, предрассудке или горе, равно как и физическое пребывание в неволе, узах и т. п., служат в древних сюжетах метафорическими синонимами смерти⁷. Напротив, кротость, мягкость, гибкость суть эквиваленты жизни.

Момент укрощения может как акцентироваться в рамках уже знакомого нам сюжета о двойнике, так и получать собственное, несколько особое развитие. Как уже отмечалось, объектом укрощения в принципе могут становиться – в различной степени – оба протагониста. С одной стороны, может изменяться к лучшему нынешний или будущий супруг героини: либо тот, который, как муж в новелле Боккаччо, временно устраняется со сцены, уступая место заместителю; либо тот, который, как воин в в «Матроне из Эфеса», вступает на место действительно умершего

мужа; либо, наконец, тот, который никого не замещает и никуда не переносится, но появляется на сцене в качестве жениха и покорителя строптивой девушки, как Петруччио в комедии Шекспира. С другой стороны, укрощению и приручению может подвергаться женщина «в фазе смерти» – неутешная вдова типа эфесской матроны или упрямая и злая девица в духе шекспировской Катарини. Во всех случаях приручение равносильно любовному овладению, и укротитель становится мужем героини.

Взаимность укрощения, обоюдность излечения от аномалий налицо, конечно, и в «Медведе». Оба героя на начальной стадии подвержены болезненным эксцессам: она флиртует с мертвым, он одержим злостью, от которой ему едва не становится дурно (сц. 2–3, 5, 7). Очистительный кризис возвращает обоих в нормальное состояние⁸.

Укрощение происходит при обстоятельствах, напоминающих иной мир, и оба протагониста могут быть наделены атрибутами, напоминающими о прохождении ими «фазы смерти». Частым моментом сюжетов с укрощением является жестокий поединок – часто физическая схватка – между партнерами, как, например, в вавилонском эпосе о Нергале, который в наказание за свою надменность посылается богами в подземное царство к богине Эрешкигаль, бьет ее и слышит покорный ответ: «Ты – супруг мой! Я – твоя супруга!»⁹.

Многие из черт архаичного сюжета об укрощении легко распознать в чеховской «шутке». Особенно заметны параллели с наиболее известным его воплощением, шекспировским «Укрощением строптивой» (сходство с этой и еще одной пьесой Шекспира было отмечено английским театральным критиком в рецензии на лондонскую постановку 1920 г.¹⁰). Правда, в отличие от Петруччио Смирнову нет нужды увозить свою партнершу в глухой деревенский дом, напоминающий подземное царство: ведь действие водевиля и без того разворачивается в сельской глуши и «у двери гроба». Но другие моменты, воплощающие, с одной стороны, хаос и запущенность загробного мира, с другой – запугивание невесты и причинение ей неудобств, у Чехова налицо. Как Петруччио (IV.1) на глазах Катарини ведет себя буйно, сбивает с толку слуг градом приказов, ругает и бьет их за нерасторопность, так и Смирнов гоняет старика лакея Луку то за квасом, то за водой, то за водкой (сц. 6–7), а под конец приводит его в смертельный страх, крича: «Молчать! С кем ты разговариваешь? Я из тебя салат делаю!» (сц. 9). Кричит он и на своего кучера Семена за якобы плохой уход за лошадью (сц. 7). Как Катарину лишают пищи и сна,

так присутствие буйного гостя лишает Попову желанного уединения и отдыха (сц. 8). Петруччио швыряют посуду, в которой ему и Катарине приносят обед – Смирнов дважды принимается ломать стулья в доме Поповой (сц. 8, 10). Особенно знаменательно, что как Петруччио является на свою свадьбу в нищенских отрепьях (акт III, сц. 2)¹¹, так и Смирнов предстает перед Поповой в растерзанном виде: «Нечего сказать, хороша фигура! весь в пыли, сапоги грязные, не умыт, не чесан, на жилетке солома... Барынька, чего доброго, меня за разбойника приняла» (сц. 7). В отличие от Петруччио, у которого все эти действия суть рассчитанная игра, поведение Смирнова, его неопрятный вид выражают спонтанное буйство и дикость чеховского героя, т. е. его собственную потребность в приручении. «Ах, как я зол! Так зол, что, кажется, весь свет стер бы в порошок» – его характерная присказка (сц. 7, 8 и др.).

Помимо «Укрощения строптивой», параллель к этим сценам «Медведя» содержит известная сказка братьев Гримм «Король Дроздобород» (König Drosselbart), принадлежность которой к рассматриваемой семье мотивов отметила уже Фрейденберг. В немецкой сказке будущий муж аналогичным образом увозит упрямую и привередливую принцессу в глухую лесную хату, переодевается нищим и разбивает посуду, которую та продает на рынке ради заработка. Характерно, что, разбивая посуду, жених-укротитель принимает облик пьяного гусара на *коне*. Конь, таким образом, может входить в число иносказательных представлений этого персонажа («конь как жених, или жених как конь», Фрейденберг 1930: 45–46). Образ коня, бесцеремонно вторгающегося в тихую обитель вдовы и сокрушающего предметы, каким-то краем присутствует и в чеховском водевиле, где шумному, буйному герою напоминают, что он не в конюшне (сц. 8).

Более обычна, однако, ассоциация лошади с *героиней*. Лошадь – классический объект приручения и традиционная метафора для непокорной, «необъезженной» женщины. Во множестве фольклорных и литературных параллелей к шекспировской комедии строптивую жену или невесту приводят к повиновению, убивая или наказывая на ее глазах птицу или лошадь (у самого Шекспира это имеет лишь отдаленное отражение: лошадь во время свадебной поездки увязает в болоте)¹². Следы подобного обращения с животным можно усмотреть и в «Медведе», где перипетии сюжета отражаются на судьбе Тоби, любимца покойного мужа. Верно, что Смирнов никакого вреда Тоби не причиняет. Зато заключительная фраза Поповой «Лука, скажешь там, на конюшне, чтобы сегодня Тоби вовсе не давали овса» (в отмену данного в

начале пьесы приказа дать ему лишнюю осьмушку овса) звучит несколько загадочно. Естественно, конечно, толковать ее психологически – как жест эмансипации героини, отказа ее от дальнейшего ублажения тени мужа, причем на животном вымещается некоторая досада хозяйки за долговременную аскезу и упущенные радости жизни. Но, принимая во внимание густой архетипический фон сюжета, можно видеть в Тоби и отдаленный аналог лошадей, страдающих в процессе укрощения героини, хотя, в отличие от канонической версии, здесь это и происходит постфактум, а не в знак предостережения строптивой даме.

Еще одну интересную, хотя и в высшей степени гипотетическую реминисценцию фольклорного комплекса укрощения можно усмотреть в приказе Смирнова кучеру: «Семен, распрягай! Мы не скоро уедем!» (сц. 7). Мотив распрягания лошади кое-где встречается в сюжетах о приручении женщины. В частности, один из «профессиональных укротителей» греческой мифологии, Геракл, добывает пояс амазонки Ипполиты с тем, чтобы отдать его дочери Эврисфея, которую зовут Адмэта («неукрощенная»). Как замечает Фрейденберг, «имя Гипполиты значит “распрягающая коней”, и мы видим, что Геракла ждет функция: “распрячь коня / развязать пояс женщины” и дать “пояс / ярмо” – неукрощенной»¹³.

Вообще обращает на себя внимание частота упоминаний животных в чеховском водевиле (кошки, птицы, пауки, мыши в речи Луки; лошади, медведь, бык в речи Поповой; лошади, собака, курица (Курицын), воробей, крокодил, болонки, кошки, вальдшнеп, цыпленок, щенок в речи Смирнова). В этом бестиарии по частоте и по весу в сюжете несомненно доминируют лошадь и медведь, два классических объекта укрощения и приручения. Если, как мы видели, образ коня / лошади ассоциируется в той или иной степени с обоими протагонистами, то медведь однозначно относится к Смирнову, о чем говорит и заглавие пьесы.

Дикий, подлежащий приручению герой мужского пола, приравниваемый к зверю, особенно медведю – мотив известный. У Толстого, чьи произведения насыщены архетипическими метафорами, такими свойствами наделен Пьер Безухов в начальных главах «Войны и мира». Он предстает как буйный, неотесанный, ищущий руководителя, и метафорико-метонимические сравнения его с медведем даны эксплицитно (танец в обнимку с медведем, 1.1.6; привязыванье квартальных к медведям, 1.1.7)¹⁴.

Среди других сравнений, параллелей и метонимий из животного мира большая часть прямо или косвенно относится к Поповой и ее миру: «даже кошка, и та свое удовольствие понимает»,

«воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперед», «заглянешь в душу – обыкновеннейший крокодил», «разве женщина умеет любить кого-нибудь кроме болонок», «я подстрелю ее как цыпленка» и т. п. Как можно заметить, особенно охотно применяет эти образы Смирнов, давая выход своему презрению к собеседнице и ко всему ее полу. В других редакциях их было еще больше¹⁵. К прочим параллелям между чеховским водевилем и «Укрощением строптивой» можно было бы добавить, что и Петруччио наделяет Катарину целым рядом животных кличек: играя на созвучии слов Kate и cat (она была названа wild cat в I.2.196), он обещает ее приручить: For I am he am born to tame you, Kate, / And bring you from a wild Kate to a Kate / Conformable as other household Kates (II.1.269 сл.). Он уподобляет ее лошади, быку, ослу и другим животным: My horse, my ox, my ass, my anything (III.2.232), называет ее осой, курицей, сравнивает свое ухаживание за нею с дрессировкой сокола (II.1.209, 224; IV. 1.184 сл.). И, хотя богатая зоологическая терминология «Медведя», как мы увидим ниже, является элементом по преимуществу авторским, специфическим для поэтического лексикона Чехова, возможные коннотации укрощения и приручения, особенно в свете всех других деталей, указывающих на данный архетип, не должны упускаться из вида.

II

От этих достаточно экзотичных и, согласимся, мало осознаваемых сегодняшним читателем метафор и символов перейдем к более «современному» и лежащему ближе к поверхности слою мотивов. В отличие от архаического уровня, который приходится более или менее гипотетически восстанавливать по рассеянным осколкам и намекам с привлечением солидного ученого фона, этот второй набор мотивов вырисовывается как целое, как некая популярная, легкоузнаваемая сюжетная схема. На нее достаточно лишь указать, чтобы большинство читателей поняли, о чем идет речь. Вполне вероятно, что некоторые моменты этой схемы также восходят к каким-либо древним фольклорным или ритуально-мифологическим представлениям, однако в данной работе она нас будет интересовать прежде всего в своем «синхронном» виде, реально наблюдаемом в литературных произведениях (в том числе и в некоторых из рассмотренных в разделе I).

Типичным примером может служить повесть П. Мериме «Души чистилища». Известный соблазнитель дон Жуан де Маранья под воздействием сильного потрясения покидает путь греха и постригается в монахи под именем брата Амброзия. Спустя несколько лет, когда жизнь его кажется навсегда отданной Богу, в монастырь является брат одной из погубленных им женщин и требует сатисфакции. Напрасно уверяет его брат Амброзий, что он – новый человек, не имеющий ничего общего с прежним жалким грешником; пришедший не верит искренности его покаяния и вызывает монаха на дуэль, а когда тот наотрез отказывается драться, дает ему пощечину. В порыве гнева монах хватает принесенную пришельцем шпагу, бросается в бой и закалывает противника. С помощью настоятеля дело удается замять, и Амброзий продолжает монашескую жизнь, предаваясь удвоенному покаянию.

Большинство повествований, построенных по этой формуле, включает следующие моменты: (а) отказ героя *от старой жизни* (личности, имени, среды и т. д.); (б) его *новую жизнь* в той или иной нише, избранной им, чтобы безмятежно провести остаток своих дней; (в) насильственное *вторжение* в это убежище «реальности» в виде какого-то соблазна, вызова или напоминания о прошлом (типичный случай: требование вернуть старый долг); (г) решимость посланца реальности *вырвать* героя из облюбованной ниши, вернуть его в мир драматических действий и ответственности; (д) упорное *сопротивление* героя; (е) его *падение*, имеющее обычно катастрофический характер (типичный случай: совершает поступок, иронически несовместимый с его нынешним положением, зачеркивающий все достижения новой жизни; часто поступок этот является усугубленным повторением каких-то действий, маркирующих отвергнутое прошлое). Дальнейшая судьба героя может складываться, смотря по обстоятельствам, как благоприятным, так и трагическим для него образом.

В роли кульминации подобных сюжетов довольно часто выступает дуэль, прежде всего в силу своих чисто выразительных возможностей: нет нужды объяснять, что риск фатального исхода и обрядово-сценический характер поединка способствуют драматическому напряжению (*suspense*). Дуэль удобна и для выражения тематических оппозиций, особенно в повествованиях о духовном перерождении личности, поскольку дуэль манифестирует вновь навязываемый герою искусственный (кастовый, аристократический) кодекс поведения, от которого тот считал себя навсегда освобожденным, посвятив себя «подлинной» жизни (естественной, Божеской, семейной, трудовой и т. д.). Наконец,

дуэль выигрывает тем, что поворот на 180 градусов в поведении героя прочерчивается особенно резко: ведь ситуация вызова не дает ему ограничиться ролью пассивной жертвы, силой вытаскиваемой из убежища, но вынуждает его *самого* совершать какие-то активные действия ритуального характера, перечеркивающие облюбованный образ жизни.

В русской литературе прототипом этих сюжетов является пушкинский «Выстрел» (восходящий, как полагают, к «Эрнани» Гюго), где Сильвио приходит к графу требовать продолжения поединка, когда узнает, что тот женился и проводит медовый месяц в деревне. В повести Тургенева «Бретер» эпигон Сильвио Лучков убивает на дуэли счастливого соперника накануне его свадьбы. У Чехова аналогичная ситуация, помимо «Медведя», представлена довольно точно в «Трех сестрах», где Соленый (еще один вульгаризованный Сильвио, воображающий себя новым Лермонтовым) вызывает и убивает Тузенбаха на пороге его новой, трудовой жизни с Ириной; и, более отдаленно, в «Иванове», где Львов является на свадьбу Иванова и оскорбляет его, провоцируя дуэль (вместо того чтобы принять вызов, Иванов застреливается). Вариация этой же схемы – в «Отцах и детях» Тургенева, где Павел Петрович, давно похоронивший в деревенской глуши свои великосветские принципы, не выдерживает провокаций Базарова и вызывает его на дуэль.

В «Медведе», где классические мотивы даны пародийно и приземленно, дуэльная сцена «вопиет к небу» не только своей полной несовместимостью с принципом самоотречения и аскезы (как у Мериме), но также парадоксальностью, с которой вызов Смирнова одновременно апеллирует к дворянскому кодексу чести и грубо его попирает, игнорируя закон о неприкосновенности дамы. Ниже будет показано, однако, что вызов этот не просто норма навыворот, но фарсово-заостренная версия некоторых тематических мотивов, имеющих хождение в мире героев Чехова.

Иные, нежели дуэль, исходы можно видеть в упоминавшейся ранее «Матроне из Эфеса» (адультер с солдатом у гроба мужа и все последующее); в «Отце Сергии» Толстого (героя соблазняет девица, порученная его пастырскому попечению); или в некраповской песни «О двух великих грешниках» (раскаившийся разбойник Кудеяр убивает злодея-помещика Глуховского, за что ему прощаются прежние грехи). Сюжет, где обретенное героем спокойствие нарушается пришельцем из его прошлого, мы часто находим в новелле и романе тайн (ср., например, «Пляшущие человечки», «Золотое пенсне» у Конан Дойла).

Можно полагать, что ситуации указанного типа являются частью более широкого круга мотивов, где героя с той или иной целью извлекают из обретенной им ниши и побуждают к решительным действиям. В частности, распространен так называемый цинциннатовский сюжет, где ушедшего на покой выдающегося гражданина – полководца, ученого, детектива, государственного деятеля и т. п. – призывают для решения неких трудных задач, от разыскания преступника до спасения отечества. Это явно отдельная ветвь интересующего нас мотивного комплекса, которую для анализа «Медведя» привлекать не обязательно. Следует отметить лишь одно – потенциальное созвучие между моментом «встряски» или «извлечения», присутствующим во всех подобных мотивах, и характерной чеховской тематикой 'спячки / пробуждения', 'смерти / воскресения', 'утраты / обретения личности' и т. п. (например, в таких рассказах, как «Дама с собачкой» или «Скрипка Ротшильда»)¹⁶. Отметив это созвучие, мы совершаем естественный переход к третьему, «авторскому» слою мотивов в «Медведе».

III

Слой собственно чеховских элементов в «Медведе» достаточно узнаваем, хотя и замаскирован фарсовыми преувеличениями. Карикатурной трактовке подвергаются в водевиле самые различные по валентности мотивы серьезного Чехова – как более или менее позитивные, близкие к воззрениям самого автора, так и сугубо негативные, неизменно выступающие как объекты критики.

1. *Эрос и бизнес.* Нельзя не заметить в этом маленьком романе, вырастающем из спора о сенных поставках и векселях, отголоска тех типично чеховских сюжетов, где происходит та или иная контаминация нормальных человеческих побуждений, скажем, любовно-романтических или дружеских, со стимулами искусственного или тривиального плана, отклоняющимися в сторону от человечности: служебными, карьерными, коммерческими, верноподданническими, гастрономическими и т. п. Динамика сюжета строится на том, что мотивы первого типа контрапунктируют или сливаются со вторыми, подменяются ими, возникают из них или в них перерастают. В широком плане, видимо, следует рассматривать эти гибриды как подступы к теме 'дегуманизации', которой суждено было стать центральной для чеховского творчества.

Для раннего, «юмористического», Чехова типична карикатурно-фарсовая трактовка дегуманизации; в поздний период она примет более сложные реалистико-психологические формы.

В ранних вещах переплетение 'человеческого' с тривиальным еще может иметь очень легкий и добродушный характер, как в любовно-рыболовной сцене «Злого мальчика» («Когда я увидел вас в первый раз... У вас клюет...» и т. д.), но нередко приобретает и остросатирические формы в духе гоголевской традиции. Мы имеем в виду тех чиновников, у которых мотивы карьеры и чиновничества, с одной стороны, гурманства и чревоугодия – с другой, превращаются во вторую натуру, замещая и пародируя более достойные человека поводы для любви, страха, волнения, радости, печали и других эмоций¹⁷. У персонажей «Смерти чиновника», «Хамелеона», «Толстого и тонкого» чисто физиологические реакции – жар, холод, изменение лица и даже роста, заикание, болезнь, смерть – вызываются такими факторами, как близость начальства, его благосклонность или гнев. Чиновники в «Сирене», «Клевете» – существа по-гоголевски бесполое, чьи эротические переживания и любовный дискурс давно переместились на кулебяку, индейку, водку, осетрину и т. п. Во втором периоде Чехова, где набирает силу психологический реализм, тема дегуманизации в целом решается в более углубленном и серьезном ключе («Скрипка Ротшильда», «Ионыч», «Дама с собачкой» и др.). Но и здесь встречаются мотивы интерференции любви и карьерно-денежно-гастрономических интересов, напоминающие прежнюю манеру, например в «Ионыче», где затеплившийся было огонек в душе доктора соревнуется с образом пересчитываемых бумажек; в «Анне на шее», где у Модеста Алексеича все время наплывают друг на друга мотивы карьеры и обладания молодой женой; или в «Даме с собачкой», где роман Гурова последовательно переkreцивается с обедом, арбузом, осетриной и чаем.

Что-то вроде ранней редакции «Медведя» можно видеть в рассказе «Тина» (1886). Офицер, объезжающий должников, предьявляет богатой наследнице умершего еврейского коммерсанта векселя за когда-то проданный овес; дама делает вид, что готова отдать долг, но внезапно хватает векселя; завязывается борьба, переходящая в роман. В рассказе отсутствуют затворившаяся от мира неутешная вдова, заместитель мужа, жених в ломотьях, запугивание слуг, дуэль и другие архаические и литературные элементы, из которых потом составилась водевиль.

Зеркальным двойником «Медведя» – хотя тоже без архетипических коннотаций последнего – может считаться одноактный

водевиль «Предложение», написанный и поставленный в том же 1888 г. Он также построен на смешном контрапункте любовной линии с экономическими и собственническими интересами, но действие развивается в противоположном направлении – от брачного предложения к ссоре и скандалу.

Молодой помещик приезжает просить руки богатой соседки, та страстно хочет замуж, но мысли обоих поглощены хозяйством; на подступах к предложению между ними возникает спор, «чи Лужки», небольшой участок пограничной земли. Спор переходит во взаимные оскорбления, угрозы судом и бегство жениха. Узнав, с какими намерениями приезжал гость, невеста велит позвать его назад и наспех улаживает ссору. Матримониальная беседа возобновляется, но затем снова сбивается на перебранку, на этот раз об охотничьих собаках, о том, кто лучше, – «наш Угадай или ваш Откатай». Шумная сцена завершается счастливым концом – помолвкой, после которой между молодыми возобновляется спор об Угадае и Откатае.

2. «Футлярность». Патологическое стремление *затвориться от мира* в замкнутом, отгороженном пространстве свойственно отнюдь не одной Елене Ивановне Поповой. Как известно, в чеховских произведениях эта болезнь описывается и обсуждается постоянно. Рассказчик и слушатели «Человека в футляре» слышат ночью за стеной шаги: это ходит Мавра, «женщина здоровая и неглупая, но (которая) во всю свою жизнь не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу». Слова о том, что «уходить от города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе – это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига» («Крыжовник») вполне применимы к Поповой, которой почти то же самое – на своем комичном языке – толкует старый лакей Лука. Как известно, одной из инвариантных тем Чехова была «футлярность», имеющая как физические формы (очки, ушная вата и душная квартира Беликова), так и фигуральные (невежество, нелюбопытство, рутина, предрассудки и т. п.) и решаемая в различных регистрах, от гротескных и трагических до забавных и благодушных, нередко с помощью метафор смерти и гроба, как это имеет место в «Скрипке Ротшильда», а в фарсовом ключе – в «Медведе».

Уход от мира в «футляр» собственных переживаний может быть проявлением сильного горя или потрясения (как, например,

в известном рассказе «Враги»). Но в целом чеховские герои располагаются в своих нишах и раковинах прочно и не без комфорта (ср., в серьезном варианте, удовлетворенность послеялтинского Гурова московским клубным бытом, а в черно-юмористическом – идиллию Поповой с портретом покойного мужа), так что для их выхода оттуда нужны чрезвычайные обстоятельства – катастрофа, шок, встреча с чем-то новым и невиданным (появление Анны Сергеевны в жизни Гурова, перебранка в «Медведе»). Попытка привлечь оцепеневшего героя к каким-то формам участия в жизни может наталкиваться на его яростное сопротивление, как в уже упомянутых «Врагах» и «Скрипке Ротшильда». В обоих рассказах персонажа, только потерявшего близкого человека (сына, жену), просят о профессиональной услуге (ехать к больному, играть в оркестре), что приводит к безобразной сцене (доктор Кириллов грубо оскорбляет Абогина, Яков Иванов – Ротшильда). Примерно то же случается, как мы видим, и в «Медведе», где попытки кредитора взыскать долг с неутешной вдовы переходят во взаимные оскорбления и дуэль.

3. *Арrogантность*. В поведении Смирнова узнаются и некоторые другие знакомые черты персонажей Чехова, отражающие существенные аспекты чеховской тематики. Таков, например, его отказ верить в искренность горя Поповой: «С м и р н о в (*презрительный смех*). Траур!.. Не понимаю, за кого вы меня принимаете? Точно я не знаю, для чего вы носите это черное домино и погребли себя в четырех стенах! Еще бы! Это так таинственно, поэтично... Знаем мы эти фокусы! Вы погребли себя живо, однако вот не позабыли напудриться!» (с. 8). О своей партнерше он судит огульно, предвзятыми формулами, основанными якобы на его богатом опыте по женской части («Все женщины...», см. ниже).

Безразличие к чужому страданию – одна из форм, в которых проявляется центральная для Чехова тема упадка коммуникации между человеческими существами, – было ярко изображено уже в рассказе «Тоска», где на свои попытки поделиться горем извозчик Иона слышит от седока лишь ответ: «все помрем», да грубый окрик. В «Медведе» представлена еще более тяжелая форма отказа в сочувствии: Смирнов, по сути дела даже не разглядев собеседницу, зачисляет ее в известные рубрики и на этом основании огульно осуждает.

Эта манера безлично и суммарно уничтожать другого является в контексте чеховского мира одним из симптомов душевной черствости и негибкости, тоже своего рода «футлярности»,

независимо от того, чем она вызвана – неверием, разочарованием в жизни и в людях или какими-либо высокими, научными или идейными соображениями. Высокомерная нетерпимость, отказывающаяся простить людям их человеческие слабости, осуждается в рассказах «По делам службы» (доктор Старченко) и «Письмо» (благочинный о. Федор Орлов). Близкие параллели к «Медведю» обнаруживаются в рассказах «Враги» и «Дуэль», где доктор Кириллов и зоолог фон Корен, подобно Смирнову, язвительно высмеивают претензии своих противников, соответственно Абогина и Лаевского, на некую исключительность и благородство переживаемых теми страданий. Оба обличителя клеймят своих оппонентов животными кличками («каплун», «макаки»). Мотивировки у обоих разные: фон Корен разоблачает Лаевского с холодной обстоятельностью, исходя из соображений науки и общественной пользы, в то время как Кириллов находится в состоянии сильнейшего стресса. Ему, только что потерявшему сына, кажутся пошлыми переживания Абогина, от которого «всего-навсего» ушла жена, и он воспринимает визит последнего как оскорбление, оскорбляя его в свою очередь: «Вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и с жиру разыгрываете мелодрамы...»¹⁸. Именно о «Врагах» более всего напоминает та сцена водевиля, где в споре о том, кто из двоих больше пострадал от противоположного пола, Смирнов уличает новоявленную отшельницу в кокетстве и неискренности («не позабыли напудриться»).

4. *Мизогиния, зоологические сравнения*. Лживые, мелочные, хищные, пошлые создания женского пола – одно из наиболее характерных воплощений зла у Чехова в рамках той же темы 'дегуманизации'. Писатель весьма изобретателен в подчеркивании тупой бездуховности эгоистичных «самок», как Наташа в «Трех сестрах», оживленно преследующих свои ничтожные интересы посреди забот и горя, от которых изнемогают более достойные сочувствия человеческие существа. Бездумная, ничтожная женщина часто оказывается виновна в моральной деградации мужчины («Учитель словесности», «Ионич», «Три сестры») и даже в его гибели («Попрыгунья», где Коростелев говорит, что его друг Дымов, талантливый ученый, «работал, как вол... и по ночам занима[л]ся переводами, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки!»). Одна из наиболее двусмысленных героинь Чехова, Душечка, наделена, как известно, чертами своеобразного вампиризма, она как бы высасывает жизненное содержание из своих мужей (первые два из них умирают, причем антрепренер Кукин чахнет и желтеет, в то время как Оленька полнеет и цветет) и страдает,

когда у нее это не получается (с третьим мужем, ветеринаром Смирным)¹⁹. Об образах хитрых и хищных женщин-самок у Чехова пишут многие критики; некоторые отмечают в этом чеховском мотиве влияние Шопенгауэра (см.: *Meister* 1988: 108; *Rayfield* 1985: 48–49).

В большинстве случаев критика женщин исходит не непосредственно от автора, но от персонажей-мужчин – мужей, любовников, просто наблюдателей, которые нередко субъективно, с преувеличениями, отражающими их собственную злобу и разочарованность, подчеркивают недоразвитие человеческого начала в подобных особах и охотно распространяют это качество на весь женский пол («Низшая раса!» – говорит Гуров). Однако в некоторых критических работах довольно убедительно прослеживается связь подобных высказываний с установками самого Чехова (см.: *Smith* 1973, гл. 2 «Mysogyny»).

Постоянным источником образности в мизогинических суждениях чеховских героев служат животные, с которыми женщин сближает преобладание слепого инстинкта над чувствами и разумом²⁰. Выше (в конце раздела I) уже упоминались многочисленные зоологические метафоры, которыми Смирнов клеймит свою должницу и ее мир. Помимо отмеченного там мифологического фона этих сравнений, они имеют и собственно чеховский тематический аспект, о чем свидетельствуют многочисленные параллели в других текстах, где о проблематике 'укрощения' нет речи. Так, о Наташе из «Трех сестер» ее собственный любящий муж в минуту откровенности отзывается так: «...В ней есть... нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакое шаршавого животного. Во всяком случае, она не человек» (д. 4). В рассказе «Супруга» жизнь работяги-доктора отравляют теща «с мелкими и хищными чертами, как у хорька», и жена – «уж не хорек, а зверь покрупнее». Аксинья из рассказа «В овраге», этот народный вариант Наташи, сочетает наивность с инстинктами и внешностью змеи (гл. 3). В «Даме с собачкой» Гуров испытывает неприязнь к хищным женщинам: «...кружева на их белье казались ему... похожими на чешую». В «Ариадне» рассказчик сравнивает возглавляемую героиней компанию туристов с «сытыми удавами»; говорит о своей возлюбленной: «...Она хитрила <...> как бы по инстинкту, по тем побуждениям, по каким воробей чирикает»; «развалившись, как тигрица, не укрытая» и т. д.; рассуждает о том, что в современной цивилизации «женщина мало-помалу исчезает, на ее место садится первобытная самка». В «Учителе словесности» мир жены героя Мани настойчиво ассоциируется со зверинцем: весь дом пропах собаками и кошками, возле спящей

Мани «лежал белый кот и мурлыкал» и т. п. В «Тине» лицо хитрой и опасной женщины приобретает «злое, кошачье выражение». В «Скрипке Ротшильда» мизантроп и женоненавистник Яков думает о даме, выходящей из купальни: «...Ишь ты, выдра». Зоологические клейма проникают и в чистую юмористику: так, в «Беззащитном существе» упрямая посетительница банка по имени Щукина сравнивается с навозным жуком и раком. Примеры можно продолжать неограниченно.

В том же духе клеймит прекрасный пол и «медведь» Смирнов, хотя и в карикатурной форме, обнажающей прежде всего его собственную неотесанность. «Все женщины от мала до велика ломаки, кривляки, сплетницы, ненавистницы, лгунишки до мозга костей, суетны, мелочны, безжалостны, логика возмутительная, а что касается вот этой штуки (*хлопает себя по лбу*), то, извините за откровенность, воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперед!» – под этими словами, за вычетом комических перегибов в обобщениях и эпитетах, мог бы подписаться любой из серьезных, в общем пользующихся нашим сочувствием чеховских персонажей – Гуровых, Никитиных, Прозоровых, затягиваемых при посредстве женщин в болото пошлости и мещанства.

5. *Требование равноправия полов.* Чеховских критиков женщин возмущают претензии последних на особую природу, исключительное обращение и т. д. Современная цивилизация, основанная на якобы рыцарских правилах, лишь развращает женщину и культивирует в ней ограниченную самку. Необходимо подлинное равноправие полов, предъявляющее к женщине и мужчине одинаковые требования в смысле культуры, интеллекта, ответственности. Наиболее развернутую аргументацию этого взгляда дает Шамохин в «Ариадне»:

Надо воспитывать женщину так, чтобы она умела, подобно мужчине, сознавать свою неправоту, а то она, по ее мнению, всегда права. Внушайте девочке с пеленок, что мужчина, прежде всего, не кавалер и не жених, а ее ближний, равный ей во всем. Приучайте ее логически мыслить, обобщать, и не уверяйте ее, что ее мозг весит меньше мужского и что поэтому она может быть равнодушной к наукам, искусствам, вообще культурным задачам. <...> Надо также бросить эту манеру ссылаться на физиологию, на беременность и роды... Затем должно быть полное равноправие в обыденной жизни. Если мужчина подает даме стул, или поднимает оброненный платок, то пусть и она платит ему тем же. Я ничего не буду иметь против, если девушка из хорошей семьи поможет мне надеть пальто или подаст мне стакан воды.

Шамохинская проповедь равной ответственности полов, доводимая до еще большей крайности – до возможности вызвать женщину на дуэль (причем идея дуэли оказывается удобна своими созвучиями с двумя литературно-мифологическими архетипами; см. I и II разделы нашей статьи), узнается в речах Смирнова: «...вы думаете, что если вы поэтическое создание, то имеете право оскорблять безнаказанно? <...> Я никому не позволю оскорблять себя и не посмотрю на то, что вы женщина, слабое создание!<...> Пора, наконец, отрешиться от предрассудка, что только одни мужчины обязаны платить за оскорбления! Равноправность так равноправность, черт возьми! К барьеру! <...> Стреляться, вот это и есть равноправность, эмансипация! Тут оба пола равны!» (сц. 9).

6. *Volte-face*. Поворот в действии пьесы происходит в тот момент, когда Попова, неожиданно для Смирнова, принимает его вызов. Под действием удивления жажда мести в нем сменяется совсем иными чувствами. Инициатива дуэли переходит к Поповой; теперь она кричит: «К барьеру!», что еще более подстегивает восхищение Смирнова «необыкновенной женщиной», чью личность он еще несколько минут назад не замечал, чьи переживания грубо высмеивал. Открытие, что не всякая женщина похожа на болонку или хорька, что реальность не всегда соответствует предвзятым идеям, совершенно обезоруживает Смирнова. Из мира рутины, необходимости и долга, где жилось так скучно и все окружающее вызывало злобу, перед Смирновым внезапно открывается дверь в мир свободы, непредсказуемых происшествий и волнующих переживаний.

Имеет место по сути то же, что в «Даме с собачкой» или «Скрипке Ротшильда», только в фарсовой транскрипции. В этих шедеврах позднего Чехова застарелый скептицизм героя, уже не надеющегося встретить что-либо новое и необычное в этой жизни, склонного применять к людям массовые мерки и усталые безличные сентенции («Низшая раса!» или «Признаться, не люблю заниматься чепухой»), рассеивается под действием горя и болезни («Скрипка») или встречи с существом особенным, не укладывающимся в заученный шаблон («Дама»). В «Медведе» подобной трансформации подвергаются оба протагониста. Отвлекаясь от карикатурных преувеличений, можно сказать, что встряска освобождает в Поповой скрытые ресурсы спонтанности и жизни, выбивает ее из метафорического «состояния смерти», заставляет ее, как и Смирнова, отбросить «футляр» надуманных представлений (в ее случае – идея аскезы и загробной верности). Конец

комедии во многом подобен развязке «Дуэли», где вследствие пережитого кризиса с обоими противниками происходит, казалось бы, невероятное: Лаевский ощущает себя переродившимся и изменяет образ жизни, а фон Корен признает догматическую ограниченность своих прежних суждений о Лаевском и высказывает ему свое уважение.

Как мы видим, веселая «шутка в одном действии» имеет разветвленные корни в мире тем и образов Чехова. Верно, что раннее и позднее творчество писателя, при всем их различии, связаны многими нитями тематической преемственности: в «Унтере Пришибееве» (1885) уже есть зародыш «Человека в футляре» (1898), и это лишь самое известное из сходств такого рода. Но «Медведь» – едва ли чистый пример подобного параллелизма в диахронии: здесь перед нами в общем-то уже зрелый Чехов, а не его эскиз или отдаленный прообраз (в 1888 г. были написаны «Именины», «Степь», в 1889 г. – «Скучная история»). Данный случай скорее иллюстрирует другую истину: что в подлинной жизни и литературе драма и юмор, психологизм и эксцентрика не разложены по отдельным полкам, а равноправно соседствуют и органично переходят друг в друга. Этим подлинная жизнь отличается от суррогата, например от псевдокультуры семейства Туркиных из рассказа «Ионыч», которая характеризуется, среди прочего, четким делением на два несляных модуса, шутливый и «серьезный» (см.: *Щеглов* 1986а: 33, 43)).

Сосуществование серьезного и комического может проявляться по-разному – путем контрапункта внутри одного произведения (яркий пример – «Вишневый сад») или в виде произведений, проводящих одинаковую тему в разных регистрах (ср., например, смешные и страшные версии демонического у Гоголя). На все серьезное можно посмотреть и с юмористической стороны – и такая смена модальности может быть даже полезна, помогая автору избежать прямой дидактики, замаскировать шуткой и карикатурой спорность или нетрадиционность выражаемых идей и т. п. В этом направлении, как нам кажется, следует искать и смысл водевиля «Медведь» в его отношении к магистральным вещам «высокого Чехова».

Впервые: по-английски *Shcheglov Yu. The Bear in Three Dimensions. Cheklov's One-Act "Jest" – Comic or Serious? // Elementa. 1995. Vol. 2. P. 147–169*; по-русски: *Щеглов Ю.К. «Медведь» в трех измерениях // Звезда. 2009. № 8. С. 128–144.*

Примечания

- ¹ О постановках «Медведя» в Европе и Америке в начале XX в. см.: (Meister 1988: 177–178).
- ² Собственно драматургическую технику «Медведя» мы в настоящей статье не разбираем, но она, как всегда у Чехова, отличается высоким профессионализмом и изобретательностью. Как пример укажем хотя бы на последнюю сцену водевиля, где появляются «Лука с топором, садовник с граблями, кучер с вилами и рабочие с дрекольем». Убежав за помощью в кульминационный момент конфликта, Лука не видел, как развивалось дальнейшее действие, и подоспел лишь к финалу – «продолжительному поцелую», который его, естественно, потрясает: «Батюшки!» Развязка тем самым дана с двойной точки зрения – зрителя, следящего за развертыванием событий, и персонажа, наблюдающего с интервалом два резко контрастных положения. Подобная техника, имеющая целью совместить непрерывность с дискретностью, драматическое развитие и напряжение (suspense) со статической демонстрацией эффектного результата, близка к приему «Затемнения», которому посвящено специальное исследование А.К. Жолковского и автора (*Shcheglov Yu., Zholkovsky A. Poetics of Expressiveness: a Theory and Applications. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987. P. 224–229*), а также статью «Ex ungue leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов» в настоящем сборнике (с. 364–393). О том, что точка зрения Луки вообще играет роль «нормального» фона, оттеняющего невероятность событий, говорится в (*Gottlieb 1982: 50*). Эта работа содержит наиболее точный и детальный анализ художественной логики развития темы в «Медведе».
- ³ См.: (*Фрейденберг 1930: 33–60*). Мы не вдаемся сейчас в вопрос о том, какие из аспектов этой новаторской работы выдержали испытание временем; как представляется, нами выделены наиболее бесспорные ее положения, подтверждаемые многими данными художественной и научной литературы.
- ⁴ Содержание новеллы: «Ферондо, отведав некоего порошка, похоронен за мертвого; извлеченный из могилы аббатом, который забавляется с его женою, он посажен в тюрьму, и его уверяют, что он в чистилище; воскреснув, он воспитывает сына, рожденного от аббата его женою» (пер. А. Веселовского).
- ⁵ Исчерпывающий свод версий этого рассказа см. в (*Huber 1990*).
- ⁶ Как заметил еще С.П. Шевырев, в разговорах Дон Гуана и Доны Анны чувствуется влияние сцены из «Ричарда III» Шекспира, где Глостер (будущий король Ричард) ухаживает за вдовствующей леди Анной

перед катафалком ее тестя, короля Генриха VI: см.: (*Томашевский 1935: 572*). По Шекспиру, Глостер был убийцей как Генриха, так и его сына Эдуарда, принца Уэльского, мужа леди Анны. Нет сомнения, что шекспировская сцена принадлежит к тому же кругу мотивов, что и рассказ об эфесской матроне. Что в гробу лежит не муж, а его отец, дела не меняет: при литературной перекодировке архетипа замена первого вторым совершенно естественна, учитывая, что оба убиты одним и тем же лицом и вдова носит траур по обоим.

- ⁷ «Мотивы “нищеты”, “заточения”, “временного удаления” транскрибир(уют) в наших сюжетах... идею смерти... “Гнев” и “свирепость”, как метафоры смерти, параллельны “узам” и “рабству”» (*Фрейденберг 1930: 42, 51*).
- ⁸ О том, что динамика пьесы состоит в укрощении/развенчании обоих протагонистов, точно говорит Готтлиб: «If Popova must be brought down to earth and shocked out of her 'romanticism', Smirnov must be tamed... (In the end) all (his) aches and pains are forgotten, and Popova's fury makes her completely forgetful of her role as a grieving widow. The characters' interaction first intensifies and then modifies their behaviour» (*Gottlieb 1982: 54, 57*).
- ⁹ См.: «Когда пир устроили боги...» (*Афанасьева, Дьяконов 1981: 79*).
- ¹⁰ Кроме «Укрощения строптивой», С.Р. Литтлвуд упоминал как параллель к «Медведю» сцену с леди Анной в «Ричарде III» (ср. примеч. 6). Отзывы театральных критиков о постановке 1920 г. см. в (*Meister 1988: 177, 318*).
- ¹¹ Поношенная, грязная одежда – атрибут жениха или мужа не только в шекспировской комедии, но и в ряде фольклорных сказок с аналогичным сюжетом, см.: (*Brunvand 1966: 358–360*).
- ¹² Жестокое обращение с животными – птицами, кошками, собаками, лошадьми, мулами – в процессе усмирения женщины мы встречаем в книге притч Хуана Мануэля (1282–1348) «Граф Луканор» (пример 35); в новелле IX.9 Боккаччо; в сборнике новелл Дж. Страпарола «Приятные ночи», VIII.2; в фольклорных параллелях к шекспировскому «Укрощению строптивой»; см.: (*Brunvand 1966: 347*). В анонимной стихотворной сказке 1550 г. «A Merry Jest of a Shrewde and Curste Wyfe, Lapped in Morrelles Skin, for her Good Behaviour» усмиряемую жену завертывают в шкуру старой лошади, специально для этого убиваемой; см.: (*Hosley 1987: 169*).
- ¹³ (*Фрейденберг 1930: 54–55*). Исследовательница также напоминает о том, что идея запрягания связана с метафорой укрощения, обозначающей сексуальное овладение: «Когда сюжету нужно изобразить укротителя, он дает либо возницу, либо мужа». Интересно заметить в связи с этим, что Попова прямо-таки в античных терминах описывает

поездки покойного мужа на Тоби: «Как он чудно правил! Сколько грации было в его фигуре, когда он изо всей силы натягивал вожжи!» (ср. 1). Именно в этот момент к усадьбе подъезжает Смирнов, так что роль возницы, по-видимому, может рассматриваться как еще одна черта преемственности между ним и мужем! Подобные параллели и переклички в «Медведе», видимо, предполагают достаточно живое восприятие автором и читателями эротической символики возницы, запрягания / распрягания и т. п. Априори исключать этого не следует – ведь «лошадиные» метафоры издавна входили в арсенал популярных образов античной ориентации в русской культуре (ср. хотя бы пушкинское: «Кобылица молодая...», русского Горация в переводах Фета и Корша и т. п.).

¹⁴ Поскольку мы заговорили о Пьере, следует заметить, что принадлежность его к интересующему нас комплексу мотивов этим не ограничивается. Проводя время в «преддверии» петербургского света вплоть до кончины графа Безухова, Пьер подобен тем персонажам (вроде мужа в новелле Боккаччо), которые временно, вплоть до своего исправления, удалены из мира живых в места, имитирующие царство мертвых, чтобы вернуться победителями и триумфально занять свое законное место. Классическим представителем этого типа является принц Сехисмундо в драме Кальдерона «Жизнь есть сон», чья жизнь состоит из таких вех, как свирепость, пребывание в темнице, звериные шкуры, выход на свет, победа над узурпатором-отцом и воцарение (сюжет анализируется в работе Фрейденберг). Эти параллели, однако, уже должны быть темой специальной работы о Пьере.

¹⁵ В сцене 8 в монологе Смирнова после «суетны, мелочны...» было: «...Шкодливы, как кошки, трусливы, как зайцы...». См.: (Чехов 1974–1982, 11: 371).

¹⁶ Об этих темах у Чехова см.: (Lindheim 1985: 64; Щеглов 1994).

¹⁷ В трактовке дегуманизации ранний Чехов находится под несомненным влиянием Гоголя, и ко многим его героям весьма подходит понятие «задора», введенное В.В. Гиппиусом применительно к гоголевским персонажам. Задорами называются страсти низшего, «элементарно-физиологического» и «элементарно-социального» порядка, заменители настоящих страстей: «Это – не *страсти*, которые могли бы дать подлинную динамику и развиваться в трагедии. Это – *задоры*, вызывающие призрачную динамику». Среди задоров Гиппиус называет гастрономию, щегольство, тягу к комфорту и погоню за чинами и орденами, т. е. все то же, что служит субститутом подлинной жизни и для чеховских чиновников (Гиппиус 1924: 159–165).

¹⁸ Р.Л. Джексон, обсуждая рассказ «Враги», находит, что – при видимом беспристрастии в споре между двумя оппонентами – автор различными довольно тонкими способами высказывает свое предпочтение позиции доктора Кириллова; см.: (Jackson 1993: 63–73). В этом анализе, хотя и богатом правильными наблюдениями, не учитываются другие рассказы Чехова, содержащие данный мотив. Из них видно, что чрезмерно строгий подход к людским слабостям чаще всего критикуется как ограниченный и бесперспективный. Как ни плох Лаевский, догматизм фон Корена еще опаснее и вреднее. Иногда в таких рассказах присутствуют медиаторы, заступающиеся перед строгими судьями за человеческие несовершенства, – персонажи, чья позиция, несмотря на их собственную очевидную слабость и маргинальность, оказывается более дальновидной и мудрой (дьякон в «Дуэли», отец Анастасий в «Письме», косвенно Лыжин в «По делам службы»).

¹⁹ Об этом аспекте «Душечки» см.: (Kramer 1970; Evdokimova 1993: 191–192).

²⁰ Частоту сравнений женщин с животными у Чехова отмечает De Maegd-Soep (De Maegd-Soep 1986: 221).

ТРИ ЛЕКЦИИ О ЧЕХОВЕ. ИЗБРАННЫЕ ТЕМЫ И МОТИВЫ

«Ванька» как узел чеховских мотивов

1. *«Утраченный рай»*. Свое знаменитое письмо дедушке Ванька Жуков пишет, «когда хозяева и подмастерья ушли к заутрене», да и то с опаской, оглядываясь, не смотрит ли кто. Писать приходится на скамье, в принужденной неловкой позе. В доме страшно – со стены следит «темный образ», а по обе стороны от него тянутся полки с сапожными колодками. На первом месте церковь, на втором лавка, а для свободного умствования, для художеств места нет – порядок, знакомый Чехову с его собственного детства. Мальчику еще нет десяти, а его увезли из родного дома в Москву, отдали в ученики к сапожнику, который бьет его и не кормит досыта.

Между тем в деревне, какой ее помнит мальчик, живется непринужденно и весело. Деревня эта не обычная, а единственная в мире; для Ваньки это – счастливая страна детства и свободы. Ничего общего не имеет она с реальными деревнями «Мужиков» или «В овраге», где царят нищета и дикость. Угнетающим, бесчувственным местом является для Ваньки работный дом сапожника, в деревне же, напротив, его мечта и надежда на спасение. Из своего городского далека Ванька воображает себе вечно пьяного дедушку Константина Макарыча, который вечно то балагурит с кухарками, то играет с собаками, то ходит вокруг барской усадьбы, стуча колотушкой. А как хорошо все видно вокруг! «Погода великолепная. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами... Все небо усыпано весело мигающими звездами и млечный путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потеряли снегом». Есть чем вспомнить и барский дом, где

служила горничной Ванькина мать, – господская барышня шутя научила крестьянского мальчика грамоте и даже танцам. Ванька жаждет вернуться из своего нынешнего мира унылой необходимостью в этот светлый мир свободы и беззаботных игр, который еще недавно был его миром. «Увези меня отсюда, а то помру... Дедушка милый, нет никакой возможности, просто смерть одна».

Не знакомо ли нам это противопоставление по многим другим рассказам, не повторяются ли различные кусочки этой картины во всем чеховском творчестве? Затянутые в отупляющую рутину, оскорбленные царящей пошлостью и грубостью нравов, многие чеховские герои спасаются воспоминаниями об иной, более светлой и привольной жизни – иногда достоверно сохраняемой в памяти, иногда лишь смутно припоминаемой и почти вымышленной, но во всех случаях довоображенной, доразвитой героем до размеров центрального личного мифа, «голубой мечты детства». Настоящее ощущается этими персонажами как узурпация некими чуждыми силами прав на жизнь, которыми они изначально обладали, как трагическое недоразумение и поругание их идеалов. Воспоминание о более красивой, одухотворенной жизни ставит этих людей, по крайней мере в их собственном сознании, выше их нынешней грубой и косной среды. Считая себя несправедливо обездоленными, они живут грезами о втором пришествии своего персонального золотого века, своей когда-то потерянной Аркадии. И если на возврат прошлого надежды нет, то они, по крайней мере, хотели бы кончить жизнь не в нынешнем уродливом, жестоком мире, куда занесла их злая судьба, а в стране детства, в окружении знакомых мест, дорогих лиц, успокаивающих воспоминаний, как, например, в рассказе «Актерская гибель», где умирающий актер твердит одни и те же слова: «Домой, в Вязьму!». В дальнейшем мы условимся называть этот характерный круг ностальгических мотивов комплексом «Утраченного рая». Его содержит множество чеховских произведений, в том числе и все три рассказа так называемой «трилогии».

Черты этого вспоминаемого рая, с соответствующими вариациями, во многом сходны у персонажей различных групп. Это прежде всего высшая ценность – свобода, отсутствие рядом с тобой различных зануд и угнетателей с их мелочным контролем. Это – родной дом, где тебя ласкали, баловали и учили всему хорошему. Это – близость к природе: солнцу, воде, миру животных, насекомых и птиц. С «Утраченным раем» связаны представления о нормальности, здоровье, досуге, веселом провозждении времени в цивилизованной компании (балы, танцы, игры...); там была

культура (языки, музицирование, чтение, хорошие вкусы); там велись интересные разговоры; царили достаток, теплота и уют домашнего очага. Это был мир, не знавший бессмысленного принудительного труда, стимулировавший воображение и творческие наклонности. Словом, это то или иное отображение общечеховского идеала (не раз сформулированного и самим писателем, и его биографами¹), элементы которого, некогда осенившие детство героя, теперь задним числом представляются ему высшей ценностью, лучшими днями жизни. Этим заветным мифом герой охотно и умиленно делится с другими, пополняет его новыми подробностями.

Как наиболее известные примеры упомянем «Три сестры» (1900) с их сквозным порывом «В Москву!», с ностальгией по семейным праздникам в залитом солнцем, полном гостей отцовском доме, по музыке и иностранным языкам, забываемым в провинциальной глуши; «Вишневый сад» (1904) с грезами владельцев имения об Эдеме их детства, где по дорожкам еще прогуливается тень их матери; «В родном углу» (1897), где героиня возвращается в наследственную усадьбу с надеждами начать там новую жизнь. Образ «Утраченного рая» подвергается густой идеализации в субъективном преломлении героев. Когда, например, в этой роли выступает деревня (как в «Ваньке», «На святках», «Иване Матвейче» и т. п.), то натурализм перестает быть для Чехова главной задачей, и перед нами предстает не страшный мир нищих «Мужиков», но почти идиллия в духе веселых малороссийских хуторов Гоголя.

Вспомним как детальную параллель к Ванькиной ситуации «Анну на шее» (1895). Черты «Утраченного рая» здесь деформированы, но вполне узнаваемы. В рассказе воспроизводится архетипический мотив «Золушки» и «гадкого утенка» – освобождение от возмутительного низменного гнета, преобразование и вознесение в высшие сферы существа, изначально принадлежащего к более благородной породе, чем его угнетатели. Приобщенная покойной матерью к изящной жизни, обученная танцам и языкам (ср. уроки, полученные Ванькой от господской барышни), Анна томится в доме вульгарного чиновника, которому родственники отдали ее из нужды, как Ваньку – сапожнику. Как и Ванькины хозяева, муж много печется о душе – вместо свадебного путешествия везет жену в монастырь – и твердит, что «каждый человек должен иметь свои обязанности». Когда муж ораторствует, Анна боится есть и встает из-за стола голодной (ср. Ванькины жалобы на постоянный голод). Как Ванька, она

решается заняться личными делами лишь в отсутствие тирана. Родительский дом расположен недалеко, так что Анне не приходится мечтать о нем с такой интенсивностью, как Ваньке о своей деревне. Отнюдь не будучи Эдемом, он все же играет для Анны сходную роль отдушины и убежища от пошлого мира мужа и его сослуживцев с их уродливыми женами. Дождавшись, когда муж наестся и захрапит, Анна уходит обедать к своим – слабому, пьющему (как Ванькин дед), но доброму и артистичному отцу и братьям-гимназистам. Далекий от совершенства отец, его квартира, где все напоминает о матери, скрипучая фисгармония, бестолковый шум за отцовским столом – это все же лучше, чем идиотическая домостроевщина ее замужней жизни. Особый поворот темы в «Анне на шее» состоит в том, что с ироническим «преображением» героини этот «Утраченный рай», и с самого начала хрупкий, перестает ее интересовать и на наших глазах разрушается и гибнет.

Столь же очевидные параллели как к «Ваньке», так и к «Анне» находим мы в позднем чеховском шедевре «На святках» (1899). Простая женщина, придавленная и запуганная лакейской важностью мужа, швейцара в столичной водолечебнице, получает письмо от стариков-родителей из деревни и с волнением представляет себе родные места:

Это от бабушки, от дедушки... Из деревни... Царица небесная, святители угодники. Там сейчас снегу навалило под крыши, деревья белые-белые. Ребятки на махоньких саночках... И дедушка лысенький на печке... и собачка желтенькая... Голубчики мои родные!

«На святках» заслуживает рассмотрения и по другим причинам, помимо мотива «Утраченного рая». В этом рассказе интересно решена такая центральная чеховская тема, как «коммуникация между людьми, ее удачи, неудачи и парадоксы». Автор возвращает нас к мотивам «Ваньки». Одинакова исходная ситуация: в обоих рассказах мир делится на те же две сферы – нынешнего рабства и «Утраченного рая» свободы – и делается попытка прорваться из первой сферы во вторую, оба раза с помощью почтовой связи. Ванька пишет письмо в родную деревню, Евфимия получает письмо из родной деревни. Сходны время писания (Рождество), настроение отправителя и адресата и выражаемое содержание. Контакт не удается в первом случае и увенчивается успехом во втором. В «Ваньке» классическая чеховская тема «неудачной коммуникации» решена в облегченной версии.

Посланию не суждено дойти до адресата, но не по той причине, по которой обычно проваливается общение чеховских героев, т. е. вследствие той или иной эрозии их собственной человечности, а по такой чисто технической и не лишенной юмора причине, как незнакомство наивного отправителя с адресной системой, с правилами отправления писем. В «На святках» акт общения, напротив, оказывается успешным вопреки многим препятствиям: почта далеко от деревни, отправители стары и неграмотны, наемный хам-письмописец Егор вместо диктуемого ему текста пишет дикую чепуху – какие-то затверженные фразы из военных лубков или календарей; на другом конце линии связи тиран-муж контролирует сношения жены с внешним миром и выбрасывает или теряет письма. Короче, словесная коммуникация безнадежно провалилась. Но это, к счастью, еще не конец света. Когда теряет свою силу слово – когда оно стирается, заглушается, подвергается смысловой девальвации, или плохо дается участникам акта, в их распоряжении остается немало видов невербального взаимопонимания. Роль слов могут перенимать: музыка, как в «Скрипке Ротшильда»; квазидialogи и «разговоры глухих» в пьесах – с виду бессмысленные, а по сути служащие теплоту контакту между людьми; или хотя бы это квазиписьмо, проникающее прямо в сердце адресата вне зависимости от его нелепого текста и угнетающих обстоятельств написания. (Помимо «Анны на шее», параллель к «На святках» имеет «Скрипка Ротшильда». Хамское, высокомерное и бесчувственное обращение Егора с двумя беспомощными стариками напоминает о столь же отвратительной грубости и черствости фельдшера, когда Яков приводит к нему больную Марфу.)

Интересно, что классическому, всем известному «Ваньке» предшествовал тремя годами одноименный рассказ о «ваньке»-извозчике, не включавшийся Чеховым в собрания сочинений. Извозчик рассказывает седоку о своей жизни, о ее невзгодах. Оказывается, что у этого бездомного, вечно зябнущего «ваньки» тоже есть свой «Утраченный рай» – воспоминание о «голубом детстве» и о более счастливом уделе, бессовестно отнятом у него родным дядей (о том, что его пассажир и есть тот дядя, ванька не догадывается). Черты мифа в рассказе ваньки – те же, что у Ваньки Жукова и у Анны. Как и в тех рассказах, выясняется, что жертва обладает более утонченной природой, чем ее обидчик, что она готова к более благородному предназначению, что она изнывает в своем нынешнем пошлом, вульгарном окружении – поистине птенец лебедя среди обитателей птичьего двора:

Нежный я человек, балованный, ваше степенство... Меня отец и мать избаловали. Не думали, что мне в извозчиках быть. Нежность на меня напускали... Любимый у них был... Одевали меня наилучшим манером, грамоте для нежности научали... Дед тоже баловал...

А.П. Чудаков указал, что сходный с «Ванькой» мотив – мечтания деревенских мальчишек, отданных в город в ученье, о родном доме, – имеется в очерках Н.А. Лейкина «Апраксинцы» (1863): «Снятся им родные села, родные избы, знакомые поля, леса – и все, все, что так дорого их сердцу и от чего они так рано оторваны...» Далее описывается суровая жизнь мальчишка, очень похожая на Ванькину (см.: (Чудаков 1986: 103)). В свете этого сходства можно было бы усомниться в специфически чеховском, а не универсальном характере данного мотива в «Ваньке». На это следует возразить, что даже если указанный мотив и встречается у других авторов, в «Ваньке» он получает особую акцентировку, типичную для поэтического мира Чехова, ассимилируясь под специфический для него комплекс «Утраченного рая». Легко заметить, что у Лейкина мотив дан в более простом и общем виде, не содержа чеховских оттенков вроде внутреннего изящества жертвы, ее превосходства над варваром-угнетателем, идеализированной картины деревни как царства свободы в противоположность нынешнему миру принуждения, и т. п. Как сказано выше, более богатая в смысловом отношении ситуация чеховского «Ваньки» развилась в ситуацию «Трех сестер» и «Анны на шее». Вряд ли лейкинский мотив мог получить такое развитие.

2. «Идиотическая тиранья» и «Поражение тиранов». Обратим внимание на некоторые типичные обстоятельства, в которых особенно настойчиво возникает и расцветает образ «Утраченного рая». Чаще всего это та или иная форма тупой и глупой тираньи, которая нависает над чеховскими героями, навязывает жизни мелочный регламент, ненавидит беспечность и непринужденность, держит людей в состоянии скованности, в стесненном и робком подчинении. Под ее-то леденящим дыханием окружается таким сиянием образ родного дома, и даже недостатки и слабости близких, вроде пристрастия к бутылке, вспоминаются с теплотой, как прощительные проявления человечности. Люди – не ангелы, но пусть уж лучше оставят их в покое всевозможные надсмотрщики и распорядители жизни. Вспомним, какое уныние способно навести на целые коллективы присутствие фигур типа унтера Пришибеева (1885), обходящего деревню, запрещая

крестьянам развлекаться, петь песни или просто «сидеть с огнем», или его аналога из образованной среды, человека в футляре Беликова (1898). К этой категории, конечно, относится и муж Анны Модест Алексеевич, и хозяин Ваньки сапожник, и муж Евфимии швейцар, а также всякого рода строгие и принципиальные отцы семейств, вроде «Необыкновенного» в одноименном рассказе. В большинстве таких случаев есть четкое противостояние между мрачной фигурой угнетателя и коллективом простых, бесхитростных людей, желающих просто жить, жить своей скромной жизнью, по возможности пользуясь ее нехитрыми удовольствиями. Кое-где уже назревает взрыв: «Житья от него нет, вашескородие! Пятнадцать лет от него терпим! Замучил всех!» («Унтер Пришибеев» – явный набросок «Человека в футляре»).

Тирания, в том числе домашняя, и вызов ей, «низвержение тиранов» были темой литературы не раз: вспомним хотя бы Иудушку Головлева, «Грозу» Островского, «Леди Макбет» Лескова. У Чехова, однако, она имеет свой ракурс, который мы выше обозначили эпитетами «тупая, idiotическая». Тиранию Чехов берет в стадии ее обветшания. Как и все остальное, она носит в чеховском мире печать заката, не обладает абсолютной силой и держится лишь добровольной – до поры до времени – инерционной покорностью угнетаемых. Чеховский деспот обычно ниже своей жертвы по умственным способностям, неразвит, имеет ограниченную жизненность и гибкость, дальше продвинул на пути дегуманизации, окостенения, обесмысливания, чем те, над кем он пытается властвовать. Господство мертвенной силы над живыми, конечно, возмутительно и вызывает к протесту, но в нем отчетливо чувствуется слабость и зародыш конфуза, крушения незаконно захваченной власти. Гнет внешнего тирана в чеховском мире никогда не бывает столь непреодолимой силой, как другая чеховская проблема, – внутренняя эрозия личности, равнодушие и инертность, губящие без возврата столь многих героев. Полусонная малоподвижность Ионыча куда губительнее для его судьбы, чем власть мужа для судьбы Анны. Тиран у Чехова не выше и не умнее склеротического истеблишмента, в котором он вырос, и который сам находится в состоянии распада. Поэтому конфликт такого рода у Чехова редко достигает сколько-нибудь серьезных высот; чаще всего разрешаясь на комическом уровне, когда узурпатор «садится в калошу», а подчиненный вылетает на свободу, как птичка из клетки. Иногда это освобождение принимает эксплозивную и театрально-эффектную форму, как «Подите прочь, болван!» («Анна на шее»), или как полет Беликова с лестницы

(«Человек в футляре»). Нависая мрачною тенью над душой других, варвар сам все более впадает в маразм, выглядит уязвимым и жалким.

Мучителю плохо дается понимание того, что на дворе не «Гроза» Островского, а конец века, что у жертв есть юридическая свобода, есть инициатива, есть куда пойти. Как крайний случай сенильной тирании вспомним дедушку из рассказа «В родном углу», по привычке требующего розог для наказания прислуги². Унтеру Пришибееву удается сделать жизнь крестьян невыносимой, но крестьяне принадлежат уже к новому, не абсолютно беспросветному миру, знают что-то о законах, Пришибееву непонятных, и смеются над самочинным *vigilante* (блустителем порядка), не понимая, что с ним случилось. Мужу типа Модеста Алексеевича невдомек, что жена его – независимое существо с более утонченными и современными потребностями, что она может в любой момент взять в руки свою свободу и посмеяться над вчерашним угнетателем. Человеку в футляре удается держать в страхе целый город, но сам он одержим параноидным страхом, полная idiotичность делает его хрупким, и при первом же соприкосновении со свежим воздухом реальности он рассыпается в прах. Хозяева Ваньки не подозревают, что варварски избиваемый ими ученик умеет читать, писать и танцевать, что он видел лучшие времена, имеет понятия о свободе и достоинстве, что рабство и побои в качестве постоянного удела ему никак не подходят. Эти семена едва ли удастся вытоптать, и недалек день, когда этих или будущих хозяев Ваньки ждет большой сюрприз. Сбрасывает с себя иго Анна: держа перед своим мысленным взором образ матери – существа иной породы, чем ее мучители, – она легко отстраняет мужа, тут же превращающегося в ее лакея, и возносится в мир свободы и безмятежности.

Иными словами, тема гнета почти всегда берется Чеховым под знаком вызова и эвентуального освобождения. Пленник постепенно «выдавливает из себя раба» и в один прекрасный день, к изумлению своих тюремщиков, сбрасывает заржавленные цепи и выходит в мир, чтобы соединиться, по слову Набокова, с «существами, подобными ему». «Пришибеев», «Анна», «Человек в футляре» – рассказы не просто о тирании, но о восстании и торжестве над глупыми тиранами. «Подите прочь, болван!» – та коронная фраза, которая была уже в первом замысле рассказа³. Правда, как и в случае помещика с крыжовником, хотя и в ином варианте, светлый миф юности подменяется грубым суррогатом, и превращение героини из Золушки в принцессу оказывается

ироническим и иллюзорным. Но как герои сумеют распорядиться своей обретенной свободой – это уже дальнейший вопрос, не умаляющий их веселого торжества над бывшими угнетателями. Чистого хеппи-энда чеховские сюжеты не знают, мечтания их о возврате «туда, туда», в первозданный рай, не спешат сбываться: в лучшем случае, как в «Трех сестрах», их реализация откладывается на неопределенное время, в худшем, как в «Анне», оборачивается карикатурой, «раем глупца» («fool's paradise»). Важен, однако, сам мотив личного мифа и попыток ему следовать, развиваемый Чеховым на все лады с большой настойчивостью. В «Ваньке» до восстания еще далеко, но его ситуация, как видим, известна; зная, к чему обычно «клонит» Чехов в своих произведениях на подобную тему, читателю нетрудно домыслить в своем воображении его будущую судьбу.

3. «Труд и досуг». Вынужденный и не приносящий радости *труд*, труд без смысла и без будущего, которому можно смело предпочесть беспечный, созерцательно-медитативный *досуг*, – еще одна постоянная идея, которую Чехов разрабатывает с разными степенями и формами проявления, от мягкого сострадательного скепсиса (Тузенбах в «Трех сестрах») и пронизательной диалектической критики («Дом с мезонином») до непримиримости («Ванька»). Ученье и службу у сапожника Ванька ненавидит, но в рассказе проскальзывает и намек на то, как могли бы выглядеть труд и ученье, чтобы быть приемлемыми и для мальчика, и для автора. Оказывается, что для нормального существа естественнее делать что-либо не под фериулой «обязанностей», не под давлением нужды, но в модусе игры и креативного досуга: «Когда еще была жива Ванькина мать Пелагея и служила у господ в горничных, (барышня) Ольга Игнатьевна кормила Ваньку леденцами и от нечего делать выучила его читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадрили». Тот же задаток артистичности мы находим и в другом рассказе с мотивом «Утраченного рая», где мать одевала героиню «изящно, как куклу, и научила ее говорить по-французски и превосходно танцевать мазурку». В обоих рассказах все существо героя / героини, которым хоть раз довелось подышать воздухом свободы, с отвращением восстает против тупой принудительности, ныне угрожающей искоренить в них все остатки самостоятельности и фантазии. В обоих случаях назревает бунт жертвы и «Поражение тиранов». В обоих случаях героев поддерживает воспоминание о матери⁴, чей образ ассоциируется с возможностью менее душной и скованной жизни, более творческого и игрового распоряжения собой.

Не только учеба, но и все остальное, что столь ненавистно у сапожника – работа, молитва, домашние обязанности, наказания, – может оказаться приемлемым в рамках более нормальной и гуманной картины жизни. Мир Ванькиного дедушки отличается от чугунного мира сапожника прежде всего своей человечностью, включающей в свою орбиту и животных. Понимая это различие, мальчик почел бы за счастье работать на деда и других деревенских, молиться за деда, а если надо, то и быть битым: «Я буду тебе табак тереть, Богу молиться, а если что, то секи меня, как сидорову козу. А если думаешь, должности мне нету, то я Христа ради попрошусь к приказчику сапоги чистить, али заместо Федьки в подпаски пойду».

Мотивы этих трех групп, широко варьируясь, возникают в произведениях Чехова всех периодов. Воспользуемся ими при рассмотрении выбранных рассказов.

Дискуссии о труде и досуге

Мысль, что труд и досуг, веселье, развлечение должны быть нераздельно слиты в идеальной жизни, затронута в раннем «Ваньке» лишь краем. В более поздних рассказах и пьесах проблема труда, досуга и безделья – с их плюсами и минусами – ставится со все большей настойчивостью. Прежде чем анализировать рассказы, рассмотрим, в порядке экскурса, эту важную чеховскую тему. Более широкая перспектива по ней будет полезна для понимания указанных рассказов, в особенности «Крыжовника».

Развернутой апологией досуга, противопоставляемого механическому, лишенному вдохновения труду, является «Дом с мезонином» (1896). В центре сюжета, как известно, конфликт между художником-рассказчиком и передовой интеллигенткой Лидой, убежденной сторонницей позитивных «малых дел» во имя материального и социального прогресса. Художник заявляет, что поскольку не ставится цель радикально изменить существующий строй жизни, то любые практические улучшения отдельных ее аспектов бесполезны и лишь закрепляют рабский труд и полуживотное состояние народа:

– Нужно освободить людей от тяжелого физического труда, – сказал я. – Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле... Сделайте же для них ненужным грубый животный труд, дайте им почувствовать себя

на свободе, и тогда увидите, какая в сущности насмешка эти книжки и аптечки. Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворять его могут только религия, науки, искусства, а не эти пустяки... Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно. Представьте еще, что мы... изобретаем машины, заменяющие труд... Сколько свободного времени у нас остается в конце концов! Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам (гл. 3)⁵.

Строя утопии о характере труда в будущем мире, художник пересматривает ныне существующий репертуар видов труда, и далеко не все занятия находят одинаково нужными для будущего: «У нас много медиков, фармацевтов, юристов, стало много грамотных, но совсем нет биологов, математиков, философов, поэтов. Весь ум, вся душевная энергия ушли на удовлетворение временных, преходящих нужд...» (гл. 3). Фармацевты, юристы и медики, на перепроизводство которых сетует художник, – это, в его глазах, профессии прикладные и вторичные, нацеленные на достижение узкопрактических результатов, в то время как человечеству для полноты его развития необходима, как воздух, и мысль теоретическая, отвлеченная от нужд повседневности и обращенная на постижение первичных законов мироздания. Немаловажно и то, что это профессии, оперирующие на закрепленном корпусе знания (так, юрист опирается на свод законов, фармацевт – на справочники и т. п.), и, следовательно, консервативные, имеющие целью неизменное воспроизведение одних и тех же результатов, т. е. то самое увековечивание статус-кво, против которого художник протестует в социально-экономической сфере. Напротив, мысль философа, поэта или математика способна открывать новые горизонты и менять самые основания наших представлений о мире – качество, необходимое для той радикальной перестройки мира, о которой неоднократно, хотя и в нарочито туманной, хилиастической форме, говорят различные чеховские герои.

Как мы знаем, влюбляется художник отнюдь не в умную, вечно занятую Лиду, а в ее сестру Женю (Мисюсь), которая «не имела никаких забот и проводила свою жизнь в полной праздности, как я». К усадьбе Волчаниновых героя привлекает именно та атмосфера праздничности и досуга, которая царит там вопреки строгостям Лиды, и для которой он находит самые сочувственные слова:

Для меня, человека беззаботного, ищущего оправдания для своей постоянной праздности, эти летние праздничные утра в наших усадьбах

всегда были необыкновенно привлекательны. Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою. И теперь я думал то же самое и ходил по саду, готовый ходить так без дела и без цели весь день, все лето (гл. 2).

Не правда ли, довольно неожиданное и даже, мы сказали бы, еретическое направление мыслей для писателя, известного своей верой в необходимость труда и прогресса? Может быть, эти заявления задуманы автором как «объектные», представляющие интерес лишь для характеристики данного персонажа? Но в рассуждениях художника о труде, свободе, досуге и т. п. нетрудно опознать тот искренний, публицистически-прямолинейный тон, свободный от характерологической окраски, которым у Чехова обычно излагаются взгляды, если и не в точности совпадающие с авторской позицией, то во всяком случае стоящие на одном с нею интеллектуальном уровне и всерьез рекомендуемые нашему вниманию. В апологии безделья следует, конечно, видеть не слепоту и легкомыслие художника⁶, а риторическое заострение, вызывающий парадокс. Мы особенно склонны сочувствовать этим шокирующим формулировкам рассказчика ввиду их очевидной полемичности по отношению к Лиде, в чьей деятельности узнается ряд заведомо неодобряемых Чеховым позиций, как, например, вера в институализованные формы жизни, ригидность требований к простым смертным, стремление к деспотическому контролю над ними.

Поэтизируя картины культурного досуга, герои «Дома с мезонином», «Ионыча» или «Крыжовника» видят в них гораздо больше, чем просто материальное благополучие: для них это что-то вроде символического прообраза счастья, своего рода сон о настоящей жизни, какой она должна быть и когда-нибудь станет. Жизнь, наполненная праздниками и праздностью, – ностальгический идеал для многих чеховских героев, изнемогающих от скучной рутины, от тьмы и холода, от якобы нужного и полезного, на деле же тупого, лишнего вдохновения труда. Некоторые высокоразвитые герои, как рассказчик «Дома с мезонином», выдвигают этот идеал сознательно и принципиально, с полным пониманием всей его «диалектики», всех возможных здесь возражений и оговорок. Такая позиция не уникальна – она типична, например, для ряда в высшей степени харизматичных

героев М. Булгакова (см.: *Щеглов* 1999: 225–254)). Простые природы, вроде юного переписчика Ивана Матвейча, влекутся к этим картинам тепла и света более или менее безотчетно, как мотыльки к огню, иногда сжигая при этом крылья, как то случилось с героями «Ионыча» и «Поцелуя».

Взаимоисключающие высказывания о работе и досуге со стороны, казалось бы, в равной мере симпатичных и интеллектуально развитых персонажей не редкость у Чехова. Вопрос о том, каким должен быть труд, постоянно дебатировался чеховскими героями, и ни один из предлагаемых ими ответов нельзя считать дефинитивным. Что сам писатель в жизни не был апологетом *dolce far niente*, говорить не приходится – ясные указания на это имеются и в его письмах и в его практике (например, в том самом строительстве школ для крестьян, которое считал бесполезным герой «Дома с мезонином»). Но в вымышленном мире, где позволено сосуществование различных перспектив, картина получается более сложной. Искания и судьба тех чеховских персонажей, которые стремятся посвятить себя труду, способны навести на достаточно противоречивые мысли.

В том же году, что и «Дом с мезонином», вышла повесть «Моя жизнь» (1896), где тема труда, его осмысленности и ценности, занимает центральное место. Главный ее герой, сын городского архитектора Мисаил Полознев, порывает с собственным классом и, к стыду родных и к негодованию всего общества, становится пролетарием – поступает в маляры. Толкает его к этому отчасти личная неудачливость, неспособность найти себе удовлетворительную роль в истеблишменте, но главным образом глубокое недовольство общим социальным устройством жизни. Для Полознева и подобных ему (из других заметных фигур этого рода упомянем хотя бы барона Тузенбаха) физический труд и отказ от привилегий, от места в системе, основанной на угнетении и лжи, это прежде всего средство личной терапии, путь к моральному распрямлению и к примирению с самим собой. В несколько толстовском духе они верят, что достижение внутренней гармонии каждым отдельным индивидом благотворно повлияет и на общество в целом.

Помимо вульгарных насмешек и ненависти обывательской массы, шаг Полознева вызывает и принципиальную оппозицию со стороны некоторых высокоинтеллектуальных персонажей. Такими компетентными критиками Мисаила становятся его приятель доктор Благово и его знакомая, а затем ненадолго и жена, Маша (Мария Викторовна), дочь состоятельного инженера. Доктор

Благово призывает Полознева преследовать не одни только цели персонального душевного благоустройства: «Если улитка в своей раковине занимается личным самосовершенствованием и ковыряется в нравственном законе, то вы это называете прогрессом?» Полозневская программа прощения, скромного труда, отказа от эксплуатации себе подобных критикуется им как бедная и ограниченная в свете более отдаленных и увлекательных, хотя и неясных пока перспектив развития человечества. На возражение Мисаила, что «надо знать (сейчас, в данном мире), для чего живешь», Благово отвечает:

– Пусть! Но это “не знать” не так скучно, как ваше “знать”. Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить; а вы знаете, ради чего живете, – ради того, чтобы одни не поработали других, чтобы художник и тот, кто стирает для него краски, обедали одинаково. Но ведь это мещанская, кухонная, серая сторона жизни, и для нее одной жить – неужели не противно? Если одни насекомые поработают других, то и чёрт с ними, пусть съедают друг друга! Не о них нам надо думать, – ведь они все равно помрут и сгниют, как ни спасайте их от рабства, – надо думать о том великом иксе, который ожидает все человечество в отдаленном будущем (гл. 6).

Полознев возражает, что в жизни, целиком основанной на рабстве, отказ от эксплуатации своих ближних уже есть достаточный прогресс. Призыву посвятить себя более духовным видам труда ради «великого икса» в туманном будущем он противопоставляет работу, приносящую пусть скромный, но немедленный результат (откуда и прозвище «Маленькая польза», проницательно данное ему местными мальчишками). Ответ на эту философию героя заключен в словах Маши, под конец совершенно разочаровавшейся в его эксперименте:

...Если ты работаешь, одеваешься и ешь, как мужик, то ты своим авторитетом как бы узаконяешь эту их тяжелую, неуклюжую одежду, ужасные избы, эти их глупые бороды... С другой стороны, допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получают некоторые практические результаты, но что они, эти твои результаты, что они могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? Капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезным, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся

действовать сразу на массу! Нужна прежде всего шумная, энергичская проповедь. Почему искусство, например, музыка, так живуче, так популярно и так сильно на самом деле? А потому что музыкант или певец действует сразу на тысячи... Искусство дает крылья и уносит далеко-далеко! (гл. 15).

Нетрудно узнать в этих мыслях Маши дух рассуждений художника из «Дома с мезонином», который, вызывая гнев Лиды, тоже не хочет узаконения, увековечения варварских форм жизни. Именно к этому ведет труд в том виде, в каком его практикует и проповедует Полознев. Бесплезно «клясть заплаты» мелких, локальных улучшений на существующий миропорядок, имеет смысл лишь его радикальное, всеобъемлющее изменение, в котором немаловажную роль должно сыграть и искусство.

Критика Маши, однако, еще не может считаться последним словом по вопросу об эксперименте Полознева. Помимо защищаемой им философии скромных дел, частичных усовершенствований жизни, с которой столь убедительно разделяется художник в «Доме с мезонином», критики справедливо отмечают в Полознев и известную близость с позициями художника – в частности, глубокое сочувствие народу и понимание фундаментальной несправедливости мира⁷. Более того, в конце «Моей жизни» оказывается, что подвижничество Мисаила произвело-таки некоторый сдвиг в умах городских обывателей и тем самым не осталось полностью бесполезным:

То, что я пережил, не прошло даром. Мои большие несчастья, мое терпение тронули сердца обывателей, и теперь меня уже не зовут маленькой пользой, не смеются надо мною, и, когда я прохожу торговыми рядами, меня уже не обливают водой. К тому, что я стал рабочим, уже привыкли... Со мною вежливы, говорят мне *вы*, и в домах, где я работаю, меня угощают чаем и присылают спросить, не хочу ли я обедать (гл. 20).

Эти скромные достижения героя «Моей жизни» – не иллюстрируют ли они начало того процесса постепенного перерождения общества под влиянием примера самоотверженных индивидов, в который верит герой «Трех сестер», полковник Вершинин:

Вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, может быть шесть, потом двенадцать и так далее, пока, наконец, такие как вы не станут большинством (д. I).

Итак, у чеховских героев позднего периода намечается две альтернативные программы труда. С одной стороны, скромная, терпеливая деятельность по выполнению ежедневных практических задач, которая, в придачу к своей полезности, приносит и личное удовлетворение, давая интеллигенту и «лишнему человеку» право на самоуважение; с другой – работа, вдохновляемая мечтами о радикально ином, счастливом будущем человечества. Ввиду неясности очертаний этого будущего, работа второго рода не только не может иметь узкопрагматического характера, но и вообще не до конца определена в виде каких-то конкретных форм или программ деятельности. Слово «работа» может в данном случае иметь богатый спектр значений, включая и расширительные типа «работы ума» или «работы над собой».

Угадываемый за повествованием автор («implied author»), как кажется, одинаково симпатизирует обеим точкам зрения, хотя очевидно, что обе они имеют слабости, риску выродиться: первая – в лишенный смысла и вдохновения, безрадостный труд, под которым и так уже изнывает большая часть человечества, а вторая – в праздное маниловское мечтательство. На чьей стороне Чехов, сказать нелегко; иногда кажется, что, не желая входить в личную конфронтацию с ограниченной и догматичной «прогрессивной» критикой, автор запутывает в этой дискуссии свои собственные следы.

От одного произведения к другому он по-разному распределяет два противостоящих комплекса взглядов между протагонистами разной степени интеллекта и личной обаятельности, из которых, как правило, ни один не может даже отдаленно претендовать на абсолютные мудрость и моральное совершенство. Художник из «Дома с мезонином» за свою трогательную любовь к Мисюсю и за компетентную оппозицию догматизму Лиды завоевывает довольно прочное сочувствие читателя (см., впрочем, примеч. 6). Но носители сходных с ним взглядов в «Моей жизни» в этом смысле гораздо проблематичнее. Подруга героя Маша, избалованная и эгоистичная, явно принадлежит той самой несправедливой системе, против которой восстает Полознев. Его оппонент доктор Благово далеко не безупречен в моральном отношении, а своим презрением к массе и даже терминологией («насекомые») напоминает зоолога фон Корена, чей вульгарно-дарвинистский подход к людям развенчан, как известно, в повести «Дуэль» (1891). Ограниченность и неяркость самого Полознева достаточно очевидны. Личные недостатки участников спора не могут, однако, полностью обесценить выдвигаемую каждым из

них аргументацию. Кто из них мыслится как носитель «правильного» взгляда? Кто ближе всех к воззрениям автора?⁸

Иногда граница между двумя философиями труда предстает частично размытой, как в споре Тузенбаха и Вершинина из «Трех сестер» – пьесы, где дискуссия о работе, о необходимости трудиться вспыхивает многократно. Уже с самого начала пьесы действующие лица явственно разделяются по этой линии на энтузиастов и скептиков. Учительница Ольга предстает горько разочарованной:

Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки с утра до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость (д. I),

тогда как ее младшая сестра Ирина еще находится во власти иллюзий:

Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то что человеком, лучше быть волком, лучше быть простою лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно! В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать (д. III).

Ко второму акту, после примерно года работы, ничего не остается и от энтузиазма Ирины:

Нет, не люблю я телеграфа, не люблю... Надо поискать другую должность, а эта не по мне. Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней именно и нет. Труд без поэзии, без мыслей... (д. II). (*Спустя еще год:*) Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу, и презираю все, что только дают мне делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох... (д. III).

Но ведь еще недавно ей казался завидным любой труд – бить камни, быть простой лошадью, и никакой поэзии не требовалось! Подобно Полозневу, Ирина принадлежит к чеховским

интеллигентам, взыскующим работы прежде всего в порядке личной терапии – чтобы успокоить совесть и заполнить пустоту жизни:

Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что мы не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд (д. I).

Ирине вторит ее жених барон Тузенбах: «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни» (д. I) – и у него хватает решимости это положение исправить. Подобно герою «Моей жизни», барон порывает с традициями своей среды: выходит в отставку из армии и устраивается работать на кирпичный завод.

Но как пресны и тоскливы и планируемое перерождение Тузенбаха, и картины их будущей жизни с Ириной! Начать с того, что в своих мечтах о счастье барон готов – в шутку ли, всерьез ли, увековечить опостылевшую любимой женщине работу на телеграфе: «И каждый день буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять-двадцать лет, пока не прогоните» (д. II). Превращение Николая Львовича в штатского воспринимается окружающими как печальная деградация (Ольга – Ирине, д. III). Кирпичный завод не может не напомнить внимательному читателю «Крыжовника», где аналогичный завод окрасил реку в кофейный цвет. Ирина будет на этом заводе учить детей, т. е. заниматься тем же заведомо скучным делом, от которого преждевременно состарилась ее сестра Ольга. Не предвидится и большого семейного счастья, так как любви к барону Ирина не испытывает, и оба они себе в этом отдают отчет.

Кирпичный завод – это такая же эпитимия, сквозь зубы принимаемая мятущимися чеховскими интеллигентами, как и тот завод, куда переселяется Вера, героиня рассказа «В родном углу» (1897). Вера выходит замуж за неинтересного ей инженера с намерением «заниматься хозяйством, лечить, учить, будет делать все, что делают другие женщины ее круга», но в сущности лишь для того, чтобы убежать куда-нибудь от провинциальной деспотической атмосферы родного дома и от собственных смятенных мыслей. В русской литературе было достаточно героев, пытавшихся возлюбить труд и народ под влиянием неудач по личной линии – от Пьера Безухова и Лаврецкого до зощенковского персонажа, решившего, что, ввиду неудавшегося омоложения, «пуцай моя личная жизнь будет труд». Одним словом, слишком много в этих решениях чеховских героев надрыва и

фатализма и мало искренней радости, слишком много раздражения конкретным моментом и мало перспектив дальнего прицела, слишком большую роль играет в них пресловутое «надо» и церебральное желание «быть при деле», и слишком часто благородные предприятия их, едва начавшись, терпят бесславное фиаско, чтобы можно было без серьезных оговорок отождествлять их идеи с позицией самого писателя.

Среди хора жалующихся и встревоженных голосов пьесы подозрительным диссонансом звучат бодрые заявления барона Тузенбаха (в начале пьесы) в том духе, что «и жизнь хороша, и жить хорошо»: «Жизнь кажется мне такой прекрасной!.. Ну как мне убедить вас (что я счастлив)?» (д. I–II). Не следует ли видеть здесь драматическую аналогию буффонной линии обманутого мужа Кулыгина с его неизменным, даже сквозь слезы повторяемым «я доволен, я доволен, я доволен»?

На почве оценки жизни возникает спор между Тузенбахом и полковником Вершининым. Может показаться, что двое интеллигентных военных расходятся лишь в нюансах, так как у них явно имеется общая почва: оба – оптимисты и мечтатели, устремленные мыслью в будущее, оба призывают к работе и самосовершенствованию. Верно, что Тузенбах и Вершинин – люди одного лагеря. Однако в их расхождениях обнаруживается и принципиальный момент, продолжающийся, с соответственными различиями, оппозицию между Лидой и художником в «Доме с мезонином», между Полозневым и Благово в «Моей жизни».

«Пришло время, надвигается на нас всех громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку», – предсказывает барон Тузенбах в одном из тех бодрых ораторских пассажей, в которых интерпретаторы часто хотят слышать голос самого Чехова. Какие же позитивные результаты принесет эта буря? Оказывается, главным ее эффектом будет превращение всех людей в тружеников: «Я буду работать, а через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» (д. I). Этот эгалитаризм – вполне в духе героя «Моей жизни», полагающего, что для исправления социальных зол «нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности». Он диаметрально противоположен идеалу художника из «Дома с мезонином», желающего, чтобы в будущем обществе было как раз меньше повинностей и больше

досуга, чтобы труд ради хлеба насущного свелся к минимуму. Позиция барона смущает своей умеренностью, примирительностью, он не смеет сколько-нибудь далеко идти в своих мечтах о будущем (которое он видит, среди прочего, как перспективу каждый вечер провожать Ирину домой с телеграфа). Кроме всеобщего труда и материального прогресса, особенно больших изменений в жизни он не предвидит:

После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, может быть, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая (д. II).

Необходимость работы признает и полковник Вершинин: «Мы должны только работать и работать» (Там же). Однако у Вершинина эта «работа» мыслится в рамках существенно иной модели мира и имеет иные коннотации, чем у сторонников труда как всеобщей повинности. Никаким краем не входят в вершининскую картину желаемого мира ни телеграф, ни кирпичные заводы, ни городская управа, ни учительство, ни Москва («...Вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней», – предупреждает он сестер (д. II)); и не такой он человек, чтобы дать себя увлечь экстренными планами новой жизни, долженствующей начаться «к осени», «в июне», «скоро» или «завтра». Взгляд Александра Игнатьевича постоянно направлен поверх текущих забот – в светлую даль, о которой ему никогда не надоедает фантазировать: «Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем... помечтаем» (д. II). Его неспособно заинтересовать что-либо меньшее, нежели абсолютно радикальное преобразование жизни, причем расстояние до него он меряет не 25–30 годами, а куда более «хилиастичными» сроками. Если настроить себя на одну длину волны с этими грядущими переменами и верить в них, то можно и в настоящем жить с достаточным удовлетворением, никуда не торопясь, в мире с собственной совестью:

Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец. (*Смеется.*) А вы жалуетесь, что знаете много лишнего <...> Через двести, триста, наконец тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем,

мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье (д. I–II).

Характерно, что когда барон с ним соглашается, он делает оговорку о необходимости работать:

Т у з е н б а х. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно готовиться к ней, нужно работать...

Вершинин, видимо испытывая мало интереса к работе «по Тузенбаху», от ответа уклоняется и переключает свое внимание на цветы:

В е р ш и н и н (*встает*). Да. Сколько, однако, у вас цветов! (*Оглядываясь*.) И квартира чудесная. Завидую!.. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов... (*Потирает руки*.) Эх! Ну, да что!

Тузенбах возвращается к теме труда («Да, нужно работать. Вы, небось, думаете: расчувствовался немец»), но Вершинин уже не слушает:

В е р ш и н и н (*ходит по сцене*). Я часто думаю: что если бы начать жить снова, притом сознательно?.. Тогда каждый из нас, я думаю... устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массой света... Если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет! (д. I)⁹.

Для Вершинина подготовка к будущему означает не в последнюю очередь расширение духовно-интеллектуального кругозора: «Чем больше живу, тем больше хочу знать. Мои волосы седеют, я почти старик уже, но знаю мало, ах, как мало!» (д. II). В сестрах, сетующих на неприменимость их познаний, Вершинин поддерживает веру в ценность образования как украшения человека. Слова Маши, что «в этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца», вызывают у него смех: «Вот те на! (*Смеется*.) Знаете много лишнего!» (д. I). Работа, разумеется, нужна, но мыслится она отнюдь не как камнедробление, а в одном ряду с цветами, философствованием, с обилием света, мыслей, информации. Приятие работы Вершининым не продиктовано интеллигентской нервозностью по поводу своей вины перед народом, оно полно радостных предвкушений,

лишено полозневско-тузенбаховской надрывной обязательности. Для него, как и для художника из «Дома с мезонином», свет не сошелся клином на труде как таковом, на его перевоспитательной ценности для интеллигента или практической полезности для общества. Кто сказал, что каждый должен тачать сапоги или красить дома? Не менее важно дело тех, кто живет утонченной и духовно насыщенной, красивой жизнью, одно зрелище которой, как мы это видим у Чехова, может при известных условиях трогать и потрясать простые души.

Роль образа или даже *миража* такой жизни для сдвига человеческого устроения показана в «Крыжовнике», «О любви» и близких к ним рассказах (см. ниже). Верно, что итальянский язык в уездном городе никому понадобится не может, но культурный ореол, сопутствующий знанию языков, поразит чье-то воображение, станет легендой и пробудит тягу к интеллектуальному поиску. Именно в этом видит Вершинин миссию трех сестер: «Вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее» (д. I).

Работа, по Вершинину, отнюдь не главный ингредиент одухотворенной, полноценной жизни, но лишь часть ее спектра. В последний, помимо радостных и увлекательных вещей, могут входить также страдания и жертвы: «Мы для [будущей жизни] живем теперь, работаем, ну, страдаем» (д. II). Страдание не есть просто индикатор нравственного самосовершенствования, как удовлетворенно констатирует Тузенбах («Страдания, которые наблюдаются теперь, – их так много! – говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество» (д. I)), но конструктивный фактор в процессе постепенного просветления жизни. По поводу этой ситуации не следует унывать, ее надо осознать и принять с бодростью и надеждой. Эта идея о позитивном вкладе страдания в построение будущего особенно четко выражена Ольгой в последней сцене пьесы:

Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас... (д. IV),

и весьма характерна для позднего Чехова (см. хотя бы почти мистический финал «Скрипки Ротшильда» (1894)).

Только такая концепция счастья является в глазах Вершинина реалистичной. Кратко и решительно, словно детский лепет,

пресекает он заверения Тузенбаха, что, мол, формула счастья у того уже в кармане:

В е р ш и н и н. ...И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье – это удел наших далеких потомков. *(Пауза.)* Не я, то хоть потомки потомков моих.

Т у з е н б а х. По-вашему, даже не мечтать о счастье? Но если счастлив!

В е р ш и н и н. Нет.

Вершинин, безусловно, прочнее стоит на земле, чем его оппонент, и от всей его фигуры веет своеобразной надежностью. Несмотря на чудачество, на неудачность собственной семейной жизни, и при всем своем принципиальном неверии в счастье и убеждении, что «нас забудут – такова уж судьба наша, ничего не поделаешь», Александр Игнатьевич едва ли не являет собой полюс наибольшей нормальности и душевного здоровья во всей пьесе. Очевидна хрупкость натужной эйфории Тузенбаха, сквозь которую чем дальше, тем чаще прорываются грусть и сомнения по поводу намеченной программы жизни: «И какая мне тогда (в первом и втором актах) мерещилась счастливая жизнь! Где она?» (Ирине, д. III). Стоическая позиция его оппонента, напротив, звучит как прочный мажор. Будущее, которое провидит Вершинин, нарочито отдалено, окутано туманом, но мир Чехова уж так устроен, что подобный «журавль в небе» для него более реальная и приемлемая версия счастья, чем жалкая тузенбаховская «синица в руках», чем истерический интеллигентский оптимизм сквозь слезы барона и сестер, чем их беготня и поиски немедленного, срочного решения несчастных вопросов.

Хотя прогноз полковника рассчитан не на ближайшую осень или лето, а на века, в его эвентуальном осуществлении он твердо уверен, и вера эта позволяет жить в мире с действительностью, пробуждает к ней любознательность, позволяет расположиться в ней с удовлетворением и даже с некоторым комфортом, делая ненужным заламывание рук и отбытие на кирпичные заводы. Вера в будущее важнее, чем конкретная работа во имя его, так как повышает духовный тонус общества и благоприятствует появлению в нем «философов, биологов, математиков, поэтов» (см. высказывание художника о нужных России профессиях), тогда как работа в тузенбаховском смысле лишь льстит интеллигентскому самолюбию и приглушает грызущее чувство «вины

перед народом», но не предполагает никакого творческого преобразования жизни (ср. выше слова Тузенбаха о том, что, за вычетом технических улучшений, «жизнь останется все та же»). Сам Вершинин, отрицающий возможность счастья, на протяжении всей пьесы сохраняет приподнятое настроение и вселяет бодрость в других. Он уравновешеннее барона, он удобно и спокойно чувствует себя в мире, на него можно опереться – не случайно столь противоположны успехи обоих военных на любовном поприще! У Александра Игнатьевича терпимый и даже светлый взгляд на все то, что так приелось сестрам и приводит их в отчаяние¹⁰. Ему нравятся, например, провинция, ее природа, и даже ее скучные люди, нелепости и бытовые неполадки вызывают у него не раздражение, как у сестер, а веселое любопытство, симпатию и, не в последнюю очередь, поэтические чувства:

В е р ш и н и н. Одно время я жил на Немецкой улице... Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одиному становится грустно на душе. *(Пауза.)* А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!

О л ь г а. Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...

В е р ш и н и н. Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить. Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... И никто не знает, почему это так (д. I).

М а ш а. Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю.

В е р ш и н и н. Да-с... Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный, одинаково интересно, по крайней мере в этом городе (д. II).

По-видимому, следует признать, что каждый из значительных чеховских персонажей, высказывающихся о труде, его нужности и характере, обладает своей собственной правдой и защищает ее достаточно убедительно. Диалог их остается открытым. Налицо многообразие точек зрения и их оттенков (далеко не исчерпанное примерами выше), и возможность мостиков и переключек между концепциями. Добрый, благородный, излучающий оптимизм Вершинин кажется убедительнее многих других и имеет ряд единомышленников. Но и скромные достижения Полознева – этого радикального союзника Тузенбаха – заслуживают уважения; более того, благодаря своему итоговому положению в конце большой повести они приобретают особый вес как некий позитивный образец в поддержку теории «маленьких польз».

Поэтический мир Чехова – разрозненная антология различных высказываний и аргументов на эту тему, и нам самим предоставляется не только выводить окончательную формулу, но и решать вопрос о критериях ее достижения. Должны ли мы идти за наиболее привлекательными, харизматичными персонажами, как Вершинин? Или следить за тем, к какому практическому итогу приведет каждого из них следование своей философии, как Полознева или Тузенбаха? Или ценить парадоксализм и интеллектуальную яркость аргументации, как, например, в рассуждениях художника, доктора Благово или Марии Викторовны? Никакого ясного рецепта соединения разных концепций в конечную «правильную» программу Чехов нам не дает, и сама возможность такого синтеза вызывает сомнения. Самое полезное, что мы можем сделать – это стараться удерживать их все одновременно, вместе с фигурами их носителей, в нашем читательском и исследовательском поле зрения.

«Трилогия»:
«Человек в футляре»,
«Крыжовник», «О любви»

De te fabula narratur.
Гораций, Сатира I, 1, 69*

Единство этих рассказов, позволяющее видеть в них «трилогию» – в общности темы: все три, говоря самыми общими словами, являются этюдами о «русской натуре» и ее последствиях для положения дел в России. Все три рассказа отмечены эмоциональностью тона: нарраторы говорят о личном, давно наболевшем, повышая тон, хватаясь за голову, давая волю излипаниям досады и горечи, отвлекаясь от рассказа для увещаний и предостережений. Постоянны также обстоятельства рассказывания и кружок поочередных рассказчиков / слушателей – пожилой ветеринар Иван Иванович Чимша-Гималайский, учитель гимназии Буркин, помещик и промышленник Алехин.

Сравнивая рамочные композиции трех рассказов, легко заметить, что в них возрастает степень *личной близости* нарраторов к излагаемым в обрамленной новелле событиям и к ее героям.

* *Букв.* Эта история повествует о тебе.

В первом («Человек в футляре») учитель Буркин рассказывает всего лишь о бывшем *колеге* по гимназии, причем совершенно уникальном и отделенном от всех других. Герой второго рассказа («Крыжовник»), вложенного в уста ветеринара Ивана Ивановича, приходится нарратору *братом*¹¹. Третий («О любви») автобиографичен, в нем Алехин рассказывает о *самом себе*, о женщине, которую он любил, и об их грустном несостоявшемся романе. При этом в заключительном абзаце оказывается, что героиню хорошо знают и его слушатели: «Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой».

Повышается от рассказа к рассказу и степень *объединности* излагаемых событий и действующих лиц, их близости к будничной жизни и к реальностям сегодняшней России. В «Человеке в футляре» герой – уникальный монстр типа гофмановского Цахеса, окруженный аурой сказок о колдовстве и змеборстве; в «Крыжовнике» – средний российский чиновник, становящийся средним же помещиком, и несколько анекдотическая, шаржированная история о его большой мечте и маленьком счастье; в «О любви» – два совершенно ординарных человека и их ничем не замечательная неудачливая судьба. Соответственно повышается степень *человеческой понятности* центральных персонажей, проницаемости для окружающих их внутреннего мира. Учитель греческого языка Беликов с самого начала предстает как безнадежно дегуманизованная фигура «в себе», доступная наблюдению лишь извне, исключаяющая какое-либо понимание или эмпатию. Как мог возникнуть подобный урод, как пришел он к такому состоянию – остается загадкой, как в гоголевской «Шинели», чей герой, казалось, так и родился на свет пожилым чиновником (ср., напротив, хотя бы «Ионыча», эту анатомию самого процесса дегуманизации). Иначе обстоит дело в «Крыжовнике», где рассказчик больше знает о герое, ведь как-никак они братья: ветеринар Иван Иванович подробно сообщает, о чем и как мечтал Николай, что «рисовалось у него в голове». Хотя мечта Николая о собственном именице и приобретает монструозные формы, истоки ее понятны, и сама мечта знакома по многим другим произведениям Чехова, где разворачивается мотив «Утраченного рая» (см. выше, «Ванька»). Наконец, в рассказе «О любви» степень дегуманизации главного героя минимальна: Алехин – человек вполне нормальный и симпатичный, более того – сознательный, способный оценивать самого себя и извлекать из ошибок уроки на будущее. Проницаемость в его случае максимальная: вся психологическая сторона развернута перед нами героем-рассказчиком в первом лице, без лакун и умолчаний.

Вовлеченность рамочного нарратора в излагаемый сюжет, вообще говоря, вещь обычная: ведь в большинстве случаев он рассказывает о том, в чем, хотя бы косвенно и в прошлом, участвовал сам. В чеховской трилогии, однако, участие нарратора обладает большей тематической важностью, чем в традиционных типах рамочного построения. Оно прямо касается такой сквозной темы трех рассказов (она же одна из постоянных чеховских тем), как «расшатывание самоуспокоенности индивида в его замкнутом мирке, слом перегородок и налаживание коммуникаций между людьми, взаимосвязь и коллективная ответственность всех за всех». Открытыми, программными декларациями этой темы являются такие известные рассказы, как «Студент» и «По делам службы». Вероятно, вследствие этой тематической нагруженности вовлеченность рассказчика в трилогии повышена, приближена к моменту рассказа и подана не статично, а разыгранно, возрастая от первого рассказа к третьему.

В этом свете понятно радикальное отступление Чехова от тех классических сценариев, от «Декамерона» до новелл Мопассана, где удовольствие состоит не в последнюю очередь в благополучной изоляции рамочных персонажей как от рассказываемых драматических событий, так и от неудобств в окружающей среде. Всем знакома схема, где рассказчик «у камелька» или в иной приятной обстановке щекочет нервы слушателей чем-то таким, что хронологически, персонально, качественно и структурно находится в совершенно ином измерении, нежели их «here and now» (см.: *Щеглов* 1989: 133–150)). Хотя и в таких рассказах наличие той или иной нити тождества между нарратором и героем отнюдь не редкость, а скорее даже правило, это призвано лишь заострить в нем и его слушателях чувство нынешней защищенности от всего, что может их лично затрагивать, ставить под вопрос их благополучие и хорошее самочувствие. В такого рода рамочном повествовании история приостановилась, действительность не ставит новых проблем, и ничто не подлежит переменам.

Чеховские нарраторы, напротив, не устают подчеркивать, что их рассказы не исключительные случаи, а примеры из ежедневной жизни, имеющие силу для всех, включая присутствующих; что подобное может случиться и ежедневно случается со всяким; что нет вообще твердой границы между кружком собеседников и остальным человечеством. Повествователь первого рассказа Буркин заключает свою речь буквально стоном о том, что беликовской болезнью «футлярности» страдают все современные люди, включая его самого и слушателей. Никто не имеет права

наслаждаться в своем теплом углу, отгородившись от общих нужд и ответственности; согласно ключевой формуле из «Крыжовника», «уходить из города, из борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе – это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига».

Чувство благополучной изоляции от общей жизни обманчиво, вредно и должно изгоняться – так учат резонерствующие герои в трилогии, в «Студенте», в «По делам службы». Соответственно размываются и воплощающие такую изоляцию повествовательные структуры. Относительной и проницаемой оказывается сама граница между рамкой и вставной историей, она содержит «серые», двусмысленные зоны и постоянно нарушается в обоих направлениях. Во всех трех звеньях трилогии можно видеть, как чистота мопассановской схемы подрывается разрастанием рамки, сокращением внутрирамочного рассказа и их переплетением. Нарраторы сами выдвигаются на роль героев, обрамляющая часть вырабатывает свой сюжет, все более теснящий вставную новеллу. Последняя вообще перестает быть отдельным нарративным номером, но возникает как импровизированное отступление, комментарий, пример, аргумент по поводу чего-то, принадлежащего рамочной части. По мере того как обрамление вбирает различные перипетии нарраторов (пешее путешествие по просторам России, сцена купанья у Алехина и др.), их прочувствованные дискуссии и всякого рода маргиналии (о купце, съевшем деньги, о Пелагее, Мавре и т. п.), обрамляемое событие свертывается и играет все более служебную роль. В «Человеке в футляре» внутренняя новелла еще сохраняет традиционную полноту, и две части уравновешены. Путники заводят разговор о Марфе, жене старосты той деревни, где они остановились на ночлег. Оказывается, та уже десять лет никуда не выходит из своего дома. Потом они слышат и ее шаги за стеной. Есть люди, похожие на рака-отшельника. С этой отправной точки завязывается рассказ об удивительном педагоге Беликове. В «Крыжовнике» присутствует история об обретении чиновником своего «Утраченного рая», и хотя благодаря ему внутренний сюжет и приобретает архетипическую весомость, он все же лишь с трудом «тянет» на самостоятельную новеллу, и к тому же постоянно перемежается пространными отступлениями и прорывами эмоций рассказчика. В «О любви» нарратор вообще не столько хочет занять гостей полноценным рассказом, сколько делится с ними своей грустью и разочарованием.

Сказанное не значит, что Чехова не интересует мотив блаженного уюта, типичный для классической «fireside story», что

он готов был бы от него отделаться. Напротив, в «Крыжовнике» и «О любви», да и в ряде других рассказов, сидение «у камелька» развернуто с большим вкусом и вполне традиционно усилено контрастом с ненастьем и неприветливостью внешнего мира. Но функция уюта здесь иная, более содержательная, связанная со специфической чеховской социальной и гуманитарной тематикой, которой не знают аналогичные прологи мопассановского типа. Ее мы и рассмотрим ниже. Из трех рассказов трилогии остановимся подробнее на первых двух.

1. «Человек в футляре». Образ полусумасшедшего учителя Беликова, замкнувшегося в последовательность физических и фигуральных футляров (можно было бы сказать, «матрешек»), в напоминании не нуждается. Стоит напомнить другое: перед нами один из рассказов на мотив «Поражения тиранов» – продолжение линии, заданной «Унтером Пришибеевым» и «Анной на шее».

Подобные персонажи у Чехова нередко действуют в масштабе одного дома или хозяйства, одной семьи; ср. рассказы «Тяжелые люди», «Необыкновенный», «Тссс!» (все 1886 г.) или, из поздних, ту же «Анну». Это люди, для которых «деспотизм и тирания над маленьким муравейником, брошенным судьбою под (их) власть, составляют соль и мед существования» («Тссс!»). Отсутствие собственной семьи Беликов компенсирует надзором и контролем вначале над коллективом учителей, а затем и над всем городом. Учителя тоже своего рода семейство, которому он навязывает себя в качестве деспотического отца не только фигурально, в контексте службы, но и буквально, на собственно домашнем уровне. Вспомним, как в придачу к классам, педагогическим советам, молебнам, у него было «странное обыкновение – ходить по нашим квартирам. Придет к учителю, сядет и молчит, и как будто что-то высматривает». Поистине ранняя форма оруэлловских устройств для круглосуточного надзора над личной жизнью! Заставив трепетать всех в школе, Беликов затем распространяет свою иррациональную власть и на весь город: «Наши дамы по субботам домашних спектаклей не устраивали, боялись, как бы он не узнал; и духовенство стеснялось при нем кушать скоромное и играть в карты». Сочетание самоизоляции, стремления понадежнее спрятаться от окружающей среды в непроницаемую броню, замкнуться в ряд футляров или стен, наводящих на мысль о уязвимости и страхе, с успешным прониканием той же окружающей среды, с постоянным присутствием в ней и контролем над нею, парадокс, но отнюдь не уникальный, не такой удивительный в наши

дни, каким он был во времена Чехова. Он типичен для многих деспотов и изуверов, которых человечество узнало со времен написания чеховского рассказа.

Власть одного человека над сообществом людей, создаваемая непонятными чарами, личным гипнозом, – универсалия, делающая рассказ своего рода современным мифом, обращенным к нашему времени с его тоталитарными, теократическими и полицейскими режимами. Другой своей стороной фабула рассказа повернута в сторону архаики, развертываясь на фоне сказочно-мифологических архетипов, что у Чехова не редкость (см. примеч. 14). Среди прочего, власть человека в футляре над гимназией и городом напоминает о мифологическом змее, одним из атрибутов которого, как известно, является взимание человеческих жертв:

...И что если бы из второго класса исключить Петрова, а из четвертого – Егорова, то было бы очень хорошо. И что же? Своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном маленьком лице, – знаете, маленьком лице, как у хорька, – он давил нас всех, и мы уступали, сбавляли Петрову и Егорову балл по поведению, сажали их под арест и в конце концов исключали и Петрова, и Егорова.

Когда жители скованы коллективным гипнозом и не могут противостоять чуду, спасти город может только пришелец, аутсайдер – принц, странствующий рыцарь, добрый волшебник, на которого не распространяются злые чары. Для него задача сводится к физической победе над монстром, каковая при свободе от иррационального компонента может оказаться не такой уж трудной. Сюжет «Человека в футляре» имеет в качестве дальнего фона сказочно-мифологический мотив змеборства, а из литературных произведений к нему приближаются такие вещи, знаменитые своим одновременно архетипическим и злободневным в контексте XX в. содержанием, как «Тараканище» К. Чуковского и «Дракон» Е. Шварца.

Сходства с «Тараканищем» особенно заметны – похоже, что автор этой густо аллюзивной и интертекстуальной сказки имел перед глазами рассказ Чехова в качестве одного из своих прототипов, выделив прежде всего ее «антитоталитарные» обертоны. Ставший «и лесов и полей победителем» таракан, как Беликов, требует в жертву детей: «Принесите-ка мне, звери, ваших детушек, / Я сегодня их за ужином скушаю». Прискакавшая кенгуру крикует покорных тирану зверей: «И не стыдно вам? / Не обидно

вам? / Вы – зубастые, / Вы – клыкастые, / А малявочке / Покло-
 нились, / А козявочке / Покорились!» Ср. такое же недоумение
 Коваленко: «Не понимаю, как вы перевариваете этого фискала...
 Эх, господа, как вы можете тут жить», и рассказчика Буркина:
 «Вот подите же, наши учителя народ все мыслящий, глубоко
 порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина, однакоже
 этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал
 в руках всю гимназию целых пятнадцать лет. Да что гимназию!
 Весь город!» и т. д. Поражение Таракана, съеденного прилетевшим
 «из-за синего лесочка, из далеких из полей» Воробьем, вызывает
 бурную радость и праздничные пляски всех зверей, подобно тому
 как не могут сдержатъ свое веселье педагоги и жители города,
 похоронив Беликова.

В лице нового педагога украинца Коваленко город обре-
 тает независимого наблюдателя, не замороченного беликовской
 алхимией, а тем самым и потенциального избавителя. Ситуация
 в городе на его свежий взгляд новоприбывшего представляется
 странной: «Не понимаю, – говорил он нам, пожимая плечами, – не
 понимаю, как вы перевариваете этого фискала, эту мерзкую рожу.
 Эх, господа, как вы можете тут жить? <...> Шо он у меня сидить?
 Шо ему надо? Сидить и смотреть». Преподает Коваленко геогра-
 фию и историю – науки, имеющие дело с пространством и време-
 нем и с футлярной замкнутостью несовместимые; приехали они
 с сестрой из Малороссии, южной окраины империи, где посре-
 ди роскошной гоголевской природы люди привольнее дышат и
 знают, что такое досуг и веселье; и что главное, Коваленко продол-
 жает твердо отождествлять себя с этим краем, не думая ассимили-
 роваться с «удушающей, поганой», по его выражению, атмосфе-
 рой чиновничьего города, сливаться с безгласной массой коллег
 по гимназии: «Нет, братцы, поживу с вами еще немного и уеду к
 себе на хутор, и буду там раков ловить и хохлят учить».

Малороссия коваленковских фантазий – это одна из тех
 стран, куда чеховские герои уносятся в своих мечтах, где легче
 дышится, где отношения между людьми отличаются теплотой
 и раскованностью. Планы Коваленко – это, в эскизном виде,
 уже известный нам мотив «Утраченного рая», с которым герой
 почему-то оказался разлучен судьбой и куда он намерен вернуть-
 ся (см. выше в связи с «Ванькой», а также далее, о «Крыжовни-
 ке»). Учитель-украинец и его сестра излучают здоровье, энергию,
 напоминая всем своим обликом о первозданном раздолье южных
 степей: «Он молодой, высокий, смуглый, с громадными руками,
 и по лицу видно, что говорит басом... А она уже немолодая, лет

тридцати, но тоже высокая, стройная, чернобровая, краснощекая...
 и такая разбитная, шумная, все поет малороссийские романсы и
 хохочет». Варенька рассказывает горожанам о красотах этого
 парадиза: о дивных грушах, тыквах, дынях, кабаках на хуторе
 своей «мамочки». В ней подчеркивается нерастраченная, рву-
 щаяся наружу витальная сила: она представляется окружающим
 какой-то «новой Афродитой, возродившейся из пены», она меч-
 тает выйти замуж. В момент злополучной велосипедной прогулки
 Варенька наслаждается открытостью пространства, крича пора-
 женному Беликову: «А мы... *вперед едем!*» По всем этим линиям
 брат и сестра Коваленко представляют собой очевидный антипод
 духоте провинциального города и гротескному миру человека в
 футляре, хотя, как мы увидим позже, в негероическом чеховском
 мире и возможности «сил добра» ограничены несовершенством,
 человеческой обыденностью их носителей.

История ухаживания Беликова за Варенькой кажется почти
 неправдоподобной. Рассказчик (Буркин) дает ей свое объяснение:
 «Чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько
 ненужного, вздорного! <...> ...Гимназические дамы ожили... точно
 увидели цель жизни. <...> Одним словом, заработала машина».
 Возможно, однако, что местные дамы были умнее, чем кажется
 Буркину, что их подсознательной целью было не возрождение
 человека в Беликове, а его устранение, избавление города от его
 тягостного присутствия. На это можно было рассчитывать при
 любом исходе романа: либо женатый Беликов перейдет на более
 обычную для чеховских персонажей роль деспота собствен-
 ной семьи и оставит в покое город, либо, что еще вероятнее, это
 извращенно-тепличное существо, как вынесенная на свежий воз-
 дух мумия, рассыплется в прах при первой же попытке разгерме-
 тизирования и соприкосновении с живой жизнью. Как мы знаем,
 осуществился именно второй сценарий: дамы правильно угадали
 уязвимость, хрупкость тирана и извлекли его из защитной обо-
 лочки (ср. метафору извлечения в прямом виде: «в... ложе сидит
 Варенька... и рядом с ней Беликов, маленький, скрюченный, *точно
 его из дому клещами вытащили*»), а уж все дальнейшее произошло
 своим неизбежным чередом.

Как известно, в ответ на угрозу Беликова донести началь-
 ству Коваленко спускает его с лестницы (заставляя его в бук-
 вальном смысле «ударить в грязь лицом»), свидетельницей чему
 становится Варенька (в этот момент возвращающаяся домой в
 сопровождении двух дам), которая при виде падения Беликова не
 удерживается от своего лейтмотивного «ха-ха-ха!».

Мотив наносимого герою физического унижения, при наличии в сюжете (и часто в самой сцене унижения) женщины, в чьих глазах он хотел бы выглядеть достойно (жена, любовница, невеста, объект ухаживания...), имеет широко разветвляющееся множество вариантов. В наиболее типичном случае обидчик, наносящий нашему герою телесное унижение, наделен чертами грубо-вирильной жизненной силы, часто в сочетании с наглостью и хамством (обычно это или удачливый соперник, имеющий успех у упомянутой выше женщины, или иной мужчина, имеющий над нею контроль – муж, отец, брат...), тогда как унижаемый герой ему противоположен – мал ростом, утончен, интеллигентен, застенчив, до болезненности уязвим. Производимая над ним акция (пощечина, порка, выбрасывание за дверь...) кладет конец его отношениям с женщиной или надеждам на успех у нее. В русской классике этот жестокий сценарий представлен в «Невском проспекте» Тоголя (немцы-ремесленники секут поручика Пирогова, с женой одного из которых он затеял было интрижку) и еще кое-где¹², но особенное распространение получил он в XX в.: в новелле А.Н. Толстого «Прогулка» (кузнец порет акцизного чиновника, пытавшегося ухаживать за его дочерью); в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова (коммунальные жильцы во главе со звероподобным Никитой Пряхиным порют интеллектуала Лоханкина, от которого только что ушла жена); в «Деле Артамоновых» Горького (офицер Маврин отнимает у Якова Артамонова женщину и при ней дергает его за бороду); в «Зависти» Ю. Олеши (Кавалерова бьют по лицу и выталкивают из дома Бабичева на глазах Вали); в новелле Бабеля «Вечер»; в «Камера обскура» Набокова (без физического насилия, но с многообразным сексуальным унижением со стороны счастливого соперника, имеющего черты животной витальности). Конечно, в «Человеке в футляре» ситуация размыта, оценки сдвинуты: Беликову сочувствовать нельзя, а его обидчик в общем-то воплощает нормальность и здравый смысл и отнюдь не относится к категории «хамов», но целый ряд черт архетипа (витальность обидчика, болезненность жертвы, физический и унижительный характер акции, присутствие женщины) вполне узнаваемы.

Скатившись с лестницы, Беликов первым делом проверяет, на месте ли его физические футляры: «потрогал себя за нос, целы ли очки» (о присутствии еще одного футляра тут же напоминает нам ремарка «покатился вниз... гремя своими калошами»). Эти средства защиты как будто в порядке, но наметившееся было удовлетворение сменяется ужасом, когда Беликов замечает, что у прискорбного инцидента были свидетели. Всю жизнь Беликов

прятал от всех за семью печатями свое загадочное «я» и превыше всего боялся именно этого – публично попасть в какое-нибудь стыдное, безобразное положение, быть скандально выставленным на свет, очутиться в фокусе разговоров и насмешек. Этот страх перед экспозицией и отражением своей персоны в чужих мнениях (что будут говорить, думать?) означает, конечно, не просто озабоченность карьерой (хотя и тесно с нею переплетен), но свидетельствует о глубокой личностной патологии, о неуверенности в себе и уязвимости внутреннего «я», откуда и стремление прятать и не выставлять его на обозрение.

Психиатры лучше нас могут рассказать об этом состоянии, как и о всей фигуре Беликова, и мы не станем со своими несовершенными средствами анализировать его дальше, но отметим лишь, как данный аспект беликовской футлярности, наряду с другими, прочерчен через рассказ последовательно. В начале говорится, что «женской прислуги (Беликов) не держал из страха, чтобы о нем не думали дурно». Затем карикатура «влюбленный антропос» задевает Беликова по интимной линии, жестоко вынося его зарождающиеся сердечные симпатии в поле общего иронического любопытства. Синхронизированный с другим ударом, наносимым на сей раз по его ипостаси блюстителя нравов, – вызывающей прогулкой Коваленков на велосипеде, этот инцидент приводит Беликова в такое расстройство, что тот впервые в жизни уходит с занятий¹³. Наконец, падение с лестницы на глазах Вареньки и дам знаменует кульминацию катастрофического обнажения и отстранения Беликова: «Лучше бы, кажется, сломать себе шею, обе ноги, чем стать посмешищем: ведь теперь узнает весь город, дойдет до директора, попечителя, – ах, как бы чего не вышло! – нарисуют новую карикатуру, и кончится все это тем, что прикажут подать в отставку».

Что страх за карьеру примешивается к сексуальному и личностному посрамлению, характерно для Чехова. Беликов принадлежит к тем его дегуманизированным персонажам гоголевского происхождения, у которых эмоции любовного ряда редко выступают в чистом виде, а обычно в слиянии с «низменными» мотивами – карьерными, гастрономическими, денежными и т. п. Вспомним мужа героини Модеста Алексеича в «Анне на шее», у которого моменты спонтанного восхищения красотой жены немедленно переходят в мечты об ордене и повышении, которые он получит с ее помощью. В этом же духе и у Беликова стыд мужчины, униженного перед женщиной, неотделимо сливается с мыслью о том, «как бы чего не вышло».

Полет Беликова с лестницы – тот долго назревавший сюжетный перелом, когда после долгого назревания наносится мгновенный и сокрушительный удар по всему причудливому миру Беликова – как по авторитету официальных правил, циркуляров, норм, чьей силой держалось его господство, так и по материальным, телесным футлярам, которыми он так долго прикрывал свою хрупкость и нежизнеспособность. Вся довольно длинная сцена визита Беликова к Коваленко служит зловещим медленным подъемом к этому взрыву. Беликов развертывает здесь свою идиотическую философию с одиозной полнотой и откровенностью, тогда как ответы Коваленко становятся все угрюмее, короче и злее, предвещаая кульминационный насильственный акт уже тем, что «это первый раз в жизни он [Беликов] слышал такие грубости».

Помимо приведенных параллелей, можно напомнить еще одну физическую акцию, некоторыми внешними чертами (взрыв долго копившегося гнева, бурно-насильственное выдворение незваного гостя, сама фигура последнего) сходную с кульминацией «Человека в футляре». Это расправа старшего мистера Уэллера с красноносым проповедником Стигинсом вскоре после кончины миссис Уэллер, чьим покровительством пользовался этот святоша (Диккенс Ч. «Записки Пиквикского клуба», гл. 52). Сходно взаимное поведение двух партнеров этой беседы. Вплоть до кульминационного момента расправы как Беликов, так и Стигинс ведут извилистую ханжескую речь, на которую соответственно Коваленко и м-р Уэллер-старший реагируют злобно и немногословно, не глядя, сдерживая негодование:

...Лицо у него [Коваленко] было заспанное... [Коваленко] сидел, надувшись, и молчал. <...> – Почему же? – спросил [Коваленко] басом... и т. д.

Старый джентльмен сидел с закрытыми глазами и казался спящим... М-р Уэллер издал какой-то необычайный звук – среднее между стоном, хрюканьем, вздохом и ворчанием.

Не подозревая о настроении партнера, святоша в обоих случаях переходит опасную грань: Стигинс наливает себе грог, Беликов грозит донести начальству. Тут-то и происходит долго назревавший взрыв.

Рассказ, как уже сказано, насыщен архетипическими и общелитературными мотивами. По поводу многообразно разработанной двойной метафоры футляра, физического и морального, превращающей Беликова в своего рода миф или символ, написано

так много, что мы на этом останавливаться не будем. Мифопоэтические образы, символы и метафоры многократно отмечены в произведениях Чехова: в «Анне на шее», «Скрипке Ротшильда», «Даме с собачкой», «В овраге», «Учителе словесности», «Душечке», комедиях «Вишневый сад» и «Медведь» и др.¹⁴

Намек на то, что историю уникального Беликова следует понимать как миф или притчу, как гиперболическую персонификацию целого явления, проскальзывает в отступлении нарратора (Буркина). Рассказав, как Беликов *один* держал в руках весь город, Буркин (как может показаться, не вполне последовательно) добавляет: «Под влиянием *таких людей, как Беликов*, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего».

Иначе говоря, он как бы проговаривается, что в действительности Беликов не единичен, что страх нагнало на город целое множество людей определенного типа. Но ради чистоты притчи, внутри самого повествования ничего не говорится об этих других местных деятелях: Беликов изображен как *единолично* властвующий над городом, не имеющий себе в нем равных, ибо для мифа, как это не раз замечалось, типично заполнение каждой важной тематической функции *одним* репрезентантом (см.: *Лотман, Успенский* 1973: 283–285)). Репарка Буркина – еще один пример разрыва традиционно замкнутых повествовательных форматов, просачивания в них «сырого» жизненного материала. Мы отмечали это выше, говоря о неполной разъединенности рамочной и обрамленной новелл в этой чеховской трилогии.

Подобно золушкиному принцу в «Анне на шее», преобразованному в сластолюбивого старца «его сиятельство», сказочная победа над драконом перенесена в современность и разыграна в чиновничьих униформах. Из деталей, указывающих на мотив змеборства более косвенным образом, отметим дождливую, ненастную погоду в день похорон Беликова: «Все мы были в калошах и с зонтами». Наиболее очевидна здесь, конечно, последняя и главная вариация на футлярную тему, с гробом Беликова в качестве «окончательного футляра». Читателю по ходу рассказа не раз давалось понять, что все эти беликовские калоши, чехлы, зонтики принадлежат к армии материальных и фигуральных футляров, окружающих фигуру заглавного персонажа. Вершинная зона рассказа – прощание с тираном – в полной мере показывает профессионализм чеховских композиционных решений. Здесь укрупняется и консолидируется, собирается на последний парад и поднимается в более высокий ранг вся разбросанная по рассказу футлярная образность. Множество калош и зонтиков сливается

в ассамблею футляров, в эмблематическую униформу всего города, собравшегося вокруг центрального символического объекта – последнего футляра Беликова¹⁵.

Это остроумное решение не выглядит чрезмерно ярко и не бросается в глаза как навязчивый парадокс, ибо получает реалистическую мотивировку и маскировку дождем. Но не будет лишним напомнить, что *дождь* также является потенциально символическим и архетипичным мотивом, часто знаменуя облегчение, разрешение кризиса, решение какой-либо мучившей всех проблемы¹⁶. В частности, в ряде мифологий гроза, дождь или потоп следуют за победой над змеем или драконом, поскольку освобождается вода, которую монстр держал под своим контролем (см.: *Иванов* 1980: 469)). Таким образом, как это типично для Чехова и других художников, умело пользующихся сюжетными деталями, событийному элементу дается функция сразу на нескольких уровнях: (1) древних архетипов; (2) мотивов и символов, характеризующих поэтический мир данного писателя; (3) фонда универсальных конструкций, используемых повсеместно в литературе. Из них в данной сцене (похороны в дождь, калоши, зонтики, гроб) активны по меньшей мере два первых уровня, а, например, в водевиле «Медведь» все три (*Shcheglov* 1995: 147–169).

Итак, в рассказе представлен один из любимых чеховских мотивов – «Поражение тиранов». Город может вздохнуть спокойно: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие», – говорит Буркин. С кладбища все возвращались с чувством, похожим «на то, которое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому, и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полной свободой. Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?»

К ранее отмеченным отступлениям в трилогии от стандартных композиционных схем следует добавить еще одно, типичное для Чехова вообще, – антиклимактичность, отсутствие хеппи-энда, незавершенность сюжета даже после столь эффектного, казалось бы, «Поражения тиранов». Метафора из детства точна в передаче важной для автора идеи заведомой *временности* любого триумфа, любой свободы, комфорта или отдыха. Как не раз писалось, главная «новость» в чеховских новеллах состоит в том, что никакое достижение (равно как и никакое поражение) не является окончательным, что при любом исходе событий тусклый ход жизни обречен равномерно продолжаться, проецируясь в неопределенное будущее (ср. конец «Дамы с

собачкой» или типичный, по А.П. Скафтымову, финал чеховской пьесы (*Скафтымов* 1972, гл. 9)). Ранний Чехов нередко заканчивал новеллу развязкой классического типа – с неожиданным поворотом событий, с поразительной сменой ролей (ср. «Хамелеона» или «Хористку»). В позднем творчестве развязка такого типа тоже встречается, но полностью принять ее всерьез зрелый Чехов уже не может: чуть наметившись, она дезавуируется, оказывается ложной развязкой. Кроме «Человека в футляре», можно назвать «Анну на шее», где чудесное превращение Анны из Золушки в принцессу, а мужа – из тирана в ее лакея не останавливает процесса деградации жизни, явного в судьбе отца и братьев (*Щеглов* 1996в: 157–188).

Как понимает не только Чехов, но и его рассказчик (Буркин), причина выхолащивания и оскучивания жизни не в одном Беликове; Беликов – лишь пароксизм более общего явления; семена стагнации заложены в человеке от природы (вспомним типы Ионыча или Белокурова в «Доме с мезонином») и получают особо благоприятную почву в атмосфере российского fin de siècle. Метафора футляра до сего момента была тотальной в отношении лишь одного Беликова, охватывала все стороны одной этой фигуры. С уходом со сцены Беликова проблема футлярности остается в силе и предельно расширяется (начало этого процесса – в сцене похорон, см. выше); троп переносится на новый уровень, распространяясь с одного человека на все формы обывательской повседневности, если угодно, на всю нашу жизнь: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр?»¹⁷ И правда, у каждого из собеседников тут же находится что вспомнить в связи с обсуждаемым явлением, в том числе случаи из собственного прошлого, из жизни соседей за стеной, родственников, прислуги. Композиция рассказа, как и в ряде других отношений, проявляет здесь свою незамкнутость, открытость, отрицает традиционные границы и концовки.

Суммарное свертывание мира к одной всеохватывающей метафоре может быть понято в последней инстанции как крайний жест тошноты и безнадежности, как выражение тотальной скуки и усталости, неспособности позитивно оценить что бы то ни было из предлагаемого действительностью репертуара. Это предвестие того максимализма, который постепенно (в «Трех сестрах», в «Вишневом саде») разовьется в полное отрицание

«безнадежно устарелой» (Берковский 1969: 52, 54, 56) жизни, в идею, что *все* наличные формы ее себя изжили, и неизбежно радикальное, утопическое преобразование человека и мира. Отталкивание от всего существующего, от полумер и «накладыванья заплаток» (patchwork) малых и частичных улучшений мира, жажда тотального его обновления – черта, приближающая позднего Чехова к менталитету Хлебникова и раннего Маяковского. Поэта, по словам Р. Якобсона, не удовлетворяла послереволюционная действительность, в которой в полной мере сохранялся ненавистный ему многоликий «быт»: «Первый этап революции – мировой социальный переворот – довершен. Человечеству скучно. <...> Нужен новый акт мировых сотрясений – направляемая Пятым Интернационалом “революция духа” во имя нового строя жизни, нового искусства, новой науки» (Якобсон 1975:15–16)¹⁸.

Как всегда у Чехова, ни одно достижение не является абсолютным и окончательным, и ни один из персонажей не тянет на лавры героя. От скуки и автоматизма жизни не свободен и тот пришелец, которому передана мифологическая роль победителя дракона. Верно, что движимый личной антипатией к Беликову, Коваленко хорошо выполняет работу молота, одним ударом разрушающего хрупкий мирок одиозного «антропоса». Но как Беликов дракон разве что в переносном смысле, так и Коваленко человек не рыцарского, а обыкновенного, среднего калибра. Его собственный мир, как выясняется, в какой-то мере заражен тем же микробом и душен для другого существа: «Жить ей [Вареньке] у брата было не очень-то весело, только и знали, что по целым дням спорили и ругались. <...> Такая жизнь, вероятно, наскучила...». Это верно не только в отношении рядового учителя географии, но и более ярких и передовых русских людей. Вспомним Лопухина – человека незаурядного и полного энергии, который, однако, и в высший момент своего триумфа остро сознает бессмысленность жизни и собственное несовершенство: «О скорее бы все это прошло, скорее бы как-нибудь изменилась наша нескладная, несчастливая жизнь» (д. III); таковы же Алехин в следующих двух рассказах трилогии или герой повести «Три года».

Недостаточность расправы с тираном, необходимость для каждого «выдавить» Беликова и из себя самого – проникновенная идея рассказа, которая роднит хилиастические утопии Чехова с философией русского авангарда. Исторический опыт XX в. научил нас, что в поддержании тирании участвуют большинство подданных, что тоталитаризм зиждется на общем удобстве и готовности примириться с системой, пусть и насильственно

навязанной, но не имеющей альтернатив и оттого принимаемой большинством без протеста, а многими (чего и Чехов не предвидел) даже с искренним удовлетворением, как гарантия полезно заполненной жизни.

Прозрения Чехова (выраженные в нашем рассказе лишь в общей форме) были развиты и конкретизированы в замечательной пьесе Е. Шварца «Дракон». Специфика ее, как и у Чехова, в неокончателности традиционного разрешения кризиса: дракона героически убивает рыцарь Ланцелот уже во втором акте, но пьеса продолжается. Остаются люди, сформированные драконом («Я их лично покалечил: безрукие души, глухонемые души, цепные души, окаянные души», д. II), которые не могут сразу избавиться от тирании; последняя продолжается, еще более лицемерная и демагогическая, совсем уже беспринципная и пронизанная ложью. Так проходит еще один акт, после чего рыцарь должен явиться вторично. Такое развитие событий в пьесе оказалось пророческим, по крайней мере в нашей стране. За уходом Сталина, как известно, не последовало немедленного духовного раскрепощения общества; тоталитарный образ мышления и вытекающая из него несвобода держались еще более трех десятилетий, в течение которых сменились еще несколько «драконов», каждый новый тошнотворнее предыдущего, чья власть опиралась на те же, что прежде, а порой и еще менее благородные свойства психологии подданных.

К такому «второму пришествию» освободительного начала, на этот раз в более тотальной и обобщенной форме, призывает и рассказчик первой новеллы чеховской трилогии.

2. «Крыжовник». Как и в первом рассказе трилогии, тема свободы, пространства, простора, передвижения, коммуникации и открытости – или же отсутствия, вырожденности всего этого – задана совершенно недвусмысленно. Весьма выразительный ориентир этой темы выставлен уже в открывающем рассказ пейзаже:

Еще с раннего утра все небо обложили дождевые тучи... Ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин уже утомились итти, и поле представлялось им бесконечным. Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город.

Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю, и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна.

Своей тактикой развертывания пространства Чехов влечет и нас к тому, чтобы «проникнуться любовью к этому полю» и ко всему, что за ним. Панорама, в которой пространство необъятно, но даже самые дальние предметы четко различимы и дифференцированы, напоминает о некоторых поэтических книжных иллюстрациях XX в. (ср., например, цветные пейзажные гравюры В.А. Фаворского из цикла «Семь чудес»). В самом деле, перед путешественниками последовательно открываются две перспективы – сначала непосредственно наблюдаемая, а затем ее продолжение, о котором они «знают», но видеть которое можно лишь с ближнего холма. В первой из них взор с усилием дотягивается до ветряных мельниц дальнего села. Вторая, опозитивированная уже тем, что возникает лишь в воображении, прорезана к тому же тремя традиционно-поэтическими, заряженными ностальгическим тоном линиями – рекой, столбами телеграфа, железной дорогой. Чувство дали усилено благодаря сравнению поезда с медленно ползущей гусеницей. Замечание о городе, различимом с холма «в ясную погоду», поддерживает напряженную устремленность глаза вдаль (ср. характерные для туристских путеводителей заверения о различимости таких-то фантастически дальних мест с такой-то возвышенности или башни).

Этому описанию противостоит другой пейзаж, расположенный примерно посередине рассказа, представляющий противоположный тематический полюс:

Брат Николай... купил сто двенадцать десятин с барским домом, с людской, с парком, но ни фруктового сада, ни крыжовника, ни прудов с утками; была река, но вода в ней цветом как кофе, потому что по одну сторону имения кирпичный завод, а по другую – костопальный. <...>

Приехал я в «Гималайское тож» после полудня. Было жарко. Везде канавы, изгороди, посажены рядами елки – и не знаешь, как проехать во двор, куда поставить лошадь.

Вместо захватывающего дух простора – местность, разделенная на крошечные участки канавами, заборами, рядами елок (как бы своего рода колючей проволокой); вместо реки с лугами и зелеными нивами – кофейного цвета река, зажата между двумя скучными заводами¹⁹, полная противоположность той реке

в имении Алехина, в которой самозабвенно блаженствует сам нарратор «Крыжовника» (см. далее). Здесь путнику негде «утомиться», как в начале рассказа. Нет здесь места ни для бега поезда или телеграммы, ни для полета воображения. С трудом пробившись к дому, ветеринар Иван Иванович застаёт брата в постели, с коленями, прикрытыми одеялом. При виде собаки, кухарки и самого хозяина нарратору приходит на ум метафора свиньи – животного, известного малоподвижным образом жизни в огороженном пространстве. Лишь воображение брата Николая, давно питавшееся воспоминаниями об «Утраченном рае» своего детства, могло бы различить черты последнего в этих убогих и безрадостных трущобах.

Игра пространствами – большими и малыми, открытыми и закрытыми, буквальными и фигуральными, их обсуждение, сопоставление, попеременно позитивная и негативная оценка совершаются на протяжении всего рассказа, выливаясь в своего рода теорию и диалектику специальности. Как и в «Человеке в футляре», физическое пространство выступает не только в буквальном смысле, но и как метафора других пространств – духовного, социального, умственного. Отметим, что именно в «Крыжовнике» изречается одна из ключевых фраз этой богатой программными сентенциями трилогии: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Восприятие человеком пространства, вообще говоря, субъективно. Разгороженное на клетки имение Чимши-Гималайского наводит кладбищенскую тоску. Но и безграничная даль не всегда так чарует и манит, как в открывающем «Крыжовник» пейзаже. Героине рассказа «В родном углу», например, она внушает, вместе с восторгом, смутный страх: «Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко... И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто». Вот и в «Крыжовнике» чувство двойственное: при всем своем умилении бескрайним русским полем, путешественники утомлены его необъятными расстояниями, продрогли, намокли, жаждут пристанища, тепла и услуг. После охотничьих трудов и передрыг, да и вообще после всей той рутины, в которую пожизненно затянут средний чеховский герой, им представляется едва ли не райской кущей гостеприимный дом знакомого помещика Алехина.

Алехин предстает как деловой, энергичный человек: он по уши погружен в хозяйство, не имеет минуты отдыха, командует десятками работников; имение его являет картину кипучей деятельности. Кажется, что он представляет какую-то настоящую жизнь, пусть не во всем идеальную, но во всяком случае осмысленную и полезную. Соблазнительно видеть в его деятельности антитезу анекдотическому существованию человека в футляре и чиновника с крыжовником. Не таким ли людям, как Алехин, дано преодолеть российскую лень и индифферентность, вернуть жизни утраченный смысл, разбудить творческие силы той великой, просторной страны, видами которой только что любовались ветеринарный врач и учитель гимназии?

Их первое впечатление от трудового мира Алехина оказывается, однако, странно безрадостным. Вид имени не рассеивает хмурого настроения промокших путников, не сулит им желанного облегчения, а, наоборот, усугубляет ощущение дискомфорта:

Мельница работала, заглушая шум дождя; плотина дрожала... Было сыро, грязно, неудобно, и вид у плеса был холодный, злой. Иван Иваныч и Буркин испытывали уже чувство мокроты, нечистоты, неудобства во всем теле, ноги отяжелели от грязи, и когда, пройдя плотину, они поднимались к господским амбарам, то молчали, точно сердились друг на друга.

Сам хозяин вполне вписывается в эту картину хотя и деятельного, но неприглядного, прозаичного и какого-то неприкаянного существования и вполне созвучен своим иззябшим гостям:

На пороге стоял сам Алехин, мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипла грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли. Он узнал Ивана Иваныча и Буркина и, по-видимому, очень обрадовался.

Визит усталых охотников радует Алехина, так как дает ему неожиданный повод передохнуть от мира необходимости, вырваться из беличьего колеса²⁰ внешне бурной, целенаправленной и нужной, но по большому счету уже потерявшей высший смысл работы: «Вы не можете себе представить, как я рад вас видеть, господа... ..Надо... пойти помыться, а то я, кажется, с весны не мылся». Работа занимает, но не удовлетворяет Алехина,

он заведомо не весь в ней. Своим сходством с типом «профессора или художника» он напоминает другого двусмысленного чеховского деятеля, отчасти созвучного с ним по фамилии, – Лопахина из «Вишневого сада», который в свои моменты истины тоже осознает тщету и сомнительность своей по видимости успешной коммерческой деятельности. Как неожиданно, под самый занавес, выпаливает его всегдашний антагонист и обличитель, студент-разночинец, в Лопахине пропадают совсем иные задатки: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»

Видимо, не без влияния таких современников, как Щукин или Савва Морозов, Чехов ввел в литературу новый тип – промышленника, финансиста, делового человека с гамлетовскими или онегинскими ощущениями. Перед нами не столько капиталистическая акула (как пытается вначале стереотипизировать Лопахина тот же оппонент), сколько «гадкий утенок» от капитализма, в котором изнывает и просится наружу душа артиста²¹, художник, ученый, наконец, просто свободный и безгранично любознательный дилетант... Если такой промышленник умен, талантлив, не скован догмами, то посреди своей кипучей деятельности он не находит себе места и тоскует по более одухотворенной и творческой жизни. Бывают минуты, когда он рад был бы сбросить с себя ярмо повседневности и предаться досугу: чтению, размышлению, беспечной созерцательности. Если угодно, перед нами что-то вроде новейшей инкарнации того недовольного собой героя начала XIX в., на которого «среди веселья» часто находили тоска и отчаяние: «Но часто, посреди веселых зал, / Лицо Гарольда муку выражало» (Байрон, пер. В. Левика). Ср. также повесть «Три года», где коммерческий успех растет одновременно с ощущением бессмыслицы жизни. Наиболее безрадостными, скучающими людьми оказываются у Чехова преуспевающие, процветающие русские люди. Из того, как радостно встречает Алехин знакомых охотников и сколь немедленно находит с ними общий язык, мы чувствуем, что всех троих связывает одна тайная мечта – забыть-ся, выскочить хотя бы на краткий миг из беличьего (или отпрячь-ся от мельничного) колеса своих соответственных обязанностей.

Мечта эта типична для большинства чеховских людей независимо от их состояния и рода занятий. Это хорошо видно в сцене купанья. Пока на кухне готовят ужин, Алехин предлагает охотникам пройти в купальню. Погружаясь в прохладную стихию, Алехин и его гость Иван Иваныч испытывают небывалую свежесть и отраду, и понятно, почему: оба открывают для себя блаженство

досуга и первичных удовольствий жизни. Радость освобождения от футляров, очищения тела и души, прорыва в мир широты и свежести выражается у Алехина символически, у Ивана же Иваныча более прямо и буквально. Когда Алехин вошел в воду и намылился, вода около него стала коричневой, а затем темно-синей, как чернила. «– Да, признаюсь... – проговорил Иван Иванович значительно, глядя на его голову». На него самого вода оказывает не менее удивительное действие. Войдя в реку, он долго и с упоением плавает, ложится на плесе, подставив лицо под дождь (воспринимаемый уже не как мокрота и холод, а как освежающая благодать), разговаривает с мужиками, потом снова долго плавает и ныряет, смущая своими восклицаниями, почти стонами («Ах, Боже мой», «Ах, Господи помилуй») оставшегося на берегу компаньона. Так пронзительно и упоенно наслаждается он водой, что становится наглядным, как, даже несмотря на отпуск и охоту, заматерели чеховские путники в своей дегуманизирующей повседневности...²² Внезапное обновление увядших жизненных сил, пробуждение чувств и мыслей при контакте с природой, в особенности с водой, знакомо и другим чеховским героям – вспомним эпифании на берегу реки и моря, получаемые Яковом в «Скрипке Ротшильда» (где, кстати, тоже фигурирует купальня) и Гуровым в «Даме с собачкой». У Ивана Иваныча утомление жизнью более глубоко выстрадано и осознанно, чем у его товарищей; мы убедимся в этом и позже, дочитав рассказ до конца.

В сцене купанья отражена одна из характерных фигур поведения чеховского персонажа. Мы имеем в виду ту жадность, с которой тот припадает к любой неожиданно открывшейся отдушине в своем наглухо законопаченном бытии. Возможность подышать свежим воздухом, пошевелить затекшими конечностями действует на чеховских героев неотразимо. Напав на целительный источник жизни, герой принимается пить из него самозабвенно и неотрывно. Перейдя от обычной апатии к некоему экстазу, он никак не может насытиться, наиграться, насытиться подаренной ему малой радостью или даже намеком на таковую. Другие могут пытаться буквально или фигурально «оттащить» беднягу от отдушины, вернуть к солидности и достоинству. Но тот никого не слышит, забывая порой чувство меры и принятые условности, наслаждаясь каждым мигом этой нежданно-негаданно подаренной свежести и желая лишь, чтобы она лилась в него без конца. Очевидно, что купающийся Иван Иваныч впал именно в такой экстаз, и вернуть его в нормальное состояние не так легко. Он фыркает, подставляет лицо под дождь и «все плавает и ныряет»,

не обращая внимания на то, что все уже собрались уходить, и не слыша Буркина, кричащего ему с берега «Будет вам!». Подобный пароксизм счастья у изголодавшегося, изнуренного экзистенциальным авитаминозом человека проявляется в разных формах, степенях и масштабах – от уже знакомого сравнения коллег, похоронивших Беликова, с детьми, что в отсутствии родителей бегают по саду, упиваясь кратковременной свободой, до виньеточного, но эмблематически-четкого примера с бедным дьячком из рассказа «В овраге». Дьячок этот стал местной легендой, так как однажды «на похоронах всю икру съел... Увидел среди закусок зернистую икру и стал есть ее с жадностью; его толкали, дергали за рукав, но он словно околел от наслаждения; ничего не чувствовал и только ел. Съел всю икру, а в банке было фунта четыре».

Тот же рисунок – безудержное заглывание «эликсира жизни» после длительной засухи и жажды – с соответствующими различиями узнается в других рассказах: в «Анне на шее» – в той пучине светских развлечений, в которую погружается героиня, освободившись от тирании нудного мужа, или на театральной лестнице в «Даме с собачкой» – в неостановимых ласках влюбленных, отбросивших на короткий миг свои оковы («...Два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно... [он...] стал целовать ее лицо, щеки, руки»), а позже во все нарастающем чувстве Анны Сергеевны («[Она] привязывалась к нему все сильнее, обожала его»). Вид героя, припавшего к источнику жизни, смущает окружающих, образует вокруг него пустоту, но он к этому безразличен, ибо традиционные нормативы поведения для него утратили значение: вспомним, как в конце «Дамы с собачкой» поменялись местами условная, внешняя и настоящая, тайная жизнь Гурова. Ко всякому *comme il faut* герой в подобные моменты повернут спиной, и попытки призвать его к порядку могут вызывать необъяснимый для окружающих приступ бешенства, как у профессора в «Скучной истории», когда родные осмеливаются отговаривать его от общения с Катей: «Я вскакиваю и, схватив себя за голову, топоча ногами, кричу не своим голосом: – Оставьте меня!» Сходное развитие событий – в «Палате № 6», где для доктора фокусом осмысленной жизни становится общение с интеллигентным душевнобольным. Упрямый отказ оборвать эту ниточку целительного общения приводит доктора к конфликту с варварской средой и роковому концу.

Психология того, кто «дорвался» до чего-то давно и жизненно нужного, чувствуется и в поведении Чимши-Гималайского, который при виде принесенных ягод прослезился и не мог говорить

от волнения (ср. дьячка, «окоченевшего от наслаждения»), а затем «с жадностью ел и все повторял: – Ах, как вкусно! Ты попробуй!», ночью же «не спал и вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по яголке».

В самом деле, волнение и жадность, возгласы «Ах!» напоминают о поведении самого Ивана Иваныча в сцене купанья.

В комически преувеличенном виде мы встречаем ту же фигуру поведения у героев М. Зощенко, которые, как и чеховские (хотя и в ином, чем у Чехова, и более буквальном смысле), живут на голодном режиме, вследствие чего их бывает столь же трудно оторвать от внезапно открывшихся благ или свобод. Вспомним всем памятную «Аристократку» (попытка рассказчика оттащить свою даму от блюда с пирожными), «Диктофон» (где моряк-черноморца, взявшего записать два-три ругательства для проверки работы диктофона, потом «еле оторвали от трубы»), или тот рассказ из «Голубой книги», где рабочий паренек до полного изнеможения катается на бесплатной карусели, пока товарищи не снимают его оттуда в полубоморочном состоянии.

Даже когда эта отдушина оказывается недоразумением, как в случае с сереньким офицером Рябовичем (которому, собственно говоря, его ошибка была ясна и с самого начала), герой все равно не может оторваться от мнимого источника жизни и продолжает жить его ложным обещанием. Женская ласка, по нечаянности доставшаяся Рябовичу в темном коридоре, пробуждает в его воображении видения счастья, в которые он и погружается всей душой, отключившись от грубого мира армейской рутины.

В «Крыжовнике» инерция «приникания к источнику» продолжает действовать и в следующей за купаньем сцене, развертывающейся в комфортабельной алексинской гостиной. Ужин и чай после купанья в дождь в реке – это уже настоящий триумф уюта, света, тепла, чистоты, культуры, дружеского непринужденного общения, описываемый поэтическим слогом:

И только когда в большой гостиной... зажгли лампу, и Буркин и Иван Иваныч, одетые в шелковые халаты и теплые туфли, сидели в креслах, а сам Алехин, умытый, причесанный, в новом сюртуке ходил по гостиной, видимо с наслаждением ощущая тепло, чистоту, сухое платье, легкую обувь, и когда красивая Пелагея, бесшумно ступая по ковру и мягко улыбаясь, подавала на подносе чай с вареньем, только тогда Иван Иваныч приступил к рассказу, и казалось, что его слушали не одни только Буркин и Алехин, но также старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам.

Во вступительных заметках к трилогии мы старались отличить ее рамочные новеллы от мопассановских рассказов у камелька. Еще одно отличие чеховской атмосферы от мопассановской состоит в том, что для чеховских странников эти кресла, халаты, туфли и камин не своя, домашняя среда, а временное *пристанище*, возникающий на многотрудном пути *оазис*, приветливая *гостиница*, в которой не живут долго, а лишь наслаждаются отдыхом от странствий под чьим-то любезно предоставленным кровом. Как чудесны эти не-свои, достающиеся даром блага! Буркину с Иван Иванычем не приходится заботиться о себе – все нужное возникает словно из воздуха, по мановению руки хозяина и при посредстве его неслышной прислуги, красивой Пелагеи. Вспоминаются невидимые слуги, неведомо откуда звучащая музыка, волшебные столы, скатерти-самобранки и другие чудеса, встречающие заблудших путников в каком-нибудь сказочном замке.

Прибежище для странствующих-путешествующих, пусть даже самое скромное, масштаба постоянного двора, способно передавать атмосферу теплой закрытости более выразительно и поэтично, нежели благоустроенный собственный дом. Этому не в последнюю очередь способствует тесное соседство стен гостиницы со стихиями, лесом, дорогой и непогодой, а также сама кратковременность отдыха в ней, неизбежность скорого продолжения пути. Это не всегда можно сказать о домашнем мире, например постоянном городском жилище с окружающими его зданиями, учреждениями и всеми «инфраструктурами» удобств и услуг. Отель – это аванпост цивилизованного отдыха, очаг для дружеской встречи, фантазирования и беседы, выдвинутый в дикую, безлюдную среду. Волнующиеся снаружи стихии стимулируют воображение, заставляя даже самые нехитрые удобства внутри дома излучать дух закрытости, защиты и уюта. В этом отношении, хотя и закрепленная, как оазис, за одним местом, гостиница родственна кораблям, поездкам и другим романтическим средствам передвижения по непредвидимым, меняющимся средам. Свойственный им пафос домашности, перевозимой с собою в странствиях, проникновенно охарактеризовал Р. Барт в своих *Mythologies*²³.

Итак, перед нами развертывается идиллическая картина: алексинская гостиная с фамильными портретами и три отдохнувших приятеля в алексинских халатах за самоваром. Пока они под заботливым присмотром неслышной Пелагеи готовятся слушать рассказ, заметим, что мы часто сталкиваемся у Чехова со следующими двумя мотивами.

(1) «*Утраченный рай*», уже разъясненный в связи с рассказом «Ванька» (см. первую лекцию). В «Человеке в футляре» данный мотив представлен кратко и приблизительно (Коваленко). Зато в следующих двух рассказах он развернут подробнее, и притом в двух знаменательно несхожих формах:

а) в рассказе Ивана Иваныча о его брате-чиновнике, одержимом мечтой об усадьбе с крыжовником, – уродливой самодеструктивной формой «Утраченного (и вновь обретенного) рая»;

б) в сообщении Алехина, что он поставил себе целью восстановить благосостояние отцовского дома, пошатнувшееся под бременем долгов. Чистым случаем «Утраченного рая» это положение назвать нельзя, так как имение не отобрано, а лишь опутано долгами. Но Алехин видит близкую возможность его утраты и стремится предотвратить такой исход приведением хозяйства в образцовый вид. Ради этого он упорно трудится, жертвует годами жизни, комфортом и культурными интересами и превращается по сути в собственного чернорабочего. Налицо парадоксальная параллель (хотя и в разных регистрах) между добрым, симпатичным Алехиным и полоумным фанатиком крыжовника, рассказ о котором предстает. Алехин не карикатура, а умный, образованный человек, и его мечте мы сочувствуем. Но и в его случае представляется сомнительной возможность «два раза войти в одну и ту же реку»: на пути к своему идеалу мечтатель оказался мало-помалу засосан всей той скукой, прозой, слякотью жизни, которую являет его поместье в начале рассказа. Алехин мало-помалу стал рабом своей цели, забыл об идеале красивой жизни, и к моменту прихода учителя с ветеринаром выглядит не менее усталым и затрепанным жизнью, чем они. Регенерация и освежение собственной личности для него теперь едва ли не более насущная задача, чем реставрация отцовской усадьбы со всем ее прошлым. И сцена их купанья в реке наглядно показывает, что Алехин находится в аналогичном жизненном положении и придавлен к земле теми же тягестями, что и его гости.

(2) «*Мираж в пути*». Представленный сценой за алехинским столом и самоваром, этот мотив отличается от предыдущего тем, что изначального воспоминания о персональном рае герой не имеет, но встречает уже в зрелом возрасте картину чьей-то жизни, немедленно очаровывающую его как идеал тепла, комфорта, культуры и т. п., словом, кажущуюся той же маленькой Аркадией для выхолощенной жизнью души. На какое-то время видение это становится его образом счастья, к которому он и устремляется всем своим существом. При этом различаются

как степень вовлеченности героя в погоню за своей грезой, так и дальнейшая ее судьба. Притягательный объект может играть разную роль в композиции – стоять в центре всего рассказа, войти в него отдельным малым эпизодом или возникать лишь в воображении. Но и тогда, когда его Аркадия более или менее реальна, очевидно, что отдых в ней может быть для чеховского героя лишь заведомо краткой остановкой на многотрудном пути.

С подобными эпифаниями у Чехова нередко связывается начало душевного размораживания героев, обретения ими своего морального бытия²⁴, задавленного тупым безблагодатным трудом. Многим они дают первый, хотя и не всегда имеющий продолжение, толчок к движению из царства скучной необходимости в сторону свободы, раскованной мысли, культурного общения. Действительность преобразуется, представляясь пронизанной благожелательным вниманием, столь отличным от обычного чеховского склероза коммуникаций: как характерно, например, это ощущение персонажей «Крыжовника», будто и портреты предков слушают их разговор! Эта идиллия тепла и уюта может быть настоящей или обманчивой; порой она сигнализирует о каких-то в самом деле более разумных началах жизни, а иногда (как в «Ионыче», «Учителе словесности», «По делам службы») служит лишь благообразной оболочкой для пошлости или неблагополучия, но на нового человека она все равно действует неотразимо, вызывая в нем радужную вереницу мыслей, желаний и иллюзий. Что бы там ни оказалось дальше, одна польза этих блаженных минут неоспорима – это та с жадностью принимаемая *передышка*, которая в чеховском насквозь регламентированном, «наглухо задвинутом» мире необходима людям всех состояний, чтобы отдохнуть от каторжной повседневности, расправить затекшие члены, оглядеться вокруг, вдохнуть свежий ветер жизни. Это ключевое слово произносится художником, спорящим с популисткой Лидой в «Доме с мезонином»: «Нужно дать (народу) *передышку*... дайте им почувствовать себя на свободе»; и оно несомненно приложимо не только к крестьянам, но и ко всем обитателям чеховской «тысячелетней России»²⁵. То настроение эйфорической размягченности, какое воцаряется за алехинским столом, часто обманывает или никуда не приводит, но в иных случаях оно может и подтолкнуть процесс «размораживания», расшевелить личность на пути к какому-то новому, в конечном счете перерождающему опыту.

Ближайшие параллели к застольной сцене «Крыжовника» – в «Ионыче» и «Поцелуе», чьим героям доводится провести вечер в доме, который по сравнению с отупляющей рутинной их

жизни (больничной и армейской соответственно) представляется парадизом культуры и благополучия: обильное угощение, интеллигентные разговоры, прелестные молодые женщины, вино, музыка, танцы, – а за окнами ночь, мороз, пурга, глушь. Результат неизбежен: еще не разобравшись как следует в качествах дома, Старцев и Рябович преисполняются тепла и радости:

Чем больше Рябович глядел и слушал, тем больше нравилась ему эта неискренняя, но прекрасно дисциплинированная семья... Рябович, в котором, под влиянием музыки, заговорил выпитый коньяк, покосился на окно, улыбнулся и стал следить за движениями женщин... Сильная беспричинная радость овладевала им... («Поцелуй»).

В мягких, глубоких креслах было покойно, огни мигали так ласково в сумерках гостиной... Вера Иосифовна читала о том... <...> чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли – не хотелось вставать... <...> После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной... и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, – было так приятно, так ново... («Ионыч»).

Обратим внимание на «нежелание вставать» из мягкого кресла – это уже упоминавшийся мотив «приникания» к найденному благу, но в данном случае не в жадно-нетерпеливой, а в ленивой и замедленной форме, свойственной этому герою.

Те же ощущения пережил Алехин, когда его избрали почетным мировым судьей. Оно и понятно: в обстановке полного отсутствия культуры немногие ее крупницы или поверхностная оболочка становятся предметом поклонения сами по себе, безотносительно к содержанию и качеству. Как Ионычу в туркинской гостиной, наибольшее удовольствие приносит Алехину не сам новый род его занятий, а чистота, комфорт и культурное окружение:

Когда поживешь здесь безвыездно месяца два-три, особенно зимой, то в конце концов начинаешь тосковать по черном сюртуке. А в окружном суде бывали и сюртуки, и мундиры, и фраки, все юристы, люди, получившие общее образование; было с кем поговорить. После спанья в санях, после людской кухни сидеть в кресле... <...> в легких ботинках, с цепью на груди – это такая роскошь! («О любви»)

В «Крыжовнике» Алехин тоже привлечен не темой беседы, а самым чудом культурного общения между друзьями. Шагая

взад и вперед по комнате, он чувствует себя равноправным с ними гостем в собственном доме:

Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он не вникал; гости говорили не о крупе, не о сене, не о дегте, а о чем-то, что не имело прямого отношения к его жизни, и он был рад и хотел, чтобы они продолжали...

Готовность тех, кто отвык от самого насущного, радостно воспринять любое новшество, со всеми вытекающими парадоксами – мотив, повторяющийся в жизни и литературе. Так, уже упоминавшиеся «пролетарии» рассказов М. Зощенко, в чьей жизни культурные приспособления сведены к нулю, приходят в восторг от материальных объектов как таковых, безразлично к их назначению и состоянию, жадно кидаясь на любую вещь, даже ненужную (Щеглов 1999: 225–254).

Остроумное переплетение двух разных перспектив, двух взаимных «миражей» – в рассказе «Иван Матвеич» (1886). Солидный ученый-социолог пользуется услугами юного переписчика для работы над статьей. Приехавший из бедной деревни, избегавший в дырявых сапогах по зимней слякоти в поисках заработка, юноша испытывает приступ типично «ионычевской» эйфории:

Он начинает чувствовать, что ему пора уходить, что он лишний, но в кабинете ученого так уютно, светло и тепло, и еще настолько свежо впечатление от сдобных сухарей и сладкого чая, что у него сжимается сердце от одной только мысли о доме. Дома – бедность, голод, холод, ворчун-отец, попреки, а тут так безмятежно, тихо и даже интересуются его тарантулами и птицами.

Со своей стороны, ученый, которому очевидно наскучило диктовать свою пародийную по бессмысленности статью об «основных формах» общественного бытия, все больше заслушивается рассказами Ивана Матвеича о весне в Донском крае, о ловле деревенскими ребятами тарантулов и птиц. Писание статьи отложено, но ученый не хочет отпустить переписчика; они продолжают коротать вечера в теплом кабинете, наслаждаясь свободой и помогая друг другу отлынивать от своих соответственных обязанностей:

Иван Матвеич садится и широко улыбается. Почти каждый вечер сидит он в этом кабинете и всякий раз чувствует в голосе и во взгляде

ученого что-то необыкновенно мягкое, притягательное, словно родное. Бывают даже минуты, когда ему кажется, что ученый привязался к нему, привык, и если бранит его за опаздывания, то только потому, что скучает по его болтовне о тарантулах и о том, как ловят на Дону щеглят.

Ситуация включает, таким образом, оба типичных переживания. Для Ивана Матвевича в этих вечерах совмещаются воспоминания о былой жизни в деревне – в качестве «Утраченного рая» и удобства кабинета ученого – в качестве «Миража в пути». Негативным фоном для того и другого служит холодная и безрадостная жизнь дома, с тягостным присутствием характерной тираннической фигуры в лице ворчуна-отца. Со своей стороны, для ученого роль «Миража», к которому он влечется душой от своей зашедшей в тупик статьи, все более начинают играть рассказы юноши-переписчика о южных краях.

Восприятие героем прекрасного видения не всегда безудержно-эйфорично: часто оно смешано с элементами трезвого понимания и даже критики. Этот реализм может проявляться и у персонажей посредственного интеллекта, вроде доктора Старцева или учителя словесности Никитина. Это не мешает конечному балансу складываться в пользу миража. В уже цитированном «Поцелуе» бесцветному офицеру Рябовичу почти сразу удается разгадать секрет семейства фон Раббек:

[Фон Раббек и члены его семьи] *очень хитро, точно у них ранее была репетиция*, разместились среди офицеров и тотчас же подняли горячий спор (о том, кому легче живется, – кавалерии или пехоте. – Ю. Щ.), в который не могли не вмешаться гости. <...> Рябович глядел на сиреневую барышню, которая *очень горячо спорила о том, что было для нее чуждо и вовсе не интересно, и следил, как на ее лице появлялись и исчезали неискренние улыбки*.

Фон Раббек и его семья искусно втягивали офицеров в спор, а сами между тем зорко следили за их стаканами и ртами, все ли они пьют, у всех ли сладко... И чем больше Рябович глядел и слушал, *тем больше нравилась ему эта неискренняя, но прекрасно дисциплинированная семья*.

В отличие от наивных Старцева и Никитина (к тому же влюбленных в хозяйских дочек), которые принимают без разбора предлагаемое им культурное меню, Рябович, лучше знающий людей, сразу видит, что перед ним не спонтанная беседа, а хорошо отработанный светский ритуал. Но этим-то он и любитесь, понимая, что внешние формы, пусть вполне искусственные и условные,

важны как противовес неразвитости и дикости, в которых живут масса обывателей и народа, и как возможный отправной момент для углубления культуры. Это понимание, между прочим, есть и у Туркиных в «Ионыче», отлично отдающих себе отчет, что их литературно-музыкальные вечера не более чем суррогат и муляж, но суррогат необходимый, выполняющий важную культурную функцию, отвлекая обывателя от серости его быта и создавая благоприятную репутацию городу; см. (Щеглов 1986а).

Еще более критически реагирует на «Мираж» герой рассказа «По делам службы» (1899). Здесь развивается та же идея, что в более раннем «Крыжовнике», но с более определенным утверждением идей, проповедуемых нарратором последнего. Прелести уюта развенчиваются быстро и недвусмысленно. Молодому следователю Лыжину, лишь недавно начавшему карьеру в глухой провинции, предстоит участие вместе с уездным врачом во вскрытии трупа, а перед этим – долгая ночь в холод, метель в кишащей тараканами земской избе. Как и многие чеховские герои, как Андрей в «Трех сестрах», Лыжин в этой мертвенной обстановке рад бы был насладиться любым из благ городской цивилизации:

...Они оба думали о том... как оба они далеки от своих сверстников, которые теперь в городе ходят по освещенным улицам, не замечая непогоды, или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой. О, как дорого они дали бы теперь, чтобы только пройтись по Невскому или по Петровке в Москве, послушать порядочного пения, посидеть час-другой в ресторане...

В этот-то момент перед ним и возникает «Мираж» уже известного нам типа. Появляется возможность провести вечер и переночевать у местного помещика, отставного генерала фон Тауница, в чьем доме все предрасполагает к погружению в стихию уюта, тепла, благоустроенного дома, культурного общества, ужина, чая, – иными словами, задаются те же условия и предлагаются те же блага, что в «Ионыче», «Поцелуе» или «Крыжовнике». Но действие этих благ на героя оказывается диаметрально иным. Проведя перед тем несколько часов в темной, холодной избе с местным «сотским» – стариком Лошадиным, наслушавшись его рассказов о невыносимой жизни низших сословий, Лыжин при виде сияющего дома Тауница не проникается обычной эйфорией. Мираж не состоялся, идиллия рассыпалась; жизнь гостеприимных хозяев не вызывает зависти, а, напротив, представляется бесполой и лишенной смысла. Некрепкий сон Лыжина в тау-

ницевской постели пронизан образами несчастных, бредущих по снежной пустыне, растревожен идеей гибельности «футляров», отъединяющих индивида от общей жизни человечества; иначе говоря, он чувствует себя так, как того требует Иван Иванович в «Крыжовнике»:

И скучные мысли мешали ему веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя... <...> *Он спал в теплой комнате, в мягкой постели, укрытый одеялом, под которым была тонкая свежая простыня, но почему-то не испытывал удобства*; быть может, это оттого, что в соседней комнате долго разговаривали доктор и фон Тауниц, и вверху над потолком и в печке метель шумела так же, как в земской избе... – Неужели и я когда-нибудь могу дойти до такого состояния [как Тауниц], – думал Лыжин, засыпая...

Следователь спал непокойно. Было жарко, неудобно, и ему казалось во сне, что он не в доме Тауница и не в мягкой чистой постели, а все еще в земской избе на сене... ему казалось, что Лесницкий [труп] близко, в пятнадцати шагах. <...> Потом ему представилось, будто Лесницкий [самоубийца] и сотский Лошадин шли в поле по снегу, бок о бок, подерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали: – Мы идем, мы идем, мы идем... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у!..

...Он лег и стал засыпать; и вдруг опять они идут вместе и поют: – Мы идем, мы идем, мы идем... Точно кто стучит молотком по вискам.

...Мириться с тем, что эти люди, *покорные своему жребью, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни* – как это ужасно! *Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей* и постоянно мечтать о такой жизни – это значит мечтать о новых самоубийствах... и т. д.

Ср. почти ту же фразеологию в «Крыжовнике»:

...Очевидно, счастливый чувствует себя хорошо *только потому, что несчастные несут свое время молча*, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз. *Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком...*

Эйфорическое восприятие героями непривычной обстановки в «Ионыче», «Поцелуе» и других рассказах – контрастная функция от их неуютных, скучных буден. Блаженству Ионыча в туркинских креслах предшествовала зима в Дялиже; алексинские

гости остро ощущают уют столовой после долгого пути в ненастье; Рябович ценит культуру семьи фон Раббека по контрасту с серой вульгарностью казармы; Алексин наслаждается обстановкой судебного зала после многих месяцев, проведенных «на стройке»; Иван Матвеич влюбляется в тепло кабинета ученого после дня беготни под дождем по урокам, и т. д. Во всех случаях энтузиазм героя обусловлен теми или иными неудобствами, невзгодами *своей* жизни.

В «По делам службы», однако, этот круг индивидуальных неудобств размыкается, и в сознание героя вторгаются картины ужасающей жизни *других* – миллионов людей, лишенных всего элементарно нужного человеку, и несущих на себе непомерный груз жизни в масштабе всей планеты. Эти впечатления дают герою иную подготовку к «миражам», нежели персональные неудобства, и дают иной результат. Тревога, беспокойство, боль за человечество, ответственность, угрызения совести отодвигают в сторону традиционный комплекс очага, дружеской беседы, теплой постели. Оказывается, что «Лыжин у Тауницей после Лошадина» (при том что Тауниц сам уже явно затронут смятением и тревогой) – это более резкий, более «открывающий глаза» переход, чем «Старцев у Туркиных после Дялижа», «Иван Матвеич в кабинете ученого после улицы», «Рябович у Раббеков после казармы» и другие аналогичные смены обстановки. Она вызывает в герое острое беспокойство и заставляет думать о радикальном изменении жизни.

Отметим по-чеховски умное *композиционное* решение рассказа «По делам службы», в рамках которого видение культуры и благополучия действует на героя столь нетрадиционным образом. Доктор и следователь не сразу и не вместе отправляются к Тауницу: первым уезжает доктор, оставляя коллегу ночевать в грязной, холодной избе вблизи трупа. Он возвращается (по настоянию хозяев дома) и забирает следователя лишь четыре часа спустя. В этом промежутке Лыжин успевает побеседовать с Лошадиним; выслушав его рассказ, он уже не в силах поддаться миражу тауницевского тепла и комфорта, и стыдится своих недавних мечтаний об аналогичном времяпровождении в столицах. Почему доктор столь arrogantно поступил со своим спутником, не взяв его с собою в первый раз, не объяснено. Единственной мотивировкой, по-видимому, является возможность дать Лыжину выслушать рассказ Лошадина. Этот доктор – персонаж из разряда прагматичных и безжалостных судей человеческой слабости, как зоолог фон Корен в повести «Дуэль» или благочинный о. Федор Орлов в рассказе «Письмо».

Вернемся, однако, к рассказчику в «Крыжовнике». История его брата – типичный пример мифа об «Утраченном рае»:

Наш отец... оставил нам потомственное дворянство и именишко. После его смерти именишко у нас оттягали за долги, но, как бы ни было, детство мы провели в деревне на воле. <...> А вы знаете, что тот, кто хоть раз в жизни поймал ерша, или видел осенью перелетных дроздов... тот уже не городской житель, и его до самой смерти будет потягивать на волю. Мой брат тосковал в казенной палате. Годы проходили, а он все сидел на одном месте, писал все те же бумаги, и думал все об одном и том же, как бы в деревню. И эта тоска у него мало-помалу вылилась в определенное желание, в мечту купить себе маленькую усадьбу где-нибудь на берегу реки или озера.

Обычно реальность цепко держит героя в своих тисках, и мечте далеко до исполнения (см. «Ванька», «На святках», «Три сестры», «Вишневый сад» и др.). В «Крыжовнике» мы имеем более редкий случай, когда у героя находится достаточно упорства и деловитости, чтобы взяться за ее осуществление. Происходит это, однако, уже на далеко зашедшей стадии очерствения. Поэтическая мечта перерождается в закостенелость, в мономанию, на что, видимо, и призвано указывать неизменное присутствие таинственного крыжовника во всех чимшинских планах усадьбы. Плодом усилий обычно бывает разочарование: либо вновь обретенная Аркадия оказывается карикатурой на настоящую («Крыжовник»); либо достается слишком высокой ценой, сопряжена с жертвами и унижениями; либо вообще по какой-либо другой причине не приносит удовлетворения. Чимша уморил голодом жену; Лопухин купил имение, где прошло и *его* детство, но триумф его смешан со слезами, сознанием впустую проживаемой жизни. Из «О любви» мы узнаем, что стимулом деятельности Алехина было желание восстановить отцовское имение, – тоже случай «Утраченного рая», а между тем уже из вступительной части «Крыжовника» мы поняли безрадостность взваленных им на себя, не имеющих видимого конца трудов и догадывались об их в конечном счете дегуманизирующем действии. Та же судьба постигает, в случае их исполнения, и другие «комплексы мечты», которыми движимы многие чеховские персонажи, как Модест Алексеич («Анна на шее») или герой рассказа «Лев и солнце», обретающие желанную награду смехотворным или недостойным путем.

Если считать речи Ивана Иваныча лишь рамкой, а историю его брата – внутренней новеллой, то видно, что в сюжетном плане

последняя несложна – собственно, не новелла, а простая иллюстрация, притча, с которой нарратор всегда готов перескочить на другую (вроде «У нас в городе умирал купец...» и т. д., на что трезвый Буркин справедливо замечает: «Это вы уж из другой оперы»). Эпизод о брате Николае незаметно и естественно переходит (начиная со слов: «Я соображал: как в сущности много довольных, счастливых людей!») в общее размышление, в проповедь наболевшей идеи. Единственный заметный нарративный прием во внутренней новелле, – это остановка между концом рассказа о каторжных трудах, завершившихся покупкой имения («...и зажил помещиком»), и статическим показом *итога* этих трудов глазами другого человека (новый абзац: «В прошлом году я поехал к нему проведать»). Эта пауза между описанием процесса и показом результата способствует более эффективной подаче результата (отдаленное подобие известной фигуры «Затемнение»)²⁶. Ввиду своей важной сюжетной роли эпизод свидания братьев вообще весьма четко выделен, укладываясь в один день и имея точно обозначенные границы – от момента приезда Ивана («Приехал я в “Гималайское тож” после полудня») до наступления ночи («Мне постлали постель в комнате рядом с спальней брата»), приносящей откровение и переворот в мировоззрении Ивана.

Эмоциональные выплески в ходе рассказывания – знак особой срочности и личной выстраданности того, что хочет передать товарищам ветеринарный врач. Он более истово предан своей идее, более измучен и одержим ею, чем его слушатели. Особую напряженность Ивана Иваныча можно было видеть из сцены купанья, где он тоже ведет себя менее выдержанно, где он непосредственней, чем остальные, отдается освободительному действию воды и речного простора; или из вырывающихся у него то и дело восклицаний вроде: «Ах, господи помилуй», «Господи, прости нас, грешных» и т. д. Идея, выношенная Иваном Иванычем, состоит в дальнейшем продвижении метафоры «футлярности». Если в «Человеке» понятие это уже начало распространяться с буквальных, физических футляров (галoши, чехлы и т. п.), заключающих в себе уникального, анекдотического индивида, на его же личные и профессиональные черты (древние языки – «те же калоши и зонтик» и т. п.), то в дальнейших рассказах трилогии речь идет о футлярности как повальной болезни, поражающей людей всякого сорта – хороших и противных, посредственных и талантливых, образованных и неграмотных, ленивых и деятельных, уникальных и ординарных – в различных аспектах их деятельности и личной жизни.

Итак, не вполне точным было утверждение во вступительной заметке, что героем среднего рассказа является *брат* нарратора Николай. Это было упрощение с целью очертить тенденцию меняющегося соотношения «рамочное / вставное» по ходу трилогии. В действительности новелла построена так, что полноправным героем ее является сам ветеринар, брат же его со своей историей служит лишь поддерживающей фигурой, имеющей силу примера или аргумента. Другими словами, автобиографичность вставного рассказа начинается не в «О любви», а уже в «Крыжовнике». В то время как брат уже вполне закончен и безнадобен, рассказчик, пусть поздно, пришел к какому-то личному откровению и перелому и страстно ищет, кому бы оставить свой завет.

Представшая перед ветеринарным врачом картинка жизни в «Гималайском тож» – жизни якобы счастливой, а на самом деле недостойной и возмутительной – изменила его самого: послужила прививкой против иллюзий благополучия, вложила заряд недоверия к видимостям счастья, т. е. сыграла ту же роль, что и для Лыжина встреча с Лопатыным («По делам службы»). И подобно тому, как Гуров угадал недавнего себя в чиновнике из клуба (разговор о любви и осетрине, «Дама с собачкой») или как гробовщик Яков Иванов почувствовал прежнего себя в фельдшере, грубо и бездушно отказывающем в лечении простой старухе («Скрипка Ротшильда»), рассказчик в гротескном образе своего брата узнал, как в зеркале, самого себя. Ночной разговор Гурова с чиновником об осетрине и ночлег Ивана Ивановича рядом с братом и его крыжовником – это типологически идентичные моменты, знаменующие эпифаническое откровение, «шок узнавания» при виде своего прежнего «я» и начало возмущения и лихорадочного переосмысления героем собственной жизни. Подчеркнем, что для обоих эта минута правды наступает ночью, под воздействием закончившегося «обычного и ужасного» (выражаясь толстовскими словами) дня их жизни. Зеркальная встреча с собственным двойником – известный момент многих повествований о моральном перерождении²⁷, которое, очевидно, и следует считать структурной доминантой этой новеллы:

...Дело не в нем, а во мне самом. Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, когда я был в его усадьбе. <...> В ту ночь мне стало понятно, как я тоже был доволен и счастлив... Я тоже, за обедом и на охоте, поучал, как жить, как верить, как управлять народом. Я тоже говорил, что ученье свет, что образование

необходимо, но для простых людей пока довольно одной грамоты. Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать...

Тут же намечается маленькое и достаточно мирное расхождение между рассказчиком «Крыжовника», мучимым своей наболевшей проблемой, и двумя его товарищами, настроенными на беседу в гостиной под портретами предков, а затем сон в чистых, теплых постелях. За этим чайным столом Иван Иванович выступит со своим знаменитым, часто цитируемым монологом против обывательских гнездышек личного счастья, разоблачает их как еще одно воплощение фуглярности, призывает друзей (и в особенности еще молодого Алехина) принять ответственность за трудовое и страдающее человечество – во имя коренного изменения жизни в утопическом будущем и ради их собственного спасения от душевной летаргии, от судьбы Беликовых, Чимш-Гималайских, Ионычей, в более близкой перспективе²⁸.

Иван Иванович боится, что его спутники проявят малодушие и уклонятся от этой миссии. Забыв про рекреативную цель беседы, он вскакивает из-за стола и закликает их повернуться лицом к людям, разделить общее бремя, будить коллективную совесть, «делать добро»:

Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда... <...> Павел Константиныч! Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!

Он чувствует, что перевоспитывать «счастливых людей» будет нелегко, отчаивается, что он стар и не имеет преемника. И даже столь приветливый алехинский оазис, хоть и заведомо временный, начинает вызывать в нем беспокойство, наводя на мысль, что (в согласии с формулой) дорвавшихся до благ жизни и прильнувших к ним спутников придется оттащить и толкать в дорогу силой. Их не очень-то радует сдвиг мопассановской рамки, превращающий их из слушателей в деятелей. Поэтому проповедь Ивана Ивановича большого успеха не имеет. Как Ионычу «не хотелось вставать» из туркинского мягкого кресла, так и слушатели

Ивана Иваныча предпочли бы, хотя бы на один нынешний вечер, поддаться соблазну и отдать свои усталые тела в объятия алексинского гостиничного комфорта:

Рассказ Ивана Иваныча не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. И то, что они сидели в гостиной, где все – и люстра в чехле, и кресла, и ковры под ногами – говорило, что здесь когда-то ходили, пили чай, вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея, – это было лучше всяких рассказов.

Но ощущение искренности и взаимной симпатии, а также дружественная и культурная атмосфера алексинского дома, все же спланивают всех троих. Гость и хозяйка желают друг другу доброй ночи, чтобы наутро сойтись для прослушивания очередной истории – «О любви». Ложась в свою постель – широкую, прохладную, с приятным запахом свежего белья, которую постлала красивая Пелагея, – Иван Иваныч издает те же возгласы наслаждения невозможными, неположенными человеку благами, с какими он в начале рассказа погружался в реку: «– Господи, прости нас, грешных! – проговорил он и укрылся с головой».

Иван Иваныч засыпает, но от его трубочки, оставленной на столе, сильно пахнет табачным перегаром. Его сосед по комнате Буркин не понимает, откуда идет этот тяжелый запах, и не может заснуть. Что здесь – одна из «случайных» чеховских деталей, в объяснении которых соревнуются и расшифровкой которых гордятся исследователи?²⁹ Едва ли. Смысл, или, вернее, намек этой детали довольно прозрачен. Посвятив весь вечер моральному разбудораживанию друзей, Иван Иваныч не оставляет их в покое и после того, как сам заснул; о присутствии беспокойного человека продолжает напоминать его эманация – отгоняющий сон запах табака.

За этим «memento» следует не менее семантически емкая концовка: «Дождь стучал в окна всю ночь», где в некоем дружеском компромиссе объединены оба противостоящих в рассказе тематических мотива: 1) покой и уют – ощущение, всегда создаваемое непогодой, бушующей за стенами (и особенно окнами) теплого, хорошо защищенного³⁰ дома, и 2) напоминание о «человеке с молоточком», постукивающим в двери всех довольных,

благополучных людей. Стучащий в окна дождь совмещает обе функции. Успокаивающая музыка «Миража в пути» соединяется в этой простой фразе-абзаце с напоминанием о сомнительности всех миражей и оазисов, о необходимости идти дальше, терпеть неудобства и тревоги жизни и принимать на себя бремя человечности.

Впервые: Тыняновский сборник. М.: Водолей, 2006. Вып. 12. С. 214–274.

Примечания

- ¹ «Я ненавижу ложь и насилие во всех видах... Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютная свобода, свобода от силы и от лжи, в чем бы последние две ни выражались...» (из письма А.Н. Плещееву). «Я люблю природу и литературу, люблю красивых женщин и ненавижу рутину и деспотизм» (из воспоминаний И.Л. Щеглова-Леонтьева). Обе выдержки цитируются по кн.: (Чудаков 1987: 142).
- ² В записной книжке имеется зародыш этого персонажа: домашние обманывают его, будто прислугу еще дерут (Чехов 1944–1951, 12: 291).
- ³ См. записную книжку (Чехов 1944–1951, 12: 220).
- ⁴ В «Ваньке» мальчика учит «изящным манерам» хозяйская дочка, но присутствие живой матери согревает и как бы благословляет это внесение артистических начал в воспитание ребенка. В «Анне», вслед за ее прототипом – сказкой Перро «Золушка» – эти задатки более благородного удела исходят от самой матери.
- ⁵ Идеи артистического преобразования мира, предполагающего пере рождение человека и радикальную ликвидацию существующего уклада жизни, сближают художника с авангардными программами (см. далее примеч. 18). Безусловно, этот же дух «эстетского» пренебрежения к прогрессивным установкам Лиды и ее единомышленников чувствуется в замечании художника: «Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяти из ста нет ума».
- ⁶ Апология досуга и безделья в свое время навлекла на художника анафему со стороны прогрессивной критики «Г. Чехову угодно было вложить эти высокие мысли в уста столь жалкого и духовно скудного субъекта, что они теряют не только всякое серьезное значение, но даже как будто профанируются» (Старый писатель. «Литературные очерки». Одесские новости. 1896. 22 июня. Цит. по: (Чудаков 1986: 292)).

- ⁷ Некоторые критики не видят противоречия между взглядами Полознева и художника из «Дома с мезонином»: «Слова Мисаила – знаковые речи! Они звучат как продолжение того, что в споре с Лидой... говорил художник». Герой «Моей жизни», в этой интерпретации – единомышленник рассказчика «Дома с мезонином», но «попытавшийся уже практически осуществить то, к чему пришел художник» (*Паперный* 1960: 142–143). Мы не можем с этим согласиться, и видим в речах этих персонажей не две степени одного мнения, а две принципиально противоположные точки зрения.
- ⁸ Как точно и выразительно отмечает А.П. Чудаков, «идеи эпохи Чехов охотно дарил лицам, которые ни при каких обстоятельствах не могли бы их с достаточной полнотой выразить. Элемент случайности в союзе идеи и человека у него есть всегда. Идея не воплощена в одном лице – типе, ее частные проявления не собраны в нем, как в фокусе. Как в эмпирической реальности, идея «поделена» между многими «нетипами» (*Чудаков* 1971: 242).
- ⁹ Один из критиков полагает, что для Вершинина в спорах с Тузенбахом важен не предмет спора, а важно произвести впечатление на Машу, за которой он ухаживает: между Машей и Вершининым происходит-де тайный разговор, а Тузенбах принимает слова своего оппонента за чистую монету (*Kramer* 1981: 66). Если это и справедливо, то и диалог с Тузенбахом несомненно имеет место, и показателем мнения Вершинина является его молчание в ответ на слова барона. Но, скорее всего, мы имеем здесь дело с литературоведческой «гиперпсихологизацией», вчитыванием в текст смысловых оттенков и подтекстов, каких автор не имел в виду.
- ¹⁰ Конечно, его эйфория в известной степени навеяна любовными токами зарождающегося романа с Машей. Но это не дает оснований «списывать» вершининский оптимизм как мимолетное настроение, ибо, в отличие от Старцевых или Никитиных, очарованных картинами «красивой жизни» («Ионыч», «Учитель словесности»), и, подобно Гурову («Дама с собачкой»), Вершинин человек вполне зрелый и едва ли способный поддаться дешевой иллюзии; для Вершинина и Гурова, как для их партнерш Маши и Анны Сергеевны, любовь есть более полное раскрытие своего духовного потенциала, разрыв с пошлостью жизни и переход к более высокому уровню самосознания.
- ¹¹ Здесь мы допускаем некоторую схематизацию: героем «Крыжовника» в еще большей мере, чем Николай Чимша-Гималайский, является его брат-нарратор, о чем см. далее при рассмотрении этого рассказа.
- ¹² В позиции жертвы может быть и женщина: в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова героиню секут каторжники в присутствии бывшего любовника и удачливой соперницы, а в чеховском «Печенеге» солдаты высекали черкесскую княгиню, мешавшую им спать своим

- плачем на могиле мужа. Физическое унижение не всегда усугубляется ущербом по любовной линии, как, напр., в «Братьях Карамазовых» (III. 8.7), где помещика Максимова секут «за образование», или в «Ибикусе» А.Н. Толстого, где несколько военных порют штатского «за трусость».
- ¹³ Отдаленное созвучие с лермонтовским Максимом Максимычем, который повел себя так же в результате большого конфуза и разочарования: «в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы *для собственной надобности*», говоря языком бумажным».
- ¹⁴ См., например, работы: (*Sherbinin, de* 1993: 127–136; *Evdokimova* 1993: 189–200; *Poggioli* 1979: 319–328; *Winner* 1963; *Barricelli* 1981: 111–128; *Jackson* 1981: 3–17; *Shcheglov* 1995: 147–169; *Щеглов* 1996в: 157–188; *Щеглов* 1994: 79–102). В рассказе «В овраге» отметим несомненные коннотации дьявола-соблазнителя в фигуре нигде собственной персоной не появляющегося «Мухтара»-Самородова (кстати, тот же подтекст имеет Артынов из «Анны на шее»), а также символика моральной коррупции в мотиве фальшивых денег.
- ¹⁵ Напомним, что инсценировка *похорон* какого-либо символического предмета или персонификации издавна были популярны как знак освобождения от соответствующего явления, всем давно надоевшего, вредного или отжившего свой век. Это достаточно старинная метафора: она часто употреблялась, например, на заседаниях Арзамасского общества в отношении противников-«славянофилов». Но особенно расцвели эти обряды в агитпропе ранней советской эпохи (похороны сохи и плуга, бюрократизма, старого быта, пьянства, волокиты и многого другого). Поскольку Беликов – это не только он сам, но и явление «беликовщины», alias «футлярности», о распространенности которого Буркин говорит недвусмысленно, то видеть в его похоронах хотя бы отголосок этого древнего и нового ритуала представляется вполне естественным.
- ¹⁶ В рассказе Р. Киплинга «The Conversion of Aurelian McGoggin» ливень и гроза сопутствуют «перемене веры» (через временную афазию) в чиновнике британской администрации в Индии, который до тех пор докучал коллегам своим ригоризмом и догматическими «правилами». В известном «Дожде» («Rain») Сомерсета Моэма под такой же аккомпанемент теряет власть и жизнь изувер-миссионер Давидсон на островах Самоа, после чего его жертвы, как в «Человеке в футляре», предаются торжеству и веселью. По характеру конфликта и фигуре главного протагониста эти рассказы параллельны чеховскому.
- ¹⁷ Ср. аналогичное риторически сильное место – взрыв возмущения всем ходом жизни у Гурова в «Даме с собачкой»: «Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни!..

Неужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!»

¹⁸ О предвестиях авангардной и раннесоветской поэтики у Чехова см., среди прочего (Щеглов 1988: 318–322). Поэты русского авангарда осознавали свое глубинное родство с Чеховым. См. эссе молодого В. Маяковского (*Маяковский* 1955) и в связи с ним заметки о Чеховестилисте как предтече авангарда в работе Нилсона «Два Чехова» (*Nilson* 1981: 251–261). Прогнозы будущего общества у Чехова (например, в утопических проектах художника в «Доме с мезонином» о совмещении труда и творчества) совпадали с фантазиями Маяковского о крестьянах будущего: «Сидят папаша. Каждый хитр. / Землю пошатет, попишет стихи...» («Хорошо!»).

¹⁹ *Кирпичный* завод фигурирует также в «Трех сестрах»: там на него устраивается работать барон Тузенбах, воплощая этим неталантливый выбор жизненного пути (поток вырабатываемых заводом кирпичей столь же тупо-однообразен, как та вереница дней, которая ожидает выбравшего эту карьеру). *Костопальный* завод имеет коннотации утилитарной нивелировки того, что когда-то было одушевленным, переработки живого тела в единообразную серую субстанцию. О наличии таких коннотаций чутко напоминают О. Мандельштам в «Египетской марке», где герой в отчаянии повторяет: «Пуговицы делаются из крови животных» (гл. 4), и Ю. Олеша, чей А. Бабичев пишет статью о том, как «собираемая при убое кровь может быть перерабатываема... на выработку светлого и черного альбумина, клея, пуговиц, красок» («Зависть», 1.7). Эти прозрения и намеки, как известно, самым зловещим образом материализовались в эпоху нацизма и Второй мировой войны.

²⁰ Намек на это образное выражение русского языка можно усмотреть в колесах алексинских мельниц («мельница работала, заглушая шум дождя»). Отметим, что вертеть мельничные колеса еще в античном культурном словаре было синонимом каторжного, рабского труда: на эту работу обрекали, например, старых, выдохшихся лошадей, неспособных более к подвигам на беговой дорожке (ср. восьмую сатиру Ювенала: «Шею стерев хомутом, их потомки тянут телегу / Или крутят жернова на мельнице, на ноги слабы» – ст. 66–67, пер. Недовича и Петровского).

²¹ Другой тип пропадающего в зачерствелом «бизнесмене» артиста изображен в рассказе «Скрипка Ротшильда» – это гробовщик Яков Иванов.

²² Забавно, что некоторым критикам сцена купанья – одна из тематически центральных в «Крыжовнике» и имеющая много параллелей в

других рассказах – кажется примером чеховской поэтики «непонятных», «случайных» и «произвольных» деталей (см. примеч. 29): «In the story “Gooseberries” Chekhov describes at length the characters bathing and swimming. One has not washed in so long that the water around him is discolored, but neither the bathing nor this graphic detail has anything to do with the core of the story» (*Durkin* 1985: 124).

²³ «Корабль, хотя и символизирует событие, в то же время на более глубинном уровне обозначает закрытость. Вкус к кораблю всегда таит в себе желание замыкаться и отгораживаться, радость иметь под рукой максимум предметов и располагать абсолютно конечным пространством. Любить корабль – прежде всего значит любить превосходный, надежно закрытый дом, а вовсе не какие-то великие и туманные странствия; корабль прежде всего среда обитания, а затем уже средство транспорта. И вот, жюльверновские корабли как раз и представляют собой идеальные “уголки у камина”, и обширность их плаваний лишь усиливает блаженство их затворенности, полноту заключенной внутри них человечности. “Наутилус” представляет собой в этом смысле прелестную “нору” (caverne): это наслаждение замкнутостью достигает своего апогея, когда из недр этой полной, без единой щели, закрытости мы получаем возможность смотреть в огромное окно на туманные пространства окружающих вод, и тем самым в едином акте подтверждать идею “пребывания внутри” через ее противоположность» (*Barthes* 1957: 80–82; перевод наш. – Ю. Щ.). См. отражение сходного поэтического мира (Шерлок-Холмс и Бейкер-стрит) в нашей статье 1968 г. «Структура детективной новеллы» (Щеглов 1996а: 95–112).

²⁴ По словам современного критика, темой многих произведений Чехова, таких как «Дама с собачкой», является «the dramatic recovery of human identity and the reclamation of moral being» (*Lindheim* 1985: 64–65).

²⁵ «[В произведениях Чехова] изображаются люди чеховских десятилетий, но тысячелетняя Россия стоит за ними» (*Берковский* 1969: 50).

²⁶ «Затемнение» – выразительный прием, состоящий в том, что демонстрация *результата* некоей напряженной борьбы задерживается моментом «невидимости», прикрытости этого результата тем или иным занавесом. См.: (*Жолковский, Щеглов* 1996б: 113–136).

²⁷ Встреча героя со своим двойником или зеркальным образом имеется в «Преступлении и наказании» (Свидригайлов, говорящий Раскольникову «мы одного поля ягоды»), «Анне Карениной» (IV.1, Вронский и иностранный принц – «Глупая говядина! Неужели я такой?») и «Смерти Ивана Ильича» (формальность и безличность докторов, в которых больной – по должности судья – узнает собственную манеру обращения с подсудимыми). Об этом сюжетном моменте у Чехова см.: (*Щеглов* 1994: 89).

- ²⁸ Иван Иванович беспокоится не напрасно. Как говорит одна из героинь повести «Моя жизнь»: «Комфорт и удобства обладают волшебной силой; они мало-помалу затягивают людей даже с сильною волей» (гл. VII).
- ²⁹ Исследованию феномена «случайности» чеховских деталей посвящены многие страницы в работах А.П. Чудакова; см., напр.: (Чудаков 1971, гл. IV). О «случайных» и «непонятного назначения» (random, pointless) деталях как черте Чехова см. также: (Durkin 1985: 124). «Случайность» эта несомненно присуща чеховской поэтике и выполняется в ней оригинальные тематические роли, о чем см.: (Чудаков 1971, ч. II). Во многих случаях, однако, случайность оказывается мнимой, и при достаточно хорошем знакомстве с чеховскими текстами «таинственная» деталь поддается интерпретации без особой натяжки (см. примеч. 22). Так, по поводу якобы несущественного происшествия – того, что Анна Сергеевна потеряла в толпе свой лорнет, – В. Набоков замечает, что «эта мимолетная подробность... каким-то образом согласуется с беспомощностью и жалкостью» (helpless pathos) героини, о чем в рассказе неоднократно говорится, во всяком случае через восприятие Гурова (Nabokov 1981: 258).
- ³⁰ Идея понимаемого таким образом уюта получила наиболее проникновенное развитие в культуре Англии. Как пишет Г.К. Честертон в своей книге о Диккенсе, «комфорт более артистичен, чем сад Эпикура или Дворец искусств, потому что он основан на контрасте. Это контраст горящего очага и вина внутри дома с зимой и воющим дождем за его стенами. Комфорт поэтичен, ибо в нем есть оттенок оборонительности, почти войны... Слово “комфорт” не вполне удачно, более точным будет непереводимое слово “cosiness” (уют). <...> Cosiness – это удобство, которое определяется окружающими его неудобствами» и т. п. (Chesterton 1942: 118–128). Та же «английская» идея комфорта (уюта) лежит в основе мифа о Шерлоке Холмсе, созданного А. Конан Дойлом (среди другой литературы на эту тему см. статью «К описанию структуры детективной новеллы» (Щеглов 1996а)).

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ НЕКУЛЬТУРНОСТИ.
ЗОЩЕНКО: РАССКАЗЫ 1920-Х ГОДОВ
И «ГОЛУБАЯ КНИГА»

Михаил Зощенко, вне сомнения, один из самых оригинальных русских писателей XX века. Это не мешает ему быть, в ряде отношений, типичным представителем советской литературы 1920–1930-х годов, магистральные черты которой проступают у него довольно ясно. Прежде чем заниматься им лично, нам кажется полезным хотя бы очень бегло очертить эти общие типологические рамки и указать положение автора «Голубой книги» среди видных литературных фигур эпохи.

Из последних в качестве близкой параллели Зощенко чаще других упоминают Исаака Бабеля, и сравнение действительно оказывается довольно продуктивным. При всем различии в стиле и культурном фоне эти два писателя в самом деле имеют много общего – даже больше, чем обычно подразумевают, ставя рядом их имена. Действительно, и Зощенко, и Бабель в 1920-х годах писали в жанре очень короткого рассказа, каковой они считали наиболее соответствующим современной тематике (в противовес тогдашним требованиям дать «красного Льва Толстого»). Оба создают новые формы литературного языка, имитируя устное повествование или особую условно-поэтическую речь; оба открывают и возводят в ранг художественных конструкций ранее незафиксированные и неиспользованные пласты разговорной речи в ее специфических социальных вариантах. В фабульном плане оба имеют склонность к изображению парадоксальных, нетрадиционных и порой совершенно немислимых ситуаций. Но имеются и более глубокие типологические черты, связывающие сатирика и юмориста Зощенко с Бабелем, а также

с Вс. Ивановым и рядом других современных им писателей «героического» направления.

На первый взгляд кажется, что тут совершенно разные миры: с одной стороны, страшная романтика революций и войн, с другой – комичные бытовые неурядицы мирного времени. В своем законном стремлении привести эти несходные миры к единому идейному знаменателю истории советской литературы 1920-х годов прибегают к фигуре контраста, рассматривая их соответственно как «утверждение» революционной стихии и «отрицание» ее антипода – мещанства и нэпманства. В действительности, соотношение зощенковского маленького человека с эпическими персонажами Бабеля и Вс. Иванова сложнее. В них обнаруживаются, наряду с противоположностью, некоторые очень существенные общие моменты.

Давно замечено, что литературные темы и мотивы, имеющие особую актуальность для некоторой эпохи или для всех времен, повторяются у ряда художников, иногда со значительными вариациями, в разных формах, жанрах и тональностях. Одной из таких «архитем», увлекавших советских писателей 1920-х годов, было рождение нового мира и нового человека. Типичным литературным героем этого периода был человек нового типа, поднятый волной революции из глубин народной жизни, уверенно делающий историю и не обремененный грузом цивилизации и традиционной морали. Многочисленные варианты этого персонажа, представленные в литературе того времени, в разных пропорциях наделены такими чертами, как стихийность, цельность, страстность, непосредственность, прямолинейность, свобода от условностей, инстинктивная тяга к справедливости, жадность к жизни, наивность, невежество, любознательность, непочтительное отношение к дореволюционным культурным ценностям, коллективизм, ненависть к барам, неприязнь к интеллигенции, одержимость «марсианской жаждою творить» (Н. Тихонов), но также и готовность разрушать, безбоязненно-панибратское отношение к «векам, истории и мирозданию» (Маяковский). Соединяя в себе романтического героя, дикаря и ребенка, этот персонаж непринужденно пренебрегает самыми элементарными нормами цивилизованного поведения, в результате чего возникают странные и шокирующие ситуации, которые, однако, никого особенно не поражают и подаются без акцента. Эта трактовка вопиющего как нормального может находить выражение в разных элементах повествования – в невозмутимой мине самого героя и окружающих, в композиционной структуре, в лексике и интонации рассказчика и т. п.

(Ср. у Бабеля: «Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись»; «Берестечко».) Данный прием, в ряду прочих видов understatement, широко распространен в литературе. Но у советских писателей 1920-х годов он приобретает, сверх своей общевыразительной роли, совершенно конкретную смысловую функцию, связанную с актуальной тематикой времени. Отказ от эмфазы, деловитость, будничная небрежность при описании ужасных и абсурдных вещей отражают ментальность революционной эпохи, отменившей, вместе с сословной иерархией, всю ее культурную и психологическую надстройку, как то: традиционную систему представлений о добре и зле, важном и неважном, трагическом и обыденном и т. п.

В широком смысле тот же тип героя и мироощущения представлен и в рассказах молодого Зощенко, что долго ускользало от внимания критики, поскольку для нее было привычно встречать этот тип в героико-романтическом, а не в легкомысленном фарсовом варианте. Принято говорить, что зощенковский герой – мещанин и обыватель. Действительно, у него, по меньшей мере, два общих момента с классическими представителями «мещанского болота» в литературе 1920-х годов: во-первых, крайняя мизерность интересов («как-нибудь прожить, не испытывая чувства голода», по определению Ильфа и Петрова) и, во-вторых, место жительства и действия – многонаселенная коммунальная квартира, каковая служит сценой большинства «мещанских драм» эпохи нэпа. Но этими наиболее общими параметрами сходство в основном и исчерпывается. Ряд признаков, неизменно связываемых в советской литературе и критике с понятием обывателя, у зощенковского героя знаменательно отсутствует. В отличие от мещан, сатирически выведенных в стихах и комедиях Маяковского, он совершенно не стремится к «изысканной жизни» и вполне удовлетворен своим, в сущности полупещерным, бытом. Он не копит деньги, не гоняется за материальными приобретениями и далек от того, чтобы пускать кому-либо пыль в глаза атрибутами буржуазной респектабельности, подобно Эллочке Шукиной, героине романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Классический мещанин влюблен в предметы удобства, зощенковский же персонаж, напротив, относится к ним с висцеральной враждебностью и осуждает своего приятеля Васю Конопатова за то, что тот в трамвае «начал, дьявол, для фасона за кожаные штуки хвататься. За верхние держатели» («Часы»). В то время как типичный обыватель не прочь украсить свою жизнь аксессуарами ancien régime, герои Зощенко воинственно демократичны и с гримасой

отвращения отталкивают от себя все, что хоть немного отдает элитарностью. Один из самых знаменитых рассказов Зощенко кончается словами: «Не нравятся мне аристократки». Мещанин, ненавидя социализм, в то же время приспособливается и мимикрирует, выставляя напоказ социалистические лозунги; герой Зощенко не нуждается в мимикрии, так как стихийно чувствует себя органической частью нового порядка и хотя и бестолково, но искренне привязан к революции и ее символам. Если зощенковский герой является обывателем, то приходится констатировать, что это какой-то не совсем обычный обыватель; если он мещанин, то мещанин нового типа, так сказать, революционной формации.

На такую природу своего героя Зощенко весьма прозрачно намекает сам, когда рекомендует себя в качестве «пролетарского писателя»: «Может быть, это признание покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я – пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. <...> Я только пародирую. Я временно замещаю пролетарского писателя» (Зощенко 1928: 10). Эта искренняя и бесхитростная автохарактеристика звучит как насмешка над колоссальными усилиями по лабораторному созданию так называемой пролетарской литературы, предпринимавшимися на всем протяжении 1920-х годов. В ней предполагалось синтезировать литературное мастерство классиков с новым революционным содержанием («красный Толстой»). Центральной фигурой проекта был новый герой – сознательный и передовой представитель рабочего класса, исполненный в строгом соответствии с рецептами научного коммунизма. За отсутствием реальных прототипов этот персонаж по большей части оказывался безжизненным порождением кабинетной мысли. Не менее искусственной фигурой был и его творец – образцовый пролетарский писатель, какового в те годы тщились вырастить путем массового обучения рабочих марксизму и литературному ремеслу в специальных мастерских. В своей автокритической заметке Зощенко недвусмысленно дает понять, что подлинного пролетарского писателя, который воплощал бы реальное умонастроение среднего сегодняшнего рабочего, он в современной литературе не видит. Этот писатель, ныне лишь «воображаемый» и помещаемый в сослагательное наклонение («существовал бы»), вытеснен – и, по-видимому, надолго – вышеуказанными лабораторными экспериментами, и Зощенко предлагает его гипотетическую

реконструкцию, притом в комическом «пародийном» (по выражению писателя) ключе, подрывающем тяжеловесную серьезность лжепролетарской литературы.

Конечно, отношение, связывающее зощенковского «пролетария» с революционными персонажами вроде бабелевских конармейцев, – это далеко не тождество, а лишь принадлежность к единой широкой семье, в которую зощенковский герой входит на правах «паршивой овцы», воплощающей черты революционного архетипа в крайне вульгаризированном, дегенеративном виде. Подобное измелчание героя может частично объясняться тем, что фоном его деятельности оказываются иная эпоха и среда – мирное время, нэп, большой город, отупляющая проза продуктовых очередей и коммунальных общежитий. Тем не менее черты семейного сродства между сегодняшними и вчерашними героями проступают вполне явственно, – чего нельзя сказать, сравнивая зощенковских обывателей с жильцами Вороньей слободки или коммунальной квартиры из повести А.Н. Толстого «Гадюка», которые представляют собой просто-напросто другую породу людей. Зощенковских «уважаемых граждан» роднит с персонажами героической эпохи прежде всего то, что и те и другие – *новые люди*, чуждые розового идеализма и интеллигентских тонкостей, свободные от культурных стеснений, склонные решать житейские проблемы прямолинейно, пуская в ход животное чутье и грубую силу. Естественно, что с переходом героя в фарсовый регистр изменилась и его судьба: если в серьезном варианте эта прямолинейность обеспечивала герою успех и делала его хозяином жизни, то в комической версии она приводит его к конфузу и поражению.

1. Инвариантная тема Зощенко: 'некультурность'

Одной из центральных тем зощенковских рассказов 1920-х – начала 1930-х годов может считаться человеческая *некультурность*, понимаемая в несколько обобщенном и расширенном значении по сравнению со словарным толкованием этого термина. Под некультурностью мы будем подразумевать разветвленный комплекс представлений о мире и аксиом жизненного поведения, свойственных зощенковскому герою и его среде. Сюда входит в первую очередь приоритет *материального*

начала над *духовным* и *инстинктивного* над *разумным*: в качестве основных мотивов существования выступают удовлетворение элементарных потребностей и влечений, жадный интерес к вещам и к телесной стороне жизни, стремление уклониться от полезного труда. *Субстанция* ценится больше, чем *форма*, *суть* предпочитается *оболочке*. *Безусловное*, непосредственное, прямое, природное доминирует над *условностью*, над опосредствованным, цивилизованным и этикетным. Кроме отрицательных проявлений, данная черта имеет и симпатичную сторону в виде таких свойств зощенковского персонажа, как *эмоциональность*, непосредственность, спонтанность реакций, откровенность желаний, наивная прямота в погоне за их объектом. Но, с другой стороны, этот герой обычно не смеет идти сколько-нибудь далеко в выражении эмоций и исполнении желаний: *приниженность*, *задавленность*, робость для него в конечном счете более естественны, чем *свобода*, смелость, инициативность. Хаотическое, необработанное, *сырое* в этом мире берет верх над *культивируемым*, упорядоченным; *простое*, примитивное, грубое, косное, негибкое преобладает над *утонченностью*, *сложностью*, чувствительностью, гибкостью. Посредственность, *серость*, ординарность, мелкость имеют тенденцию вытеснять *яркое*, примечательное, крупное, талантливое. *Массовость* и однотипность лучше, чем *отдельность* и оригинальность: зощенковский человек – стихийный коллективист, который с глубоким недоверием относится к индивидуализму и элитарности, крепко держится за традиционную российскую «соборность» и связан теплым взаимопониманием со всеми подобными ему «уважаемыми гражданами». Помимо общей некультурности, их объединяет смутный идеал демократизма и справедливости, который и вообще свойствен народному сознанию и получил особый акцент в результате революции. Само собой разумеется, что все эти и подобные формулировки могут быть лишь приближениями к анализу весьма сложных личности и философии зощенковского персонажа-рассказчика, представляющих собой в действительности не набор дискретных признаков, а непрерывный их спектр, все взаимоперетекающие оттенки которого можно проследить лишь в специальном исследовании.

Некультурность предстает как доминанта зощенковского мира, как его твердый субстрат и наиболее *нормальное*, устойчивое состояние. Представление о некультурности как о чем-то само собой разумеющемся полностью соответствует духу «новой действительности» с ее сдвинутыми нормами, о котором

мы упоминали выше. Однако у Зощенко, в отличие от Бабеля и других, подобное understatement реализует в первую очередь свои комические возможности, как это бывает, например, в черном юморе, где самые ужасные и мрачные события воспринимаются участниками с полным спокойствием, в худшем случае как мелкие технические неполадки. В несколько гиперболизированном виде этот мотив «нормальности плохого» дает два рода комических ситуаций: с одной стороны, такие, где некультурность изображается зощенковским рассказчиком как *положительное*, добротное начало, а с другой – такие, где она предстает как нечто *автоматизированное* и действующее, в самом буквальном смысле, с непреложностью физического закона. Вообще следует заметить, что тема некультурности реализуется в поэтическом мире Зощенко с большим разнообразием и изобретательностью, давая широкий диапазон манифестаций в плане как фабульного действия, так и повествовательной техники, включая язык, стиль, интонацию, приемы изложения, композиционную структуру, систему авторских отступлений и комментариев и т. п. Варварское сознание своего героя писатель разрабатывает столь филигранно, с таким количеством вариаций и оттенков, что некультурность превращается под его пером в особого рода культуру, и притом высокоразвитую. По богатству ракурсов и преломлений, в которых предстает инвариантный характер зощенковского «пролетария», последний может быть сравнен с гоголевскими помещиками из «Мертвых душ» или персонажами Достоевского.

2. Тема некультурности в фабульном плане

Рассмотрим некоторые наиболее типичные *мотивы*, образующие событийный, или фабульный, уровень зощенковского рассказа 1920-х годов. Под мотивом мы понимаем общую событийную схему, с более или менее значительными вариациями реализуемую в ряде рассказов. Нижеследующие мотивы различаются по степени сложности и полноты: одни приближаются к тому, чтобы быть законченной схемой целого рассказа (2.1, 2.2), другие охватывают лишь отдельный его момент или измерение (2.3, 2.4, 2.6). При построении фабулы конкретного рассказа, как правило, применяется несколько мотивов одновременно.

2.1. Торжество некультурности

Один из наиболее универсальных типов фабульного развития у Зоценко состоит в том, что некультурность одерживает верх вопреки любым условиям или обстоятельствам, которые должны были бы гарантировать иной стандарт поведения. Эта общая схема, основанная на приемах контраста и отказа, реализуется: (а) как *'провал культурных начинаний или надежд'* или (б) как *'неспособность ответить на культурный вызов'*. Эти два мотива весьма близки и часто предстают в совмещенном виде. Различие между ними состоит в том, что в первом имеется субъективная направленность героя в сторону культуры – вера в ее присутствие или попытка культурно вести себя, тогда как во втором отличительной чертой является наличие тех или иных объективных условий, вызывающих к сугубо культурному поведению.

'Провал культурных начинаний / надежд' – схема, в которой сначала намечается та или иная ситуация «высокого» типа, как то: романические отношения, научный или политический интерес, социальная церемония и проч., а затем она получает «низкое» разрешение. Первоначальное развитие событий в культурном направлении может при этом быть реальным или существовать лишь в воображении героя: в первом случае налицо конструкция «реального, или каузального», во втором – «ментального» внезапного поворота¹. Возможны несколько вариантов данной фабулы, в зависимости от того, какой из типов некультурности торжествует.

Чаще всего речь идет о примате материального над духовным, прозаических интересов над идеализмом. Муж и жена получают анонимные письма интригующего содержания, цель которых, как потом обнаруживается, состояла в том, чтобы выманить супругов из дома и обокрасть квартиру («Неизвестный друг»). Астроном-любитель наблюдает в телескоп Марс и замечает затемнение рефрактора; он думает, что трубу заслонила какая-то планета, но «при ближайшем осмотре оказалось, что неизвестная фигура сперла с телескопа увеличительную стекляшку, через что смотреть на небесные миры» («Тормозят науку»). Герой пользуется уважением односельчан за свой опыт жизни в городе, который, как выясняется, состоял в тюремном заключении за кражу («Столичная штучка»). Кто-то претендует на высокую духовность, но под давлением низменных материальных обстоятельств вынужден эти претензии отбросить: например, от возвышенной влюбленности интеллигента Горбатова (к тому же описываемой рассказчиком в издевательском стиле) ничего не остается, когда он

видит труп своей утонувшей подруги («Дама с цветами»). В ряде рассказов с медицинской тематикой персонажи склонны идеализировать свои дурные настроения, относить их на счет таинственных душевных недугов, требующих психоаналитического лечения, тогда как причина оказывается сугубо физической и прозаичной – туберкулез, жилищный кризис, грязь, глисты.

Примат субстанции, «сути» над формой доказывается в хорошо известной «Личной жизни»: герой замечает, что им не интересуются женщины, и полагает, что дело в одежде, манерах, но оказывается, что виной не гардероб, а сам герой, возраст которого исчисляется «почти трехзначной цифрой». Другой персонаж считает успехом своего пения репертуар, но слушатели указывают ему истинную причину: «Да нет, многие песни ваши хороши, но только квартирные жильцы насчет голоса обижаются. Козлетон ваш им не нравится» («Рассказ певца»).

Торжество безусловного над условностью демонстрируется в рассказах, где герою предлагается какая-то социальная или сценическая роль. В момент, когда действие, выполняемое по ходу роли, приближается к тем или иным «некультурным» устремлениям самого героя, он забывает о роли и переключается в реальный план. При этом обыкновенно вступает в свои права не только безусловность, но и какие-либо другие аспекты некультурности, чаще всего материальный интерес, получающий перевес над интеллектуальным и духовным интересом, и хаос, торжествующий над порядком. Наиболее яркий пример находим в рассказе «Актер». Спектакль срывается, потому что все его участники нарушают театральную условность: зрители, узнав в исполнителе роли купца своего знакомого, весело его приветствуют, сам он обращается к публике с объяснением причин своего появления на сцене, а актеры, играющие грабителей, входят во вкус и грабят купца по-настоящему: «Чувствую, будто кто-то из артистов-любителей действительно ко мне в карман лезет <...> Вынули у меня бумажник и к часам прутся. Я кричу не своим голосом: – Караул, граждане, всерьез грабят. – А от этого полный эффект получается... Чего не крикнешь – все прямо по ходу пьесы ложится». Из последних двух фраз явствует, что театральная условность все же в каком-то ироническом смысле возобладала над безусловностью – зрители приняли за игру настоящий грабёж. Кажется, что принцип торжества некультурности в данном случае не реализовался, но на самом деле он подтвердился в другом смысле – как торжество материальных мотивов над духовными: сценическая правда по Станиславскому пришла к актеру – исполнителю роли

купца под воздействием страха за собственный кошелек. Аналогичные переходы из условности и этикетности в безусловность часто наблюдаются и в нетеатральных ситуациях. Проститутка предлагает соседу по квартире сопровождать ее в ресторан под видом родственника, «потому что тогда мне цена иная и повышается»; тот пользуется своей ролью, чтобы поест и выпить за счет девицы, что планом не предусматривалось («Отхожий промысел»). Молочница за деньги устроила знакомой докторше фиктивный брак со своим собственным мужем, тот отказывается уходить от докторши, превращая фиктивный брак в настоящий: «Я, говорит, с этим врачом жить останусь. Мне тут как-то интересней получается» («Рассказ про одну корыстную молочницу»). Герою предлагается должность дегустатора сыра и вина – он ест и пьет без удержу («Какие у меня были профессии»). Чтобы испытать импортный диктофон, сотрудники учреждения предлагают некоему моряку торгового флота поругаться в трубу, что тот и делает с таким усердием, что аппарат выходит из строя («Диктофон»).

К ситуации, когда предполагаемое культурное оказывается некультурным (как в «Тормозят науку» или «Личной жизни»), имеется обратная, когда предполагаемое некультурное неожиданно оказывается культурным. Мы имеем в виду рассказы, где герои, исходя из общих законов бытия, сначала принимают какие-то факты за проявления некультурности. Но потом, к их изумлению, оказывается, что закон нарушен и налицо вполне культурные явления. Герой на пустынной дороге принимает обратившегося к нему человека за грабителя, пускается наутек, тот бежит за ним и, догнав, спрашивает, который час («Встреча»). Увидев милиционера, идущего с женщиной, толпа предполагает, что «мильгон самогонщицу волокет в милицию», и готова учинить над преступницей самосуд; оказывается, что милиционер прогуливается со знакомой дамой («Уличное происшествие»). Врача-общественника принимают за спекулянта («Доктор медицины»). Герой принимает спортивные занятия за хулиганство («Ростов»). Подрабатывающего рубкой дров студента принимают за вора («Случай») и т. п. Нет нужды доказывать, что этот инвертированный вариант 'Провал' выражает ту же тему, что и более привычный прямой.

'Неспособность ответить на культурный вызов' состоит в том, что герой попадает в специальные условия, по своей природе требующие культурного поведения, каковое ему оказывается не по плечу. Часто это имеет место в рамках 'культурного начинания' (см. выше), которое в результате и проваливается. Можно выделить несколько типов культурного вызова и неадекватного ответа

на него, соответствующих основным разновидностям некультурности. Наиболее характерны ситуации, где речь идет об *этикетном* и ритуальном поведении.

Классический случай – ухаживание за дамой, как в хрестоматийной «Аристократке»: герой приглашает даму в театр, разрешает ей съесть в буфете пирожное («Ежели вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу»), а когда она съедает три пирожных и берет четвертое, в страхе кричит: «Ложи, – говорю, – взад!» В другом рассказе у героя, катающегося на трамвае с дамой, украли часы; «Вася, конечно, сразу на даму свою подумал, не она ли вообще увела часы»; следует скандальное объяснение на глазах у трамвайной публики («Часы»). На молодую парочку нападает грабитель, и герой не только не защищает свою спутницу, но и жалует: «Даму не трогайте, а у ей и шуба, и галоши, а я сапоги снимай» («Любовь»).

Другой типичной этикетной ситуацией является гостеприимство, которому также посвящено несколько известных новелл. Хозяин приглашает знакомых на обед и развлекает их разговорами о том, как в наши дни дорого стоит накормить и напоить гостей («Хозрасчет»). Хозяин учреждает надзор за гостями, чтобы они не украли чего-нибудь; обнаружив пропажу лампочки, устраивает обыск («Гости»). Хозяйева собираются избить гостя за треснутый стакан («Стакан»). В более поздней «Елке» хозяйева и гости ссорятся из-за новогодних подарков, хозяйские дети разгоняют гостей. Есть рассказы, где герой ведет себя неприлично в других ритуальных и этикетных контекстах: на похоронах, в церкви, на свадьбе и т. п.

Аналогичным образом попираются нормы *порядка*, гигиены, благопристойности и пр.: герой появляется в общественном месте растрепанным, грязным или пьяным и по ходу действия увязает в некультурности все больше и больше. Он вынужден снять пальто в театре; под пальто оказывается ночная рубашка («Прелести культуры»); вынужден разуться в кабинете хирурга, носки оказываются грязными («Операция»); приходит в кино пьяным, «едет в Ригу», скандалит, требует назад деньги за билет («Прискорбный случай»); вводит лошадь в магазин («Тяжелые времена»); пытается сесть в трамвай в запачканной краской спецовке («Мещане»).

Культурный вызов может также иметь вид какой-либо *тонкой* психологической, просветительной, технической, медицинской или иной задачи, к выполнению которой герой подходит грубо, негибко, по-варварски: например, в «Агитаторе» ему приходится собирать среди крестьян деньги на постройку самолета,

в «Речи о Пушкине» – говорить о поэзии, и в обоих случаях он проявляет невежество и глубокое недоверие к той сфере культуры, которая поручена его заботам.

Многие рассказы основаны на том, что в распоряжении героя оказывается тонкое техническое устройство или иной чувствительный объект, с которым тот обращается нелепо и неумело, в результате чего объект чаще всего разрушается («Попугай», «Диктофон», «Качество продукции», «Телефон», «Утонувший домик» и др.).

В других случаях культурный вызов состоит в том, что ситуация апеллирует к *фантазии*, любознательности, интеллекту, герой же погружен в свои серые будничные дела и ни на что не реагирует: например, он имеет возможность увидеть Ленина, но вместо того, чтобы посмотреть, ищет в кармане карандаш, чтобы записать свой якобы исторический разговор с шофером Ленина («Исторический рассказ»); мертвецки пьяный, не замечает Крымского землетрясения 1927 г. («Землетрясение»).

Столь же невыразительно используются героем и другие дары судьбы – свобода, привилегии, деньги, технические удобства. О своем выигрыше в лотерею герой вспоминает: «Эх, и пил же я тогда! Два месяца пил. И покупки сделал: серебряное кольцо и теплые стельки» («Счастье»). Получив бесплатный билет в Москву, герой со страшными мучениями добирается до столицы и тут же с вокзала возвращается обратно («Пассажир»). Мать и заключенный сын не находят, о чем говорить во время тюремных свиданий, хотя и жалуются на их краткость («Родные люди»).

С соответствующими изменениями, все сказанное относится и к государственным учреждениям, обязанным предоставлять разного рода культуру и сервис – больницам, баням, кинотеатрам, ресторанам, гостиницам, похоронным бюро и т. п. С их стороны неадекватный ответ на культурный вызов часто состоит в том, что с клиентом обращаются грубо, как с неодушевленной вещью («Кинодрама», «История болезни» и др.). В этих рассказах, иногда относимых к разделу фельетонов, некультурность выходит из сферы частной жизни и приобретает институализованный характер.

Тема 'некультурности, принимаемой за норму' манифестируется в том, что зощенковский герой во всех этих неудобных для него ситуациях защищает свою правоту перед лицом носителей культурного начала и искренне возмущается их несправедливости, по его мнению, претензиями: например, желая ввести лошадь в магазин, сетует на новые порядки, не допускающие этого

(«Тяжелые времена»); рвется в пьяном виде в ресторан, не понимая, за что его не пускают туда («Рабочий костюм»); выведенный из кинотеатра, настаивает на возврате денег («Прискорбный случай») и др.

2.2. Благотворная некультурность

Та же тема в комически преувеличенном виде дает уже упоминавшийся мотив некультурности, выступающей как положительное начало, облегчающей людям жизнь и разрешающей всякого рода кризисы. Подобно 'Провалу культурных начинаний и надежд', данный мотив может разрабатываться с помощью каузальных и ментальных конструкций. В фабуле каузального типа герои переживают трудности, а некультурность приходит им на помощь, поворачивая события в сторону хеппи-энда. В фабуле ментального типа они также испытывают трудности, но неправильно понимают их причину, возводя ее к тем или иным сложным обстоятельствам, лежащим в культурных сферах и оттого довольно огорчительным. Кризис разрешается, когда оказывается, что его причина – «всего-навсего» некультурность, наименьшее из зол в мире зощенковских героев. Некоторые примеры:

а. *Некультурность приходит на помощь.* Склонность граждан красть все, что плохо лежит, используется кооператорами для ликвидации испорченных товаров («Бочка»). Житейские тревожения, вызванные тем же воровством, а также квартирными дрызгами, помогают расслабленному интеллигенту подтянуться и найти смысл жизни («Не все потеряно»). Нехватка жилой площади не дает супругам разойтись, способствуя этим прочности советской семьи («Семейный купорос»). Невозможность купить нужный товар приводит к экономии («Выгодная комбинация»). В коммунальной квартире молодая семья вынуждена жить в ванной комнате. Это имеет то удобство, что можно купать младенца: «И знаете, даже довольно отлично получается. Ребенок то есть ежедневно купается и совершенно не простуживается» («Кризис»). Отсутствие или неисправность технических удобств предотвращает антиобщественные действия: например, пьяный пытался остановить поезд, но хулиганство не состоялось, так как тормоз не сработал («Тормоз Вестингауза»).

б. *Узнавание приносит облегчение.* Героя не пускают в ресторан, он в большой обиде обрушивается на нэпманов, пренебрегающих рабочим человеком, но когда ему говорят: «Брось трепаться,

товарищ! Пьяных у нас правило в ресторан не пущать. А ты даже на лестнице наблевал», – он приятно поражен и уходит довольный («Рабочий костюм»). Некто встревожен серым цветом своего лица, собирается делать медицинские анализы, но к радости его и домашних оказывается, что он просто давно не мылся («Четыре дня»). Пассажиры пригородного поезда возмущаются грубым обращением некоего франта с пожилой женщиной, думая, что налицо эксплуатация наемного труда. Когда же они узнают, что это сын хамски обращается со старухой-матерью, то признают ситуацию нормальной и извиняются за вмешательство в чужие дела («Гримаса нэпа»).

2.3. Автоматическая некультурность

Эта группа мотивов, также представляющая собой гиперболизацию идеи о некультурности как норме, изображает человека как механическое устройство, которое автоматически начинает действовать некультурно, стоит только слегка ослабить ограничения, налагаемые цивилизацией. Так падает выпущенное из руки яблоко, распрямляется освобожденная пружина, устремляется через прорванную плотину вода. В этих ситуациях становится весьма наглядной та «механизация живого», которую Бергсон считает наиболее общей формулой всякого комизма. Например, зощенковский персонаж автоматически берет *бесплатное*, даже если оно ему не нужно: так поступает «аристократка», конвейерно поедающая пирожные в одноименном рассказе, или парень, катающийся до дурноты и обморока на бесплатной карусели («Сколько человеку нужно»), или рабочий, со страшными мучениями едущий по даровой путевке из Ленинграда в Москву («Пассажир»). В рассказе о карусели философия бесплатного развита обстоятельно: «Если подумать, что с завтрашнего дня трамвай будет бесплатный... Тут не только, я извиняюсь, на подножках, тут на электрической дуге будут ехать». Автоматически используется любая возможность уклониться от платежа: например, герой бурно радуется, узнав в трамвайном кондукторе своего родственника, так как видит в этом гарантию дарового проезда («Не надо иметь родственников»). Поверхностная пленка приличий сбрасывается зощенковским персонажем при всяком *отступлении от заведенного порядка*; например, кража – одно из центральных событий в зощенковском мире – более чем вероятно, если вещь оказывается неохраняемой, если происходит суматоха, гаснет свет, много людей собирается в одном месте и т. п. Когда

герой в поезде свалился с верхней полки, «в вагоне шум такой происходит. Это пассажиры шумят, не сперли бы, думают, ихние вещи в переполохе» («Пассажир»). Открытая дверь квартиры «навела на определенные мысли проходящих граждан... одним словом, эту квартиру в ударном порядке обчистили. Он [хозяин] в первую голову разогнал собравшихся жильцов, чтобы они, так сказать, под горячую руку не вынесли остальное имущество» («Не все потеряно»). Созвав гостей, хозяева сообща учреждают за ними слежку: «Не последишь, так могут в две вечеринки все имущество вместе с кроватями и буфетами вывезти» («Гости»). Иногда падение культурных ограничений выражается в том, что герой *поссорился со «сдерживающей» инстанцией* и потому не видит необходимости соблюдать приличия. Например, в «Аристократке» Григорий Иванович кричит даме свое знаменитое «Ложи, говорю, взад», когда понимает, что «все равно теперь с ней не гулять». Нечто похожее – в «Рассказе о человеке, которого вычистили из партии». Будучи исключен из партии, герой думает: «Сколько лет я крепился и сдерживал порывы своей натуры. Вел себя порядочно... Сколько лет я портил себе кровь разными преградками. И то нельзя, и это не так, и жену не поколотил. Но теперь это кончилось, аминь», и начинает пить, драться, бить стекла и т. п. В других случаях герой усматривает санкцию на некультурность в *вульгарно понимаемых лозунгах* о равенстве женщин или о вреде мещанства («Забывтый лозунг», «Мещанство»). Наконец, как мы это уже видели из некоторых примеров 'Торжества некультурности', освобождающим некультурность фактором может стать та или иная *роль*, поручаемая герою: снимая некоторые из ограничений в условном плане, она облегчает их отбрасывание и в реальной жизни («Актер», «Диктофон»).

Безотказность, неукоснительность, мощь, с которой действуют освобожденные силы некультурности, подчеркивается рядом сопутствующих мотивов: из них наиболее заметное место занимают 'Безуспешные попытки сдержать' героя, отбросившего ограничения, и 'Использование некультурности' как постоянно действующего механического фактора. 'Попытки сдержать' описаны в рассказе «Сколько человеку нужно» – о парне, дорвавшемся до бесплатной карусели. «Только когда он совсем сомлел и стал белый, как глина, он позволил себя снять своим друзьям. И то брыкался и не хотел допустить, чтоб его сняли. <...> Но потом, оправившись, обратно полез на лошадь и крутился до тех пор, пока снова не захворал». То же в «Актере», когда герой на сцене подвергается ограблению: «Отбиваюсь от них. Прямо по

роже бью... Стегаю прямо по рылам. Вижу – один любитель кровью исходит, а другие в раж вошли и насаждают». То же в «Диктофоне»: «Моряка еле оттащили от диктофона». То же в «Аристократке», где Григорий Иванович не без труда отгоняет свою даму от блюда с пирожными. 'Использование' некультурности, наподобие энергии ветра или воды, иллюстрируется уже упомянутой «Бочкой». Кооператоры избавляются от протухшей капусты, оставив ее без присмотра. «Выперли мы бочку во двор. Наутро являемся – бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту. Очень мы... от этого факта повеселели. <...> – Славно, товарищи, пушай теперь хоть весь товар тухнет, завсегда так делать будем». В книге Зоценко и художника Н. Радлова «Веселые проекты» предлагается экипаж «Карнизомобиль», для движения которого «использованы естественные силы природы – падение карниза или части его». Нетрудно видеть, что 'Использование', в сущности, представляет собой совмещение 'Автоматической' и 'Благодарной' некультурности. К этим хозяйственным применениям вороватости, беспорядка и тому подобным вещам близок случай их трактовки как интересного научного явления, допускающего массовый эксперимент. Сюда относится рассказ «На живца», где женщина в трамвае выставляет приманку для вороватых пассажиров, которые и ловятся на нее в большом количестве.

2.4. Цепная реакция некультурности

Третьим гиперболизированным выражением темы 'некультурность = норма' можно считать ситуацию, где то или иное некультурное поведение – обычно воровство – предстает как болезнь или поветрие, быстро переходящее от человека к человеку и захватывающее целые коллективы. Собака-ищейка, вызванная в связи с кражей шубы, уличает в тех или иных неблагоприятных делах одного за другим всех присутствующих, включая пострадавшего, следователя и рассказчика («Собачий нюх»). Воспользовавшись обнаруженной недостаточей, сотрудники магазина крадут все, что подворачивается под руку («Интересная кража в кооперативе»; присутствует также автоматизм кражи при снятии ограничений, см. выше). В поисках человека, укравшего чужие вещи в бане, милиция является на квартиру к некоему Селифанову, который оказывается непричастным к этой краже, но тут же уличается в другой («Рассказ о банях и их посетителях»). Герой, пришедший в угрозиск заявить о краже чемодана, кончает тем,

что сам крадет карандаш: «Агент говорит: – У нас даром, что особый отдел, а в короткое время пассажиры весь прибор разворовали. Один сукин сын даже чернильницу унес. С чернилами» («Воры»). Ворами оказываются все работники текстильной фабрики («Засыпались»).

2.5. Varia

Разумеется, далеко не во всех случаях тема некультурности развертывается с применением какой-либо из вышеуказанных схем: во многих рассказах представлены единичные ситуации, не находящие структурных параллелей. Примеры: «Нервные люди» (ссора и драка в коммунальной квартире), «Больные» (посетители амбулатории хвастаются болезнями), «Научное явление» (любопытство уличной толпы), «Веселенькая история» (пассажир пригородного поезда варварски подшучивает над соседкой) и т. п. В основе рассказа может лежать любой анекдот или *fait divers*, вплоть до самых мелких и тривиальных происшествий, вроде того, что кому-то наступили на ногу («Душевная простота»). Связь подобных миниатюр с темой может быть довольно очевидна, но не имеет регулярного и инвариантного характера, как в предыдущих разделах. Не исключено, что для обнаружения в этом пестром материале структурной общности потребовалась бы более абстрактная и мощная модель, нежели предлагаемая нами.

2.6. «Массовое измерение» зоценковской фабулы

Коллективизм и теплое взаимопонимание, занимающие не последнее место в тематическом комплексе 'некультурности', отражаются в построении рассказа как на событийном, так и на стилистическом уровне. О втором будет идти речь ниже. Фабульное выражение темы коллективизма состоит в том, что действие почти всегда происходит на людях и с участием публики, которая в новелле Зоценко так же необходима, как хор в античной драме. Роль ее в событиях может быть различной: масса («мы») сама является героем рассказа («Нервные люди», «Научное явление», «Собачий нюх»); герой страдает вместе с коллективом («Кинодрама», «Баня»); он вызывает к коллективу со своей обидой, просит рассудить («Рабочий костюм», «Мещане»); народ наблюдает

кризис или конфликт, сопереживает, берет на себя роль арбитра, вмешивается в действие («Аристократка», «Пасхальный случай», «Гримаса нэпа», «Прелести культуры»). Композиционный рисунок характеризуется нарастанием публичности с массовой сценой в кульминации, как в «Аристократке»: «Ну, народ, конечно, собрался. Эксперты. Одни говорят – надкус сделан, другие – нету».

3. Тема 'некультурности' в повествовательной манере и композиции

Способ рассказывания играет у Зощенко не меньшую роль, чем фабула, которая иногда может сводиться почти к нулю и возлагать основное бремя выражения темы на стилистические средства и всякого рода авторские рассуждения. В этой сфере зощенковская философия жизни предстает в поразительном разнообразии форм, соотносительность которых с основными аксиомами некультурности отнюдь не всегда оказывается прямой и явной. Проникновение инвариантной темы в такие столь разные аспекты и разветвления повествовательной техники, как морфология и логические акценты, методы цитации и приемы психологического анализа, придает стилистически пестрому зощенковскому сказу глубокое единство и органичность.

3.1. Антилитературная речь

В целом стиль рассказов Зощенко 1920-х годов имитирует речь малообразованного городского обывателя, с массой просторечных элементов на всех уровнях языка и с неуклюжими попытками вводить словечки и фразы из культурного обихода. Это речь подчеркнута нелитературная и даже антилитературная, что проявляется, в частности, в избегании любых художественных приемов традиционного типа – тропов, описаний, индивидуализации героев, параллельных сюжетных линий, тайн и т. д. Каждая новелла – всего лишь короткий устный анекдот, «мелкий случай из личной жизни». Чуждость рассказчика эстетическим ухищрениям манифестируется многими способами. Например, у него заметно ослаблен такой элементарный принцип всякого

искусства, как образная опосредствованность выражения. То, что в художественном тексте передается через действие или жест, он считает нужным разъяснить и прямыми словами, притом нередко вкладываемыми в уста персонажей, как это типично для фольклора и эпоса. Мужчина женился ради зарплаты жены, но вот жена вскоре после свадьбы объявляет ему, что бросает работу. «Тут супруг чертовски взволновался. Ахает, кричит... И думает: “Вот так штука! Я же специально для этого женился”» («Женитьба – не напасть»). Ту же природу имеет прямая мораль, вводимая в конце рассказа, на манер средневековых новелл: «Чего хочет сказать автор этим художественным произведением?..» Подобные разъяснения служат как бы данью вежливости аудитории, с которой рассказчика связывает теплое взаимопонимание на почве общей некультурности. Говорить с ней на «языке муз» без перевода на родной, общепонятный, язык было бы проявлением снобизма, на который зощенковский человек смотрит весьма косо. Мы видим здесь то глубокое недоверие к форме и условности, которое имели случай наблюдать и на фабульном уровне. Оно особенно ярко проявилось в тех вещах Зощенко, где речь идет об искусстве как таковом и используется его материал (подробнее см. ниже).

3.2. Ориентация на массу

Коллективистская психология находит выражение и в многочисленных непосредственных обращениях рассказчика к аудитории, обычно в задушевно-фамильярном тоне. Выше мы говорили о роли массы в сюжетном построении, особенно в финале рассказа. В риторическом плане публика также вступает в действие чаще всего в начале и конце. Вот типичные зачины зощенковского рассказа 1920-х годов: «Вот, братцы мои, и праздник на носу – Пасха православная». «Я, граждане, надо сказать, недавно телефон себе поставил». «Вот, граждане, до чего дожили!». «Да что же это, граждане, происходит на семейном фронте?». «Вот, братцы, и весна наступила». Типичные концовки: «Теперь разбирайтесь сами, кто важнее в этом сложном театральном механизме». «Время-то как быстро идет, братцы мои!». Ход рассказа изобилует выражениями типа «заметьте», «я извиняюсь», «знаете», «я говорю», «дозвольте рассказать», «представьте себе», функцией которых является поддержание контакта с аудиторией. Атмосферу живого общения создают риторические восклицания и вопросы: «Вот гадость-то!». «До чего докатились!». «Тухнет продукт, ай нет?» и т. п.

Как черту коллективизма отметим также склонность повествователя усматривать в любом происшествии общественный аспект, выводить из него ту или иную общезначимую мораль. Чаще всего эта мораль бывает ложной или не относящейся к делу, но она придает рассказу необходимое ему массовое измерение. «Германская война и разные там окопчики – все это теперь, граждане, на нас сказывается. Все мы через это нездоровые и больные». «Оно, конечно, после гражданской войны нервы, говорят, у народа завсегда расшатываются». «Мужьям-то форменная труба выходит». «Что-то, граждане, воров нынче много развелось» и т. п. («Четыре дня», «Нервные люди», «Муж», «Воры»).

3.3. Сдвиг акцента с некультурности

'Нормальность' и самоочевидность некультурного выражается такой композицией новеллы, абзаца или фразы, которая ставит это некультурное во второстепенное, неакцентированное положение. Например, строится словосочетание, где некультурность занимает место определения или дополнения, не несущего на себе логического ударения, благодаря чему оно «проходит» как сам собой разумеющийся спутник доминирующего, акцентированного слова. «Скажем, ест человек или говорит *о заработной плате*, а зубы между тем выпадают». «Она ехала на Щукин рынок. Ей охота была приобрести ящик *браку* антоновки». Такова же роль второстепенного добавления или примечания к основному высказыванию, даваемого в виде вводных слов, в скобках, в конце и т. п. «Если, говорит, вы поправитесь, *что вряд ли*, тогда и критикуйте» (врач – больному). «Штукатурка *вместе с верхними жильцами* на голову сыпется».

Сдвиг акцента с некультурного может обеспечиваться помещением последнего в «тему» вместо «ремы» (мы имеем в виду так называемое актуальное членение предложения: «тема» – нечто исходное и данное, «рема» – новая часть сообщения): «На моих штанах тут дырка была. А на этих – эвон где» (розыски пропавших штанов в бане). Эффект заостряется тем, что рассказчик наводит ту или иную критику на «рему», в то время как законность «темы» сомнению не подвергается. «...Народ очень уж нервный. <...> Горячится. И через это дерется грубо, как в тумане. <...> А кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно». «А что труба там какая-то от морозу оказалась лопнувши, так эта труба, выяснилось, еще при царском режиме была

поставлена. Такие трубы вообще с корнем выдергивать надо» (о результатах «экономии» дров).

Иногда снятие акцента достигается лексическими средствами: для обозначения вопиющей некультурности употребляется нейтральное слово. «Стали они между собой разговаривать. Шум у них поднялся, грохот, треск». «Один-то зуб ему, это верно, выбили при разговоре. А другие самостоятельно начали падать».

Особый случай представляет собой употребление в неакцентированных позициях грубостей и ругательств. Например, вместо нейтрального применяется грубый вариант слова, даже если никаких элементов эмпазы, агрессивности, осуждения и т. п. не подразумевается: «Инвалид Гусев помер с испугу: его кирпичем *по балде звездануло*». «И они там [старухи в доме для престарелых] чай пьют и мягкие булочки *жрут*, и котлетами закусывают». «У них, у буржуазных иностранцев, в *морде* что-то заложено другое. У них *морда*, как бы сказать, более неподвижно и презрительно держится, чем у нас». Подобный лексикон, применяемый к человеку, частям его тела и состояниям, выполняет одну из главнейших комических функций – функцию снижения человека путем подчеркивания в нем примитивного и материального начала. Употребление слов типа «морда» или «балда» не с экспрессивной целью, а в качестве нейтральных обозначений лица, головы и пр. продвигает это снижение еще дальше, перенося его из предикации в саму субстанцию речи, делая его автоматизированным и будничным.

Несколько более эмоциональный оттенок имеют ругательства, вводимые через запятые, чаще всего в виде одного обособленного слова: «Заметили, дьяволы». «А деверь, паразит, отвечает...» «И докушал, сволочь. За мои-то деньги». «Я не знал, что я в театры иду, – дура какая». «Казначей, жаба, говорит...» «Эва, глядите, чего еще один пишет. Описывает, холера, переживания». Здесь явно слышится интонация досады и раздражения, что неудивительно, принимая во внимание такой инвариант характера зощенковского героя, как 'непосредственность, эмоциональность'. Но синтаксическая позиция ругательства такова, что воспринимается оно не как энергичное восклицание, а как негромкая ворчливая реплика «в сторону» или исподтишка состроенная гримаса. То, что грубое слово проскальзывает мимоходом и без ударения, выражает, как и в предыдущих случаях, тему обыденности и автоматизма некультурности. Впрочем, функция «тихих» ругательств этим не исчерпывается: они точно обрисовывают характер персонажа, который, с одной стороны, наделен живой эмоциональной реакцией, а с другой – является вполне ручным, принижен, сми-

рился с действительностью, и если дает выход недовольству, то лишь в виде внешне агрессивного, но по сути безобидного жеста. Это довольно известный тип комического поведения. К нему же относится у Зощенко одно из употреблений чрезвычайно распространенного словечка «может», выражающее потенциальный вызов, воображаемую дерзость и независимость: «Я, говорю, сейчас, может быть, разорюсь на трояк и к самому профессору сяду и поеду». «Я, может, пиджаки редко надеваю. Может, я их берегу – что тогда?» (герой оправдывается, оказавшись в театре не одетым).

Довольно известный тип комического построения, сдвигающего акцент, состоит в том, что положение в целом признается превосходным, тогда как негативные факторы, в действительности преобладающие, изображаются в качестве незначительных неполадок (на этом основан сюжет известной песенки «*Tout va très bien, Madame la Marquise...*»). Зощенко пользуется этой схемой неоднократно. «У меня довольно хороший велосипед. <...> Очень хорошая, славная современная машина. Жалко только – колесья не все... <...> Но все-таки ехать можно. <...> Конечно, откровенно говоря, ехать сплошное мученье, но для душевной бодрости и когда жизнь не особенно дорога – я выезжаю». «Органы, – говорит врач, – у вас довольно в аккуратном виде. <...> Что касается сердца – очень еще отличное, даже, говорит, шире, чем надо. Но, говорит, пить вы перестаньте, иначе очень просто смерть может приключиться». «В кино только в самую залу входить худо. <...> Свободно могут затискать до смерти. А так все остальное очень благородно. Легко смотрится». «Поехал в Ригу наш Николай Иванович, все чинно-благородно – никого не трогает, экран руками не хватает, лампочек не выкручивает, а сидит себе тихонько, в Ригу едет». Когда зощенковский рассказчик приукрашивает подобным образом свое собственное положение (как в примерах с велосипедом и кино), это обычно находится в согласии с теми же чертами 'примирения с действительностью', о которых только что говорилось.

В масштабе целого эпизода или всей новеллы сдвиг акцента с некультурности имеет широкую гамму проявлений. Общим для них является то, что мы уже наблюдали на примере отдельной фразы: рассказчик видит весь смысл и интерес ситуации в каком-то сравнительно второстепенном аспекте ее, а главного – вопиющей некультурности – не замечает, давая ее как некий самоочевидный фон. Например, в рассказе «Операция» внимание сосредоточено на ошибке героя (сменил рубашку вместо

того чтобы сменить носки) и на опасности, которой он подвергся вследствие этого (докторша хохотала и могла порезать глаз), но не на мотиве 'Неспособности ответить на культурный вызов', который здесь является тематически главным. Иногда то, что находится в центре внимания, тоже представляет собой ту или иную разновидность некультурности, но другие, не менее заметные ее проявления, рассказчиком не осознаются. Так, в «Бочке» стержнем сюжета служит склонность граждан к воровству, помогающая кооператорам избавляться от тухлых продуктов ('Благотворная некультурность'), но вопрос о том, почему товар регулярно тухнет, рассказчику в голову не приходит. Сюда же относится и распространенный случай неправильной морали, извлекаемой из событий: как правило, рассказ кончается не напрашивающимся осуждением некультурности, а нелепыми упреками в какой-нибудь совсем иной адрес. Чаще всего виноватыми оказываются носители культуры: докторша («Операция»), «американские изобретатели и спекулянты» («Диктофон»), администрация общественного места, где про штрафился герой («Прискорбный случай»), дореволюционная труба («Режим экономии»), «некоторые крупные гении», легкомысленно мотающиеся с квартиры на квартиру («Пушкин») и т. п.

Система оценок в зощенковском повествовании оказывается курьезным образом перевернутой. Если некультурность автоматизирована и не привлекает внимания, то некоторые элементарные проявления культуры, автоматизированные в цивилизованном обиходе, напротив, акцентируются: «И даже заплатил за нее [даму] без особого скандалу». «– Ежели, – говорю, – вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу». «И так мы, знаете, мило идем. Аккуратно. Друг другу на ноги не наступаем. Руками не швыряемся. Он идет. И я иду. И прямо, можно сказать, не трогаем друг друга. Сердце радуется». «Славный, спокойный город. <...> ...Полное отсутствие хулиганства. <...> Даже по тротуарам допускают ходить. Зря не сталкивают. Ругаться, конечно, ругаются. Но промежду себя. Не в сторону прохожих». «Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подадут – стирание и глаженое. <...> Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!» («Часы», «Аристократка», «Душевная простота», «Ростов», «Баня»).

3.4. Неопределенность, догадки, предположения

Легко заметить, что зощенковский рассказчик склонен говорить о фактах не прямо и уверенно, а с помощью разного рода модальных словечек, выражающих гипотетичность, неопределенность и незнание. Наиболее типичные случаи:

а. *Конструкция «или... или... только»*. Примеры: «Являются до этого монтера две знакомые ему барышни. Или он их раньше пригласил, или они сами приперлись – неизвестно. Так являются эти барышни...». «Или у моего приятеля денег было мало, или у него убеждения хромали и не позволяли, но только он никому на чай не давал». «Или нарком, действительно, узнал в нем своего бывшего одноклассника. Или просто не хотел грубить по телефону. Только он так ему говорит...». «Чего у него в эти минуты было на душе – остается тайной природы. Но только он позвонил».

Автор предлагает несколько альтернативных психологических или иных интерпретаций факта, возводит его к нескольким возможным причинам – только для того, чтобы тут же от них всех отмахнуться, как в равной степени неважных, и держаться лишь голого факта. Иногда выдвигаемые интерпретации различаются как более и менее культурные, причем, исходя из общего зощенковского контекста, довольно ясно, что вторая вероятнее (ср. замечтался или за мылом нагнул, убеждения или деньги). Но дело не столько в намеке на эту более прозаическую возможность, сколько в общем тоне скептицизма и недоверия ко всяческим абстракциям, психологическим анализам и поискам причин. «Не знаю, да и неважно», «что в лоб, что по лбу», «какая разница, раз результат один и тот же» – вот подтекст данной конструкции, связь которого с общей темой легко угадывается. Иногда между членами пары никакого реального различия нет, и тогда особенно ясно видно, что смысл «или... или...» не в сравнении альтернативных возможностей, но в нежелании вообще иметь дело с такими возможностями, в пренебрежении к ним. «Лиговский поезд никогда шибко не идет. Или там путь не позволяет, или семафоров очень много наставлено – этого я не знаю. Но только ход поезда удивительно медленный». «Или она была в него слишком влюблена, или этот франтик заморочил ей голову, но только она не стала с ним понапрасну много спорить». Перед нами языковой жест, выражающий убеждение, что действительность основана на известных и достаточно примитивных аксиомах и в сложных, углубленных объяснениях не нуждается.

б. *Выражения неопределенности*. По форме и функции они близки к конструкциям «или... или...», указывая на безразличие к сколько-нибудь точным и конкретным свойствам описываемого. «Явился какой-то инвалид, что ли. Из армии». «Чинно и благородно прошелся по проспекту. Спел что-то там такое». «Подтянитесь! Экономьте что-нибудь там такое... <...> А как и чего экономить – неизвестно». «Музейный фонд, что ли, этим торговал. Я не знаю, кто».

в. *Гипотетический стиль*. Незнание, выражаемое предыдущими конструкциями, легко восполняется путем догадок. Рассказ пестрит словечками типа «может быть», «наверное», «можно себе представить», «например» и т. п. Такое введение предположительности опять-таки подчеркивает представление о человеке как устройстве несложном и предсказуемом. Рассказчик не утруждает себя знанием всех деталей и нахально восстанавливает недостающие звенья, исходя из общих законов устройства мира. Всем своим тоном он выражает небрежность и безразличие к индивидуальности: не так, так этак, разница несущественна. «Неизвестно, с чего у них началось. Наверное, она пришла на кухню и разговорилась. Вот, мол, продукты дорожают. Молоко, дескать, жидковатое, и вообще женихов нету». «А сидит она раз однажды... в этом самом кресле. Думает, наверное, какие-нибудь свои жульнические мысли и вдруг видит – перед ней стена». «Жених с папой сидит. Водку хлещет. Врет, наверное, с три короба» («Рассказ про молочницу», «Клад», «Голубая книга» – «Любовь»).

3.5. Экстраполяция некультуры

Непреодолимая сила и универсальный характер некультурного ярче всего проявляются, когда автор расширяет свое поле зрения и делает экскурсы в иные культуры и исторические эпохи, а также фантазирует о будущем. Эти экскурсы, в которых рассказчик поворачивается к нам своими позитивными сторонами, такими как любознательность, эмоциональность, непосредственность, стремление ко всему прикоснуться, во всем убедиться самому, занимают особенно много места в «Голубой книге», где они выделены в особые главы. Несмотря на то что многое в инокультурах автор находит интересным и замечательным, он констатирует, что основные законы некультурного бытия действительны и для них. В «Голубой книге» выражен скептический взгляд на историю человечества: автор приходит к выводу, что в ней почти ничего не

было, кроме корысти, насилия, хитростей и неудач. Она [история] рассказывает, что населению неслыханно неважно жилось. <...> Она рассказывает о великих злодеяниях, о преступлениях и убийствах. ...О возвеличении подлецов и темных проходимцев... И мы, простите, не верим, что сейчас это совсем не так происходит, как происходило раньше. Мы имеем мнение, что именно так и происходит. <...> Она рассказывает, что этого добра [коварства], по ходу мировой истории, было слишком много и достаточно, куда ни плюнь. <...> ...Оно у нас, несомненно, тоже еще есть, и не будем закрывать глаза – его порядочно. И было бы странно, если бы его совершенно не было».

Однако не только эти прямые «теоретические» выводы, но в еще большей степени «практическое» обращение рассказчика с инокультурами свидетельствует о глубинном, часто бессознательном и непроизвольном, приятии некультурного как всеобщей нормы. Мы имеем в виду прежде всего специфический стиль повествования, выражающий скептицизм и непочтительность по отношению к инокультурам, и способ изображения последних, основанный на массовой и автоматической экстраполяции родной отечественной некультуры в любую заданную среду.

Инокультуры предстают в зощенковском изложении в невероятно упрощенном и вульгаризованном виде. С личностей и событий спадают идеалистические покровы и маски, обнажается их прозаическая подоплека. Господствует фамильярный, а часто и скептически-презрительный тон. Широко применяется гипотетический стиль изложения, о функциях которого уже говорилось выше.

Деформации подвергается, с одной стороны, *материал* инокультур, т. е. охватываемая ими «действительность» (ситуации, события, бытовые реалии, мысли, высказывания и действия представителей инокультур), а с другой – используемый ими *мета-язык*, если таковой имеется.

Приведем сначала несколько примеров деформации материала инокультур:

а. *Грубый, примитивный советский быт проецируется в реконструируемые картины богатого и утонченного инокультурного быта* – западной жизни, светского или интеллигентного общества, прошлого и т. п.: «В одной ручке у нее [западной дамы] песик, в другой – кулек с фруктами». «Портянки, небось, белее снега. Подштанники зашиты, залатаны» (в американской бане). «Кругом миллионеры расположились. Форд на стуле сидит. <...> Одного электричества горит, может, больше как на двести свечей».

б. *Духовное заменяется прозаическим и материальным*: «...Поэт, судя по стихотворению, по-видимому, попросту хочет как будто бы переехать к этой даме. ...Если позволит луна и домоуправление. <...> А что касается домоуправления, то оно, конечно, может не позволить... поскольку эти влюбленные не зарегистрированы и вообще, может быть, тут какая-нибудь недопустимая комбинация».

в. *Этикетное подменяется прямолинейным, грубовато-фамильярным*. Разговоры монархов, дипломатов, светских людей передаются в характерном для зощенковских героев стиле – вульгарном с претензией на церемонность. «Хозяин до него обращается по-французски. – Извиняюсь, – говорит, – может, вы чего-нибудь действительно заглotalи несъедобное? Француз отвечает: – Коман? О чем речь? Извиняюсь, говорит, не знаю, как у вас в горле, а у меня в горле все в порядке».

г. *Эмоциональность, непосредственность, экспансивность зощенковского героя передается историческим лицам*, о которых он рассказывает. Персонажи, как и сам автор (см. ниже), не могут сдержать своих чувств и выражают их бурным и примитивным способом. Примером может служить известный эпизод с гневом Камбиза («Голубая книга», «Любовь», 26–27) или замечание об императрице Анне Иоанновне: «Так она алмаза и не купила. Наверное, ревела. Корова». Характерно также поведение всякого рода коварных обманщиков, чье торжество и радость по поводу успешного обмана неизменно выпирают наружу: «Но тут наш курносый поп, фыркая в руку и качаясь от приступов смеха, сказал: – А может нам, братцы, грехи отпускать за деньги?». «И вот пара матросов переодевается попами и под сдавленный смех окружающих разыгрывают венчание». «И сам говорит шепотом. С одышкой. И только у него, у подлеца, глаза сверкают, как у мошенника». Кроме экспансивности, отметим в подобных сценах еще один характерный элемент – неполное вхождение в игровую роль (о том, что зощенковским персонажам условное поведение, как правило, не удается, уже шла речь выше).

д. *Точка зрения носителей описываемой инокультуры подменяется точкой зрения рассказчика*. Один из аспектов некультуры – неспособность встать на иную точку зрения, допустить возможность существования иначе устроенных миров. Собственно говоря, эта черта проявляется во всех приведенных выше примерах экстраполяции. Но даже там, где проецируемая в инокультуры советская действительность не содержит особой грубости, материальности, неэтикетности и пр., некультура

выражается уже самим фактом такого проецирования. Это особенно заметно в историческом повествовании. К случаям, когда своя точка зрения деформирует материал истории, мы относим, во-первых, использование стиля, фразеологии, интонаций современной речи в высказываниях исторических персонажей и, во-вторых, искажение временной перспективы.

Автору «Голубой книги» принадлежит заслуга поднятия мощных пластов разговорной речи эпохи нэпа: городской, полуинтеллигентской, мещанской, никогда прежде не становившейся объектом художественного осознания и освоения. Слова, обороты, интонации, типичные для этой среды, неожиданными блестящими вспыхивают и в бытовых, и в исторических рассказах. «Так вот, эта супруга бургундского короля, мадам Австрахильда, начала последнее время что-то хворать». «Но, тем не менее, в своей молодости он [Тиберий] был ничего себе человек. <...> У него были тогда разные планы. И он любовно относился к людям. Как-то гуманно». Иногда пускается в ход не новейшая обывательская речь, а какое-то усредненное российское мещанско-купеческое просторечие, позаимствованное из дореволюционной литературы (Островский, Горький и т. п.): «Не извольте беспокоиться! – говорил подрядчик. – Потолок сделаем – просто красота!.. – Да гляди, труху у меня не клади, – говорил Нерон. – Гляди, клади что-нибудь потяжелше» (разговор Нерона с «подрядчиком»).

Под искажением перспективы мы подразумеваем перенос собственной временной позиции автора в реконструируемое прошлое. Например, в речи персонажей былых времен встречаются выражения, уместные лишь в позднейших сочинениях о них. Римский царь Тарквиний характеризует себя языком современного учебника истории: «Поборы, налоги, каторжный труд – все это входит в систему моего правления. Бедным и задавленным народом мне наиболее всего управлять». В рассказах о Ленине жандармы говорят ссыльному Ленину: «Вот что. Сейчас мы делаем у вас обыск. И если найдем что-нибудь запрещенное царским правительством, то берегитесь». То же в рассказе о Февральской и Октябрьской революциях 1917 г. «Вот после революции ребята мне и говорят: – У нас полковой врач такая, извините, холера, что никому почти освобождения не дает, несмотря на февральскую революцию». «Что это, думаю, народ... вроде как пугается ружейных выстрелов и артиллерии? Спрашиваю у прохожих. Отвечают: Октябрьская революция». Иногда историческому персонажу приписывается знание о будущих событиях: «Ах да, в русской короне был еще один громадный брильянт в 193 карата. Но он был куплен

в дальнейшем, уже при Екатерине Второй. А наша дама проживала как раз до этого факта. Так что она, естественно, расстраивалась, что не захватила эту будущую эпоху с более крупным камнем».

Что касается деформации метаязыка, то у Зошенко особенно обильно представлены две инокультуры, обладающие специальными языками, – историография и словесное искусство. «Голубая книга» изобилует ссылками на историков и поэтов. Начнем с исторической науки. Ее язык не удовлетворяет автора во многих отношениях:

а. *Он не может удовлетвориться абстрактностью академического повествования и стремится представить исторических персонажей и их взаимоотношения наглядно.* Всем памятен исторические сценки «Голубой книги»: «Ах, мы живо представляем себе этот драматический эпизод...»

б. *Ему приходится не по душе беспристрастная объективность «госпожи истории», столь стеснительная для его собственной эмоциональной натуры.* Он недоволен сухим стилем научных трудов: «...Об этих любовных делах на коммерческой подкладке историки пишут без всякого, можно сказать, воодушевления, этаким вялым канцелярским тоном... Историки даже не добавляют от себя никаких восклицаний вроде там: “Ай-яй!”, или “Вот так князь!”, или “Фу, как некрасиво!”, или хотя бы: “Глядите, еще одним подлецом больше!” Нет, ничего подобного беспристрастные историки не восклицают». Сам автор беспрестанно сопровождает свои исторические экскурсии именно такими наивно-эмоциональными реакциями и оценками: «И прошло, может, триста лет, а у нас в груди закипает от желания, я извиняюсь, ударить в рожу этой преподобной личности. Разные святые слова: “Христос воскрес”, “святой боже”, а сами столько прекрасного народу пережгли на своих поповских кострах. <...> Я извиняюсь, конечно, за некоторую неровность стиля. Волнение, знаете, ударяет. Уж очень беспримерное нахальство с ихней стороны» (об инквизиции). «Ну, что это такое? Какой подлец! То есть ужас, что было» (о реставрации в Англии).

в. *Безжалостно попирается одно из главных требований историографической культуры – точность, достоверность и «фундированность» утверждений.* Господствует тот стиль неопределенности и приблизительности, примеры которого уже приводились на бытовом материале. Рассказчик тяготеет реалиями, терминами, датами, именами и другими подробностями, которые любит наука. Он постоянно от них отмахивается, говорит, что не знает их, считает неважными и т. п. Из исторического факта

он прежде всего стремится вышелушить житейскую «суть», подтверждающую его скептические воззрения. «Российские великие князья... Что-то такое... Из эпохи татарского ига...». «Вот какой-то еще, вообразите, Хильперих Первый...». «Он [Генрих Мореплаватель], кажется, правил где-то там в Англии или в Португалии. Где-то, одним словом, в тех краях. Для общего хода истории это абсолютно неважно, где находился этот Генрих...». «Да забудь ты об этом. Ну, назови меня Екатерина Васильевна, или как там ее по батюшке» (воображаемый разговор Екатерины Второй с Платоном Зубовым). «Неизвестно, что он там делал в этой своей Германии». Бесцеремонность и путаница царят в специальной терминологии. Взаимозаменяются сходно звучащие термины: «И вот глядя в историю. Перелистываем ее туда и сюда. Средний мир. Древние века...» или об инквизиции: «Начинать придется, между прочим, с попов. То есть с церкви и с ихних церковно-славянских дел». Если какой-либо специальный термин имеет общеязыковой омоним, то различие от рассказчика ускользает и слово применяется в более привычном значении: «Знаменитый римский цензор Порций Катон...». Но и в том случае, когда рассказчику известны оба значения, терминологическое и житейское, он сползает на второе, как только контекст дает к тому малейший повод: «И вдруг у папы с сыном моментально глаза на лоб полезли. Сын говорит: Папа, знаешь, кажется, мы ошиблись» (о римском папе Александре Борджиа и его сыне). Здесь легко усмотреть аналогию с 'Торжеством безусловного над условным' в фабульной сфере, где персонаж играет некую роль, но в момент, когда она становится «омонимичной» его личным устремлениям, забывает об условности и переходит в план реальности.

г. Широко применяется *подмена исторических терминов советскими*. «Вот я теперь и прошу вас отрубить головы у этих медицинских работников» (предсмертное пожелание бургундской королевы Австрахильды). «И вот у них начинаются перевыборы. Может быть, пленум» (о выборах римского папы).

Не менее показательно обращение с языком искусства, прежде всего поэзии. Как известно, в антитезах 'форма – содержание', 'условное – безусловное' зощенковский герой занимает недвусмысленно содержательную и безусловную позицию. Это не может не иметь многочисленных проявлений при вступлении в область, основанную на условности и форме *par excellence*.

Если в исторических экскурсах рассказчика более всего тяготили научный реквизит (имена, термины, даты и т. п.) и необходимость становиться на точку зрения людей прошлого, то

в поэзии его прежде всего настораживает все то, в чем он усматривает литературные приемы и ухищрения. Мы уже видели, как он их избегает в своем собственном повествовании. Не менее успешно избегается он от них и при передаче чужого художественного текста. Поэтические украшения и условности для него лишь помехи, затемняющие информационную суть сообщения.

а. Как и в историографии, *автор не придает значения аккуратности в обращении с источником*. Взгляд на поэтический текст как на неповторимую словесную ткань ему неведом, и он его цитирует как попало, в наплевательском стиле, со всеми уже знакомыми нам выражениями неопределенности: «Что-то там такое вспоминается из Апухтина: *Сердце воскреснуло, снова любя, / Трам-тара-рам, там-там...*». «Как сказал поэт про какого-то, не помню, зверька – что-то такое: *И под каждым ей листком был готов и стол, и дом*. Это, кажется, он сказал про какого-то отдельного представителя животного мира. Что-то такое в детстве читалось. Какая-то чепуха».

б. *Игнорируется* важнейшая поэтическая условность – *несовпадение лирического «я» с личностью автора*. В философских рассуждениях «Голубой книги» много стихотворных цитат, которые повествователь приводит в качестве прямых высказываний поэтов: «Вот как он [поэт] сказал об этой неудаче с чувством досады, с крайней растерянностью и с дрожью огорчения. Вот его слова: [цитата из Есенина]. Да, это очень прекрасно сказано». «Отчасти даже можно понять французского поэта Мюссе, который, вероятно, подумавши о всех делах, воскликнул: [цитата из Мюссе]. Да, эти чертовские слова можно было произнести под бременем тяжких неудач».

в. *Зощенковский герой обладает обостренным чутьем к любого рода художественным моментам в окружающей жизни*, которые он интуитивно опознает и четко отделяет от «реальности». Для обозначения этих искусственных элементов он иногда находит в живой речи неожиданно точные слова, например, «нарочно»: «Ах, сволочь! Идет-то как! Гляди, братцы, как переступает нарочно» (реакция публики на игру артиста). «Блестит на облаках всем на удивленье какая-нибудь там световая бутылка с шампанским. Пробка у ней нарочно выскакивает».

Примеры с «нарочно» показывают, что зощенковский персонаж, глядя на искусство свежим взглядом дикаря, иногда обладает большей способностью абстрагировать «прием» от «материала», чем более утонченные люди, для которых художественная условность является чем-то привычным и не всегда замечаемым.

Во всяком случае, он спонтанно владеет техникой «вычитания приемов», до которой научная поэтика доходит путем теоретических умозрений².

Вычитаются, например, приемы, призванные усиливать и подчеркивать выражаемую тему: «Поэт так сказал, усиливши эти чувства своим поэтическим гением: *Но все же навеки сердце угрюмо, И трудно дышать и больно жить*. Насчет боли – это он, конечно, поэтически усилил, но какой-то противный привкус остается». «Ну, насчет луны – поэт приплел ее, чтоб усилить, что ли, поэтическое впечатление. Луна-то, можно сказать, мало при чем». Тропы либо отбрасываются, как некие шумы, заглушающие подлинный смысл, либо истолковываются буквально. По поводу блоковского стиха *Слаще звука военной трубы*: «Наверно, поэт в свое время словился-таки от военной службы. Оттого, может, и пустился на аллегория». О строках Гумилева: *Я дом себе новый построю / В неведомом сердце ее*: «Поэт... хочет как будто бы переехать к этой даме. Или он хочет какую-то пристройку сделать в ее доме». Отметим, что в обоих случаях расшифровка метафоры дает сугубо прозаический, некультурный смысл. Делается попытка вычестить рифму и связанные с ней эффекты: «Еще не так давно поэт писал такие стихотворные строчки, в которых ради сомнительной рифмы допущена поэтическая вольность». Иногда вычитается поэтическая форма в целом – с рифмами, размером, особым сцеплением слов и прочими тонкостями. Мы имеем в виду подстрочные переводы иностранных поэтов, которые повествователь дает без малейших извинений, как будто это и есть самый естественный способ цитировать стихи: «Как у одного поэта сказано: *Любовь украшает жизнь, / Любовь – очарование природы. / Существует внутреннее убеждение, / Что все, сменяющее любовь, ничтожно*»; «*Проклята семья и общество, / Горе дому, горе горю / И проклятье матери-отчизне*».

Наконец, часто вычитается самый простой и наименее заметный прием искусства – художественная конкретизация, т. е. замена абстрактной идеи конкретным элементом. Мы уже отмечали нечто подобное в бытовом повествовании. Имеются в виду те случаи, когда рассказчик спешит прямолинейно указать на смысл, лежащий за той или иной деталью, жестом, словом, сюжетным ходом и т. п., хотя он и так достаточно прозрачен. Ср. примеры из «Голубой книги» и из повести для юношества «Шевченко»: «И это самое “без пролития крови” как раз и обозначало на ихнем церковно-славянском языке – сожжение». «Слова Некрасова – *случай желательный* – следует понимать в том смысле, что для

такого человека, как Шевченко, в России готовились более страшные вещи, чем смерть, – тюрьма и каторга. <...> Если бы Шевченко не умер, он снова был бы в тюрьме и в ссылке. Вот почему так звучат горькие слова Некрасова: *Случай предвиденный, даже желательный*» (попутно отметим типично зощенковскую неточность поэтической цитаты: у Некрасова *чуть не желательный*³).

3.6. Потуги на культуру

До сих пор говорилось только о недоверчивом и критическом отношении зощенковского человека к инокультурам, но в действительности оно более сложно. Его антиэлитарная позиция не является полностью твердой. Из-за скептической маски часто проглядывает восхищение: «Некоторые иностранцы для полной выдержки монокль в глазах носят. Дескать, это стеклышко не уроним и не сморгнем... Это, надо отдать справедливость, здорово» («Иностранцы»). Зощенковский герой питает к культуре род любви-ненависти, он ее ругает, но не может оторвать от нее завистливых глаз. Он не только бесцеремонно переводит инокультуры на свой варварский язык, но и сам пытается говорить на их языках – разумеется, с комическими результатами. Эти попытки, выражающие амбивалентное отношение к культуре, представляют собой отдельную большую главу зощенковской поэтики, будучи такими же разветвленными и богато нюансированными, как и собственно «антикультурные» аспекты речи, рассмотренные выше.

Сюда относятся, среди прочего, грубо намалеванные картинки интеллигентской и великосветской жизни, отражающие представления о ней «пролетарского писателя»: «Поэтическая особа, готовая целый день нюхать цветки и настурции». «В одной ручке у нее крошечный песик, дрожащий черненький фокстерьер, в другой ручке кулек с фруктами – ну там персики, ананасы и груши. Она выпрыгивает из авто с крайне беспомощными словами: “Ах, упаду!” или “Ах, Алексис, ну где же ты наконец!”». Плохо переваренные штампы набросаны кое-как, тон явно наплевательский, но автор несомненно находится под впечатлением всего этого аристократического блеска. Завистливо-уважительное отношение к культуре дает себя знать также в книжном стиле речи некоторых зощенковских персонажей 1930-х годов. Они любят становиться в позы и изъяснять свои мысли в округлых, полновесных, слегка церемонных словах: «Один из гостей сказал:

– Дети видели, что масло упало в чай. Тем не менее, они никому не сказали об этом. <...> И вот в чем их главное преступление» («Леля и Минька»). У более ранних персонажей подобная чинность речи достигается введением канцеляризмов и утяжелением синтаксиса: «Как, говорю, за четыре? Когда четвертое в блюде находится. – Нету, – отвечает, – хотя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято» («Аристократка»).

Широко представлена такая черта полукультурной речи, как слабость к ученым украшениям. Иногда в историческом рассказе автор применяет трюк такого рода: с некоторой важностью пускает в ход специальный факт или термин, якобы свидетельствующий об эрудиции, но на самом деле элементарно выводимый из очевидных данных – из имени и национальности героя, из того, где происходит действие и т. п. Так, в истории о Камбизе беспрестанно повторяется эпитет «персидский»: «персидский царь... сидят на персидской оттоманке... толстенный перс с опахалом в руках... – Как?! – закричал он по-персидски» и т. д. Сюда же относятся забавные манипуляции с именами и прозвищами исторических лиц. «А это был, между прочим, германский император Генрих Седьмой. Там у них было, если помните, несколько Генрихов. Собственно, семь». «Вот, например, из императоров был большой негодяй некто Тарквиний Гордый. <...> Человек это был в высшей степени заносчивый и, судя по названию, наверное, гордый». «И вот умирает у них прежний римский папа. Может быть, Сикст Четвертый. Я, впрочем, не уверен в этом» (из рассказа об избрании папы Сикста Пятого). Это прием, довольно известный в плутовском жанре, встречающийся, в частности, у Мольера и Ильфа и Петрова. Характерно, однако, что в большинстве приведенных примеров имеется нота неуверенности или оговорка о гипотетичности утверждения. Зощенковский герой не шарлатан; наоборот, всякое стремление пустить пыль в глаза строго осуждается в его моральном кодексе, да в данном случае и незачем брать на себя этот грех, поскольку, как мы знаем, точность деталей не особенно высоко ценится. То, что мы здесь имеем, – это честная попытка услужить более требовательному читателю (если вдруг и такой найдется) хоть какой-то блестящей научной солидностью.

То же стремление эффектно и недорого продемонстрировать какие-то подлинные элементы инокультур видно в склонности зощенковского рассказчика цитировать всякого рода афоризмы и максимы. Слабость обывателя к афоризму, этой общедоступной и красиво упакованной мудрости, хорошо известна. «Знаменитый римский цензор Порций Катон одной фразой определил положе-

ние государства. Он сказал: “Городу, в котором рыба стоит дороже упряжного вола, помочь уже ничем нельзя”». «Он сказал такую историческую фразу: “Пусть ненавидят, лишь бы подчинялись”». «Вообще, прочитавши все эти мелочи, вам непременно может прийти в голову фраза, которую в свое время игриво сказал Людовик Четырнадцатый: “Будь я на месте моих подданных, я стал бы бунтовать”». «И он [Тьер] сказал такую историческую фразу: “Вернуть им Бланки – это то же самое, что дать им в помощь целый армейский корпус”». Обратим внимание на богатый комизм ремарки «И он сказал такую историческую фразу», включающей по крайней мере два уже известных эффекта: (а) трюк 'научной торжественности, извлекаемой из очевидного', вроде «персидского» колорита в сцене с Камбизом (очевидно, что фраза – историческая, если она сохранилась в истории, так же как очевидно, что разговор идет по-персидски, если он происходит в Персии) и (б) 'подмена точки зрения исторических персонажей точкой зрения рассказчика', вроде упоминаний об Октябрьской революции и о царском правительстве в речи участников революции и царских жандармов (см. выше).

4. Заключение:

эволюция зощенковского героя

Как истинный художник, Зощенко не был ослеплен огромным успехом открытого им комического мира и не поддался соблазну эксплуатировать эту золотую жилу до полного истощения. Помимо юмористического рассказа, он уже в 1920-х годах начинает разрабатывать другие жанры, в которых прежний тип героя предстает в узнаваемом, но сильно изменившемся виде. Как мы могли видеть, некультурность зощенковского персонажа представляла собой весьма широкий комплекс психологических черт и экзистенциальных установок, которые волей художника соединились в органическое целое, но в принципе вполне отделимы друг от друга, во многом гетерогенны и способны к независимому развитию. В дальнейшем своем творчестве писатель меняет баланс этих черт, одним давая предпочтение, другие отодвигая на второй план или устраняя совсем. К середине 1930-х годов некультурность его героя и рассказчика становится менее «злокачественной», прежний дикарь заметно цивилизуется, его кругозор расширяется. В «Голубой книге», например, мир

предстает в двух вариантах, отражающих два разных этапа эволюции. Включенные в книгу рассказы на бытовые темы, большей частью написанные ранее, соответствуют прежнему, более «дремучему» состоянию героя. Но повествователь со своими историческими и философскими экскурсами – это уже нечто новое. Он разделяет с персонажами вставных новелл более умеренные и абстрактные черты некультурности, как то: веру в примат материи над духом, субстанции над формой, условного над безусловным; ему в полной мере свойственны коллективизм, эмоциональность и наивность ранних героев; другие же черты, как, например, неэтикетность, неряшливость, хаотичность, даны не в одиозных бытовых применениях, а в смягченных и сублимированных. В более поздних сочинениях – исторических повестях, биографиях, рассказах о Ленине и других – от прежней «культуры некультурности» остается уже довольно мало, хотя некоторые наиболее нейтральные ее проявления, например маска простоватости, литературной неискушенности и демократичности рассказчика, присутствуют и здесь. На первый план выдвигаются новые темы, например та оригинальная версия психоанализа, которой Зощенко много занимался в последний период своей деятельности, и голос повествователя все более приближается к голосу самого автора. Следует подчеркнуть полную органичность всех этих переходов: перед нами не произвольная смена личины, а постепенное развитие одного и того же глубинного инварианта. Единство в разнообразии, с блеском продемонстрированное в юмористических рассказах эпохи нэпа, было отличительной чертой творчества Зощенко не только в синхроническом срезе, но и на всем протяжении его писательского пути⁴.

Впервые: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenaflly, N.J.: Hernutage. С. 53–84. Ранний вариант: Мир Михаила Зощенко // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd. 7. S. 109–154.

Примечания

¹ Об этих разновидностях сюжетной конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ см.: (*Жолковский, Щеглов 1974: 49; 1981; Shcheglov, Zholkovsky 1987*).

² О вычитании приемов как техники обнаружения темы см.: (*Жолковский, Щеглов 1975: 156 сл.*).

³ Обращение зощенковского рассказчика с инокультурами во многом напоминает те трансформации, которым африканские писатели, пишущие на национальных языках, подвергают европейскую культуру, когда хотя и популярно рассказать о ней своим соплеменникам. В современном африканском изложении записок Мунго Парка (английский путешественник начала XIX в.) оригинал адаптируется следующими способами: «а) опущено большинство исторических, географических, политических и других сведений, призванных удовлетворять чисто научную любознательность, оставлены лишь эпизоды, несущие большую эмоциональную или дидактическую нагрузку; добавляются бытовые детали, отсутствующие в тексте Мунго Парка, но придающие повествованию особую интимность и теплоту; б) если некоторая тема выражена в не прямой форме, то при пересказе она переводится в прямую форму (из ситуации извлекается явная мораль); авторские подтексты раскрываются, недосказанное досказывается; раскрываются мотивы чувств и поступков персонажей; в) сдержанный европеец становится в хаусанском пересказе похожим на простодушного и экспансивного африканца; переводчик постоянно приписывает ему вспышки простых и сильных страстей: радости, сострадания, гнева, ужаса и т. п.; добавляется немало чувствительных восклицаний и наивно-гуманистических рассуждений, совершенно нетипичных для оригинала; усиливаются не только сами чувства, но и их внешние проявления» (*Щеглов 1976: 183–187*). Как видно, зощенковский «пролетарий» эпохи нэпа и житель африканской деревни в широком смысле принадлежат к одному культурно-психологическому типу.

⁴ О диахронии зощенковского стиля см.: (*Чудакова 1979*).

О ГОРЯЧИХ ТОЧКАХ ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА: МОТИВЫ ПОЖАРА И ОГНЯ У БУЛГАКОВА И ДРУГИХ

1. Важность изучения общелитературных мотивов

1.1. Архетипы и поэтика выразительности

У русских писателей XX в. мы неоднократно встречаемся с образами и ситуациями, имеющими широкое распространение в мировой литературе. Среди них одно из первых мест принадлежит мотиву огня и пожара, который в том или ином контексте фигурирует у Сологуба («Мелкий бес»), Пильняка, А. Толстого, Ильфа и Петрова, Маяковского («Клоп»), Бабея, Катаева и других – мы назвали лишь самые известные имена. Пальма первенства, по-видимому, должна быть отдана М. Булгакову, у которого пожар представлен не менее семи раз: в рассказах «№ 13. Дом Эльпит – Рабкоммуна» (некультурность коммунальных жильцов приводит к гибели солидного дореволюционного дома) и «Ханский огонь» (бывший хозяин, тайно вернувшийся из эмиграции, поджигает свою усадьбу, советской властью превращенную в музей); в повести «Роковые яйца» (разъяренная толпа сжигает лабораторию ученого, чьи опыты позволили расплодиться чудовищным змеям); наконец, в романе «Мастер и Маргарита», заканчивающемся цепью пожаров (горят писательский ресторан, валютный магазин, дом на Садовой и подвальное жилище Мастера). Образ огня используется в литературе издавна и относится к числу архетипических, т. е. уходящих корнями в миф и

первобытное мышление. Кроме него, произведения Булгакова содержат и ряд других фабульных элементов, принадлежащих к общелитературному фонду; некоторые из них, подобно огню, восходят к мифологической предыстории, другие вошли в обиход сравнительно недавно.

Речь идет о тех явлениях, которые в старой поэтике носили название бродячих мотивов, а ныне входят в ведомство литературной тематики, развивающееся весьма быстрыми темпами. Скажем несколько слов о теоретическом статусе этих повторяющихся единиц в рамках поэтики выразительности. Если структура художественного текста описывается как деривация текста из темы, то на каком ее этапе и в результате каких операций появляются элементы типа пожара? К каким из уже известных компонентов модели «Тема → Приемы выразительности → Текст» они относятся или находятся ближе всего? И насколько обширна область этих готовых единиц, где проходят ее границы, какова ее внутренняя структура?

Вывод текста, как мы помним (см. первый теоретический раздел настоящего сборника), распадается на множество шагов, состоящих в том, что исходная смысловая формула – *тема* – подвергается постепенной конкретизации и разработке с помощью элементарных операций – *приемов выразительности* (ПВ). По ходу деривации постоянно возникают те или иные задачи или функции; они реализуются в виде разного рода объектов, подыскиваемых в словаре той культуры, к носителям которой обращено литературное произведение. Такими объектами могут служить элементы разных типов и различных степеней конкретности. В частности, ими могут быть технические элементы художественного языка, и в первую очередь сами ПВ. Эти операции, преобразующие одни элементы в другие с целью повысить выразительность, иногда используются в качестве объектов, которые сами по себе способны выражать определенные темы (так называемая конкретизация темы через ПВ). То же самое относится к типовым комбинациям ПВ – *выразительным конструкциям* вроде «внезапного поворота», «контраста с тождеством», «варьирования с совмещением», «патетической прописи», «комических фигур» и проч.: эти конструкции могут выступать не только как орудия преобразований, но и как (абстрактные) объекты, способные передавать темы. Наконец, *словари*, используемые литературой, содержат множество элементов, облеченных в формы реальной действительности, – от предметов (как окно, лестница, дом, поезд, дорога и т. п.) до единиц событийно-ситуативного плана ('пожар',

'поиск', 'взрослый под опекой ребенка', 'любовь в экипаже', 'дружба через ссору' и пр.).

Поскольку эти жизнеподобные элементы предстают в разных произведениях со значительными вариациями, то очевидно, что словарь готовых литературных единиц (буде таковой появится) должен задавать их в недовоплощенной форме, оставляющей простор для доработки в ходе дальнейшей деривации текста, в зависимости от его конкретных нужд. Перед нами типовые детали и блоки литературы, имеющие характер полуфабрикатов. При этом естественно, что недовоплощенность более выражена у событийно-ситуативных единиц, нежели у предметов как таковых: будучи более сложными по составу, они тем самым имеют и большую область неопределенности, больше пустых мест и т. п. Вместе с тем, как правило, большинство таких заготовок имеет и набор постоянных свойств, твердо закрепленных за ними в словаре.

Что это за свойства? Полуфабрикат, будучи незавершенным и схематическим, но тем не менее уже художественным построением, может иметь собственную тему и задавать общий набросок ее решения с участием тех или иных ПВ. Помимо такой «чистой выразительности», многие мотивы могут иметь особый вес благодаря своему архетипическому характеру. Другие, имея литературное происхождение, способны функционировать в качестве цитат или намеков на какие-то известные тексты. Следует подчеркнуть, что для поэтики выразительности все эти случаи представляют равный интерес, и элемент, обязанный своей популярностью чисто техническим приемам – удачному контрасту, совмещению или отказу (например, 'дружба через ссору') – имеет не меньшую ценность, чем элемент, черпающий свою силу в интертекстуальности (например, тот или иной мотив из Данте или «Дон-Кихота») или в связях с мифом и ритуалом (например, 'регенерация'). Все они находят себе место в рамках единого инвентаря литературных конструкций и наделены в нем определенным тематико-выразительным потенциалом. Последний складывается из ряда разнородных факторов, включающих как «культурную прапамять», так и универсальные приемы и механизмы воздействия на психику. В центре внимания поэтики выразительности находится не архетип, а инвариант; архетипы – лишь частный случай инвариантных схем-полуфабрикатов, являющихся строительным материалом фабулы.

1.2. К лексикографии общелитературных мотивов

Хотя словарь инвариантных фабульных мотивов еще не стал реальностью, можно предполагать, что ему свойственна некоторая внутренняя организованность. Многие мотивы образуют гнезда или системы, будучи связаны между собой единством темы и теми или иными структурными соотношениями. Например, мотивы, в которых фигурирует женщина, часто строятся вокруг одной центральной оппозиции: с одной стороны, женщина предстает как носительница благотворного биологического начала, как источник жизни, доброты и любви, и стоит вне «политики» (это ее традиционная архетипическая роль); с другой – она действует наперекор этой роли, принося извечные биологические императивы в жертву политическим целям и идеалам. В частности, есть такой мотив как 'женщина в стане врагов героя, становящаяся его союзницей вопреки долгу' (помогающая ему бежать из плена, сочувствующая, предупреждающая об опасности и т. п.); и есть противоположный мотив – 'женщина, которая наносит тот или иной удар любимому ею человеку ради верности долгу' (покидает, убивает или выдает его, когда выясняется его враждебность «общему делу»). Примеры первого весьма многочисленны – это одна из Данаид, Атала у Шатобриана, черкешенка в «Кавказском пленнике» и т. п. Второе, как этого можно было ожидать, нередко встречается в советской литературе о революции; ср. «Сорок первый» Лавренева и др. Аналогичная пара мотивов, посвященных оппозиции 'долг / чувство', наблюдается и в отношении мужчины: 'мужчина, забывающий о долге в объятиях женщины' и 'мужчина, покидающий женщину ради долга', – соответственно Антоний и Эней, каждый с множеством продолжателей. При этом для мужчины нормативной ролью, по-видимому, является именно выполнение долга, а не следование биологическим императивам. Можно, таким образом, рассматривать эти четыре мотива как члены одного парадигматического комплекса, в котором одна и та же тема (примерно: 'человек перед выбором между коллективным и личным') подвергается контрастному варьированию, будучи проведена через оба пола и через полярно противоположные решения. Понятно, что это далеко не единственный случай, когда событийно-ситуативные инварианты поддаются группировке в подобные комплексы¹.

Не менее важным аспектом словаря литературных полуфабрикатов следует считать типичные для каждого из них

способы разработки, детализации и сочетания с другими мотивами. Как правило, эти возможности лишь частично и фрагментарно реализуются в каждом отдельном использовании мотива, и задачей лексикографии событийно-ситуативных единиц является установление полного варианта каждой из них. Предлагаемые ниже заметки о мотиве огня и пожара являются лишь первым шагом в этом направлении.

1.3. Общелитературные мотивы и анализ текста

Знание парадигматики готовых литературных конструкций является необходимым условием анализа конкретного текста и уяснения его оригинальности, прежде всего потому, что делает наглядным момент *выбора*: рассматривая какой-либо элемент текста в сопоставлении с нереализованными альтернативными возможностями, мы яснее видим целесообразность этого элемента с точки зрения темы и стратегии ее развертывания, принятой в данном произведении. Столь же важными параметрами оригинальных художественных решений является *совмещение* типовых мотивов друг с другом, а также их *трансформация*, *деформация* и *инверсия* в соответствии с темой и выразительной стратегией данного текста. Понятно, что изобретательность автора в этих аспектах можно оценить лишь на фоне обычной сочетаемости и канонической словарной формы используемых мотивов.

Приведем некоторые примеры творческих решений в области совмещения. Уже упоминался мотив 'дружбы через ссору', типичный для сюжетов с коллективным героем: персонажи, прежде чем сойтись и действовать сообща, вступают в конфликт (мотив основан на приеме отказного движения). Имеется также мотив 'дружба через помощь': совместная деятельность героев начинается с того, что один выручает другого из беды или опасности. Два известных авантюрных романа XIX в. – «Три мушкетера» и «Парижские тайны» – дают нам интересные формы сцепления этих, по видимости противоположных, путей завязывания знакомства. В романе Дюма будущие друзья начинают с того, что дерутся на дуэли, но при появлении полиции (гвардейцев кардинала) объединяют свои силы для отражения общего врага: 'ссора' здесь предшествует '(взаимо) помощи' и связана с ней каузально (конструкция «внезапный поворот»). В романе Эжена Сю способ связи другой: герой бродит по трущобам и слышит крик женщины,

избиваемой мужчиной. Он бросается к ней на помощь и задает обидчику трепку; впоследствии они оба становятся его друзьями – одна 'через помощь', другой – 'через ссору'.

Что касается деформации и адаптации, то их можно проиллюстрировать примером из «Доктора Живаго». В конце романа использован мотив 'старый слуга – хранитель родового дома', состоящий в том, что слуга (свинопас, швейцар, дворник, камердинер и т. п.), воплощающий верность прежнему укладу жизни, остается при доме, перешедшем в руки чужих людей, и бережет его для изгнанного хозяина, который рано или поздно возвращается и с его помощью восстанавливается в своих правах. Примеры, начинающиеся с древности (Одиссей и Эвмей), весьма многочисленны и включают новеллы Булгакова «№ 13. Дом Эльпит-Рабкоммуна» и «Ханский огонь». В романе Пастернака этот стереотип предстает в знаменательно инвертированном виде. Юрий Живаго после войн и скитаний возвращается в свой старый дом в Москве и принят дворником Маркелом, который все эти годы не покидал дома. Однако отношения между хозяином и слугой противоположны каноническому варианту: вместо того чтобы оставаться верным прошлому, дворник перешел на службу советской власти и хранит дом для нее, а на бывшего хозяина смотрит сверху вниз. Аналогичная инверсия ролей хозяина и дворника происходит в финале романа Горького «Дело Артамоновых». В двух упомянутых новеллах Булгакова стереотип также подвергается изменению, но иного рода: приверженность слуги хозяину сохраняется в полной мере, однако никакой надежды вернуться к прежней жизни нет, и оба раза дом гибнет в огне. Нет сомнения, что эти трансформации древней сюжетной схемы отражают тему необратимого социального переворота, сопровождающегося опрокидыванием традиционных ценностей и отношений.

Ниже вниманию читателя предлагаются наши наблюдения над мотивом пожара и некоторыми другими, входящими с ним в один парадигматический комплекс. В принципе подобные исследования должны привести к составлению словаря литературных мотивов, содержащего всю необходимую информацию относительно круга тем, выражаемых с помощью данной единицы, ее выразительной структуры, вариантов, сочетаемости и т. п. В нынешнем своем виде работа еще очень далека от той строгости и формализации, которая для этого требуется, и должна рассматриваться как предварительный материал. В заключение с помощью понятий и терминов, использованных в статье, будут описаны в виде кратких формул сюжеты Булгакова, содержащие мотив огня.

2. Пожар: общие замечания

Пожар – один из весьма распространенных общелитературных мотивов. С его помощью осуществляются кульминации, развязки, сюжетные повороты и переходы в десятках романов, повестей, поэм и новелл. Такая популярность данного мотива обусловлена его символическими обертонами, равно как и неотразимой зрелищной эффектностью огненной стихии. Принадлежа, согласно древним представлениям, к первоэлементам вселенной, огонь в переломные моменты сюжета вводится в качестве обобщающего, космоизирующего начала. Он напоминает читателю об основных категориях бытия и возводит к ним, хотя бы в чисто вербальном плане, смысл действия и судьбу персонажей.

Символика огня достаточно известна. Он выступает как природная сила, которая в одних случаях уничтожает объект, воссоединяя его с первоэлементами вселенной, в других производит катаргическое и регенерирующее действие. Как инструмент уничтожения, огонь воплощает переход в небытие наиболее полным и наглядным образом, поскольку объект либо исчезает совсем, растворяясь в природе, либо превращается в однородную, бесцветную и бесплодную субстанцию (пепел, угли, дым...). В визуальном плане пожар совмещает такие противоположно направленные виды разрушения, как падение, низвержение (стены, балки, люди падают на землю) и вознесение (искры, дым, огненные столбы поднимаются к небу). Первое может служить эффектным воплощением краха людских усилий и амбиций, а также воссоединения с силами ада, если гибнущий объект так или иначе с ними ассоциируется. Второе часто интерпретируется как отделение души от материальной оболочки и воссоединение с высшими сферами. Как инструмент регенерации, огонь известен с древности: погребальный костер, связанный с возрождением; Деметра, закаляющая младенца в огне; мировой пожар, обновляющий вселенную и т. п. (см. *(Фрейдбергер 1936: 64–65)*). Поскольку пожар – это чаще всего гибель дома героя, то напомним, что дом, в свою очередь, является символическим объектом, который в мифологических представлениях часто обозначает вселенную, а в новой литературе может воплощать индивидуальный мир героя, т. е. его внутренний склад или привычный образ жизни. Крушение этого микрокосма героя изображается через гибель его дома. В образе дома или иного жилища может подчеркиваться негативный момент изоляции, несвободы, дурного отшельничества, темных деяний и пр. Гибель подобного места есть обычно торжество свободы и здорового человеческого естества.

Рассмотрим подробнее тематические функции пожара в литературных сюжетах.

3. Пожар: нулевая тема

Иногда мотив пожара применяется без сколько-нибудь значительной символической нагрузки, просто как одно из звеньев в сюжетной цепи. Конечно, и в этом случае ему отводится заметное место в развитии событий, и зрелищные аспекты огня используются в полной мере. Таков, например, пожар замка в романе Гюго «Девяносто третий год», основная функция которого состоит в том, чтобы сделать возможным героический поступок Лантенака – спасение детей. К этому же типу относятся поджоги фабрик и совхозов, часто устраиваемые врагами в советских фильмах 1920–1930-х годов. Их назначение – обеспечить эффектную кульминацию и позволить положительным героям проявить доблесть, в то время как более абстрактные коннотации огня остаются в основном неиспользованными.

4. Пожар: тема конца

Как и следует ожидать, более типично символическое использование пожара, рассматривающее его как нечто большее, нежели чисто декоративный момент, или как одну из фабульных перипетий. Пожар может означать 'конец' некоторого существования, часто с элементом искупления, очищения, восстановления равновесия. Объектом может быть жизнь и микрокосм отдельного человека, равно как и более крупная единица – семья или иной коллектив, город, государство и т. п. Из ранних примеров упомянем костры Геракла и Дидоны, а также пожар палат в «Эдде» (Песнь об Атли), в котором находят свой конец вождь гуннов и его дружина. В финале романа Дж. Конрада «Победа» герои гибнут, тела их сгорают при пожаре дома, а оставшиеся в живых подводят итог: «Огонь очищает все».

4.1. Гибель «спорного места»

Гибель места, служившего предметом распри, – одна из разновидностей конца. В качестве разрешения спора один из претендентов – обычно тот, кто считает себя обиженным другими, – уничтожает (в полном варианте) себя, своих противников и то, из-за чего шел спор. Так обстоит дело в романе Жюльена Грина «Mont-Cinère», героиня которого сжигает родовое поместье, когда узнает, что ей предстоит его потерять. У Тургенева в «Степном короле Лире» герой в аналогичной ситуации не поджигает, а ломает дом и гибнет под развалинами. Одним краем сюда относится и «Дубровский», где, однако, ведущую роль играет тема регенерации (см. ниже).

4.2. Гибель «дурного места»

Гибель места, где локализуется та или иная враждебная человеку деятельность, – другая и весьма распространенная разновидность конца, в которой могут вступать в действие очистительные коннотации огня. Это может быть дом, связанный с привидениями (как в «Локарнской нищенке» Клейста) или с нечистой силой (как в новелле Ирвинга «Дьявол и Том Уокер»); скрывающий за своими стенами преступление и зло («Метценгерштейн» По, «Саламандра» В.Ф. Одоевского, «Большой палец инженера» Конан Дойля, «Жулики» Пильняка) и др. Функция ликвидации дурного места выполняется не одним огнем. У романтиков замки чаще обрушиваются, раскалываются пополам, низвергаются в пропасть или проваливаются, чем гибнут в огне (Уланд «Проклятие певца»; Шамиссо «Исчезнувший замок»; Гавриил Каменев «Громвал»; Эдгар По «Дом Эшеров»; Ф. Сулье «Мемуары дьявола»); церковь зарастает лесом («Вий» Гоголя, но то же и у Золя в «Ошибке аббата Муре»). Реализм в общем отдает предпочтение пожару, который, содержа желаемые моменты падения, разрушения и вознесения, дает им правдоподобную бытовую мотивировку. Еще одна форма исчезновения дурного места – его оставление людьми, запустение, упадок. Например, если подобным местом был пансион, то он закрывается, его обитатели рассеиваются (Диккенс «Николас Никльби» – школа мистера Сквирса прекращает свое существование; Бальзак «Отец Горио» – пансион покинут жильцами; Ильф и Петров «Двенадцать стульев» – старгородский дом собеса ликвидируется).

Родственным дурному месту является дом, обитатель которого вызывает раздражение окружающих какой-либо непонятной и подозрительной деятельностью. Отшельничество, погруженность в эзотерические занятия способствуют конфликту между героем и коллективом, который часто заканчивается пожаром и гибелью героя вместе с его лабораторией. Такова участь всякого рода магов, алхимиков, экспериментаторов, пытающихся вмешиваться в дела природы и судьбы, выводить новые и зловещие породы живых существ и т. п. (А. Франс «Харчевня королевы Педок» – гибель черно книжника д'Астарака и его уникальной библиотеки; Пильняк «Голый год» – алхимик Зилотов, гибнущий в огне подожженного им монастыря; Уэллс «Остров доктора Моро»). Где-то недалеко от этих персонажей стоит герой Моэма, не понятый современниками художник, сжигающий, умирая, свой дом со всеми картинами («Луна и грош»).

В качестве дурного места, подлежащего сожжению, может выступать дом или город, воплощающий ненавистный старый мир, пошлый мещанский быт и т. п. Пожар (поджог) имеет в этом случае революционные и карательные коннотации. Именно таков он в «Бесах» Достоевского и в советских произведениях, обличающих мещанство и нэп (А. Толстой «Голубые города»; Маяковский «Клоп»; Ильф и Петров «Золотой теленок» – Воронья слободка и т. п.).

4.3. Необратимость, утрата следов, забвение

Характерный момент огненного или иного конца – полнота и «надежность» ликвидации, которая распространяется не только на физическое, но и ментальное бытие предмета. Он теряет статус реальности в сознании людей, переходя в область слухов, снов, легенд и т. п. Авторы вводят мотив безуспешных попыток войти в прямой или ментальный контакт с исчезнувшим объектом; найти, восстановить, вспомнить имя и пр. Церковь «обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником и никто не найдет теперь к ней дороги» («Вий»). *Сгорел аул – и слух о нем исчез* (Лермонтов «Аул Бастунджи»). В «Клопе» эти мотивы интересно совмещаются с сатирическим острашением ненавистного Маяковскому мещанского быта. Свадьба Присыпкина кончается пожаром и гибелью всех участников. Прибывшие пожарные с трудом реконструируют по обгоревшим остаткам облик жертв, который в результате приобретает причудливый характер: «Обнаружена бывшая женщина

с проволочным венчиком на затылочных костях... Обнаружен неизвестный довоенного телосложения с кассой в руках – очевидно, при жизни бандит». Во второй части действие переносится в будущее, люди которого уже ничего не помнят об эпохе нэпа, что и мотивирует дальнейшее остранение общеизвестных элементов быта: «Это что он такое руками делал? Совал и тряс, тряс и совал? <...> В древности был такой антисанитарный обычай <...> Самоубийство? Что такое самоубийство? <...> Товарищ профессор, как же я могу помнить?» и т. п.

5. Пожар: тема регенерации

5.0. Парадигматический комплекс 'регенерация'

Наиболее частой символической функцией огня является все же не простое уничтожение, а очищение и перерождение. В этом плане показательны метафоры, приравнивающие огонь к другой стихии – воде, прочно связанной в мифологических представлениях с идеями уничтожения, забвения, с одной стороны, и очищения, воскресения, возрождения – с другой. Для героя романтической повести Теофиля Готье «Фортунио» новая любовь – это новая жизнь, и он поджигает дом своей возлюбленной, чтобы уничтожить ее прошлое. При этом он славит огонь как освежающую и обновляющую стихию, сравнивая его с водой: «Дождь твоих искр для меня прохладнее утренней майской росы, и мир вновь водворяется в моем сердце, словно под благодатным ливнем». Аналогичная фигура встречается у Л. Толстого применительно к Пьеру («точно из бани», см. ниже), а также в известном выражении «огненная купель».

Если огонь символизирует перерождение, то последнее, в свою очередь, применяется в качестве тропа, обозначающего переломные, тематически и философски значительные моменты в судьбе персонажей и в развитии действия. В этом метафорическом качестве тема регенерации принадлежит к числу наиболее распространенных в литературе. Она обладает достаточно широким набором более частных реализаций. Огонь в нем является важным, но не единственным компонентом, так что мотив пожара лучше всего будет рассматривать в контексте соседних мотивов, выражающих различные аспекты перерождения. Итак,

расширим сферу нашего обзора, включив в него комплекс 'регенерация' в целом.

Большинство мотивов, сюда относящихся, имеет весьма древнее происхождение. Представления об умирающем и воскресающем боге занимают, как известно, выдающееся место в мифологии. Идея нового рождения, обновления через смерть лежит в основе обрядов инициации, к которым Пропп возводит сюжеты волшебных сказок. Другим древним ритуалом, включавшим момент квазисмерти с последующим возрождением, было временное удаление царя с трона и замена его рабом; царь, пребывая в рабских или нищенских одеждах где-то на заднем плане, как бы умирал, чтобы затем водвориться на прежнем месте в обновленном состоянии (*Фрейдберг* 1930: 42–44). Существовал и вариант без замены царя рабом, когда царь умерщвлялся по-настоящему, а на его место ставился новый². В сказках, мифах и многих произведениях античной и ренессансной литературы можно встретить эпизоды, где подобные архаические и ритуальные мотивы выступают почти в первозданном виде, получая лишь весьма поверхностную реалистическую мотивировку. Например, в повести об Аполлонии, царе Тирском (II в.), заглавный герой, думая, что погибла его дочь, оплакивает ее следующим образом: залезает в трюм корабля и там лежит много дней в полной тьме, нечесанный и невымытый, угрожая переломать ноги всякому, кто потревожит его уединение. Потом, обретя дочь, он выходит из трюма и, откинув траурное одеяние, позволяет вновь облечь себя в царские одежды. Все атрибуты Аполлонии в этом эпизоде – пребывание в лежачем положении в подводной части корабля, мрак, неубранность, угроза увечья или смерти для того, кто спустится в этот трюм из нормального, «дневного», мира, – символизируют смерть и царство мертвых, как то показывают многочисленные аналогии и параллели с другими архаичными сюжетами.

В новой литературе мотив квазисмерти и возрождения обрастает современными мотивировками и деталями, но в этом «перемещенном» (*displaced*, по выражению Н. Фрая) виде продолжает оставаться одним из наиболее употребительных сюжетных стереотипов. Его популярность объясняется стечением ряда причин: во-первых, это архетип, сильный своей памятью о мифе; во-вторых, это мотив, в котором часто возникает нужда, поскольку то или иное превращение героя фигурирует почти в каждом повествовании, и притом на весьма видном месте; наконец, это метафора, т. е. элемент, в высшей степени удобный для оформления

важных, критических моментов сюжета, когда обычным приемом является переход от нейтрального, прозаического стиля к поэтическому и фигуральному.

5.0.1. *Разновидности перерождения.* Можно выделить несколько основных типов перемен, для изображения которых авторы прибегают к метафорам смерти и новой жизни:

(а) *инициация* – превращение героя из ребенка во взрослого, вступление в самостоятельную жизнь, выход в люди, начало ответственной и активной деятельности. Эта наиболее естественная переменная в жизни человека, одновременно биологическая и социальная, отражена в бесчисленном количестве литературных произведений. Она особенно широко представлена в романах воспитания, показывающих становление личности. Хотя в первобытном обряде инициации и в его фольклорных отражениях метафорика смерти-возрождения играла весьма значительную роль, в литературе нового времени данный тип регенерации является сравнительно бесконфликтным и редко сопровождается пожаром и другими знаками уничтожения. У него свой собственный круг развертывающих мотивов и символов.

(б) *перерождение в социальном и бытовом плане* – радикальная переменная в отношениях героя с обществом и в его образе жизни. Это может быть результатом собственного решения героя или внешних, навязанных ему обстоятельств и выражается в переходе от цивилизованной оседлости, от регламентированного существования к изгнанию, бродяжничеству, приключениям и пр.

К сюжетам этого рода относятся жизнь св. Франциска Ассизского (отказывается от богатства, уходит из дома, основывает нищенский орден), «Дубровский» Пушкина, «Моя жизнь» Чехова (молодой человек из дворянской семьи уходит из дома и становится рабочим) и многие другие.

(в) *перерождение в духовном и моральном плане* – освобождение от ложных ценностей, предрассудков, суетных стремлений, от всего, что мешало видеть истину, стесняло и опутывало душу; обретение подлинных ценностей, а вместе с ними внутренней свободы и душевного покоя. Эта тема занимает центральное положение у Л. Толстого (прозрение Пьера, князя Андрея, Нехлюдова, Ивана Ильича, Василия в рассказе «Хозяин и работник» и др.). Она играет заметную роль и в диккенсовском варианте романа воспитания: многие персонажи Диккенса отказываются от гордыни и эгоизма ради человечности, любви и взаимопомощи.

В романе «Большие ожидания» носителями эгоизма являются несколько персонажей, в том числе юноша Пип, мечтающий о светских успехах, и полупомешанная мисс Хэвишем, старающаяся привить своей воспитаннице Эстелле холодность и бессердечие. В конце концов для обоих наступает момент отрезвления: к мисс Хэвишем незадолго до смерти возвращается рассудок, и она раскаивается в своем жестоком поведении, а Пип расстается с честолюбивыми надеждами и начинает простую трудовую жизнь. Мотив морального перерождения нередко встречается и в литературе Ренессанса, правда, в существенно ином обличье, нежели у авторов XIX–XX вв.: роль ложных ценностей играют здесь те или иные чудачества, отклонения от коллективных норм, вредные черты характера и т. п. Сюда относятся, например, новелла Боккаччо о муже, излечиваемом от ревности (III, 8), новелла флорентийского писателя XVI в. Грацини, по прозвищу Ласка, где герой сходным образом излечивается от болтливой надоедливости («Вечерние трапезы», III, 10), «Укрощение строптивой» Шекспира и «Жизнь есть сон» Кальдерона, где речь идет о перерождении упрямых и свирепых, и т. п.

(г) *перерождение в сексуальном и семейном плане* – освобождение героя от прежних, тяготивших его семейно-любовных связей и вступление в новые, несущие счастье. Прежний партнер часто характеризуется чертами ненормальности, неспособности к полноценной жизни. Один из вариантов этого – помешательство (например, жена Рочестера в романе Бронте «Джейн Эйр», сменяемая заглавной героиней). Другой вариант – существо типа куклы, статуи или автомата, время от времени подающее признаки жизни, в которое герой необъяснимым образом влюбляется. Возвращаясь к действительности и обретая зрелость, герой отвергает искусственный объект, который при этом обычно разрушается, и обращает свои чувства на живого партнера. Примеры: «Мраморная фигура» И. Эйхендорфа (герой временно оставляет возлюбленную ради мраморной Венеры, принимающей вид обольстительной дамы); «Песочный человек» Гофмана (герой, влюбленный в механическую куклу, пренебрегает невестой); «Граф Калиостро» А.Н. Толстого (герой одержим страстью к портрету давно умершей женщины, оживающему под действием чар). Эта сказочная схема может в качестве скрытой метафоры использоваться и в реалистических сюжетах, лишенных фантастики. К таким возлюбленным, чья отчасти неживая природа подчеркивается недвусмысленными авторскими намеками, мы отнесли бы первых жен Дэвида Копперфильда (Дора – «жена-игрушка»),

противопоставляемая «настоящей» женщине в лице Агнес), и Пьера Безухова (Элен с ее «мраморной красотой», сменяемая в жизни героя живой женщиной – Наташей). Поскольку одна из главных архетипических функций женщины в мифологии и литературе состоит в том, чтобы репрезентировать жизнь и креативные силы природы, то вполне естественно, что сексуальное формирование героя часто изображается как обретение им в лице возлюбленной чудесного источника жизни, который будет питать всю его дальнейшую деятельность. В этом свете легко дать мотиву куклы или статуи выразительную интерпретацию и рассматривать его как отказное движение, контрастно оттеняющее это финальное торжество жизни. Сексуальное перерождение, при котором отказно отвергается не только прежний (гетеросексуальный) партнер, но и тип любви, находим в циклах Кузмина «Форель разбивает лед» и «Лазарь».

Совершенно очевидно, что основные разновидности перерождения, перечисленные выше, должны часто совмещаться и сопутствовать друг другу. Освобождение Пьера происходит одновременно в моральном и в лично-семейном плане. В истории Франциска Ассизского трудно рассматривать духовное пробуждение и перемену образа жизни как два отдельных процесса. Вместе с тем возможны и чистые или почти чистые случаи: Пип (моральный план), Дубровский (социально-бытовой план), Рочестер (семейно-любовный план).

5.0.2. *Мотивы, развертывающие метафору перерождения.* Тема регенерации реализуется с участием ряда более или менее постоянных мотивов, которые могут выступать как в реальном, так и в вербальном виде, т. е. находить выражение в сюжетных событиях или в фигуральных оборотах речи. Чаще всего регенерацию сопровождают:

- (а) *действие стихий* – огня (пожар), воды (наводнение, дождь, баня и проч.);
- (б) *гибель дома*, города и иных объектов, символизирующих старую жизнь;
- (в) *уход со сцены родителей* или иных лиц, связывающих героя с прошлым;
- (г) *общение с мудрым наставником*, вводящим героя в новую жизнь;
- (д) *квазисмерть самого героя* – увечье, попытка самоубийства, болезнь, обморок, летаргия; амнезия – забвение прошлой жизни и/или переходного периода от старой жизни к новой;

(е) *временная отверженность героя* – странничество, неприкаянность, отказ от цивилизованного быта, потеря собственности, заключение в темном и мрачном помещении, генетически связанном со смертью и царством мертвых; утрата или смена имени.

Образуя единый символично-тематический комплекс, мотивы (а)–(е) тем не менее могут в сюжетном плане быть взаимонезависимыми и не сцепляться в единую событийную конструкцию. Есть много случаев, когда они фигурируют отдельно и вплетаются в действие по поводам, не имеющим между собой ничего общего. Это может сильно затемнять их принадлежность к единому парадигматическому гнезду. Все же более типичной картиной является вступление мотивов (а)–(е) в различные связи и сочетания. Самая частая и натуральная комбинация – пожар, в котором сгорает дом, гибнут носители прошлого и получает увечье сам герой. Первые два мотива особенно сильно тяготеют друг к другу: когда имеет место пожар, он обычно работает не вхолостую, а уничтожает дом, город и т. п. Часто связываются также (в) и (г) – родители расстаются с героем, но успевают выступить в роли наставников; (г) и (е) – находясь в мрачном, отрезанном от мира месте, герой встречает наставника; (д) и (е) – находясь в таком же месте, герой болеет, и др. Рассмотрим типичные обстоятельства регенерации по отдельности с наиболее характерными для каждого из них вариантами и деталями.

5.1. Пожар и гибель дома

5.1.1. *Моральное перерождение*, отказ от фальши совершается *под знаком огня* в уже упоминавшихся историях Пьера Безухова и Пипа. Прозрение Пьера неотделимо от пожара Москвы и от других испытаний, в которые он попадает (см. ниже). Свое впечатление от нового Пьера Наташа передает такими словами: «Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани: ты понимаешь? – морально из бани» (NB: тут же очищение через воду). В романе Диккенса переломный момент отмечен пожаром, в котором мисс Хэвишем получает смертельные ожоги, ее фантастический мир обращается в пепел, а Пип, пытаясь ее спасти, обжигает себе руки. В повести Г. Уэллса «История мистера Полли» пожар, уничтоживший провинциальный городок, приветствуется жителями как избавление от собственнических инстинктов и как стимул, пробуждающий сонное население к активной жизни. В романе У. Д. Хуэллса «Карьера Сайласа

Лафема» пожар в только что выстроенном роскошном доме и банкротство вынуждают преуспевающего бизнесмена начать жизнь заново, обратившись к более достойным, чем обогащение, целям.

Социальное перерождение, разрыв со старым укладом жизни часто сопровождаются уничтожением дома, города и других прибежищ старого. Если этот разрыв происходит по инициативе самого героя, то последний обычно выполняет и функцию разрушителя. Наиболее известный пример – Дубровский, который сжигает родовое имение и становится разбойником. В «Истории мистера Полли» заглавный герой поджигает свой дом, за которым загорается и весь город, и уходит бродяжничать. В романе Стейнбека «К востоку от Эдема» антигероиня Кэти, вступая на извилистый путь порока и злодейств, начинает с поджога дома, где прошло ее детство, вместе с родителями. Если переход от оседлой жизни к кочевой навязан пассивному герою внешними обстоятельствами, то и функция поджигателя может выполняться кем-то другим. В «Хозяйке» Достоевского демонический персонаж Мурин, чтобы вынудить Катерину бежать с ним, сжигает завод ее родителей и способствует их смерти. Героиня повести А.Н. Толстого «Гадюка» насильственно вырвана из мещанской среды, в которой выросла, и брошена в водоворот революции – в результате таких потрясений, как поджог и ограбление дома, гибель родителей, изнасилование, болезнь. В советском фильме 1931 г. «Кикос» классовые враги сжигают дом героя, после чего он, далекий от политики крестьянин-середняк, уходит в Красную армию (Сов. худож. фильмы 1961: 429). В повести Бласко Ибаньеса «Хутор» семье бедного фермера не удастся удержаться на обжитом месте: злые соседи поджигают ферму, и семье предстоят новые странствия. Роман Колдуэлла «Табачная дорога» кончается тем, что герой, пытавшийся выращивать хлопок, терпит полную неудачу. Его плантация и дом сгорают дотла, сам он гибнет в огне, а детям приходится начинать новую жизнь. В «Золотом тельнеке» пожар в квартире знаменует конец оседлости и переход к новому циклу путешествий.

Семейно-любственное перерождение также нередко бывает отмечено пожаром и полным разрушением дома. Перемена в личной судьбе Пьера Безухова – уход со сцены Элен и водворение на ее место Наташи – несет на себе отсвет все того же московского пожара. В романе Бронте любящие получают возможность соединить свою судьбу в результате пожара, в котором гибнет помешанная миссис Рочестер. В «Крошке Доррит»

обрушивается старый дом Клэннемов, а с ним и козни врагов: главный из них, Риго, гибнет под развалинами, другой скрывается за границу, а миссис Клэннем, пораженная параличом, как бы обращается в камень. Собственно говоря, налицо типичный случай гибели дурного места. Но в линии Артура Клэннема падение дома наряду с разорением, заключением в долговую тюрьму и тяжелой болезнью явно служит аккомпанементом к его личной интимной эволюции: в итоге всех этих потрясений Артур освобождается от гнета матери и женится на Эми Доррит, которую он до этого недооценивал. Обновление личной жизни под знаком пожара в той или иной форме происходит в «Павильоне в дюнах» Стивенсона (освобождение девушки от власти отца, уход нежеланного жениха, соединение с любимым человеком), в «Ребекке» дю Морье (окончательный разрыв с прошлым, новая любовь), в какой-то мере в «Бесах» (смерть жены Ставрогина, перспектива союза с Лизой). В «Графе Калиостро» А.Н. Толстого пожар разрушает козни чернокнижника, излечивает хозяина усадьбы от страсти к даме, изображенной на портрете (портрет сгорает), и открывает ему дорогу для любви к живой женщине. Герой Уэллса, поджигая свой дом, уходит не только от обывательского уклада, но и от нелюбимой жены (вскоре мистер Полли находит себе новую подругу в лице хозяйки придорожной гостиницы, по роду своих занятий являющейся как бы медиатором между оседлым и странническим образами жизни).

Совмещение 'пожара' и 'гибели дома', когда сгорающий дом воплощает старое, а огонь несет регенеративные функции, представляет собой наиболее типичный случай, но не является обязательным. Мы уже приводили примеры гибели дома без участия огня. Сходным образом и огонь может выполнять свою регенеративную роль без участия дома. В старом советском фильме «Их пути разошлись» американский специалист Билль Лауэр, работающий на бакинских нефтепромыслах, помогает гасить горящую нефть, получает тяжелые ожоги и ранения и после этого порывает с миром капитала, становясь советским рабочим (Сов. худож. фильмы 1961: 428). Здесь дом или что-либо ему аналогичное отсутствует, хотя огонь выступает в типично регенеративном качестве. Возможны также случаи, когда дом и огонь фигурируют одновременно, но при этом либо первый не символизирует прошлого, либо второй не выполняет регенеративных функций. В рассказе Бласко Ибаньеса «Стена» враждуют два соседа. Они разгородили свои владения стеной и живут так много лет. Но вот загорается дом одного соседа, и сыновья другого спасают из

огня парализованного старика, принадлежащего к враждебной семье. После этого обе семьи совместно разрушают стену. Огонь превратил врагов в друзей. Но идею старого воплощает здесь не дом, а стена, и уничтожается она не огнем, а людьми. В китайском стихотворении Гумилева «Дом» пожар знаменует лишь конец прежнего мира героя (*Тот дом, где играл я ребенком, / Пожрал беспощадный огонь...*), в то время как возрождение к новой любви и жизни представлено отдельными символами – водой с ее регенеративными коннотациями и строительством нового дома (*И мне умереть захотелось, / И я наклонился к воде. / Но женщина в лодке скользнула / Вторым отраженьем луны... Я дом себе новый построю / В неведомом сердце ее*).

5.1.2. *Типичные детали сцен пожара.* При разворачивании мотива пожара в разных функциях (нулевая тема, конец, регенерация) используются типовые элементы, в частности:

а. *Объект, спасаемый из огня в последний момент.* Кто-либо из персонажей бросается в огонь и с риском для жизни вытаскивает оттуда некую ценность – человека, животное или неодушевленный объект. Подобный эпизод может служить разным целям в структуре повествования. В ряде случаев спасителем оказывается сам инициатор пожара: тогда спасение играет роль выразительной оговорки, поправки к той окончательности, безусловности, крайности, которой он стремился достичь с помощью пожара (тотальное уничтожение, радикальная перемена образа жизни и т. п.). Например, Архип в «Дубровском» сжигает приказных, но спасает кошку, говоря: «Божия тварь погибает»; мистер Полли, уничтожая город, вытаскивает из пламени старуху; Никита Пряхин бросается в горящую квартиру за водкой («Не дам ей пропасть!») и гибнет (как всегда у Ильфа и Петрова, традиционный мотив пародируется). Иногда забота об имуществе призвана подчеркивать контраст между космической значительностью происходящего и мелкими интересами людей: так, в «Бесах» восьмидесятилетняя старуха «воротилась в горевший дом, пока было можно, с безумной целью вытащить из угловой каморки свою перину». В других случаях спасение выполняет различные сюжетные и тематические функции: демонстрирует благородство героя, мотивирует его увечья (см. ниже, 5.4) или служит завязкой последующих событий. Например, Рочестер пытается спасти жену; Лантенак выносит из пылающего замка детей; молодые люди в рассказе Бласко Ибаньеса спасают старика; байроновский Корсар похищает возлюбленную из горящего султанского дворца, и т. п.

К мотиву спасения с риском для жизни близок случай, когда персонаж покидает горящий дом, унося с собой ценность, которой он в минуту крайности отдал предпочтение перед всем остальным. Выбор драгоценного объекта резюмирует характер и миссию данного героя. В новелле Гофмана «Игнац Деннер» сын колдуна спасается из огня, унося шкатулку с колдовскими снадобьями. Корыстолюбивый чернокнижник Мозайд бежит из горящего замка алхимика и тонет в реке, прижимая к груди кабалистическую книгу и полдюжины золотых чашечек (А. Франс «Харчевня королевы Педок»); в «Золотом теленке» интеллигент Лоханкин также прижимает к груди книгу – раззолоченный том «Мужчина и женщина»: «Спаси успел я только одеяло и книгу спас любимую притом».

б. *Падение, вознесение, вылет «души».* Как было сказано, зрительный рисунок пожара характеризуется двумя противоположно направленными движениями: вверх (огненные столбы) и вниз (падение крыш, стен и балок). Эта схема обычно так или иначе прочерчивается и акцентируется в описаниях пожара: «Кровля с треском рухнула» («Дубровский»); «Часть крыши в этот миг рухнула. <...> Огромный столб пламени высоко поднялся в небо» («Павильон в дюнах»); «Крыша... упала внутрь дома. К небу поднялся сияющий столб» («Золотой теленок»). Она служит тем пространственным каркасом, на который может наращиваться разного рода символика. Дым, искры, пламя, устремляющиеся вверх, часто интерпретируются – метафорически или буквально – как душа данного места или его обитателей, излетающая из «тела». «Густой дым столбом поднимался над замком. <...> Мне казалось, что сама душа его [аббата Куаньяра] обращалась во прах вместе с царицей всех библиотек» («Харчевня королевы Педок»). Вылетающая душа может принимать соответствующие очертания: так, в «Метценгерштейне» Эдгара По она имеет вид огромной лошади, а в романе Стивена Кинга «The Shining» душа горящего дурного места – отеля, населенного нечистой силой, – вырывается из окна верхнего этажа в форме «гигантской уродливой манты». Что касается движения вниз, то оно часто включает символическое падение и гибель хозяина дома. Типична сцена, когда последний возвышается над толпой зрителей, стоя на крыше или стене (иногда выкрикивая какие-то слова), а затем низвергается вниз (при пожаре – в пламя) вместе с рушащимся домом. Алхимик в романе А. Франса бежит по крыше горящей библиотеки, крича: «Возношусь на крылах огня в пределы божественной жизни!» То же в «Голом годе» Пильняка: «И вдруг заметили: на крыше в слуховом

окне появился Семен Матвеев Зилотов... крикнул что-то дикое и, прижав ладони к лицу, бросился – упал вниз, в дым, в метелицу искр, в пламя».

в. *Поэтичность речи.* Символический характер огня подчеркивается переходом к образной речи, в частности, повышенным содержанием тропов в сцене пожара. Авторские комментарии, реплики героев содержат метафоры и сравнения, из которых явствует, что происходящее следует понимать не только в буквальном смысле. В «Бесах» губернатор кричит, что «пожар в умах, а не на крышах домов»; у А. Франса замок алхимика пылает «будто в честь какого-то зловещего праздника». Развернутую метафору находим у А.Н. Толстого в «Приключениях Растегина»: «Горело его село, на которое он [старик Щепкин] положил всю свою жизнь: кончался последний акт комедии, догорали карточные домики и опускался над ними дождевой занавес». Иногда в тропе фигурируют объекты или ритуалы, специально обозначающие конец старого, прощание с ним и т. п. В «Павильоне в дюнах» пожар интерпретируется как похоронный обряд: «Каковы бы ни были по воле божией похороны Хедлстона, погребальный костер его был великолепен». В «Хуторе» Бласко Ибаньеса пожар выполняет роль «поминальной свечи» по одному из героев. Непосредственно вслед за пожаром может возникать образ странствия, традиционно обозначающий жизнь, в данном случае – новую; он метонимически выражается такими своими аксессуарами, как дорога и средства передвижения (конь, экипаж, поезд и т. п.). Это особенно типично для сюжетов с социальным перерождением, где разрыв со средой всегда влечет за собой пространственное перемещение. «И все они с восточной покорностью судьбе уселись на обочине дороги, чтобы дожидаться наступления дня» («Хутор»). В «Золотом теленке» мотив предстоящих странствий и образ дороги проходят через весь эпизод «комплексной катастрофы», постигающей Бендера и его спутников (бегство миллионера, крах конторы, пожар дома): «Контора умерла, – шепнул Остап... – Мы пойдем по дороге, залитой солнцем... Они побрели по улицам, бледные, разочарованные, отупевшие от горя. <...> – ...Может быть, нам придется ехать далеко... – молвил Остап, – может быть, на край земли... <...> – Куда хотите! – ответил верный Козлевич. – Такси свободен! Прощу садиться».

г. *Бегство героев и панорама пожара.* Часто, особенно в сюжетах с дурным местом, герои успевают покинуть гибнущий дом и наблюдают за его разрушением с безопасной дистанции. Этот момент представлен, например, в «Падении дома Эшеров»,

в «Острове доктора Моро», в «Ребекке», в фильме Стэнли Кубрика «Сияние» («The Shining»), в рассказе Конан Дойля «Большой палец инженера», в балладах Уланда и Гавриила Каменева и др. Ильф и Петров, как всегда, дают пародийный вариант мотива (организованный исход жильцов из «Вороньей слободки», наблюдение за пожаром с тротуара). Данное обстоятельство служит нескольким целям: наличие симпатичных героев, спасающихся в последнюю минуту, создает напряжение; размежевание героев на злых, остающихся внутри здания, и добрых, покидающих его стены, подчеркивает контраст и границу между темным и светлым мирами; наконец, удаление части героев обеспечивает дистантную точку зрения, позволяющую дать цельную картину пожара, что необходимо для его поэтико-символического эффекта.

5.2. *Уход со сцены родителей или иных лиц, связывающих героя с прошлым.* Фигуры отца и матери, родной дом, отношения родителей и детей – важная символическая сфера: родители репрезентируют старшее поколение, его жизненные установки и ценности. В рамках комплекса регенерации начало новой жизни героя может знаменовать той или иной формой исчезновения родителей.

Переход к новому существованию может совершаться сравнительно спокойно или иметь кризисный характер. Мы знаем, что один из типов перерождения – ‘инициация’, т. е. начало самостоятельной жизни, являясь естественным и универсальным, может обходиться без сколько-нибудь сильных потрясений. Другие типы регенерации – социально-бытовое, моральное, сексуально-семейное обновление – обычно происходят с уже зрелым и сформировавшимся человеком и сопровождаются кризисом, с использованием метафор смерти и воскресения. Иногда инициация совмещается с обновлением по другим линиям: в этом случае она тоже может протекать бурно. В сюжетах с неосложненной инициацией прекращение опеки взрослых часто реализуется как расставание героя с родителями, его уход из дома в мир или как естественная смерть родителей. Напротив, если повзросление героя сочетается с другими переменами и характеризуется повышенным драматизмом, смерть родителей может быть насильственной.

Простая инициация в определенном типе произведений реализуется как уход героя из дома, обыкновенно с тем или иным родительским наставлением (см. 5.3. ‘Общение с наставником’). Другая типичная ситуация – герой изгоняется из дома за те или

иные провинности, он вынужден странствовать, приобретает опыт и становится взрослым. Так обстоит дело в «Томе Джонсе», «Кандиде», в повести Е. Замятина «Уездное». В «Двух капитанах» В. Каверина (II, 10–11) сходство с архетипом ослаблено тем, что место, откуда изгоняют юного героя, – это не его родной дом (бегство из которого уже позади), а другой дом, в котором он нашел приют и стал своим человеком; и изгоняет не отец, а враждебный персонаж (Николай Антоныч). Тем не менее функциональное сходство (после изгнания, а затем болезни мальчик задумывается о будущем и находит свое призвание) позволяет отнести и данный случай к тому же ряду.

Инициация с утратой родителей также встречается довольно часто. В «Войне и мире» кончина старого графа Безухова оказывается тем событием, с которого начинается превращение Пьера из большого ребенка и буйного гуляки, привязывающего квартальных к медведям, в мыслящего и ответственного человека. В романах воспитания может быть несколько родительских фигур, смерть которых, часто синхронизируемая с другими типовыми потрясениями – болезнью, пожаром, уходом из дома и пр., – выделяет границы между различными этапами повзросления героя. Например, в автобиографической трилогии Толстого переход от детства к отрочеству обозначен смертью матери, а от отрочества к юности – смертью бабушки, заменившей мать. Сходным образом отмечены границы возрастов в трилогии Горького. Повесть «Детство» начинается со смерти отца, сопровождаемой амнезией героя (он тяжело болел, ничего не помнит) и переездом в Нижний Новгород, где для мальчика «началась... невыразимо странная жизнь». Стоит отметить, что переезд в Нижний совершается по воде (вода = смерть, забвение, новое рождение). Эта новая жизнь, а с нею и детство, кончается смертью матери, после которой дед выпроваживает внука «в люди». В советской литературе, где одной из любимых тем была связь биографии героя с историей века, переломные моменты в развитии героя часто совпадают не только с потерей родителей, но и с историческими вехами. Например, в романе Каверина излечение Сани Григорьева от немоты совпадает со смертью отца и с Февральской революцией, а его уход из дома и начало странствий – со смертью матери и Октябрьской революцией. Мотив ранней потери родителей совершенно органично служит теме новой жизни и нового человека у советских писателей 1920–1930-х годов. Сирота и беспризорник эпохи Гражданской войны, не помнящий родства, – это та *tabula rasa*, из которой получается образцовый строитель коммунизма, не знающий

колебаний, не обремененный воспоминаниями, смотрящий только вперед. Ср. картину обновленного мира в новелле «Глиняный дом в уездном саду» А. Платонова: «Тот мальчик-сирота... вырос в большого честного юношу. <...> Он никогда не узнал и не нашел точного расположения своего детского мира [NB: мотив 'необратимого исчезновения и забвения']: кругом – в стране бывших сирот – стояли высокие чистые города, шумели листья новых деревьев и многие, неизвестные, красивые люди народились повсюду и ходили везде».

Уход со сцены родителей как предпосылка морального перерождения представлен в «Воскресении», где мать Нехлюдова умирает за три месяца до начала действия романа. Связь этой смерти с воскресением героя никак не подчеркнута, однако фигура матери несомненно ассоциируется с ложными ценностями, отвергаемыми сыном (см. ч. I, гл. 28; возможно, не случаен здесь и мотив портрета, нередкий в качестве воплощения старого и мертвенного, заявляющего свои права на живое).

При социальном перерождении, когда герою дается активная роль, инициатива освобождения от родителей может исходить от него самого, как в романе Сэмюэла Батлера «Путь всякой плоти», где он отвергает отца и мать с их ханжеской моралью и бросает навязанную ему церковную карьеру. «Отмежевание» от родителей было известной советской реалией 1920-х годов, которая, совпав с архетипом, довольно широко отразилась в тогдашней литературе. В романе Стейнбека «К востоку от Эдема» антигероиня расправляется со старшим поколением еще более радикальным образом. При пассивной роли героя уход родителей совершается помимо его воли («Дубровский», «Хозяйка», «Гадюка», «Табачная дорога»).

Перерождение в сексуальном и семейном планах может включать гибель представителей старшего поколения, мешавших молодым свободно выбрать себе партнера. Чистый случай – «Павильон в дюнах», где гибель отца во время перестрелки и пожара освобождает героиню от нежеланных брачных обязательств. В «Николасе Никльби» смерть отца аналогичным образом избавляет невесту Николаса от брака с одиозным стариком.

На втором месте после родителей в роли уходящих носителей прошлого стоят супруги: одновременно с пожаром Москвы и пленением Пьера умирает Элен Безухова; сгорают жены Рочестера и Ставрогина. Данную роль могут выполнять и неродственные герою лица: мисс Хэвишем, гувернантка Дэнверс в «Ребекке» (жена в этом романе тоже гибнет, но еще до начала

действия). Разрушаются всякого рода куклы, статуи и портреты, под сексуальными чарами которых находился герой.

В большинстве случаев (это менее типично лишь для «инициации») отношения между героем и уходящим со сцены персонажем характеризуются напряженностью: последний мешает росту героя, подавляет его свободу, оказывает болезненное воздействие и т. п. Например, о родителях в «Гадюке» Толстого мы узнаем, что они были купцами, из старообрядцев, т. е. героиня жила в душной домостроевской атмосфере. На сходном фоне проходит детство Кэти в романе Стейнбека: пуританство, телесные наказания, подавленный секс. В обоих случаях обстановка детства представляет отказный контраст к головокругительной эмансипации героини в последующих главах. Мрачными фигурами являются Дэнверс, мисс Хэвишем, миссис Клэннем: над всеми ими тяготеет прошлое, грозящее опутать и жизнь молодого поколения. В «Больших ожиданиях» оно материализовано в виде остатков свадебного пира, хранению которых мисс Хэвишем посвятила свою жизнь (видимо, позаимствовано у Гофмана; ср. его новеллу «Из жизни трех друзей»). В кульминационный момент все это старье сгорает. Что касается первой жены или первой любви героя, то это либо развращенная светская мегера, она же кукла, как Элен, либо невменяемая. Словом, представители прошлого воплощают нечто ригидное, нежизнеспособное и сковывающее, так что их гибель, разрешающая гордиев узел судьбы героя, вызывает вздох облегчения. Есть и интересные исключения, например Дора в «Дэвиде Копперфильде» – существо несомненно игрушечное, непригодное к реальной жизни, но тем не менее вызывающее симпатию. В «Фореи» и «Лазаре» Кузмина происходит удаление со сцены гетеросексуального партнера (тонет невеста, убита подруга героя).

В более ранней литературе, где ритуально-мифологические мотивы и метафоры выступают обнаженнее и их согласованность с бытовым сюжетом оставляет желать лучшего, насильственная смерть родителей может происходить и в рамках обыкновенного процесса половой и общественной инициации героя. Например, в знаменитой новелле Бокаччо про дьявола и ад («Декамерон» III, 10) героиня Алибек становится пустыннолицей и познает тайны любви под руководством отшельника Рустико, в то время как ее отец вместе со всей семьей гибнет при пожаре дома. С современной точки зрения потеря девической наивности не является такой метаморфозой, которая оправдывала бы столь драматический аккомпанемент, и гибель родителей представляется художественно слабо мотивированной.

5.3. Общение с наставником

Важным моментом регенерации может быть появление фигуры мудрого наставника, подготавливающего героя к новой жизни. Его функция может поручаться родителю, что типично для сюжетов с инициацией. Однако родители имеют тенденцию уходить со сцены, так что возникает задача совмещения 'урока', даваемого родителем, с его 'уходом' из жизни героя. Один из мотивов, реализующих такое совмещение, – 'отцовское напутствие сыну, покидающему дом'. С этого начинается карьера целого ряда героев Вальтера Скотта и восходящих к ним персонажей, таких как Гринев или д'Артаньян. Иногда отец покидает дом вместе с сыновьями, чтобы непосредственно руководить их посвящением во взрослые (Тарас Бульба).

Роль наставника может поручаться и иному лицу, нежели родитель: если родители удаляются со сцены, эту функцию может выполнять, с одной стороны, тот или иной соблазнитель (Зурин в «Капитанской дочке» и др.), с другой – духовный отец, заменяющий родного. В романе Дюма «Парижские могики» (гл. 8) юному Жюстену приходится начать новую жизнь после того, как его отец гибнет на войне, а мать слепнет при пожаре дома, разграбленного казаками. Место отца заступает учитель музыки, под руководством которого мальчик становится музыкантом. Во второй главе «Капитанской дочки» нечто подобное происходит с героем во сне: Петру Гриневу снится, что его отец умер, а в отцовской постели лежит мужик с черной бородой и веселыми глазами – Пугачев, предлагающий молодому человеку подойти под его благословение.

Широко представлен мотив встречи с отцом, духовным отцом или иным наставником в загробном царстве, тюрьме, подземелье или ином помещении этого типа, куда попадает перерождающийся герой (см. ниже, 5.5.3).

5.4. Квазисмерть

Увечья, болезнь, обморок, летаргия, потеря памяти, временное выпадение из нормальной жизни – весьма распространенные мотивы, метафорически имитирующие смерть и связанные с перерождением. Согласно представлениям, идущим от мифологии, смерть является необходимой предпосылкой для возрождения: *Чтоб вновь родиться, надо умереть* (М. Кузмин). Античные

мифы об омоложении стариков путем разрезания на куски, сжигания, варки в котле достаточно известны. Рассмотрим примеры из новой литературы, располагая их по четырем основным типам регенерации.

Инициация, т. е. естественный процесс повзреления, связывается с мотивом квазисмерти сравнительно редко. Один из примеров находим в «Двух капитанах» Каверина. Герой романа, Саня Григорьев, до семилетнего возраста не умел говорить (ср. раннюю немощь богатыря в былинах). Его вылечил от немоты доктор Иван Иванович – персонаж типа духовного отца. В тринадцать лет Саня решает стать летчиком – после того как изгоняется из дома, заболевает испанкой и некоторое время лежит без памяти.

Квазисмерть как путь к моральному перерождению чаще всего реализуется через увечье, болезнь и вызываемую ими амнезию. Ранение в голову превращает Джованни Бернардоне в св. Франциска Ассизского. В финале «Королевской невесты» Гофмана Аннетта нечаянно наносит своему другу Амандусу удар киркой по голове. Молодой человек падает за смертью, но вскоре встает, излеченный от романтических бредней. Мы уже говорили об ожогах Пипа, полученных им в том пожаре, с которого начинается крах гордыни и эгоизма. В повести Бьернсона «Сюнневе Сольбакен» герой отвергнут девушкой из-за своего дикого нрава и получает возможность жениться на ней лишь после тяжелого ранения в кабацкой драке и долгого выздоровления, в ходе которого он становится более цивилизованным. Нанесение себе увечья (отрубание пальца) становится переломным моментом для героя в повести Толстого «Отец Сергей»: он побеждает соблазны, становится аскетом и заодно исправляет светскую даму Маковкину, которая после этого эпизода постригается в монахини. В повести Чехова «Дуэль» герой (Лаевский) переживает смертный страх под дулом пистолета своего противника (фон Корена) и контужен пулей в шею. После этого наступает его моральное выздоровление: «Все кончено, – думал он о своем прошлом, осторожно поглаживая пальцами шею. <...> Он... всматривался в давно знакомые предметы и удивлялся, что столы, окна, стулья, свет и море возбуждают в нем живую, детскую радость, какой он давным-давно уже не испытывал». Лаевский и его подруга «мечтают вслух о своей будущей счастливой жизни». В результате этого инцидента меняется и фон Корен, отказываясь от нетерпимости и гордыни. В «Нашем общем друге» и «Крошке Доррит» герои (Рэйберн, Клэннем), побывав на грани

жизни и смерти, избавляются от легкомыслия и предрассудков. Пьер Безухов после московского пожара «заболел и пролежал в Орле три месяца; с ним сделалась, как говорили доктора, желчная горячка». Очнувшись от болезни, он находит то «великое, непостижимое и бесконечное», что безуспешно искал до сих пор. Духовное прозрение князя Андрея также связано с ранением, страданием и ожиданием смерти. Роман Фрэнка Норриса «Яма» повествует о том, как преуспевающий бизнесмен, пренебрегавший любовью жены, внезапно разоряется, а затем болеет; жена помогает ему выздороветь и начать новую жизнь, в которой любовь ценится выше денег. В рассказе А.Н. Толстого «Под водой» представлены обморок и летаргия. Герой оказывается на краю гибели в тонущей субмарине, теряет сознание и сочтен за мертвого. В последний момент судно поднято на поверхность и экипаж спасен. Кажется, что это просто военная сценка (рассказ напечатан в «Ниве» в 1915 г.), но в заключительном абзаце автор поднимает его до уровня сюжетов с перерождением: герой с лазаретной койки пишет письмо невесте, где сообщает, что раньше был глух и слеп, а теперь намерен «отказаться от себя навсегда» и начать жить заново.

Сказочный вариант квазисмерти – временное окаменение. В пьесе Гоцци «Зеленая птичка» эгоистичный Ренцо превращен в статую; возвращаясь в человеческий облик, он отказывается от прежних заблуждений; одна из присутствующих восклицает: «Я сбита с толку: это новый мир» (пер. М. Лозинского). Примерно то же происходит у Андерсена в «Снежной королеве».

Иногда новая литература, подобно мифам, прибегает к буквальной версии смерти-возрождения. В финале пьесы Гоцци «Любовь к трем апельсинам» арапка Смеральдина за коварство приговаривается к сожжению, а в «Зеленой птичке» оказывается, что она воскресла, обретя более приятный характер и при этом став «белой, как старая трубка, брошенная в огонь». Атрибуты буквальной смерти – распад тела, уничтожение чувств – типичны для современной поэзии, опирающейся на мифологическую архаику (Элиот, «Ash Wednesday», II).

Социальное перерождение сопровождается теми же разновидностями квазисмерти. В фильме «Их пути разошлись» американец-инженер, превращаясь в советского рабочего, попадает в нефтяной пожар и получает ожоги. В рассказе В.С. Иванова «Отец и мать» (1921) рассказчик возвращается в свою сибирскую деревню с Гражданской войны. О себе он говорит: «...недорасстрелянный; я тоже труп, но бежавший». Брат рассказчика Палладий

нечаянно, чистя ружье, убивает отца. После этого оба сына вместе с матерью покидают дом и на телеге едут куда-то в новую жизнь. В «Гадюке» Толстого присутствует полный набор потрясений: героиня избита, изнасилована, впадает в шок, лежит в больнице. У Уэллса в «Истории мистера Полли» квазисмерть представлена в виде неудавшегося самоубийства: герой собирался одновременно с поджогом дома перерезать себе горло, но забыл об этом, бросившись спасать старуху. Трансом и амнезией отмечен переход к новому социальному статусу в чеховской «Моей жизни»: «Не помню, что было ночью и на другой день. Говорят, что я ходил по улицам без шапки, шатаюсь, и громко пел».

Квазисмерть при семейно-любовном перерождении: Рочестер, пытаясь спасти из огня жену, придавлен бревном, теряет руку и глаз («Джейн Эйр»); освободившись от колдуна-мужа, героиня долго болеет, прежде чем соединиться с героем (А.Н. Толстой, «Граф Калиостро»); Лолита бросает Гумберта и бежит с его соперником из больницы, где она оправлялась от жестокой простуды (Набоков)³; после гибели отца героиня погружается в глубокий обморок, за ее жизнь опасаются, потом она выходит замуж за героя («Павильон в дюнах»); обнаружив, что предмет его любви – кукла, Натанаэль от горя теряет рассудок, отвезен в больницу для умалишенных, долго болеет; придя в себя, видит у постели свою невесту (Гофман, «Песочный человек»); в процессе превращения в мужчину и мужа герой теряет память, разучивается говорить и думать, впадает в подобие спячки (А. Платонов, «Река Потудань»).

Легко заметить частую роль женщины в воскресении и преображении героя-мужчины. Во многих сюжетах любящая женщина так или иначе способствует регенерации, присутствует при ней, принимает и приветствует вновь родившегося. Крошка Доррит ухаживает за больным Артуром, Лиззи Хексэм – за Юджином; выздоравливающий Рочестер окружен вниманием Джейн. В пьесе Гоцци сестра человека-статуи оживляет его прикосновением волшебного пера и радостно обнимает; в сказке Андерсена Герда размораживает Кая своими слезами и уводит его из царства Снежной королевы. У Толстого этот мотив яснее всего представлен в линии князя Андрея (Наташа и княжна Марья у постели умирающего, но духовно перерождающегося героя). Мифологические прототипы этого мотива хорошо известны (Исида у тела Осириса и воскресение последнего, жены у тела Христа и т. п.).

Комплекс мотивов, связанных с увечьем и квазисмертью, пересекается с представлениями о путешествии героя в царство

мертвых и о его возвращении оттуда обновленным (см. ниже). В частности, во многих сказках, предположительно восходящих к мифам и обрядам такого рода, встречается мотив потери пальца или руки, отрубаемых бабой-ягой, разбойниками, самим героем, убегающим от преследователей, и т. п. (*Пропн* 1946: 76). Отголоски этого можно кое-где видеть и в нашем материале, например, в таких деталях, как однорукость Рочестера, обожженные руки Пипа, отрубленный палец отца Сергия (не случайны упоминания о дьяволе в этом эпизоде). В рассказе Конан Дойля «Большой палец инженера», где герою также отсекают палец, старинный мотив путешествия в нечистое место (притон фальшивомонетчиков) ощущается весьма ясно, хотя перерождение и отсутствует.

5.5. Отверженность

5.5.1. *Странничество, неприкаянность, отказ от цивилизованного быта* занимают не последнее место среди испытаний, проходимых героем на пути к обновлению. Мы имеем в виду не столько те произведения, где странствие формирует весь сюжет, служа своего рода метафорой человеческой жизни, сколько те, в которых бродяжничество представляет собой четко отграниченный эпизод в эволюции героя. К этой категории временных бродяг относится ряд уже знакомых нам персонажей. Пьер Безухов, босой и грязный, бредет по дорогам в толпе пленных; мистер Полли, прежде чем осесть на новом месте, странствует один по английским проселкам. Герой «Моей жизни» Чехова накануне преображения ведет себя совершенно несолидно: ходит по улицам без шапки, шатаюсь, и громко поет. В ряде случаев это (чаще всего добровольное) изгнание и бродяжничество происходят в рамках семейно-любовного перерождения и играют роль испытания или искупления вины, необходимого для прочности любовного союза. В повести А.Н. Толстого «Хромой барин» преображение мучимого совестью заглавного персонажа происходит в два цикла. Сначала он попадает в публичный дом ('Заклечение', см. ниже), засыпает там в жуткой обстановке, пробуждается уже в другом доме и чувствует, что прошлое потеряло над ним силу. Затем он проходит дополнительный курс очищения – через странничество и нищенство: заменяет сапоги на онучи, ходит пешком по России в обществе бродяги, опускается, едва не попадает в тюрьму. Лишь после этого он чувствует себя вправе вернуться домой, чтобы в

качестве нового человека возобновить семейную жизнь. Почти такой же сюжет имеет «Река Потудань» А. Платонова. Герой рассказа рабочий парень Никита, не находя в себе мужской силы, уходит от жены, хочет утопиться (ср. несостоявшееся самоубийство мистера Полли), ночует на базаре среди нечистот, превращается в безвестного нищего, теряет дар речи; затем, когда все уже считали его пропавшим, «воскресает», возвращается к жене и обнаруживает, что стал полноценным мужчиной. В обоих случаях воскресшего героя, как и при квазисмерти, встречает и принимает жена (это особенно подчеркнуто в «Хромом барине»: герой ползет домой на коленях, жена видит его из окна, бросается ему навстречу верхом и приводит в дом).

5.5.2. *Потеря собственности*, вплоть до полного обнищания, играет в этой группе мотивов весьма заметную роль. Значительная часть имущества Пьера гибнет в московском пожаре, и это способствует его освобождению от мучащих вопросов, обретению веры: «Я от разоренья стал гораздо богаче», – говорит он. Разорение предшествует перерождению в «Крошке Доррит» (Артур) и в романе Батлера «Путь всякой плоти». Удобную форму совмещения разорения с заключением (см. ниже) представляет долговая тюрьма, не один раз появляющаяся у Диккенса. Символическим атрибутом отказа от земных благ и возвращения к естеству, к «истокам» является нагота: св. Франциск сбрасывает с себя одежду и голый покидает город. Редуцированная форма наготы с акцентом на нищете и смирении – отсутствие обуви (босой Пьер). В пародийном виде мотив наготы находим у Ильфа и Петрова – это голый Лоханкин, выбегающий из горящего дома (позже он говорит: «А может быть, я выйду из пламени преобразившимся?»).

5.5.3. *Заключение* в темном, мрачном помещении, пребывание под землей, под водой, во внутренностях огромного зверя и т. п. – еще один вид отверженности, часто совмещаемый с квазисмертью. Он восходит к мифам и обрядам, посвященным путешествию в мир мертвых, в результате которого герой становится другим человеком, приобретая новые силы и способности. Проглатывание человека змеем, рыбой или зверем – распространенный мотив, играющий видную роль в обрядах инициации (*Пронн* 1946: 197–259). Поглотители часто обитают в воде – стихии, играющей регенеративную роль: побывав в чреве кита, Иона превращается из обыкновенного человека в пророка, а Пиноккио – из куклы в человека. Другой вариант подводного места заключения – трюм корабля, как в повести об Аполлонии Тирском, или субмарина,

как в рассказе А.Н. Толстого «Под водой». Перерождение может осуществляться и путем непосредственного погружения человека в морскую пучину, как в «Графе Монте-Кристо», где герой, зашитый в погребальный саван, сбрасывается в волны, чтобы войти в мир в новом обличье, или в финале романа Мелвилла «Белый бушлат».

Что касается наземных и подземных мест, где герой проходит период отшельничества и испытаний, то их роль могут выполнять подвал, склеп, тюрьма, больница, монастырь, уединенный дом в лесу и другие мрачные, заброшенные помещения. В большинстве случаев заключение является насильственным. Ревнивый муж в новелле Боккаччо (III, 8) заточен в гробницу, где его секут, уверяя, будто он находится в чистилище, в то время как аббат забавляется с его женой; восстав из подземелья, он излечивается от ревности. Болтун в новелле Грацини помещен в монастырскую келью с замурованными окнами, где ему прислуживают люди в масках, долженствующие изображать дьяволов. В «Укрощении строптивой» и «Жизнь есть сон» герои также томятся в местах, похожих на обитель смерти (деревенский дом Петруччио, тюремная башня)⁴. Заключение Эдмона Дантеса в замок Иф является подлинным погребением заживо. В историческом романе Загоскина «Юрий Милославский» герой меняет политическую принадлежность (присягал польскому королю, но страстно желает воевать против поляков за Россию). Эта регенерация дается ему ценой больших испытаний, среди которых тяжелое ранение и длительное заключение в подземной темнице, спрятанной среди болот и лесов. Герои Диккенса (Артур Кленнэм, Джингл в «Пиквикском клубе») и Батлера болеют и возрождаются к новой жизни в тюрьме. У М. Кузмина в цикле «Лазарь» пребывание в тюрьме и освобождение приравнены к смерти и воскресению. В «Золотом тельце» обновление через тюрьму дано, по обыкновению, пародийно: превращение Адама Козлевича из вора-рецидивиста в праведника совершается в исправдоме, где будущий водитель «Антилопы» пишет в тюремную стенгазету и занимается общественной работой. Сумасшедший дом фигурирует у Гофмана: герой излечивается в нем от страсти к кукле («Песочный человек»). С мотивами отшельничества, бродяжничества и заключения часто совмещается мотив наставника, появляющегося в жизни героя, чтобы передать ему некую мудрость, необходимую для новой жизни (см. 5.3). Подобным наставником для Пьера во французском плену является Платон Каратаев, для узника в «Графе Монте-Кристо» – аббат

Фариа. Возможно, что эти уроки в неволе, получаемые от мудрого учителя, восходят к древнему мотиву встречи в загробном мире с предком или родителем. (Гильгамеш встречается Утнапиш-тима, Одиссей – мать и Тиресия, Эней – отца; ср. Пиноккио и Джепетто в чреве кита.)

Хорошим примером реалистически мотивированных квазисмерти и заключения в подземную темницу может служить сцена газовой тревоги в главе 23 «Золотого теленка». Пожар в Вороньей слободке хронологически совпадает с другой неудачей Остапа – побегом Корейко. Миллионер скрывается, пользуясь объявленной в городе учебной газовой тревогой: он надевает противогаз и становится неотличим от других людей на улице. Люди в противогазах (ср. людей в масках в итальянской новелле) хватают Бендера, объявляют его отравленным, кладут на носилки и несут в газозубежище. В иронических комментариях Остапа и авторов эта процедура предстает как смерть и похороны: «Пал смертью храбрых на поле брани... Спице, орлы боевые... Берлага поклонился носилкам...», и др. Полуподвал газозубежища в подобном контексте несомненно выполняет ту же функцию, что и подземелья, тюрьмы, больницы в предыдущих примерах. Легко видеть, что этот эпизод, наряду с пожаром квартиры, знаменует некоторое обновление в жизни Бендера, а именно, переход от временной оседлости к новым странствиям, превращение бюрократившегося директора конторы «Рога и копыта» в пассажира литерного поезда, едущего зайцем в романтическую даль. Этот момент обновления и предчувствия странствий явственно выражен в тексте эпизода – в том месте, где Остап хохочет над рассказом Паниковского и Балаганова об их бесславных похождениях с гириями: «Смех еще покалывал Остапа тысячью нарзанных иголок, а он уже чувствовал себя освеженным и помолодевшим <...> Лаковая океанская волна плеснула в его сердце» (NB: как во многих других случаях, огонь дополнен водой).

5.5.4. *Смена имени.* Появление на свет новой личности героя естественно сопровождается переменой имени – или, по крайней мере, патронима и фамилии как знаков связи с родителями. Св. Франциск в числе всего отцовского отвергает и имя; Эдмон Дантес становится графом Монте-Кристо. У Кузмина воскресающий герой чувствует невозможность именоваться по-старому: *...Вас видал, / Еще когда я назывался Вилли. / Теперь я, может быть, уж Фридрих, Карл, / Вольфганг или как-нибудь еще чудесней* («Лазарь», гл. 12). В рассказе Вс. Иванова «Отец и мать»

герой приходит с войны с новыми именем и фамилией, причем домашние принимают это как самоочевидное – отец встречает сына словами: «Тебя как зовут-то теперь?». Обычай революционеров принимать новые имена имеет в основе не столько конспиративные соображения, сколько идею отказа от прошлого и тотального обновления мира. Мотив безымянности, возникающей в ходе испытаний и лишений героя, является весьма старым: он входит в этикет инициации и широко представлен в сказках, отражающих этот обряд (*Пропн* 1946: 120–121).

6. Мотив пожара и огня у Булгакова

Как всякие другие элементы художественного языка, общелитературные мотивы, сохраняя в основном неизменным круг первичных словарных свойств, получают у конкретных авторов индивидуальные акценты и предстают во множестве непредсказуемых вариаций. При этом разные авторы используют эти универсалии с неодинаковой частотой. У Зощенко, например, их почти нет: в поэтическом мире зощенковского рассказчика, с его висцеральным отталкиванием от всякой литературности, фабула отражает аморфное и неконвенциональное течение повседневной жизни. Напротив, у Булгакова или Ильфа и Петрова литературно-мифологические мотивы появляются часто и в заметных позициях. Более того, их использование этими писателями носит в значительной мере демонстративный и вызывающий характер. Авторы «Золотого теленка» и «Мастера и Маргариты» питают явную склонность к неожиданным расширениям перспективы, к парадоксальному введению головокругительных мировых измерений в повествование о прозаической советской повседневности. Вряд ли это объясняется особым философским или мифологизирующим складом ума, каковой (по нашему скромному мнению, которое едва ли найдет поддержку в булгаковедческих кругах) менее всего свойствен этим замечательным прозаикам. В гораздо большей степени следует усматривать здесь специфическую выразительную стратегию или, говоря более традиционным языком, особый художественный и риторический прием. Архетипические элементы часто служат для Булгакова и Ильфа и Петрова средством сатирического остранения и полемического заострения современных советских ситуаций. В частности:

а. *Архетипические мотивы часто используются в иронической и развенчивающей функции.* Самодовольная ограниченность советских бюрократов и идеологических надсмотрщиков, их абсурдные претензии на всемогущество и универсализм, на последнее слово по всем вопросам бытия (главная или побочная тема многих произведений советской литературы, от «Зависти» до «Тихого Дона») сатирически подрываются проецированием на «вечный» фон, сопоставлением с подлинно универсальными категориями. У Ильфа и Петрова это столкновение советского и мирового планов достигается в основном в сфере словесного остроумия («Афина – покровительница общих собраний», «Клянусь Госпланом» и т. п.). Булгаков осуществляет его и в сфере фабулы, строя такие ситуации (в «Адаме и Еве», «Иване Васильевиче», «Собачьем сердце», «Мастере и Маргарите»), где уверенность фанатиков и подхалимов в единственности и незыблемости их мира рассыпается в прах, когда в действие вступают существа высшего порядка, такие как относительно всесильный профессор Преображенский или абсолютно всесильный Воланд. Эта фантастическая линия может обслуживаться архетипическими (мифологическими, сказочными) мотивами; в частности, сюжет романа, где действуют Бог и Сатана, едва ли может без них обойтись.

б. *Архетипические мотивы могут использоваться, напротив, в серьезной функции, повышая ранг тех явлений советской действительности, которые автор оформляет с их помощью.* Проецируясь на литературно-мифологический фон, эти последние получают более универсальное звучание, нежели то, которое является допустимым и привычным в нормальных советских условиях. Космическое и общечеловеческое измерения, которые архетип придает актуальным современным мотивам, представляет собой «еретическую» их интерпретацию, перекрывающую общепринятые версии, ограниченные социально-классовым углом зрения. Так, донос Алоизия на Мастера становится соизмерим с предательством Иуды, а гибель дома вследствие нарушения пожарных правил – с концом старого мира.

Сказанное не исключает, впрочем, и более традиционного, неполемического употребления архетипов и иных общелитературных элементов у названных писателей.

Сделав эти вводные замечания, обратимся к пожару, огню и смежным с ними мотивам у Булгакова и кратко прокомментируем их в свете типологии, намеченной в разделах 1–5. Индивидуальные темы Булгакова, развиваемые в интересующих нас произведениях, можно упрощенно сформулировать как: (1) 'гибель старой культуры под натиском варваров' и (2) 'чудес-

ные перемены (в частности, посрамление зла и торжество справедливости) в результате вмешательства высших сил в людские дела'.

«№ 13. Дом Эльпит – Рабкоммуна», «Роковые яйца», «Ханский огонь». Общая тема всех трех рассказов – (1). Применен мотив пожара в функции 'конца'. В «№ 13» и «Ханском огне» символом старого гибнущего мира служит 'дом', отнятый у прежнего хозяина пролетариатом. (То же – в «Собачьем сердце», где, однако, дом уничтожается не физически, а лишь фигурально: «пропал Калабуховский дом».) В обоих рассказах присутствует мотив 'старый слуга – хранитель дома' (управляющий Христи, камердинер Иона). Его деформация по сравнению с обычным вариантом (сохранить дом для прежнего владельца не удается, он сгорает) призвана подчеркнуть неодолимость враждебных сил варварства. В «Ханском огне» уничтожение дома оформлено как 'гибель спорного места' (старый хозяин поджигает конфискованную усадьбу). В «Роковых яйцах» пожар лаборатории профессора Персикова и смерть ученого от рук толпы имеют все признаки 'гибели дурного места': народ видит в нем чернокнижника, чьи зловещие эксперименты привели к размножению гигантских змей. В действительности профессор воплощает в рассказе положительное начало культуры и разума, несчастье же вызвано глупостью самонадеянных бюрократов. Подобная инверсия в определении 'дурного места' лишней раз подчеркивает тему варварства. Гибель лаборатории сопровождается симптомами 'необратимости и забвения': «Как ни просто было сочетание стекол с зеркальными пучками света, его не скомбинировали второй раз... Очевидно, для этого нужно было что-то особенное кроме знания, чем обладал в мире только один человек – покойный профессор В.И. Персиков». Уничтожение культурных ценностей в кульминационной точке рассказа имеет в качестве предвестия упоминание в гл. 1 о том, как в 1919 г. профессор «лежал у себя на Пречистенке на диване, в комнате, до потолка набитой книгами, под пледом, кашлял и смотрел в пасть огненной печурки, которую золочеными стульями топила Марья Степановна».

«Собачье сердце». Тема (2). Пожары отсутствуют, но регенерация происходит дважды: в начале пес превращается в человека, в конце он возвращается в собачий облик, и в обоих случаях представлен ряд ее типичных моментов. Это, прежде всего, 'квасисмерть' (тяжелое состояние пса после операции; увечье – «багровый шрам на лбу» – как знак перерождения), 'заключение' в недрах профессорской квартиры (см. эпилог, где Шарикова

ищут с милицией), и 'смена имени' (Шарик становится Полиграфом Полиграфовичем Шариковым и обратно).

«*Мастер и Маргарита*»: уничтожение ресторана «Грибоедов», валютного магазина и дома на Садовой. Тема (2). Применен мотив пожара в функции 'конца' ('гибель дурных мест'). Присутствуют типовые детали пожара: 'вознесение' («столб огня»; «оба хулигана взлетели вверх под потолок и там будто бы лопнули оба, как воздушные детские шары»), 'объект, спасаемый из огня' (Арчибальд Арчибальдович с балыками под мышкой, Бегемот с семгой), 'бегство героев и панорама пожара' (вид на пожар с крыши, гл. 29).

«*Мастер и Маргарита*»: линия Мастера и Ивана Бездомного. Тема (2). Применены пожар и ряд других мотивов 'регенеративного' комплекса. В линии Мастера имеет место необычный вид перерождения: он с помощью Воланда покидает советскую действительность и переселяется в таинственную обитель «трудов и чистых нег». Из выделенных нами типов перерождения данный случай ближе всего к социальному. Переселению предшествуют 'заключение в мрачном месте' (психиатрической клинике), 'утрата имени' («У меня нет больше фамилии – я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни», гл. 13), 'квазисмерть' (отравление, гл. 30), 'пожар и гибель дома' («Гори, прежняя жизнь!», гл. 30). Как это часто бывает при социальном перерождении, пожар сопровождается метонимическими указаниями на предстоящее путешествие («Трое черных коней храпели у сарая»). В линии поэта Ивана Бездомного регенерация также имеет не вполне обычный характер – он бросает прежнюю деятельность, но не в состоянии прочно утвердиться в новом качестве. Ближайшим типом перерождения является, очевидно, моральный. Присутствуют такие типовые моменты, как 'заключение в мрачном месте' (психклиника), 'квазисмерть' (болезнь и амнезия), 'общение с наставником' (Мастером, заключенном там же), 'смена имени' (превращается из Бездомного в профессора Поньрева).

Этими сжатыми формулировками отнюдь не исчерпывается, а, напротив, лишь начинается описание сюжетной структуры. Перед нами первичный каркас сюжета, в котором, однако, уже произведен один важный шаг в сторону реального текста – соединена словарная тема типового мотива ('конец', 'регенерация') с индивидуальной темой автора. Обрастание мотивного каркаса деталями, доведение его до полноценного художественного вида, какой он имеет у Булгакова, отдельная задача.

Впервые: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. С. 118–150.

Примечания

- ¹ Ср., например, примеч. 2 к нашей статье «Молодой человек в дряхлеющем мире» (Щеглов 1986а): «Типовые литературные мотивы часто образуют что-то вроде гнезд или парадигматических систем. В этом плане можно сопоставить рассматриваемый мотив 'любовь в экипаже' с другим популярным мотивом – 'экипаж и пешеход', в котором один партнер уезжает по дороге, а другой провожает его глазами, стоя на обочине (встречается, в частности, в «Анне на шее»). Этот последний мотив обычно выражает тему расхождения ранее близких людей, т. е. является как бы антонимом рассматриваемого здесь мотива, образуя вместе с ним род двучленной парадигмы, которая посвящена проблеме 'сближение vs. отчуждение' и использует образ экипажа как инструмента и символа, способного обслуживать как первый элемент данной оппозиции (когда стенки кареты сближают партнеров и отъединяют их от остального мира), так и второй (когда они отъединяют партнеров друг от друга)».
- ² См. работы Фрейзера «Золотая ветвь» и «Козел отпущения», а также (Фрейдберг 1930: 43).
- ³ Учитывая богатую интертекстуальность В. Набокова, не следует исключать здесь переключки со «Станционным смотрителем» (притворная болезнь, бегство, горе покинутого отца, поиски).
- ⁴ Мы следуем здесь интерпретации этих сюжетов, предлагаемой в (Фрейдберг 1930: 35–36, 45–49), добавляя от себя новеллу Грацини в качестве аналогичного сюжета.

IV

«Матрона из Эфеса»

Исповедь Архипоэта Кельнского:
глубинная и поверхностная
структуры поэтического
текста на службе
амбивалентной темы
(*совместно*
с А.К. Жолковским)

Разбор одной авторской паремии:
Ларошфуко, максима № 313
(*совместно*
с А.К. Жолковским)

Поэтика комедий Мольера

Тема, текст, поэтический мир:
«Sur une barricade...»
Виктора Гюго

Стремясь выявить универсальные художественные законы, или приемы, русские формалисты особенно часто прибегали к анализу произведений, в которых эти приемы были обнажены, сдвинуты, использованы подчеркнуто нетрадиционно. Подвергались исследованию «Тристам Шенди» Л. Стерна, «Шинель» Гоголя, стихи Хлебникова – особое внимание обращалось на резкие столкновения литературных школ, на моменты революций формы, на парадоксы, на 'остранение'. Наиболее типичной чертой искусства считалась 'установка на выражение'; структура описывалась как отталкивание от какой-то традиции, и такой, по существу чисто негативный, подход часто признавался достаточным для 'идентификации' того или иного художественного произведения. Сейчас, однако, по-видимому, наступил период, когда наиболее многообещающими для построения научной поэтики оказываются не подчеркнута 'остраненные' произведения, а так называемые классические, в которых приемы хотя и менее обнажены, но зато точнее рассчитаны и направлены к более определенной, поддающейся рациональной формулировке, цели. Этот интерес к построениям 'классического' типа связан прежде всего с именем С.М. Эйзенштейна как теоретика искусства и со взглядом на художественное произведение как на аппарат для 'ударного выражения темы'. Произведения же со 'сдвинутой' поэтикой, с обнажением приемов представляются более трудными и, по-видимому, менее полезными для анализа, в особенности синхронного.

Мы выбрали знаменитую новеллу Петрония о вдове из Эфеса, включенную в роман «Сатирикон» (главы 111–112) в

качестве примера для демонстрации того, как литературное произведение полностью создается в результате действия конечного числа правил, причем правил заведомо пригодных для построения художественных произведений самого широкого круга. Эти правила суть не что иное, как приемы выразительности, при помощи которых словесно задаваемая тема постепенно превращается в художественный текст. Именно приемы выразительности, их обязательное использование на всех этапах построения художественного произведения, есть то главное, что отличает искусство от тех знаковых систем, с которыми его сейчас столь охотно сближают, в частности от языка. Если исследователь художественных произведений не видит приемов выразительности или считает их чем-то вульгарным и недостойным систематического анализа, то он находится безнадежно далеко от правильного понимания искусства, и ему не помогут никакие 'уровни', 'оппозиции', 'планы выражения' и 'планы содержания'. Представляется несомненным, что первоочередной задачей современной поэтики должно быть создание упорядоченных систем этих приемов (правил), своего рода исчислений, которые позволяли бы человеку (а в более отдаленном будущем и машине) практически порождать с той или иной степенью приближения художественные произведения в заданном жанре и на заданную тему, например сказки, новеллы или сценарии, сюжеты юмористических рисунков (так называемых *cartoons*) и т. д.¹ Главным же путем к решению связанных с этим задач представляется эмпирическое создание детальных 'порождающих описаний' для конкретных литературных объектов и их групп, с последовательным усложнением объектов. Таких 'грамматик', которые позволили бы порождать сколько-нибудь полнокровные художественные конструкции, сейчас еще не существует; многие правила известны по отдельности, но строение аппарата в целом (порядок применения правил, возможность циклов, взаимозависимость правил, принципы выбора и отбрасывания вариантов и мн. др.) точно не известно ни для одного из типов художественных произведений. Перед нами совершенно новая область, где речь идет об открытии 'азов'. Поэтому то, что мы сейчас предлагаем читателю, – это не алгоритм порождения сколько-нибудь большого количества новеллистических сюжетов (хотя интуитивно ясно, что сходным образом строится не только данная новелла, но и многие другие). Это лишь конкретный пример действия такого алгоритма, а сам алгоритм должен быть создан тем или иным обобщением этого и подобных ему примеров. Можно сказать, что перед нами правила порождения лишь данного сюжета, как бы 'грамматика для одной фразы'.

Выпишем сначала те правила (приемы выразительности), которые будут участвовать в построении новеллы о Матроне из Эфеса.

1. Общие принципы²

1. Совмещение функций.

Один из фундаментальных принципов организации художественного произведения состоит, по словам Л.А. Мазеля, в том, что «существенные средства, ответственные композиционные “решения” обычно... несут сразу несколько функций: например, две различные выразительные функции или одну выразительную, одну – формообразующую, одну чисто техническую; либо, наконец, какую-то “местную” функцию, важную для данного момента произведения, и другую, более общую, имеющую значение для целого, для связей “на расстоянии” и т. д.» (Мазель 1965: 240, 249–250). Совмещение нескольких функций в одном элементе может быть одновременным и неодновременным (во втором случае предмет выполняет эти функции не сразу, а сначала одну, потом – через некоторое время – другую). Одно из многочисленных проявлений совмещения функций состоит в том, что автор старается использовать для решения вновь возникающих по ходу действия задач предметы, уже имеющиеся в произведении (например, источником развития сюжета оказываются не внешние силы, а свойства, заложенные в героях и вещах, уже введенных ранее в действие).

Для совмещения функций важен принцип 'готового предмета', состоящий в том, что при поиске предмета, совмещающего ряд нужных функций, желательно, чтобы он был цельным, 'готовым', хорошо известным из жизни и потому сразу, без труда и убедительно 'проносящим' в сознание читателя тот заряд функций, которым он нагружен. (Это требование по существу равносильно требованию естественности: предметы не должны быть подобными древнегреческой 'машине', специально спускаемой с неба для разрешения конфликтов пьесы; читателя нужно вести через все 'готовое'; см. об этом: (Жолковский 1967).)

2. Выполнение одной и той же функции целым рядом средств (по Л.А. Мазелю, «принцип множественного и концентрированного воздействия» – второй фундаментальный принцип организации художественного произведения, состоящий в том, что «существенный художественный результат... обычно достигается с помощью

не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к той же цели» (Там же). Применительно к сюжетному построению это, в частности, означает, что существенные сюжетные моменты (нарастание напряжения, развертывание, повтор, внезапный поворот и др., см. ниже) должны обеспечиваться одновременно целым рядом обстоятельств и свойств предметов, вовлеченных в действие.

3. Развертывание, или конкретизация: некоторое событие из простого названия, символа (например, 'аукцион' или 'супружеская измена') переводится в конкретный, удобоваримый, детализированный вид (можно сравнить с развертыванием в лингвистике, когда символ, например S , превращается в последовательность более конкретных символов, например $S \rightarrow V + N$).

4. Подчеркивание, усиление важных для действия моментов, в частности:

4а. Контраст, или противопоставление, прием, состоящий в том, что предмет (факт, признак, функция и т. д.) A подчеркивается присутствием другого предмета, B , противоположного ему. Важным случаем контраста является отказное движение, когда некоторое действие A подчеркивается тем, что сначала происходит движение в обратном направлении: например, герой сказки сначала проявляет себя как ленивый и неспособный, а затем именно он превосходит всех в геройстве; или человек, собирающийся броситься вперед, сначала отступает на несколько шагов назад;

4б. Повтор некоторого положения в усиленном виде или на новом уровне (например, посетитель, желающий добиться приема у бюрократа, сначала стучит в дверь пальцем, через некоторое время вынужден стучать кулаком, а затем притаскивает бревно, чтобы им с разбега вышибить дверь).

2. Более конкретные требования

Изложенные общие принципы несомненно принадлежат к числу важнейших и основополагающих для искусства, однако необходимо уточнить, как их можно применять; иначе с ними, как говорит пословица, 'каши не сварить'. Мы ограничимся лишь одной ситуацией применения этих принципов – тем типом художественного построения, который мы называем новеллистическим, хотя подобным образом могут строиться не только новеллы, но и другие небольшие жанры, например пьесы, басни,

cartoons и др. Излагаемые ниже правила более конкретного уровня полностью основаны на общих требованиях группы 1. Речь идет о некоторых более или менее сложных 'готовых' художественных фигурах, реализующих эти требования.

5. Новеллистическая композиция. Очень широкий круг сюжетов сводим к следующей общей схеме: некто стремится к цели A , но неожиданно терпит крах, так что получается не A , а Анти A – ситуация, противоположная первоначальному намерению. Может быть и так: некто пребывает, по всей видимости устойчиво, в состоянии A , но в результате неожиданным образом оказывается в состоянии Анти A . Возможность такого поворота и краха первоначального намерения или состояния должна быть 'спрятана' где-то в самом действии (состоянии) A . Иначе говоря, в первоначальной ситуации или в движении героя к цели должно быть какое-то 'слабое место'.

Устойчивость и распространенность новеллистической композиции в мировой литературе объясняется тем, что она удачно реализует сразу несколько основных требований: во-первых, как заметил еще Эйзенштейн, 'внезапный поворот' есть разновидность 'отказного движения'; во-вторых, данный тип сюжета является совмещением двух противоположно направленных тенденций (одни и те же действия подготавливают и успех A , и его неудачу, т. е. Анти A) и тем самым реализует требования (1) и (4). В силу такого специфического строения новеллистическая композиция оказывается очень удобной для художественного 'доказательства' или 'опровержения' самых различных идейных тезисов.

Можно сформулировать еще некоторые дополнительные свойства, которые повысят эффективность этой сюжетной схемы.

5а. Во-первых, желательно, чтобы даже действия, являющиеся наиболее ярким проявлением A , в то же время подрывали бы его и вели к Анти A , т. е. содержали бы 'слабое место'. Это повышает поразительность и поучительность развязки. Во-вторых, в силу того же принципа совмещения противоположных функций, очень эффектной является ситуация, когда один и тот же предмет (предметы) играет важную, порой ключевую роль для A , а затем с не меньшим успехом 'обслуживает' и Анти A (неодновременное совмещение противоположных функций); в наиболее ярком случае один и тот же предмет сначала оказывается символом, воплощением A , а затем Анти A . (Подобным предметом служит, например, яма в том 'микросюжете', который представлен русской пословицей «Не рой другому яму – сам в нее попадешь».)

5б. В силу требования о подчеркивании путем повтора (4б) как деятельность в русле А, так и ее последующий крах могут быть представлены в виде ряда действий, производимых с возрастающей силой. При этом могут повторяться и усиливаться все функции, выполняемые данным действием: например, если герой, действуя в рамках А, совершает нечто, создающее возможность АнтиА, то при повторе своего действия он увеличивает и эту возможность.

5в. Поворот от А к АнтиА может быть как постепенным, совершаясь малыми шагами (в чем проявляются принцип естественности перехода и требование развивать действие путем повторов с усилением; в данном случае усиление может состоять в возрастающей вероятности АнтиА), так и внезапным и резким. В последнем случае требование совмещать, насколько это возможно, противоположности приводит к следующей устойчивой фигуре: крах наступает в момент высшего успеха А. Новелла о матроне из Эфеса пользуется, однако, первым способом перехода – медленным и постепенным.

5г. Наконец, сюжет новеллы должен выражать ее тему, иллюстрировать авторское решение поставленной проблемы.

3. Несколько слов об общем ходе порождений

Как уже было сказано выше, в литературоведении пока нет алгоритмов порождения, и мы в настоящей статье такого алгоритма не предлагаем. Мы можем лишь выделить некоторые характерные черты того частного случая, который разобран нами, и предположить, что они типичны для всякого процесса порождения литературного произведения.

6. Некоторые из приемов выразительности могут быть применены уже к самой теме: например, если тема включает 'доказательство' не одного, а двух тезисов, или 'доказательство' одного и 'опровержение' другого, то в силу принципа совмещения функций естественно задать, чтобы эти доказательства и опровержения были совмещены в едином сюжете, в судьбе одних и тех же персонажей и предметов.

7. Весь ход порождения есть постепенная конкретизация темы: переход от чистой декларативности темы к более конкретным заданиям (ищи ситуацию или предмет с такими-то свойствами), а от них – к реальным предметам, к ситуациям, выполняющим

эти задания. Таким образом, выполнение каждого возникающего задания может быть постепенным: не сразу вести к нужному предмету, а перерабатываться в более конкретное задание и т. д.

8. При каждом таком переходе от более общего функционального задания к более конкретному или к реальным предметам необходимо подбирать более конкретное задание или реальный предмет так, чтобы они выполняли по возможности и другие функции, кроме тех, которые непосредственно вызывают их к жизни, т. е. чтобы они максимально 'встраивались' в уже готовый сюжет. Если это возможно, то даже не должен выдумываться новый предмет, а должны использоваться другие стороны уже имеющихся предметов.

9. При каждой подобной конкретизации может быть произведено совмещение, подчеркивание и так далее некоторых элементов еще на уровне менее конкретного задания (как в теме – см. 6).

10. Применительно к данному случаю 'план' порождения будет следующим:

формулировка темы; переформулировка темы в результате совмещения отдельных ее элементов; конкретизация обоих полюсов – А и АнтиА – с выполнением требований (5а–г), включая нахождение 'слабого места' в А; конкретизация перехода (выбирается постепенный переход) от А к АнтиА.

Для выполнения этого необходимо выстроить данное действие (а возможно, и его участников) в виде ряда естественных 'ступенек', найти в действии возможность такого градуирования; в частности повтор АнтиА на новом уровне (см. 4б) для усиления эффекта.

Рассмотрим основные этапы развертывания темы.

11. От темы – к самому общему контуру фабулы.

Тема, или тот 'идейный тезис', который требуется доказать в этой новелле, состоит примерно в следующем: *нельзя верить ни любви женщин, ни их добродетели, так как они неверны и порочны.*

Произведем некоторое совмещение уже на уровне темы. Пусть 'опровергаются' одновременно и любовь и добродетель женщин; совмещением любви и добродетели является супружеская любовь, так что отныне 'доказываться' будет ненадежность супружеской любви, любви жены к мужу.

Поэтому естественно 'заполнить' схему новеллы следующим образом: пусть начальным состоянием сюжета (состоянием А) будет любовь женщины к супругу, а конечным (АнтиА) – измена.

Чтобы переход от одного к другому был более поразительным, усилим контраст 4а: пусть женщина очень сильно любит мужа в начале и особо возмутительным образом изменяет ему в конце. Каждое действие, в том числе измена, имеет свою 'высшую степень', свою наиболее резкую форму: такой формой для измены будет измена с первым встречным, со случайным человеком.

На эту полученную нами противоположность (супружеская любовь – возмутительная измена) налагается еще одна, вызванная общим духом романа Петрония с его героями-люмпенпролетариями и их глумлением над всем 'священным'. Любовь женщины к супругу должна быть представлена как нечто особо священное, окруженное пиететом – только для того, чтобы эти священные чувства были в результате втоптыны в грязь самым циничным и непростойным образом.

Таким образом, появились еще некоторые функции, которые нужно совместить в один 'готовый предмет' с уже имевшимися ранее данными. Ситуация А должна выражать не только любовь к супругу, но и нечто священное; ситуация АнтиА не только измену, но и святотатство. В условиях античного мира, с его уважением к мертвым и к загробному миру, 'готовым предметом' в данном случае может стать для ситуации А – оплакивание вдовой умершего супруга; отсюда выводится и АнтиА – адюльтер и надругательство вдовы над памятью покойного.

Итак, заполнение мест А и АнтиА в схеме новеллы дает, в первом приближении, следующую фабулу: *вдова горько оплакивает умершего мужа, а затем совершает измену с крайней степенью надругательства над его памятью.*

12. Дальнейшая конкретизация А и АнтиА.

Производя конкретизацию полученной фабулы, можно начать с А или с АнтиА; можно представить себе и одновременное развертывание обеих этих ситуаций с постоянным сравнением его результатов. Мы выбрали второе (начать с АнтиА).

Как мы уже делали раньше, произведем некоторое совмещение уже в пределах той фабулы, той идеи, которая у нас есть и которая нуждается в развертывании. В частности, напрашивается совмещение измены с надругательством. Начинается поиск какой-то 'готовой' ситуации, которая выражала бы и то и другое сразу. Такой ситуацией будет, по-видимому, связь с любовником у 'неостывшего трупа' мужа. Требование сделать это действие максимально циничным может привести к тому, чтобы труп или что-то принадлежащее ему как-либо использовались женщиной и ее любовником для удобства любовных встреч.

Развернем (конкретизируем) последнее. При этом желательно, чтобы решение, которое будет найдено, удовлетворяло и другим требованиям новеллистического построения вообще и данного сюжета в частности. Выше (требование 5а) говорилось, что особенно выигрышным является такой сюжет, в котором одни и те же предметы 'обслуживают' и А, и АнтиА. Применительно к данному сюжету это означает, что атрибуты адюльтера и атрибуты оплакивания покойника должны быть одними и теми же, хотя бы в какой-то главной части. Итак: нечто, принадлежащее трупу, должно использоваться для адюльтера; притом этот предмет первоначально должен быть одним из главных атрибутов аскезы и оплакивания.

Отыскивая такой предмет, автор все время следит за тем, чтобы он выполнял и целый ряд других функций, согласовываясь с максимумом остальных требований. Таким предметом оказывается склеп, выбираемый в качестве места действия всей новеллы. Действительно, склеп идеальным образом отвечает предъявленным требованиям. Он обеспечивает полную 'симметрию' А и АнтиА: то, что было местом, воплощающим скорбь и умерщвление плоти, стало удобным местом же для любви; кроме того, склеп – законное 'жилище' покойника, и использовать его таким образом цинично. Склеп выполняет и ряд других важных функций: в частности, находясь за городом, в пустынной местности, близ большой дороги, он привлекает будущего любовника матроны – человека совершенно постороннего (см. выше – об особом характере связи с 'первым встречным').

Итак, сюжет принял следующий вид: *матрона, горюя над телом мужа, проводит дни и ночи в его склепе, отказывается есть и пить³, а в конце концов, отдается любовнику в том же склепе, около трупа мужа.*

13. Построение естественного перехода от А к АнтиА.

Переход этот должен быть и поразительным (в силу кажущегося вопиющего противоречия между А и АнтиА) и естественным. Задача сводится к тому, чтобы найти в первоначальном состоянии (А) какое-то 'слабое место', не бросающееся в глаза с первого взгляда. Более того, желательно (см. требование 5а), чтобы этим слабым местом, от которого начнется путь к АнтиА, явилось нечто такое, что представляет собой типичное выражение А.

Выше мы говорили, что для заострения контрастов вдова должна в своем горе доходить до крайности; она полностью отказывается от еды, дневного света и общения с людьми и готова

умереть в склепе. Пусть же 'слабым местом' в обороне матроны будет самая крайность ее аскетизма, неистовство в умерщвлении плоти. 'Слабое место' находится, таким образом, на психологическом уровне. Матрона так далеко заводит себя и так перенапрягается в аскезе, что, ослабев на минуту, начинает безудержно двигаться в противоположную сторону, как далеко отведенный маятник. Ее аскетизм – это неестественное поведение, которое все окружающие, пораженные жалостью, хотят исправить. Такое же желание движет и ее будущим любовником. Крайность – вот то, что делает положение матроны неустойчивым, хотя внешне она выглядит, наоборот, как залог 'успешного' доведения аскезы до конца (т. е. смерти). Это и есть 'слабое место', обладающее нужными новеллистскими функциями.

Далее, выбирается переход в виде серии постепенных малых шагов (см. 5в). Мужчина (а) приходит из любопытства, привлеченный светом, мерцающим ночью среди могил; (б) преисполненный жалостью, предлагает женщине еду. Чтобы сделать более постепенным и естественным согласие матроны поесть, автор прибегает к приему раздвоения персонажа: у матроны есть служанка, которая первой соглашается поесть, а затем убеждает и госпожу принять пищу. Таким образом, функция 'замедление перехода' вызывает появление служанки: служанка есть способ сделать предмет 'матрона, упорно отказывающаяся от еды' более поддающимся постепенному изменению, путем придания ему своеобразной 'двухступенчатости'. В соответствии с двумя первыми принципами организации художественного произведения и подобно тому, как это уже было в примере со склепом, служанка сразу же наделяется и рядом других функций и 'приспосабливается' ко всему уже готовому в новелле. Служанка используется в начале новеллы для оказания помощи госпоже (и тем еще раз подчеркивается неспособность последней из-за крайнего горя что-либо сделать), а в конце – для охраны любовников.

Переход от согласия поесть к уступке во всем остальном дан Петронием суммарно, в нескольких словах. Автор считает, что теперь это уже является элементарной задачей.

Так мы естественным путем приходим от А через не-А к АнтиА и в итоге получаем:

Мужчина уговаривает плачущую матрону поесть, она и слышать не хочет; служанка поддается и в конце концов убеждает и госпожу. Вскоре матрона уступает и остальным уговорам любовника, и они предаются любви в склепе, рядом с трупом мужа.

14. Дополнительное заострение контраста и усиление мотива цинизма. Полученный сюжет безусловно выражает заданную тему, но не очень радует, так как он довольно элементарен. Нельзя ли заострить концовку и повторить надругательство над покойным в усиленном виде или на новом уровне (см. 4б, 5б)? Иначе говоря, труп или что-то к нему относящееся должен снова быть использован для любви, причем в гораздо более поразительной по цинизму форме. И прежде всего ясно, что если в прошлый раз был использован принадлежащий трупу предмет (склеп), то теперь настала очередь самого трупа.

К той знаменитой ситуации, которая дана Петронием в конце новеллы, можно подойти различными путями. Вот один из них:

в предыдущем случае поругание трупа выразилось в том, что адюльтер совершался в непосредственной близости от него и в принадлежащем ему склепе. Поругание было, так сказать, пассивным: сам труп пока не трогали, а использовался он в косвенной форме. Теперь все это должно быть усилено: если раньше поругание конкретизировалось как использование, притом не прямое, то теперь использование совмещается с поруганием, т. е., помимо использования трупа, которое само по себе уже достаточно оскорбительно для него, должно иметь место и активное поругание как таковое.

Какой же способ оскорбления мертвого является наиболее 'ужасным', заключая в себе, помимо всего прочего, отрицание всего того, с чего начиналась новелла? В античном мире самым худшим для покойника, по-видимому, являлся отказ в похоронах. Так, например, поступали с трупами казненных преступников, которые не только не предавались земле, но и выставлялись для позора. Отсюда возникает задача: нельзя ли сделать так, чтобы использование матроной и ее любовником трупа совмещалось с водружением последнего на крест, как трупа преступника? Это явно было бы очень эффектным и в зрелищном отношении: цинизм матроны как бы вознесен ввысь, ему придана символическая форма.

Короче говоря, нужно построить ситуацию, в которой вдове или ее любовнику почему-либо понадобилось бы повесить труп на крест. Это реализуется в виде фабулы: *любовник матроны – солдат, стерегущий на большой дороге кресты с трупами распятых разбойников; один из трупов пропадает, и вместо него, чтобы скрыть пропажу, водружается на крест труп мужа.* Все это немедленно совмещается и согласуется с уже имеющимся сюже-

том: в частности, пропажа трупа согласуется с тем, что солдат проводит все время в склепе матроны, в результате чего родственники крадут труп.

Новелла начиналась с того, что матрона не только похоронила мужа, но и хотела сама быть 'погребенной заживо' вместе с ним, а кончается тем, что она не только сама занялась вместо аскезы любовными утехами, но и отказала в погребении мужу.

15. Литературное оформление. Этот этап – создание реального текста – принципиального интереса не представляет (текст новеллы является более или менее 'протокольной' записью получившегося сюжета).

В заключение автор считает нужным с благодарностью отметить, что некоторые важные для анализа новеллы Петрония идеи (например, второе требование в 5а) были подсказаны ему А.К. Жолковским, а многие другие возникли во время совместной работы с ним.

Впервые: *Щеглов Ю.К.* Матрона из Эфеса // Sign. Language. Culture / (Eds) A.J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. С. 591–600.

Примечания

- ¹ Понятно, что целью этой работы является не замена писателей машинами, а то, что всегда было целью литературоведческого исследования – овладение устройством вещей.
- ² Здесь почти дословно воспроизводится часть статьи (*Жолковский, Щеглов 1967а*: 82 сл.).
- ³ Ее упорство в горе также разворачивается с помощью серии приемов; мы умолчали об этом, так как соответствующие приемы не введены в наш список. В частности, когда автор повествования хочет подчеркнуть прочность, устойчивость какого-то положения, он может изобразить серию попыток ликвидации этого положения; попытки совершаются с возрастающим усилием, но не имеют успеха. Наконец, успех приходит с неожиданной стороны (в силу наличия 'слабого места'). Литература изобилует примерами этого. В новелле о матроне из Эфеса вдову сначала уговаривают родные и близкие, а потом представители власти, но без результата.

«ИСПОВЕДЬ» АРХИПОЭТА КЕЛЬНСКОГО: ГЛУБИННАЯ И ПОВЕРХНОСТНАЯ СТРУКТУРЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА НА СЛУЖБЕ АМБИВАЛЕНТНОЙ ТЕМЫ*

Стихотворения Архипоэта не имеют принятых названий; мы сокращенно называем их по первому слову первой строки; в одном случае используются римские цифры. Остальные сокращения те же, что и во всем сборнике.

Archicancellarie I	Archicancellarie, viris major ceteris
Archicancellarie II	Archicancellarie, vir discrete mentis
En habeo	En habeo versus te precipiente reversus
Estuans	Estuans intrinsecus ira vehementi
Fama	Fama tuba dante sonum
Lingua	Lingua balbus, hebes ingenio
Nocte	Nocte quadam sabbati, somno jam refectus
Omnia	Omnia tempus habet, et ego breve postulo tempus
Presul	Presul urbis Agripine
Salve	Salve mundi domine, Cesar noster ave

Введение

Так называемая «Исповедь» (Estuans) латинского поэта XII в., известного под псевдонимом Архипоэта (или Архипииты) Кельнского, принадлежит к наиболее ярким образцам средневековой европейской лирики¹. Интерес этого стихотворения для

* Совместно с А.К. Жолковским.

исследователя определяется тем, что, принадлежа к определенной литературной традиции – поэзии вагантов, оно несомненно выделяется своим индивидуальным обликом и высокими художественными достоинствами, на что неоднократно обращали внимание историки литературы². В этой статье мы задались целью дать научную экспликацию художественного воздействия «Исповеди» на ее читателей, исследователей и комментаторов. При этом мы будем рассматривать ее не изолированно, а в контексте остальных произведений Архипоэта, а также некоторых других образцов вагантской поэзии.

Как и в других работах, мы будем пользоваться понятиями «текст», «тема», «вывод», «приемы выразительности» (ПВ), «поэтический мир» (ПМ). С учетом понятия ПМ вывод мыслится как включающий тематические элементы двоякого рода – инвариантные для большинства текстов группы и локальные, т. е. специфические, для данного текста. Иначе говоря, отдельный текст рассматривается как особый поворот инвариантной темы, ее проведение через новый материал и т. п.

Предлагаемый ниже разбор стихотворения Архипоэта далек от того, чтобы реализовать указанную программу во всей ее полноте: вывод заменен наброском иерархии важнейших мотивов, воплощающих тему; поэтический мир автора затронут лишь в отдельных аспектах; сопоставление с инвариантами вагантской поэзии носит еще более спорадический характер.

Статья делится на три части. В первой формулируется тема стихотворения и наиболее абстрактная схема ее реализации; во второй рассматривается глубинная структура (ГС) текста, ее основные конструктивные узлы и композиционный контур стихотворения с точностью до основных сюжетных звеньев; в третьей части, посвященной поверхностной структуре текста, ГС обрастает реализующими ее образами, мотивами, словесными фигурами и другими поверхностными элементами.

I. ТЕМА И ГЛУБИННОЕ РЕШЕНИЕ

Вводные замечания. Здесь мы сформулируем тему «Исповеди», каковая будет представлена в виде суммы двух компонентов – локального и инвариантного. Роль локальной темы (θлок) играет одна из оппозиций, существенных для культуры Средневековья. Инвариантная тема (θинв) также состоит из двух

компонентов, образующих ядро поэтической личности автора, которая выделяется своей конкретностью и своеобразием на фоне стереотипов вагантской поэзии. Первым шагом в развертывании темы является получение некоторого конструкта, промежуточно-го между темой и глубинной структурой, – глубинного решения (ГР)³. ГР представляет собой программу, реализуемую далее в глубинной, а затем в поверхностной структуре. Оно определяет способ и характер медиации между полюсами θлок, производимой с помощью θинв.

Важнейшую особенность ГР «Исповеди» составляет СОВМЕЩЕНИЕ полюсов θлок, выдержанное в духе их амбивалентного равноправия и равноценности. Такое «беспристрастное» обращение с обоими членами данной оппозиции – редкое, если не уникальное явление в литературе эпохи. Эта амбивалентность возводится нами к одному из компонентов инвариантной темы ('артистизму').

1. Тема «Исповеди»

А. Локальный компонент темы – это, говоря кратко, 'синтез благочестия и жизнелюбия'. Для поэзии XII в., в частности латинской, данное сочетание представляется довольно редким, хотя оба элемента широко представлены порознь: с одной стороны, в религиозной поэзии, например, в таком ее памятнике как «О презрении к миру» Бернарда К्लонийского, с другой стороны, в вагантской поэзии, например, в «Кармина Бурана». Взаимопроникновение религиозных и гедонистических мотивов, которому предстояло сыграть немалую роль в культуре Ренессанса, возможно, получает здесь одно из своих первых воплощений.

Надо сказать, что некоторые предпосылки для синтеза двух указанных полюсов уже имелись. Одной из них можно считать обостренно-эмоциональное, личное, свободное до игривости переживание религиозной тематики поэтами XII в.: «благочестивое рвение, которое неразрывно слито с вызовом, с дерзостью, с игрой рассудка, которое может выразить себя в интонациях задорных и горделивых, как звуки рыцарского рога... ..Что это: религиозный порыв, или гордый вызов, или неразличимое единство того и другого?» (*Аверинцев* 1972: 313). К синтезу предрасполагала и та центральная, интегрирующая роль, которую церковь играла в средневековой культуре, в частности в хранении и ассимиляции таких светских ценностей, как

наследие античности. Наконец, в случае Архипоэта, слияние духовного и светского начал диктовалось и биографическими факторами – мы имеем в виду двойственное положение поэта, принадлежавшего одновременно к вагантской вольнице и официальной культуре двора и высшего духовенства.

Заметим, что два основных компонента θ лок – 'благочестие' и 'жизнелюбие' – могут быть обнаружены порознь не только в средневековой поэзии за пределами «Исповеди», но и в ней самой. Понятно, что в большинстве случаев они представлены в СОВМЕЩЕНИИ друг с другом и с θ инв. Попробуем все же указать места, где эти полюса видны в более или менее чистом виде.

'Жизнелюбие' проявляется – в предметной сфере – в портретировании удовольствий, которым предается лирический герой (любовь, вино, карты), в мотивах молодости, жажды наслаждений (*juvenes, voluptas, curam cutis, avidus...*), а также в известной неконвенциональности, свободе от этикетных норм, в общественной несолидности (поэт, в частности, предстает как раздеваемый догола партнерами по игре, как пьяница и оборванец). В орудийной сфере выражением жизнелюбивого начала можно считать вагантскую строфу, которой написано стихотворение: по-видимому, на первом этапе своего существования эта форма связывалась именно с гедонистической тематикой (ср. другой ранний образец вагантской строфы – «Словопрение Филлиды и Флоры», в котором прославляется любовь).

'Благочестие' проявляется в признании авторитета церкви в лице адресата исповеди, в мотиве покаяния и в выражениях активного самобичевания (*Ecce mee proditor pravitatis fui... Iam virtutes diligo, vitiis irascor*). В орудийной сфере 'благочестие' представлено выбором в качестве жанра одного из культовых типов высказывания (исповедь), а также обильным цитированием сакральных текстов (например, I, 2 *loquar mee menti*).

Б. *Инвариантный компонент* темы «Исповеди» – это то общее, что она имеет с темами других стихотворений Архипоэта. Чтобы придать надлежащую перспективу формулировке θ инв, скажем несколько слов об инвариантных темах и мотивах, пронизывающих его тексты.

Как и локальная тема «Исповеди», самая общая инвариантная тема Архипоэта может быть представлена в виде пары элементов. Это, с одной стороны, своеобразная 'слабость, пассивность' лирического героя, а с другой – свойственные ему 'артистизм, игривость'. Подобно компонентам θ лок, эти два комплекса свойств составляют в некотором отношении контраст;

действительно, 'слабость и тому подобное', это, так сказать 'бедность, убогость', а 'артистизм' – это, напротив, своего рода 'сила и богатство'. (Впрочем, между полюсами этой оппозиции есть и известные точки соприкосновения: так, 'слабость, пассивность' часто выражается в 'неустойчивости перед воздействиями'; но та же 'неустойчивость' может вытекать и из 'артистизма' с его вкусом к подвижности, многоплановости и перемене обличий.)

1. Начнем с элемента 'слабость', который более развернуто можно охарактеризовать как 'слабость, пассивность, лишенность, убожество'. Эта постоянная черта лирического «я» Архипоэта замечательна как своим отличием от стандартного образа ваганта, так и искусным варьированием, которому она подвергается в разных стихотворениях. Можно наметить две основные ветви развертывания темы 'слабость': 'подверженность, податливость' и 'лишенность, убожество'. В предлагаемом ниже беглом перечне инвариантных мотивов к первой из двух ветвей относятся мотивы (1)–(4), а ко второй – (5), (6)⁴. Начнем с мотива:

(1) подверженность и неспособность противостоять физическим и социальным невзгодам – бедности, тяготам, трудам, голоду, холоду, преследованиям, порицаниям.

Заметим, что мотив 'гонений и бедности' характерен и для других вагантов (например, Примаса Орлеанского); однако у Архипоэта эта черта выглядит более живо и органично, поскольку идет из глубины его характера (для Примаса 'гонения' – нечто внешнее, вызывающее с его стороны яростный отпор). Ср.: *et opus impositum ferre non valentis* «и неспособного вынести возложенное на него бремя», *sed angusti temporis me coartat meta* «но жмет меня предел узкого времени»; *moriuntur studio subditi labori* «умирают от усердия, пригнетенные трудом» (Archicancellarie II); *me redarguunt servientes tui* «меня порицают твои слуги» (Estuans); *nudus ego, metuens frigus atque brumam* «я нагой, боюсь холода и зимы» (Archicancellarie II); *Sic sum pauper et sic indigeo / Quod tam siti quam fame pereo* «я так беден и так нуждаюсь, что гибну от жажды и от голода» (Lingua).

(2) тщедушность, болезненность, восприимчивость к недугам.

Теме 'болезни' специально посвящено одно из стихотворений Архипоэта (*En habeo*), ср. *Quid sim passus ibi, nequit ex toto modo scribi. / Iam febre vexatus nimioque dolore gravatus /*

Hic infirmabar, quod vivere posse negabar «что я там вытерпел, невозможно описать; мучимый лихорадкой, и пригнутый к земле страшной болью, я страдал так, как будто у меня отнималась жизнь». Ср. также: *continuam tussim patior, tamquam tisticus sim, / Sencio per pulsum quod non a morte procul sum* «страдаю от постоянного кашля, словно чахоточный, и чувствую по пульсу, что я недалеко от смерти» (*Omnia*); *cujus carnes sunt absorpte* «плоть которого (т. е. моя) истощилась» (*Omnia*).

(3) подверженность духовной деятельности влиянию физических состояний, зависимость духа от нужд плоти.

Ср.: *Ego nunquam potui scribere jejunos; / Me jejunos vincere posset puer unus... / <...> / Tale vinum generat copiam sermonum. / tales versus facio, quale vinum bibo, / nihil possum facere nisi sumpto cibo; / <...> / Mihi numquam spiritus propheticus datur, / Nisi prius fuerit venter bene satur; / dum in arce cerebri Bacchus dominatur, / in me Phebus irruit et miranda fatur* «я никогда не мог писать на голодный желудок. Голодного меня одолел бы и ребенок, Вино порождает красноречие в стихах; пишу такие стихи, какое пью вино. Ничего не могу написать иначе... как поевши; Мне никогда не дается дар поэзии, прежде чем насытится желудок; пока в мозгу царит Бахус, в меня вселяется Феб и вещает дивное» (*Archicancellarie II*). Как мы увидим далее, этот мотив получает интересное развитие в «Исповеди».

Другой стороной этой зависимости является 'подверженность страстям, впечатлительность, эмоциональная возбудимость, податливость на соблазны, непостоянство, нетвердость, переменчивость, легковесность' (сокр. 'легкость'). *Tuus quondam adoptivus; / Sed pluralis genitivus / Mihi factus est nocivus* «я был когда-то твоим сыном, но плотские наслаждения принесли мне большой вред» (*Fama*); *dum in arce cerebri Bacchus dominatur, / In me Phebus irruit...* «пока в мозгу властвует Бахус, в меня врывается Феб...» (*Archicancellarie II*). Данный мотив особенно развит в «Исповеди» – в силу специфики ее локальной темы. Он представлен и в других стихотворениях, но преимущественно под отрицанием – как 'признание поэта в том, что ему несвойственно все тяжеловесное, неподвижное, солидное, вялое'; ср. об архиепископе, *cujus cor non agitur levitatis ventis*, «сердце которого не волнуется ветрами легкомыслия» (*Archicancellarie II*); *ne vos gravet longa narratio*, «чтобы вам не был тяжел длинный рассказ» (поэт – читателям, обещая быть кратким); *vos gravati sermone sencio* «чувствую, что вам тяжело слушать проповедь» (им же с извинениями) (*Lingua*).

(4) зависимость от сильных, упование на их покровительство и подаяния.

Почти каждое стихотворение Архипоэта содержит обращение к покровителю с просьбами о помощи. Ср.: *Pauperie plenos solita pietate fove nos* «согрей нас, преисполненных нищеты, твоей привычной милостью» (*Omnia*); *Viris bonis hoc esse congruum, / Ut supportet magnus exiguum, / Egrum sanus et prudens fatuum* «подобает сильному поддерживать слабого, здоровому больного, и разумному неразумного» (*Lingua*); *Largissimus largium omnium / Presul dedit hoc mihi pallium... / <...> / Nunc est opus, ut vestra copia / Sublevetur vatis inopia... / <...> / Prece vestra complector genua* «щедрейший из щедрых, мой покровитель дал мне этот плащ... <...> Пусть ваше богатство облегчит бедность поэта... <...> Обнимаю ваши колени с мольбой» (*Lingua*); *A viris Teutonicis multa solent dari... / <...> / Presules Italie, presules avari... / Vix quadrantem tribuunt pauperi scolari / <...> Commendetur largitas presulum largorum; / Electus Colonie primus est eorum. ... / Tam libenter mihi det, quam libenter sumam.* «Немецкие господа дают помногу... <...> Итальянские вельможи – скупы... едва подают бедному школяру медный грош. <...> Пусть славится щедрость хлебосольных господ, первый из которых ты, избранник Кельнский. <...> Пусть даст мне с той же охотой, с какой я возьму» (*Archicancellarie II*); *Ecce Jonas tuus plorat, / Ut a peste, qua laborat, / Solvas eum* «твой Иона умоляет, чтобы ты вызволил его из беды» (*Fama*).

Сюда же относится типичное для поэта 'простираение ниц перед авторитетами' признание собственной слабости и зависимости от них, покорность приказам, просьбы о расположении и прощении. Ср.: *Audi preces, domine, veniam petentis, / Exaudi suspiria gemitusque flentis... / Ibo, si preceperis, eiam trans freta, / Et, quodcumque jusseris, scribam mente leta... <...> ... parce tuo vati, / Qui se totum subicit tue voluntati* – «Выслушай, о господин, мольбу просящего о прощении, услышь вздохи и стоны плачущего... <...> Твой слуга и поэт навечно, я пойду, если прикажешь, даже через моря, и с радостью напишу, что тебе будет угодно... <...> ...пощади певца, который всего себя подчиняет твоей воле» (*Archicancellarie II*); *Tibi colla subditus* «тебе [императору] подставляю выи» (*Salve*); *Ego caput fero pronum... / Tutus ibo, que mittas* «несу склоненную голову... пойду, куда бы ты меня ни послал» (*Fama*); *Quidquid in me malum scitis / Amputabo, si velitis* «все дурное, что вы во мне знаете, я отсеку, если пожелаете» (там же).

Отметим отличие (4) от (1) – (3) в отношении модуса 'подверженности': если в (1) – (3) речь шла о том, что поэт против своей воли оказывается подвергнут действию неких сил, то в (4) он, напротив, добровольно и даже радостно повергает себя в их распоряжение.

Переходя к мотивам, иллюстрирующим ветвь 'лишенность', подчеркнем, что мы фактически уже сталкивались с проявлениями этого инварианта, правда, выступавшего в совмещении с мотивами ветви 'подверженность'. Таковы, например, 'бедность' в (1), 'тщедушность' в (2), возможно, 'нетвердость, легковесность' в (3).

(5) физическое и материальное убожество, нищета, тщедушность.

Ср.: *poeta pauperior omnibus portis... / <...> / ...qui vellus non habeo nec in lecto plumam* «я – поэт, беднейший из всех поэтов... не имеющий ни шерстяного плаща, ни мягкой перины» (Archicancellarie II); *hic infirmabar, quod vivere posse negabar* «я страдал, так, как будто у меня отнималась жизнь» (En habeo); *frigore sive fame tolletur spiritus a me* «то холод, то голод отнимают у меня дух» (Omnia).

Частным случаем лишенности является также 'нехватка времени': *Vis, ut intra circulum parve septimane / Bella scribam forcia* «ты хочешь, чтобы я за краткую неделю описал великие войны» (Archicancellarie II); *sed angusti temporis me coartat meta* «но жмет меня предел узкого времени».

(6) духовная нищета, заурядность, принадлежность к массе.

Неоднократно поэт применяет к себе эпитет *stultus, fatuus* «глупый»; характеризует себя как *lingua balbus, hebes ingenio* «заикающийся и тупоумный» (Lingua); ср. еще *cunctis appareo stultus* «всем кажусь глупым» (En habeo). Идея растворенности в массе выражается частым отнесением к некоему «мы», ср. *pos poetae pauperes* «мы бедные поэты» (Salve), *juvenes non possumus* «мы, юноши, не можем» (Estuans) и т. п. Собственная глупость и неодаренность часто подчеркивается 'приравниванием себя к слабой части человечества' (женщинам, детям, убогим...): *vidua pauperior* «беднее вдовы».

К проявлениям 'внутренней бедности' относится и 'неспособность поэта к деятельности, требующей силы, мужества и т. п., непрактичность, житейская беспомощность': *fodere non debeo... / ortus ex militibus, preliandi gnaris; / sed quia me terruit*

labor militaris, / malui Virgilium sequi, quam te, Paris. / <...> quid ergo iam facium, qui nec agros colo, / nec mendicus fieri nec fur esse volo? «пахать землю мне не подобает... Я рожден в роду воинов. Но поскольку меня страшит ратный труд, то я предпочел бы последовать за Вергилием, а не за тобой, Парис. <...> Что же мне делать, не умеющему пахать поля, и не желающему воровать и нищенствовать?» (Archicancellarie II).

Заведомо есть и другие, не отмеченные нами мотивы, реализующие тему 'слабость'. Назовем лишь два из них, причем такие, в которых одновременно представлены обе ветви – 'подверженность' и 'лишенность'.

(7) неспособность удерживать собственность, распыление ее, податливость на просьбы, на жалость к ближнему и т. д. (т. е. 'подверженность эмоциям, приводящая к материальной лишенности')

Ср.: *...nolo parcus esse, / nolo sine socio mea frui messe... / ...quod habeo, tribuo libenter* «Не желаю быть скупым, не хочу садиться за стол без товарища; ...что имею, то охотно раздаю» (Archicancellarie II); ср. также в «Исповеди»: *ludus corpore me dimittat nudo* «игра раздевает меня догола» (Estuans).

(8) инфантильность, плаксивость (т. е. 'душевная податливость, сходство со слабыми, убогими').

Ср.: *sepe lugeo quando vos ridetis* «я часто плачу, когда вы смеетесь» (Archicancellarie II); *flebam namque graviter, sicut sepe fleo* «ибо я горько плакал, как часто плачу» (Nocte); *exaudi suspiria gemitusque flentis* «выслушай вздохи и стоны плачущего» (Archicancellarie II).

В заключение нашего описания мотивов, реализующих 'слабость', отметим, что в сферу действия этого инварианта попадает не только сам лирический герой, но и картина окружающего объективного мира. Так, 'слабый' герой со- и противопоставляется сильным, твердым, ученым, мудрым и тому подобным партнерам. Вообще для Архипоэта типичен

(9) мир, пронизанный мощными силами, под которыми сгибаются более слабые существа.

Возвращаясь к характеру лирического героя Архипоэта, подчеркнем, что разнообразие приведенных мотивов свидетельствует

о том, насколько живо и многогранно разработан этот образ. При этом, как и всякий оригинальный художник, Архипоэт активно и изобретательно использует для выражения своей темы не только сюжетно-образную (предметную), но и техническую (орудийную) сферу поэтического языка. Мы остановимся лишь на одном, наиболее бросающемся в глаза языковом инварианте Архипоэта, непосредственно связанном с финв 'пассивность, податливость'. Имеется в виду пристрастие автора к конструкциям, представляющим как бы прямую грамматическую проекцию названной темы, а именно к таким, в которых авторское «я» выступает либо как объект переходного глагола, либо как субъект глагола в пассиве:

(10) пассивные и объектные конструкции.

Ср.: *somno iam refectus* «освеженный сном»; *sum raptus ad ethera* «я был вознесен на небо»; *ab eo sum monitus* «я был им предупрежден»; *circumdant me gemitus* «меня окружают стоны»; *et me fata terreant obitus vicini* «и (хотя) меня ужасает близкая кончина»; *abbas bonus pastor est et me bene pavit* «аббат – хороший пастырь и хорошо пас меня» (все из *Nocte*). Как мы увидим ниже, особенная густота пассивных и объектных конструкций наблюдается именно в «Исповеди».

2. Обратимся теперь ко второй ветви инвариантной темы – 'артистизму'. До сих пор, сосредоточиваясь исключительно на 'слабости' лирического героя и ее разнообразных манифестациях, мы как бы выдавали ее за единственный тематический инвариант Архипоэта, чем неизбежно обеднили и даже исказили реальную картину его поэтического мира. Ореол 'слабости и т. п.', безоговорочно приписанный лирическому герою, делает из него унылого элегика, каковым он, очевидным образом, не является. В действительности этот герой неотделим от веселья, игры, лицедейства. Эту смысловую струю и призван отразить второй компонент финв – 'артистизм', более развернуто – 'склонность к игре, к амбивалентной многоплановости, к остраненному и отчужденному взгляду на все привычное, в том числе и на собственное «я»'. Суть этой позиции – в умении редактировать и ретушировать собственное «я» в том или ином направлении, показывать себя публично, как бы оставаясь в стороне от самого себя, говорить о себе как о другом, а также в неоднозначности, незакрепленности ценностных установок, в их принципиальной переменчивости.

Отступая от обычного порядка изложения, начнем характеристику мотивов, реализующих 'артистизм' с беглого перечисления его орудийных (а не предметных) манифестаций. Сюда входит всякого рода двойственность точек зрения, построение двухголосных, амбивалентных высказываний, игра с формой, обнажение приемов, преувеличения, пародия, подчеркнутая виртуозность, нарядность стиля, насыщение текста броской рифмовкой, аллитерациями, ярко выделенными поэтическими фигурами и т. п. Чтобы дать понять, что имеется в виду, приведем несколько примеров.

(11) балансирование между двумя точками зрения – христианской альтруистической и греховной эгоистической

можно видеть в *Lingua* (строфы XXXIV–XLII), где поэт, с одной стороны, развивает тему христианской благотворительности, милостыни, отдачи собственности, а с другой – в рамках того же рассуждения – призывает подать ему как можно больше – даже в ущерб ближним (*omni petenti tribue... nam libenter semper accipio/ et plus mihi quam fratri cupio* «всякому просящему у тебя давай... (ср. Лк., 6, 30) я охотно принимаю подаяния и желаю себе больше, чем брату»).

(12) заведомые гиперболы, обнажающие самый принцип преувеличения,

очень многочисленны; приведем только три примера. В *Archiscellarie II* поэты представлены умирающими под тяжестью бессмертных трудов (*Et, ut opus faciant quod non possit mori, / Moriuntur studio subditi labori* (кстати, наряду с гиперболой образ украшает также КОНТРАСТ с тождеством – 'умирают, создавая бессмертное'). В том же стихотворении поэт называет скупых итальянских прелатов ни больше ни меньше как идолопоклонниками (*Presules Italie, presules avari, / Pocius idolatre debent nominari*). А в оде в честь Фридриха Барбароссы явно утрирован литературный мотив 'страх врагов перед героем', ср.: *Volat fama Cesaris velut velox ecus, / Hac audita trepidat imperator Grecus, / Iam quid agat nescius, iam timore cecus, / Timet nomen cesaris ut leonem pecus* «летит слава цезаря словно быстрый конь; услышв о нем, трепещет греческий император; он уже не знает, что ему делать, и, ослепленный страхом, боится имени цезаря, как скот боится льва» (*Salve*). (Отметим, кстати, ювелирную аллитерацию в первом стихе: *volat* –

velut – velox и частичную анаграмму во втором: *trepidat – imperator*.) Нарочитая условность, выражающаяся в использовании и педалировании элементов готового литературного репертуара, – явление, с которым мы еще встретимся, говоря о том, как автор утрирует свой собственный характер (СОВМ двух ветвей в финв).

(13) виртуозная рифмовка.

Это еще один фактор, подчеркивающий форму и выражающий самолюбование. В стихотворениях, написанных вагантской строфой, требующей четыре одинаковые рифмы подряд, нередко последовательности из восьми рифм, например: *minores, fores, debitores, labores, piscatores, venatores, contemptores, honores* и т. д. Сами рифмы часто носят акробатический характер: целиком такими рифмами написано *Omnia: cuius – manu jus, immense – regimen se, vigena – tibi gens, pulsum – procul sum* и т. д. По поводу последней рифмы заметим также, что принцип отчужденности и взгляда со стороны (который лежит в основе жонглирования рифмами) здесь обнажен, чему служит

(14) контрапункт между рифменным жонглированием и содержанием текста,

говорящего об угасании жизни и пульса (*sencio per pulsum quod non a morte procul sum* «чувствую по пульсу, что я недалеко от смерти»).

Аналогичный контраст между бедственностью изображаемого положения и богатой фантазией в области рифмовки налицо и в *En habeo: nunc mendicorum socius sum, non medicorum* «теперь я товарищ нищих, а не врачей». Превращение в нищего сопровождается рифмой, эффектной в ряде отношений: это грамматический параллелизм (два существительных в одном и том же падеже и одной и той же синтаксической роли); это очень глубокая рифма, покрывающая пять слогов, в том числе все первое полустишие (*nunc mendicorum ... non medicorum*); это почти полный каламбур, так как два существительных (одно – выражающее престиж, а другое – униженность) различаются всего лишь одной буквой (n).

Коснемся, наконец, и таких орудийных проявлений 'артистизма', которые, с одной стороны, достаточно незаметны и к тому же неспецифичны для данного автора, но, с другой стороны, являются необходимым условием реализации темы 'артистизм'.

В отличие от тех особых эффектов, о которых говорилось до сих пор, с их эпатуирующей подчеркнутостью и преувеличенностью, речь пойдет о более нейтральных чертах поэтического стиля, понижающих всю фактуру стихотворного текста. Дело в том, что убедительное воплощение темы 'артистизм' предполагает безупречное и разностороннее владение формой, безотносительно к тому, происходит ли какое-то ее выпячивание и обнажение.

Проиллюстрируем техническое мастерство Архипоэта на материале фонетической организации его стихов, причем обратимся непосредственно к материалу «Исповеди», поскольку в ее дальнейшем разборе эта сторона (как более или менее безразличная к локальной теме) затрагиваться не будет.

Текст стихотворения изобилует фонетическими параллелизмами, т. е. повторениями определенных звуков в определенных позициях. Для повторяющихся гласных наиболее типичными позициями являются первая и последняя ударные позиции полустиший одной строки (горизонтальный параллелизм). Ср.: *stultus ego comparor / fluvio labenti; presul discretissime / veniam te precor; secundo regarguor / etiam de ludo; tercio capitulo / memoro tabernam*. Еще более часты повторы заключительных ударных гласных в полустишиях; ср.: *factus de materia / levis elementi; jocus est amabilis / dulciorque favis; oculis illaqueat / facie predatur; illam nullo tempore / sprevi neque spernam*. Иногда один стих включает оба типа повторов одновременно: *cor imbutum nectare / volat ad superna*.

Встречаются параллелизмы гласных и в других позициях, например в началах или концах стихов одной строфы (вертикальный параллелизм). Так, в началах стихов строфы II параллелизм охватывает три ударные гласные (*u–e–o*): *cum sit enim proprium... / supra petram ponere... / Stultus ego comparor...* Примеры сходной огласовки вторых полустиший находим в строфах X и XI (причем во втором случае наблюдается и горизонтальный параллелизм в пределах полустишия). В X: *etiam de ludo / ...me dimittat nudo / ...mentis esti sudo / meliora cudo*; в XI: *...memoro tabernam / ...sprevi neque spernam / ...venientes cernam / requiem eternam* (в последней паре полустиший тождество огласовок является полным).

Помимо таких ритмических повторов гласных, нередко их повторы в нерегулярных позициях, отличающиеся, однако, большим охватом текста. Ср., например, повторения одного и того же ударного гласного в пределах полустишия или строки: *materia / levis elementi; petram... sedem fundamenti; feror ego veluti / sine nauta navis; voluptatis avidus / magis quam...* и т. п.

Повторы подобного рода нередки и по вертикали; ср. в той же строфе II окончания (на *u-a-enti*) – *fundamenti: fluvio labenti: nunquam permanenti*.

Богат фонетическими повторами и консонантизм «Исповеди». Как и в области гласных, эти повторы могут быть ритмическими и неритмическими.

Горизонтальные ритмические повторы можно проиллюстрировать, например, повторением одинаковых согласных в началах полустиший одной строки (анафорические), ср. II, 2 *supra... / sedem...*; XV, 4 *cujis... / conscius*; в началах последних слов полустиший (эпифорические), ср. X, 4 *...carmina / ...cudo*; XII, 4 *...propi-cius / ...potatori*; V, 2 *...viciis / ...virtutis*; VII, 4 *...corporum / ...curam*, а также повторением согласных в соседстве с последними ударными гласными полустиший строки: VII, 4 *...corporum / ...curam*; III, 1 *...gravitas / ...gravis*; VI, 4 *...nequeo / ...mecor*; IX, 1 *...Yppolitem / ...Papie*; XII, 2 *...proxima / ...ori*. К ритмическим повторам близки и повторы в началах первого и последнего слова стиха (кольцевые), ср. XVII, 2 *renovatis... / ...renascor*; XI, 1 *tercio... / ...tabernam*; VI, 1 *presul... / ...precor*; IX, 3 *Veneris... / ...vie*; XII, 1 *meum... / ...mori*; а также в началах слов, окружающих цезуру (стыковые), ср. XIV, 1 *...proditor / pravitatis...*; XV, 1 *...presencia / presulis...*; IX, 4 *...turribus / turris...*

Вертикальные ритмические повторы согласных – это, в первую очередь, повторы начальных согласных соответственных полустиший разных стихов в пределах одной строфы. Ср. повторы в первых полустишиях: I, 3, 4 *factus... folio*; II, 2–4 *supra... stultus... sub*; VI, 2, 3 *morte... meum*; XVIII, 2, 4 *fac... feram*, а также повторы во вторых полустишиях: I, 2, 3 *loquor / levis*; V, 1, 3 *more / magis*; XIII, 2, 3 *volat / vinum*; XVI, 1, 2 *quicquid / quod*. В двух случаях строфа содержит вертикальные повторы обоих типов; ср. I строфу с ее начальными *f* и *l* и X, 1, 2: *secundo / sed* и X, 2–4: *me / mentis / meliora*.

Многочисленны также неритмические повторы согласных, так или иначе разбросанные по стиху и строфе, однако от их иллюстрирования мы воздержимся. В заключение нашего беглого очерка фонетической ткани текста Архипоэта приведем несколько случаев, когда в повторение вовлекаются целые фонетические комплексы, образующие сложные цепи и переплетения. Ср. повторение комплекса *d–m + e / a*: I, 3 *de materia* – II, 2 *sedem... fundamenti* – II, 4 *eodem aere*, комплекса *(m/n)–t–r + a / i / u*: I, 1 *intrinsicus* – I, 2 *in amaritudine* – I, 3 *materia*, комплекса *v–n(–s) + e + u*: VIII, 3 *ubi Venus digito iuvenes venatur*.

Примеры, которые легко можно было бы продолжить, а также материал других сфер поэтической техники показывают ювелирное владение формальными средствами стиха, благодаря которому тема 'артистизм' получает убедительную поддержку на уровне наименее осознаваемых элементов структуры.

Перейдем теперь к предметным манифестациям 'артистизма'. Одной из его типичных конкретизаций являются

(15) позы, т. е. утрированные и условные изображения собственных чувств и состояний.

Житейские формы артистической игры с собственным «я» и позы, принимаемые этим «я» перед публикой, могут, вообще говоря, быть весьма различными в зависимости от характера субъекта. Ср., например, такие разные позы, как «суперменская» поза большого, сильного, авторитетного человека (Маяковский) или поза утонченности, изнеженности, элитарности (Игорь Северянин). Достаточно специфичны и позы, принимаемые лирическим героем Архипоэта. Они несут на себе отпечаток уже известных нам инвариантных черт личности героя, связанных с комплексом 'слабость'. Эти позы обычно выражают то или иное отступление перед превосходящими силами жизни, а также желание снискать их расположение. Позы этого рода образуются путем добавления к описанным выше разновидностям *θινв* 'слабость' элементов артистического отчуждения, остранения, стилизации и т. п. (о них см. выше). Таким образом, безрадостная картина жизни гонимого и неудачливого поэта приобретает характер своеобразного маскарада. Среди типов стилизации следует выделить такой, как

(16) подгонка реального состояния героя под ту или иную из набора наличных социальных ролей (одописца, покорного слуги, кающегося грешника и т. п.).

Говоря о позах, характерных для героя Архипоэта, мы будем часто пользоваться словом 'коккетство', которому хотели бы придать терминологический смысл:

(17) коккетство = слабость, превращенная в позу, рассчитанную на симпатию аудитории.

Рассмотрим элементы позирования в некоторых из приводившихся выше иллюстраций 'слабости и пассивности' героя.

Как мы помним, одной из разновидностей *θινω* 'слабость, подверженность' было 'простираание ниц, покорность приказам, просьбы о расположении и прощении'. В духе сказанного выше эта психологическая установка отливается в форму готовой или даже несколько утрированной маски.

(18) слуга, покорный своему господину.

Это достигается подчеркиванием элементов служения и употреблением соответствующих клишированных жестов (*tibi colla subdimus; ego caput fero proum; prece vestra complector genua*) и преувеличенных заверений (типа *ibo si preceperis eciam trans freta*).

Условная фигура покорного слуги часто оттеняется соположением с аналогичной фигурой могущественного господина. Так, в начале *Archicancellarie II* поэт изображает себя робким, слабым, пригнетенным, хотя и на все готовым слугой, тогда как адресат послания характеризуется как твердый, возвышенный, просвещенный, мудрый. То же в *Omnia*, где возвеличение адресата сопровождается всяческим принижением себя.

Иногда эта контрастная конструкция доводится до особой резкости, например в стихотворении, обращенном к императору, где поэт сравнивает себя и подобных себе простых смертных с муравьями (при этом более крупные личности, также склоняющиеся перед императором, уподоблены тиграм): *tibi colla subdimus tigres et formice* (*Salve*). Подобная гиперболизация собственной слабости и убожества – поза, СОВМЕЩАЮЩАЯ преувеличение (т. е. сознательную игру с формой) и взгляд со стороны на собственное «я» (преувеличению подвергается именно «я»). К позе утрированной покорности часто добавляются кокетливые упоминания о слезах, вздохах и т. п. (*exaudi suspiria gemitusque flentis*).

Элементы преувеличения и кокетства часто выступают на первый план, в частности, когда поза не опирается на готовую социальную роль. Так, при переработке в позу мотива (3) 'зависимость от нужд плоти' герой изображает себя в *Archicancellarie II* как слабого и преувеличенно ничтожного, тем самым рисуя себя как бы со стороны и – путем карикатурного самоуничижения – рассчитывая рассмешить и вызвать сочувствие. Достигается это так. Утрируя мотив зависимости духа от плоти, поэт представляет себя в виде весьма примитивного механизма, который не только не работает без еды и выпивки, но и выдает продукцию

в строгой зависимости от потребленного (*tales versus facio quale vinum bibo*). Таким образом 1-е лицо «я» становится объектом карикатуры (взгляд, уместный скорее в эпиграмме, чем в автопортрете). Намеренное принижение себя имеет место и в словах *me jejunum vincere posset ruere unus*, где образ ребенка вносит мотив (8) 'инфантильность', призванный придать ситуации трогательный оттенок⁵.

Кстати, упомянутый только что мотив (8) тоже легко преобразуется в условную позу; ср.: *vidua pauperior*, где мотив 'приравнивание себя к слабой и убогой части человечества' выражен определенной социальной ролью (вдова), а дополнительное преувеличение состоит в том, что себя поэт ставит еще ниже.

Проиллюстрировав основные способы и некоторые примеры преобразования разновидностей 'слабости' в соответствующие позы, мы откажемся от задачи исчерпывающего перечисления поз. Остановимся лишь на одном аспекте 'артистического и отчужденного отношения к себе'. Подобно тому, как герой Архипоэта склонен смотреть со стороны на свое человеческое «я», точно так же он часто занимает 'отчужденную позицию и по отношению к себе как к поэту'. Эти два литературные «я» – собственно поэт и, так сказать, критик, рассуждающий о стихах, законах творчества и т. п., – могут соотноситься друг с другом так же, как и две человеческие ипостаси автора. А именно, «я-критик» охотно изображает «я-поэта» как страдающего уже знакомыми нам чертами слабости, пассивности и т. п., но – на литературной почве.

Из 'поэтических поз', принимаемых автором, отметим две.

(19) роль послушного одописца, готового выполнить любое литературное поручение покровителя.

Ср. в *Archicancellarie II*, строфа 3: *Tuus in perpetuum servus et poeta ... / Et, quodcumque jusseris, scribam mente leta* «я, твой слуга и поэт навечно... радостно напишу все, что ты прикажешь». В аналогичном месте послания императору параллелизм между ролью одописца и прочими социальными формами служения дан еще более прямо: *Dent fruges agricole, pisces piscatores, / Auceps volatilia, feras venatores, / Nos, poete pauperes, opum contemptores, / Scribendo Cesareos canimus honores* «Пусть земледельцы приносят плоды, рыбаки рыбу, птицеловы птиц, охотники дичь; мы, бедные поэты, презирающие богатства, воспеваем славу цезаря писаниями».

(20) поза поэта, извиняющегося за неспособность выполнить высокий социальный заказ.

Она разработана с большой подробностью в Archicancelarie II, где поэт оправдывает свою медлительность в написании стихов в честь императора нехваткой времени, сил, переменчивостью вдохновения, голодом, нищетой и другими проявлениями 'лишенности'. 'Уклонение от воспевания' чего-то высокого является готовым литературным мотивом, встречающимся, в частности, у Горация (ода о Пиндаре: IV, 1), а в качестве его мотивировки использованы специфические черты лирического «я» Архипоэта (= разновидности 'слабости, пассивности').

В обоих рассмотренных случаях можно обнаружить полный параллелизм со способами остранения своего «я» в житейской сфере. Если там мы встречались с отливанием проявлений 'слабости' в определенные социально-психологические роли, то здесь те же слабости «дотягиваются» до определенных литературных ролей.

В заключение описания двух компонентов инвариантной темы подчеркнем, что возможны их многообразные СОВМЕЩЕНИЯ, на которых мы не сможем остановиться. Ограничимся упоминанием лишь об одном проявлении их совместного действия. На пересечении 'слабости' и 'артистизма' образ лирического героя приобретает такие черты, как

(21) изящество, изнеженность, благородный вкус, чувство меры.

Это означает, в частности, отсутствие натурализма, картин грубой жизни, буйных сцен, резких эмоций и т. п. (в отличие, скажем, от стихов Примаса Орлеанского).

В *Интегральной темой «Исповеди»*, по определению, должно служить СОВМЕЩЕНИЕ ее локального и инвариантного компонентов, т. е. то или иное осуществление синтеза 'жизнелюбия' и 'благочестия' в терминах 'слабости' и 'артистизма'. Стратегия реализации этой задачи относится уже к области не собственно темы, а глубинного решения.

2. Глубинное решение

Суть ГР может быть определена как СОВМЕЩЕНИЕ друг с другом полюсов локальной темы ('благочестия' и 'жизнелюбия') с опорой на инвариантную тему, т. е. на ее два главных компонента и на те их разновидности и комбинации, которые оказываются для этого наиболее удобными. Тем самым происходит не только

СОВМ полюсов флок, но и СОВМ флок с финв и выбор нужного «поворота» финв.

ГР включает определение основных направлений, по которым финв ставится на службу флок. Прежде чем перечислять их, заметим, что уже самый факт обращения к финв и ее разновидностям (в данном случае – к различным сторонам единой авторской личности) и трактовки в их духе каждого из полюсов флок неизбежно означает медиацию между этими полюсами: они предстают как органически связанные грани одного и того же психологического склада.

Общий характер СОВМЕЩЕНИЯ полюсов локальной темы определяется с учетом тематического компонента 'артистизм', точнее, таких его аспектов, как 'неоднозначность, незакрепленность, переменчивость ценностных установок'. В соответствии с этим искомым 'синтез благочестия и жизнелюбия' предстает как: (а) 'амбивалентный', т. е. оба полюса даются как бы не вполне всерьез, с двойным знаком, (б) 'неустойчивый, колеблющийся', в том смысле, что автор то и дело «безответственно» перескакивает от одного полюса к другому, балансирует между ними и т. д. Эта 'неустойчивость' психологически мотивирована (СОГЛАСОВАНИЕ) 'слабостью, подверженностью': герой способен поддаваться влиянию обеих полярных сил.

Амбивалентный и неустойчивый характер СОВМЕЩЕНИЯ представляет собой ценную особенность разбираемого стихотворения. Амбивалентность, равноценность полюсов отличает его от пародийных перелицовок религиозных текстов (типа «Евангелия от марки серебра» и «Всеппянейшей литургии»), где церковные элементы лишаются положительного ореола и приводятся лишь в целях их осмеяния. Неустойчивость равновесия между ценностями выделяет «Исповедь» из числа других более поздних, полнокровных и гармоничных форм синтеза гедонизма и христианства (ср. образ брата Жана у Рабле). Возможно, подобный неустойчивый модус примирения 'благочестия' и 'жизнелюбия', подсказываемый свойствами инвариантной темы (= поэтической личности Архипоэта), имеет и историческую подоплеку: идеологический климат XII в. еще не допускал столь рискованного и парадоксального сочетания без изрядной дозы лавирования и акробатики.

Поскольку исходно, т. е. в современной Архипоэту культуре, полюса локальной темы однозначно противоположны по оценке (благочестие – плюс, жизнелюбие – минус), постольку задача их амбивалентного СОВМЕЩЕНИЯ состоит в выборе средств,

которые обеспечивали бы не просто 'фактическое соединение' полюсов, но и определенный 'сдвиг в их оценке'. Жизнелюбие, наряду с осуждением, подлежит, так сказать, реабилитации, а благочестие, наряду с превознесением, снижению.

Для решения задач фактического соединения полюсов и сдвига в оценках привлекаются средства тройного рода:

А. Обеспечивающие чисто фактическое соединение полюсов, например переход героя от благочестия к жизнелюбию или наоборот; тот или иной параллельный показ обоих способов поведения; и т. п.

Б. Направленные исключительно на изменение оценок полюсов, безотносительно к задаче их соединения. Чисто оценочный сдвиг может состоять в том или ином ретушировании одного из полюсов с целью приблизить его к виду, приемлемому с точки зрения противоположного полюса (причем этот последний может в данном месте текста и не фигурировать).

В. Обеспечивающие как фактическое соединение полюсов, так и сдвиг оценок. Эта комбинация особенно часто встречается в «Исповеди». Она состоит в том, что два полюса не просто одновременно экспонируются в тексте, но и оба одновременно 'утверждаются' или 'отрицаются'. Это имеет место, когда в речи автора слышатся сразу два голоса, когда два противоположных явления комически приравниваются друг к другу, и т. п. Следует сказать, что первый тип операций, т. е. чисто фактическое соединение полюсов, в контексте других двух типов средств, применяемых в «Исповеди», обычно также сопровождается некоторым сдвигом оценок, что соответствует центральной установке на амбивалентность.

С опорой на элементы инвариантной темы названные три типа средств конкретизируются в «Исповеди» следующим образом.

А. Фактическое объединение жизнелюбия и благочестия происходит с опорой на такие инвариантные свойства лирического героя, как 'легкость, подвижность, подверженность' внешним воздействиям любого направления, а также 'смена поз' (финв 'артистизм'). Герой предстает как непринужденно переходящий, «перепархивающий» от греха к раскаянию и наоборот.

Б. Чисто оценочная переориентация полюсов путем их раздельного ретуширования состоит в том, что искомые менее резкие манифестации этих полюсов подбираются с учетом характерных черт личности героя, т. е. инвариантных мотивов. Так, жизнелюбие делается приемлемым с точки зрения благочестивой морали

тем, что в нем (с опорой на мотив (21) 'изящество,...') ослабляются черты разгульности, исключаются всякое буйство и неумеренность⁶, а также тем, что жизнелюбивое поведение объясняется ссылками на слабость и податливость героя. Обезвреживанию картин гедонистического поведения способствует и финв 'артистизм': им придается характер поз, чем подчеркивается элемент искусственности и поэтому снимается живой, заразительный заряд гедонизма. В результате этих и подобных операций из жизнелюбия изымаются моменты, способные возмутить и оскорбить религиозную благопристойность. У него как бы вынимается жало, оно предстает неопасным и простительным.

Аналогичному автономному ретушированию подвергается и благочестие, лишаясь своих крайних аскетических проявлений и выступая в более гуманном облике. В частности, оно окзывается манифестированным в виде благочестивой творческой деятельности; связь такого модуса благочестия с инвариантным мотивом 'артистизм' очевидна.

В. Соединение полюсов, сдвигающее также и оценки (двухголосие, парадоксальные приравнивания полюсов и подобные построения, см. выше), основывается в первую очередь на 'артистическом' аспекте поэтической личности автора. В самом деле, склонность к двойственным точкам зрения, к многоплановой игре с объектами, в том числе и с собственным «я», отмеченная нами в разделе о ПМ, очевидным образом способствует данному типу операций.

Краткое резюме глубинного решения «Исповеди» выглядит примерно так.

(22) Амбивалентное и неустойчивое СОВМЕЩЕНИЕ благочестия и жизнелюбия, опирающееся на инвариантные черты поэтической личности Архипоэта (слабость, артистизм), идет по следующим основным линиям:

(а) модификация полюсов – их смягчение, сближение, устранение крайних форм;

(б) переход героя от полюса к полюсу, имеющий вид непринужденного игрового «перепархивания»;

(в) одновременные апология и критика обоих полюсов путем их парадоксального контрапунктирования и приравнивания друг к другу.

II. ГЛУБИННАЯ СТРУКТУРА

Глубинная структура (ГС) «Исповеди», реализующая глубинное решение, описывается в два этапа. Сначала рассматриваются, по отдельности и безотносительно к их линейному и иерархическому соотношению в тексте, основные компоненты ГС – типовые конструкции (из общелитературного репертуара), каждая из которых берет на себя определенные функции из числа сформулированных в ГР. Затем из них строится сюжетно-жанровое ядро ГС, где некоторые из конструкций становятся доминирующими, образуя стержень, вокруг которого аранжируются остальные конструкции; применение определенных операций по выразительной разработке ядра ГС приводит к построению, все еще в рамках ГС, достаточно подробного линейного плана будущего текста.

1. Конструкции

Этим термином мы обозначаем целый спектр выразительных средств, играющих существенную роль в реализации ГР. К ним относятся элементарные приемы выразительности (в данном случае СОГЛАСОВАНИЕ) и их комбинации (СОВМЕЩЕНИЕ КОНТРАСТОВ, ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ), а также более сложные художественные образования – фигуры, т. е. комбинации ПВ, нагруженные определенным тематическим содержанием, например комическим (в составе описываемых ниже конструкций «Перекрашивание», «Провал претензий»), и контрапунктные построения, СОВМЕЩАЮЩИЕ различные точки зрения (например, в двухголосных конструкциях).

А. *Конструкция 'Смягчение'* выполняет функцию ретуширования полюсов θлок путем их СОГЛАСОВАНИЯ с теми или иными манифестациями θинв. Это 'Смягчение', выражающееся, по сути дела, лишь в отборе проявлений 'жизнелюбия' и 'благочестия', которые преподносятся читателю уже в готовом виде (а не в каких-либо построениях, в которые они вовлекались бы на глазах читателя), воспринимается как нечто само собой разумеющееся и своей сравнительной незаметностью отличается от всех прочих конструкций. Назовем основные формы, принимаемые данной конструкцией в «Исповеди».

1. Смягчение 'жизнелюбия' путем СОГЛАСОВАНИЯ с 'изяществом, изнеженностью, благородным вкусом, чувством

меры' делает его проявления умеренными, небуйными и ориентирует их в сторону 'слабости, изнеженности, мягкости'⁷. Похождения героя на любовном, игорном и кабацком поприщах изображаются без натуралистических подробностей, характеризуются такими метафорическими или обобщенными понятиями, как *jocus, morte bona morior, quis... castus habeatur, tabernam... nullo tempore sprevi neque spernam*. При этом акцент делается на всякого рода сладостных, легких, приятных переживаниях и занятиях: *jocus, dulciorque favis, dulci nece, puellarum decor, leviumque sororum*.

2. Смягчение 'жизнелюбия' путем СОГЛАСОВАНИЯ непосредственно со 'слабостью, лишенностью, подверженностью' придает его проявлениям характер 'пассивной жертвенности'; ср. труд по приказу Венеры, раны, наносимые красотой девушек, песе песог «*букв. губим гибелью*» и т. п., а также 'неудачливости': если влюблен – то платонически (*tactu nequeo*), если играет – то проигрывает (*ludus corpore me dimittat nudo*), если пьет – то до изнеможения (строфы XI–XII).

3. Смягчение 'жизнелюбия' путем СОГЛАСОВАНИЯ с 'позированием' ('артистизм') делает его проявления «несерьезными», условными, что выражается прежде всего в хрестоматийных преувеличениях своих чувств и состояний: так, легкость героя предстает в образе листа, гонимого ветром, а интенсивность любовных переживаний и опьянения преувеличиваются путем уподобления смерти.

4. Смягчение 'благочестия' путем СОГЛАСОВАНИЯ с другими проявлениями 'артистизма' приводит к тому, что в качестве упоминаемых поэтом форм благочестивого поведения фигурируют 'творчество, труд, горение духа'; ср. *tunc versus et carmina meliora cudo; roculis accenditur animi lucerna; labor est suavis*.

5. Смягчение 'благочестия' путем СОГЛАСОВАНИЯ со 'слабостью, изнеженностью': желательным для благочестия качеством становится 'милосердие'; ср. поучение о забвении гнева, милосердия и сладости в двух последних строфах.

Б. *Конструкция 'Переход'* обслуживает ту часть ГР, где задается непринужденное перепархивание героя от жизнелюбия к благочестию и наоборот. Иначе говоря, она выполняет функцию фактического («сюжетного») сцепления полюсов, причем сцепления, как это и задано в ГР, неустойчивого. Такое поведение героя опирается, главным образом, на θинв 'слабость, податливость, простирание ниц': 'герой с одинаковой готовностью

подчиняется как соблазнам (*Quicquid Venus imperat, labor est suavis*), так и авторитету церкви' (*Feram, quicquid jusseris, animo libenti*).

При этом поскольку для лирического героя характерно также примеривание всякого рода поз и масок, то Переход может представать как резкий, скачкообразный, «соропалительный»: герой заменяет одну маску на другую, противоположную. Ср. строфу XVII, где герой, еще недавно погрязавший в грехе, заявляет о целом ряде совершенно новых состояний, в которых пребывает (*Iam virtutes diligo, viciis irascor* и т. д.). Вместо плавного процесса изменений Переход дается как последовательность двух дискретных, резко различных состояний.

Такое «механизованное» изображение человеческой психологии неизбежно приобретает комический оттенок. Этот эффект, добавляясь к той атмосфере амбивалентности, отчужденности и неполной серьезности, которая заложена уже в самом принципе 'артистических поз', естественно, служит подрыву благочестивых претензий лирического героя на вновь обретенную чистоту. В том же направлении действуют в тексте «Исповеди» и другие средства создания двусмысленности (двухголосные конструкции), налагающиеся на конечное, 'благочестивое', состояние героя, достигаемое в результате Перехода. Таким образом, конструкция Переход в конечном счете оказывается в разбираемом стихотворении средством не только фактического сцепления полюсов, но одновременно и сдвига оценок⁸.

В. *Конструкция 'Каламбурная игра'* представляет собой особую разновидность Перехода, состоящую в перескоке героя от благочестивых высказываний к жизнелюбивым, заостренный, происходящий в пределах одного и того же слова. Это имеет место в IV, 1 (*mihi cordis gravitas res videtur gravis*) и в V, 4–VI, 2 (сначала благочестиво-самоосуждающий эпитет: *mortuus in anima*, затем – одобрительное упоминание о приятной смерти: *morte bona morior*). Отличие от рассмотренного выше сюжетного Перехода состоит в том, что, во-первых, поворот происходит в плане не описываемых событий (сюжетная линия 'грех–покаяние'), а лишь способа выразиться об одном и том же состоянии героя (грехе); во-вторых, в том, что этот, по сути дела чисто ментальный, Переход выразительно разработан с помощью вербальной техники – каламбура, т. е. словесного КОНТРАСТА с тождеством. (Что последнее является отдельным эффектом, можно видеть, если представить себе вариант Перехода без каламбура, например, V, 4 *mortuus in anima* – VI, 2 *dulci nesci nescor*.) Очевидно, что этот

каламбурный Переход опирается на 'артистические' склонности автора, причем в их наиболее легковесном и игровом варианте (игра словами). Функцией каламбурного Перехода является проецирование сюжетного «перепархивания» в план способов изложения. Тождество слова, употребленного в двух противоположных значениях, добавляет к эффекту раздельного, последовательного демонстрирования полюсов (как при сюжетном Переходе в его чистом виде) эффект их одновременного, контрапунктного присутствия и тем самым сдвига оценок.

Г. *Конструкция 'Чужая роль'* представляет собой СОВМЕЩЕНИЕ двух контрастных элементов: некоторого объекта или лица, имеющего закрепленную за ним роль (характер, способ поведения и т. п.) – X, и противоположной роли (характера и т. п.), навязываемой ему обстоятельствами, – АнтиX. Эта конструкция широко распространена в литературе; ср. такие характерные ситуации, как 'волк в овечьей шкуре', 'нищий в роли принца', 'частное лицо, принимаемое за высокопоставленного чиновника' и т. п. Нас будет интересовать та разновидность этой конструкции, в которой X – объект высокого или положительного плана, а отводимая ему роль АнтиX – низкая, отрицательная. Таким образом, речь фактически пойдет о более частной конструкции 'Сниженная роль'. Классическим примером может служить несолидное поведение наследного принца Гарри, будущего короля, в хронике Шекспира «Генрих IV». Снижение подобного рода может сопровождаться комическими обертонами: таковы все те ситуации карнавального типа, где носители престижа ставятся в низкое положение и осмеиваются.

В некотором смысле этот комический вариант рассматриваемой конструкции подобен комическим фигурам: он является сюжетным аналогом ментальных 'Перекрашиваний', будучи в то же время параллелен 'Провалу претензий' (об этих фигурах см. ниже), также разрабатываемому сюжетными средствами 'падение сверху вниз'.

В «Исповеди» конструкция 'Сниженная роль' применяется в функции фактического соединения двух полюсов – благочестия ('высокое') и жизнелюбия ('низкое'), сопровождающегося сдвигом в оценке высокого полюса. Результатом являются неоднократно возникающие образы 'чистых и праведных существ, кощунственно помещаемых в профанную ситуацию'. Таковы: в строфе IX Ипполит, переносимый фантазией автора в Павию, где он неспособен сохранить свою чистоту даже в течение одного дня; в строфах XI–XII – ангелы, появляющиеся в кабаке, чтобы

вступить за душу пьяницы; в строфе XIV – слуги архиепископа (т. е., по-видимому, также духовные лица), любящие наслаждаться жизнью. В качестве СОВМЕЩЕНИЯ данной конструкции с двухголосной конструкцией 'Игра с цитатами' (см. ниже) следует, наверное, рассматривать тот тип обыгрывания цитат, когда цитируемый сакральный голос ставится на службу интересам жизнелюбца, т. е., грубо говоря, праведному автору цитаты отводится низкая роль апологета разгульной жизни. Примерами могут служить перелицованные цитаты, где в защиту грешника высказываются ангелы (XII, 4), а затем в этой функции используются и слова самого Христа.

Д. Конструкция 'Переукрашивание', или 'Выдача (одного за другое)', основана на приеме ментального СОВМЕЩЕНИЯ некоторого реального положения дел с избираемым способом его описания (изображения). Эта играющая весьма важную роль конструкция представлена в «Исповеди» рядом своих разновидностей, выполняющих разные наборы функций из ГР.

'Переукрашивание' отрицательного под неотрицательное будет далее называться 'Приукрашивание' (ср. типологию 'Приукрашиваний' в (Жолковский, Щеглов 1978б: 583–585)). В «Исповеди» применяются два основных типа Приукрашивания – выдача отрицательного (т. е. жизнелюбия) за простительное и выдача его за похвальное. Помимо Приукрашивания применяется еще одна разновидность Переукрашивания – выдача положительного за неположительное (условно 'Прибеднение').

1. *Первый, более мягкий, тип 'Приукрашивания'* применяется для реабилитации 'жизнелюбия' путем изображения его в виде простительного недостатка. Иначе говоря, данная конструкция выполняет функцию ретуширования полюса жизнелюбие, т. е. ту же, что и у конструкции Смягчение (см. выше), от которой она, однако, отличается своей большей заметностью и художественной разработанностью. Выдавая жизнелюбие лирического героя за нечто простительное, поэт опирается на такую инвариантную черту его характера, как 'слабость, пассивность, податливость': проявления 'жизнелюбия', которые с церковной точки зрения представляют серьезный порок, объясняются и тем самым ретушируются ссылкой на неспособность героя устоять перед мощными соблазнами. Примерами такого Приукрашивания насыщены строфы VII–IX, в особенности VII (Res est arduissima...).

Добавим, что поскольку всякое Приукрашивание носит более или менее комический характер (высмеивая как приукрашиваемый

порок, так и саму операцию его приукрашивания), постольку применение этой фигуры для реабилитации 'жизнелюбия' в «Исповеди» берет на себя и некоторую долю работы по сдвигу оценок и внесению амбивалентной струи: в комическом свете предстает как сам грешный герой (т. е. 'жизнелюбие'), так и его покаянные речи (т. е. в конечном счете 'благочестие').

2. *Второй, более дерзкий, тип 'Приукрашивания'* (выдача отрицательного за похвальное) реализуется, в частности, как восхваление греховных удовольствий (жизнелюбия), которые изображаются в качестве богоугодных дел (благочестие). Функцией этого типа Приукрашивания является одновременно фактическое соединение полюсов (их параллельное экспонирование) и сдвиг в их оценках (ввиду резкой парадоксальности приравнивания полюсов, оба они, а также сам факт выдачи-исповеди освещаются комическим светом). Основаниями для подобного Приукрашивания, точнее, связующими мостиками между тем, что выдают, и тем, за что выдают, служат такие инвариантные мотивы, как 'бедность, лишенность', 'легкость, парение'. Так, 'азартные игры' и возникающая в результате их 'неконвенциональность' облика героя-оборванца ('жизнелюбие') приукрашиваются следующим образом: в них усматривается характерная для героя 'лишенность', которая далее трактуется как отвержение материального и поворот к духовному, к творческому (благочестие). Аналогичным образом пристрастие к вину выдается за религиозный экстаз, причем мостиком служит сходство по инвариантному элементу 'легкость, парение': опьянение приводит душу в легкое состояние, которое приравнивается к религиозному парению духа.

3. *'Прибеднение'* (выдача положительного за неположительное) обычно выполняет двоякую задачу: с одной стороны, оно подчеркивает положительное по контрасту с тем отрицательным, к которому оно мнимо приравнивается; с другой стороны, оно делает положительный полюс привлекательным и лишает его «нестерпимого блеска» благодаря тому, что представляет собой фигуру скромности. В «Исповеди» данная разновидность Переукрашивания играет важную роль, применяясь наряду с конструкциями группы Смягчение в целях ретуширования одного из полюсов – жизнелюбия. В качестве того положительного элемента, который надлежит сделать привлекательным (и неопасным, необходимым) с точки зрения благочестия, выступает здесь жизнелюбие: представляя собой своего рода яркость, активность, силу, богатство, оно переукрашивается под убогость, пассивность,

слабость, бедность. Очевидна при этом опора на следующие инвариантные черты лирического героя: с одной стороны, 'слабость, пассивность' и т. п., с другой – 'артистическая' склонность к принятию поз, в частности кокетливых, рассчитанных на снискание симпатий. В данном случае имеет место 'кокетливая поза бедности и слабости, заискивающая перед благочестием'.

В определенных случаях Прибеднение тесно связано с Приукрашиванием, образуя с ним как бы две стороны одной медали. Это происходит в тех случаях, когда в роли того, за что выдается приукрашиваемый объект, выступает нечто, обладающее признаком бедности, скромности, слабости и т. п.⁹ Это имеет место в «Исповеди» с ее постоянным упором на финв 'слабость'. Вся линия лирического героя на самооправдание путем ссылок на слабость и податливость (Приукрашивание первого типа) оказывается одновременно и линией на изъятие из собственного поведения моментов, способных оскорбить, вызвать зависть и т. п. Примером СОВМЕЩЕНИЯ Приукрашивания с Прибеднением могут служить хотя бы стихи в VII, 1, 3: *res est arduissima vincere naturam... juvenes non possumus legem sequi duram.*

Здесь хорошо видны как самооправдание, так и кокетливое прибеднение. Первое дано в тексте прямо; второе становится очевидным благодаря нарочитому увеличению контраста между 'тяжестью задач' и 'скудостью сил' (прилагательное «трудный» в превосходной степени; эпитет *duram*; принижено скромное 1-е лицо мн. ч. и диминутивный оттенок слова *juvenes*).

Обе операции – и Выдача за слабость, и Прибеднение – выполняют функцию ретуширования полюса жизнелюбие. Вместе с тем тот способ, которым они «склеены» друг с другом, дает также и амбивалентный эффект сдвига оценок. В этих двух конструкциях один и тот же полюс – жизнелюбие – предстает с противоположным знаком: в Прибеднении – как положительное, в Приукрашивании – как отрицательное. Взаимоналожение этих двух конструкций приобретает, таким образом, черты двухголосия. В «Исповеди» к этому добавляется – в частности там, где применена двухъярусная конструкция 'Приукрашивание–Прибеднение', – и эффект собственно двухголосных построений, например, использования 1-го лица в высказываниях, невыгодных для субъекта (о них см. ниже).

Е. Конструкция 'Провал (претензий)' основана на фактическом СОВМЕЩЕНИИ двух контрастных состояний – некоторых (осмеиваемых, разоблачаемых) устремлений и их сюжетного

опровержения. В «Исповеди» эта конструкция применяется для осмеяния полюса 'благочестие', точнее его наиболее категорических и агрессивных форм. Как мы помним (см. выше о конструкциях группы 'Смягчение'), рекомендуемая в «Исповеди» форма 'благочестия' отличается 'мягкостью, сладостью'. Конструкция 'Провал претензий' служит в конечном счете той же задаче ретуширования полюса 'благочестие', но путем контрастной техники, по принципу от противоположного. Данная конструкция занимает в стихотворении сравнительно скромное место: в строфе XIV проповедника аскетизма на деле оказываются лжецами, так как сами стремятся *ludere seculoque frui*.

Обратимся теперь к группе конструкций, которые соответствуют 'артистическим' аспектам личности героя и общим для которых является одновременное выполнение двух функций: фактического соединения полюсов локальной темы и сдвига в их оценках. Речь идет о контрапунктных, или двухголосных, построениях.

Уместность двухголосия, в частности контрапункта «своего» и «чужого» голоса в рамках одного и того же акта речи, в полной мере мотивирована элементами инвариантной темы Архипоэта. Во-первых, двухголосие естественно вытекает из установки на 'амбивалентность', которая, в свою очередь, восходит к 'артистизму'. Во-вторых, склонность лирического героя к усвоению чужого голоса может рассматриваться как проявление характерной для героя готовности принимать различные внешние для него готовые социальные роли ('податливость' плюс 'позирование', т. е. 'слабость' плюс 'артистизм').

В «Исповеди» применяются четыре вида двухголосных конструкций: 1) специальный тип речи, предоставляющий слово разным голосам и точкам зрения; 2) игра с цитатами; 3) игра с грамматическими категориями, закрепленными за определенными точками зрения; 4) игра со стиховыми средствами (контрапункт содержания и выражения).

Ж. Конструкция 'Двухголосная речь'. В литературе существуют устоявшиеся типы высказываний, иногда даже выкристаллизовавшиеся в жанр, которые предполагают соположение или слияние двух или более голосов. Такие типы высказываний представляют собой готовый предмет для амбивалентного СОВМЕЩЕНИЯ взаимно противоречащих концепций, интонаций и т. п., в том числе противоположных в оценочном отношении.

Более слабая (менее парадоксальная) степень СОВМЕЩЕНИЯ представлена многочисленными диалогическими жанрами

высказываний, в частности лирическими; ср. средневековые словопрепятия между теми или иными партнерами (временами года; водой и вином; грехом и добродетелью; и т. п.). СОВМЕЩЕНИЕ становится более тесным и поразительным, когда двумя голосами говорит один и тот же человек. Таковы:

(а) *притворная или лживая речь* персонажа в рамках литературы условного типа – из-под маски выглядывает истинное лицо (ср. гибрид волка и бабушки в «Красной шапочке» Перро; речи обманщиков в фарсах Мольера и т. п.);

(б) *речь колеблющегося персонажа*, построенная по схеме «тезис–антитезис–тезис...», иногда с регулярными прокладками, разделяющими тезисы и антитезисы, например в виде реплик другого персонажа (ср. многократные переходы господина от тезиса в пользу действия к анти-тезису в пользу бездействия в древнеавилонском «Диалоге господина и раба о смысле жизни», а также колебания Панурга между намерениями жениться и не жениться у Рабле);

(в) *пародиш*, где несомненно звучат интонации, мысли, слова пародируемого автора и в то же время голос и точка зрения пародиста;

(г) «*предоставление голоса идеологическому противнику*» (в условиях жесткой культурной цензуры) путем ознакомительного цитирования в контексте осуждающей интерпретации (ср. смакование деталей западной жизни в советских произведениях, осуждающих Запад¹⁰, а также объективное изложение немарксистских философских систем под видом их разоблачения и критики);

(д) *жанр 'исповеди'*, использованный в стихотворении Архипоэта.

'Исповедь' предоставляет большие возможности для двухголосной речи, поскольку она, по определению, есть одновременно '(само)осуждение грешника' и его 'приятие в лоно церкви', т. е., так сказать, его одобрение, так что в целом как бы СОВМЕЩАЮТСЯ отрицательное и положительное отношение к одному и тому же лицу – носителю греха. Как бы он ни был грешен, ему гарантировано прощение. Это конститутивное свойство любой исповеди дополняется двумя другими – потенциальными, которые могут искусно использоваться для усиления эффекта двухголосия.

Во-первых, 'исповедь' – это 'апробированный церковью рассказ о грехе': будучи, с одной стороны, формой ортодоксально-благочестивого поведения и высказывания в рамках культа, она, с другой стороны, предоставляет возможность для максимально подробного и откровенного рассказа о грехе, причем культовая эффективность исповеди тем больше, чем она откровенней.

Во-вторых, дело осуждения греха 'исповедь' доверяет самому грешнику, так что грех и осуждение греха говорят буквально одними и теми же устами. В исповеди это обычно реализуется как прямая самоосуждающая речь грешника, так что становится возможным применение еще одного типа двухголосия – игры с грамматической категорией 1-го лица.

Подчеркнем, что две эти возможности 'ценностного двухголосия' лишь заложены в жанре исповеди и остаются латентными при ее обычном, ортодоксальном, использовании. Напротив, в рассматриваемом стихотворении эта потенциальная амбивалентность всячески подчеркивается и педалируется.

Наряду со своими свойствами как двухголосного типа речи, 'исповедь' обладает и определенными сюжетными характеристиками: представляя собой последовательность 'рассказ о грехах и отмежевание от них – отпущение грехов', она тяготеет к сюжетным построениям, основанным на конструкции Переход.

Использование именно данного типа двухголосной речи в разбираемом стихотворении опирается на такие инвариантные черты поэтической личности Архипоэта, как 'слабость, подверженность', 'простираение ниц, просительность'.

3. *Конструкция 'Игра с цитатами'*. Этот тип двухголосия основан на принципиальной «окаменелости» известных текстов, в частности сакральных, где каждая фраза твердо закреплена за своим текстовым и ситуационным контекстом, не говоря уже о точном смысле. Иначе говоря, во всех трех семиотических аспектах – синтактике, прагматике и семантике – она фиксирована очень жестко. Любое выведение сакральной цитаты из этого фиксированного положения означает, по сути дела, подключение к ней второго голоса – 'несакрального'; в случае же, если этот второй голос наделяется вполне конкретным профанным содержанием, возникает прямой эффект снижения, обмирщения и т. п.

1. Простое остранение цитат имеет место в рассматриваемом тексте уже постольку, поскольку в целом он является сугубо светским и далек от религиозного ригоризма; напротив, он всячески демонстрирует артистизм и свободу автора, в частности особенностями своего стихотворного облика. Поэтому даже там, где цитата никак по существу не искажается и применяется в собственном смысле, она все равно звучит остраненно (ср. второй стих «Исповеди» со словами Иова, X, 1: loquar in amaritudine animae meae).

2. Главная роль, однако, отводится более целенаправленному переосмысляющему обыгрыванию цитат, т. е. такому, при котором цитата как таковая несет благочестивый смысл, применение же ее оказывается в конечном счете поставленным на службу полюсу жизнелюбие. Наблюдаются два случая – переосмысление отдельной цитаты и переосмысляющий монтаж ряда цитат:

а) переосмысление отдельной цитаты – прием широко распространенный; в «Исповеди» примерами могут служить, среди прочих, стих *Et quas tactu nequeo, saltem corde mesco*, который не только ставит известные слова Христа о человеке, прелюбодействовавшем с женщиной в сердце своем, в остраляющий контекст, но и использует их для живописания и оправдания греховных действий этого человека;

б) более оригинальный случай игры с цитатами – переосмысляющий монтаж – заключается в том, что соположение цитат создает текст, имеющий новый смысл. Для этого из объектов, фигурирующих в цитатах, выстраиваются картина или сюжет, выражающие, помимо исходного (благочестивого) смысла, еще и новый смысл (в данном случае реализующий идею 'жизнелюбия'). Типологической параллелью к подобному монтажу можно считать некоторые из так называемых центонов, в которых из стихов и полустихий сугубо целомудренного содержания (Вергилий) складываются скабрзные сценки¹¹.

И. Конструкция 'Игра с грамматическими категориями'. Этот тип двухголосных конструкций, подобно предыдущему, основан на использовании материала, за которым закреплены определенные точки зрения и оценки. Таковы в данном случае грамматические категории настоящего времени и первого лица – шифтеры, прикрепляющие описываемое к моменту, акту и автору речи и тем самым как бы ставящие на нем метку реальности, подлинности, истинности и положительности. Соответственно, если другими средствами тот же описываемый объект характеризуется иначе (как не имеющий места, неистинный, отрицательный), то возникает контрапункт двух голосов.

1. *Игра с категорией первого лица.* За категорией 1-го лица закреплены, по-видимому, такие смысловые свойства, как: а) 'положительное', б) 'свое, личное, интимное'. Игра с этой категорией заключается, следовательно, в том, что в речь от 1-го лица вкраплены элементы самоосуждения (преувеличенного и эмоционально окрашенного) или отчужденной объективности (также подчеркнутой). Примером первого могут служить неко-

торые выражения из «Письма к ученому соседу» Чехова, где герой выражается о себе как о «нелепой душе человеческой», «стрекозе жалкой» и «дурмане ядовитом». Пример второго – нарочитая объективизация своего «я» в выражениях типа англ. *I heard myself say...*

Во всех подобных случаях игры с 1-м лицом «странные» высказывания, делаемые «я», звучат по сути дела как чужая речь. Это впечатление усиливается, когда упомянутые высказывания наделены недвусмысленными признаками какого-то вполне определенного типа чужой речи. Например, человек говорит о себе языком судебного обвинения или защиты. Это имеет место при использовании в речи от 1-го лица разного рода официальных клише и в особенности цитат такого же характера. В этом случае мы имеем дело уже с СОВМЕЩЕНИЕМ рассматриваемого типа двухголосия ('Игра с грамматическими категориями') и предыдущего типа ('Игра с цитатами').

Речь от 1-го лица, перенасыщенная официальными цитатами, может выражать тему внутренней 'чуждости' того, что говорится в цитатах, субъекту высказывания. Человек, выражающий собственные мнения и чувства, как правило, находит для них 'свои собственные' слова; человек же, «читающий по бумажке» стандартные формулы, естественно, вызывает подозрение в неискренности. В крайних случаях это несоответствие между цитатой и личностью говорящего может быть доведено до абсурда; ср. *Израильская, – говорю, – военица Известна всему свету! Как мать, – говорю, – и как женщина Требуя их к ответу!* (А. Галич) – в якобы спонтанном выступлении на митинге протеста, читаемом по бумажке мужчиной.

Контрапункт описанного типа – по линии 'свое, личное/чужое, объективное' – может далее соединяться с контрапунктом по линии 'положительное/ осуждаемое': в уста «я» вкладывается не просто официально-цитатная, но и самоосуждающая речь, т. е. на 1-е лицо обрушиваются обвинения, стандартно адресуемые другому лицу. Ср. у того же Галича: *И в моральном, говорю, моем облике Есть тлетворное влияние Запада.*

Близость последней разновидности игры с 1-м лицом и цитатами к основной задаче «Исповеди» – амбивалентно совместить речь жизнелюбивого «я» с официальным благочестием – достаточно очевидна.

2. *Игра с категорией настоящего времени,* существенным семантическим признаком которого можно считать 'наличность, реальность', состоит главным образом в том, что в настоящем

времени описываются события, относительно которых одновременно утверждается (или подразумевается), что они не имеют места. В «Исповеди» эта конструкция выполняет функцию фактического соположения жизнелюбия и благочестия: полагающееся по ходу исповеди отвержение прежних грехов (в принципе вызывающее к прошедшему времени) сопрягается с изображением их в настоящем времени. В результате жизнелюбивое поведение как бы и отбрасывается в прошлое, и происходит в настоящем.

К. Конструкция *Контрапункт содержания и стиховых средств* (фонетики, рифмовки, строфики и т. п.). Как мы помним, среди орудийных манифестаций инвариантного у Архипоэта мотива 'артистизм, отчужденность от самого себя' есть 'подчеркивание формы, любование собственной виртуозностью' (см. (12); (13)), а также 'контрапунктное СОВМЕЩЕНИЕ виртуозной формы с бедственностью изображаемых ситуаций' (см. (14)). В контексте темы и ГР «Исповеди» элемент «виртуозность», выражающий артистизм, ставится на службу локальной теме, а именно полюсу «жизнелюбие». Контрастным же к нему – в составе двухголосной конструкции Контрапункт содержания и стиховых средств – становится на этот раз не бедственность, близость к смерти и т. п., а (декларируемый на словах) отказ от жизнелюбия в пользу благочестия. Иначе говоря, прямым содержанием текста будет 'покаяние', а стиховые его аспекты будут выражать 'буйную игру жизненных сил'.

Нетрудно видеть, что данная двухголосная конструкция по сути дела КОНКРЕТИЗИРУЕТ – в плане обращения с орудийными средствами – одну из фигур Перекрашивания, а именно Прибеднение. Заметим, что задаче прибеднения хорошо соответствует распределение ролей в этом 'Контрапункте': 'благочестие в предметной сфере, жизнелюбие в орудийной'. Действительно, подспудное, полускрытое, «невольное проглядывающее» выражение тем характерно именно для орудийной сферы. Рассматриваемая контрапунктная конструкция использует в «Исповеди» для выражения жизнелюбия в основном такие элементы стихового уровня, как строфика (вагантская строфа), рифмовка (акробатические рифмы, иногда последовательности из восьми рифм), звуковые фигуры (богатые аллитерации и ассонансы) и некоторые другие¹².

2. Сюжетное и жанровое ядро ГС

В основу глубинной структуры кладется жанр исповеди, удобный в силу ряда свойств, отчасти перечисленных выше. С одной стороны, исповедь обладает потенциальными выигрышными свойствами как один из типов 'Двухголосной речи'. С другой стороны, в сюжетном плане исповедь представляет собой Переход (от греха к раскаянию и прощению); последнее дает возможность ее композиционного развития с помощью известной комбинации ПВ ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ; о ней см.: (Жолковский, Щеглов 1974: 49 сл., 1976: 47).

А. *Первичный сюжетный контур* стихотворения выглядит, следовательно, 'сначала как отчет о греховном (т. е. жизнелюбивом) поведении и осуждение этого поведения грешником и церковью (т. е. благочестивая оценка его); затем – как констатация нового, очищенного (т. е. благочестивого) состояния и его одобрение (т. е. опять-таки благочестивая оценка)'. Для наглядности можно изобразить сказанное в виде следующей двухфазной и двухэтажной схемы (Ж – жизнелюбие, Б – благочестие) (рис. 1).

План	Начало	Конец
Факты	Ж	Б
Оценки	Б	Б

Рис. 1

Строго говоря, поворот имеет здесь место только в плане фактов, в оценочном же плане развитие событий пока довольно монотонно. Правда, если рассматривать соотношения по вертикали, то уже в этом обобщенном представлении сюжета имеется элемент контрапункта – между фактами и оценками: начальная фаза реализует некоторые из амбивалентных потенциалов исповеди (оценка греха – благочестивая, но само его изображение уже служит пропаганде жизнелюбия).

Дальнейшее развитие данного сюжета в духе ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА достигается путем введения в нашу двухфазную схему дополнительного – среднего – звена.

В плане оценок оно будет контрастировать с двумя уже наличными состояниями, образуя зигзаг: 'от благочестивой

(осуждающей грех) позиции к жизнелюбивой (одобряющей грех), а затем обратно к благочестивой (одобряющей новое, очищенное состояние героя)¹.

В плане фактов, где минимальная схема ВН-ПОВ уже проречена, функцией среднего звена будет ее заострение: 'от жизнелюбия (простое описание греха) к еще большему жизнелюбию (более яркие формы и более детальное описание греха, ПВ НАРАСТАНИЕ), и лишь затем к конечному благочестию (очищение)¹. С учетом ВН-ПОВ в обоих планах сюжет получает следующий схематический вид (рис. 2).

План	Начало	Середина	Конец
Факты	Ж	Ж!	Б
Оценки	Б	Ж	Б

Рис. 2

Еще большие противоречивость и амбивалентность сюжета достигаются включением в него третьего, весьма важного плана, который можно условно назвать планом более или менее подспудных и неявных средств выражения. Практически в каждой точке сюжета они могут как гармонизировать, так и контрастировать с содержанием двух других планов. Особый интерес в этом смысле представляет образование всякого рода контрапунктных построений. Они служат реализации тех возможностей ценностного двухголосия, которые, как мы знаем, латентно присутствуют в жанре исповеди.

Сюда относится прежде всего превращение всех основных элементов и свойств исповеди (самобичевание, осуждение греха, его детальное описание, финальное перерождение грешника) в утрированные позы. Тем самым фактически подрывается серьезность всех этих моментов, и в них начинает сквозить противоположная, жизнелюбивая позиция. В частности, доводится до подчеркнутой условности ключевой для исповеди поворот от греха к очищению, принимающий вид 'слишком скоропалительного раскаяния и перерождения'. Психологическая мотивировка столь резкого перехода в противоположность может быть усмотрена в такой инвариантной для героя черте характера, как 'легкость, склонность к порханию, легкомысленным скачкам, смене поз'.

К числу средств, создающих контрапункт по отношению к темам, выражаемым впрямую (в планах фактов и оценок), относятся также двухголосные конструкции 'Игра с (благочестивыми) цитатами' и 'Игра с грамматическими категориями'. Почти каждая используемая цитата подвергается тому или иному переосмыслению (в частности, путем игры с 1-м лицом), и тем самым нагружается, помимо своего буквального (благочестивого) значения, ироническим звучанием (работающим на жизнелюбие).

Наряду с этим определенное иронически-контрастное развитие образуют и сами буквальные смыслы цитат безотносительно к их переосмыслениям. На протяжении первого звена нашей трехфазной схемы цитаты содержательно выражают осуждение грешного героя; в среднем же звене не только ироническое острашение цитат, но и их прямой смысл привлекается в поддержку греха: ср., в особенности, строки XII, 4 *Sit deus propicius huic potatori* и XV, 3 *Mittat in me lapidem*, где чужой (сакральный) голос звучит уже в защиту героя. Можно констатировать, таким образом, полную параллельность этого поворота тому движению к Ж, которое имеет место в первых двух звеньях рис. 2 (и является ОТКАЗНЫМ по отношению к финальному звену Б).

Двухголосные возможности, заложенные в жанре исповеди, развиваются также с помощью 'Контрапункта' между содержанием текста и интонацией, создаваемой совокупностью стиховых средств.

Б. *Глубинный сюжет: шесть фаз.* Дальнейшая выразительная разработка намеченного трехфазного сюжетного контура производится с применением ряда ПВ (НАРАСТАНИЕ, УВЕЛИЧЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ и др.). Не вдаваясь подробно в эту технику, выпишем сразу получаемый с ее помощью сюжет. Он состоит из следующих шести фаз.

Фаза I (строфы I–III, V): недвусмысленное осуждение греха в прямых высказываниях и проступающее изображение вольной жизни путем монтажа благочестивых цитат; осуждение греха утрировано (поза), звучит острашенно-иронически и ощущается как чуждое герою благодаря контрапункту цитатных самооуждений (чужая речь) и 1-го лица.

Фаза II (строфы IV, VI–IX): прямое и детальное изображение греховного образа жизни, правда, в смягченном модусе; приглушенное осуждение греха и настойчивое его объяснение и оправдание путем выдачи за слабость перед мощными соблазнами (Приукрашивание + Прибеднение); элементы цитатного осуждения, остраняемые тем же способом, что и в фазе I.

Примечание. Фаза I и фаза II – фазы глубинного сюжета, представляющие собой абстрактное отображение реального текста, не совсем однозначно соотносятся с линейным порядком строф.

Фаза III (строфы X–XIII): продолжение картин греховной жизни с использованием возможностей, даваемых для этого жанром исповеди; прямое восхваление греховных наслаждений путем их перекрашивания под богоугодные и благочестивые деяния и иные сакральные акты; общее нарастание пафоса в изложении обоих полюсов темы путем массивированного обращения к символическим, глобальным и сакральным образам; при этом мотивы жизнелюбия развиваются в основном прямым содержанием высказываний, а благочестивое начало – в сфере интонаций и других подспудных средств; продолжение остраляюще-кошунственной игры с сакральными цитатами и категорией лица.

Фаза IV (строфы XIV–XV): дальнейшее развитие жизнелюбивой позиции: переход от восхваления греха к нападкам на ревнителей добродетели – снятие с них ореола святости путем применения конструкций Сниженная роль и Провал претензий; в плане Игры с цитатами и лицами – переход к использованию прямого смысла цитат в подкрепление позиций героя.

Фаза V (строфы XVI–XVII): резкий переход к прямому осуждению своего прежнего порочного «я» и к изображению себя в ореоле вновь обретенного благочестия; условная поза невинного человека, создаваемая, в частности, с помощью остранных цитат и контрапункта между содержанием и стиховыми средствами.

Фаза VI (строфы XVIII–XIX). Финальное СОВМЕЩЕНИЕ обоих полюсов флок – такое, в котором полюса даны в сглаженных, нерезких проявлениях. Особенно сильно смягчен полюс 'жизнелюбие': он присутствует лишь в виде обертона 'сладость, изнеженность' (см. выше: П.1.А.1). Благочестие торжествует: грешник приведен к покаянию и подчинению церкви. Но и благочестие смягчено: его проявления сведены к милосердию, окрашенному сладостью (результат СОГЛАСОВАНИЯ с соответствующей чертой жизнелюбия). Сюжетной основой этого финального примирения служит конститутивная черта финала исповеди – отпущение грехов.

В. *Заострение полученного глубинного сюжета* осуществляется далее с помощью приемов выразительности, применяемых на различных его участках. Отметим важнейшие из них в порядке движения по тексту «Исповеди»:

а) на протяжении всей собственно покаянной части исповеди, т. е. фаз I–III, самоосуждение грешника подрывается, как мы знаем, тем или иным положительным освещением греха. Этот эффект усиливается (ПВ УВЕЛИЧЕНИЕ) использованием в рассказе о якобы отвергнутом грешном образе жизни форм настоящего времени (см. выше об Игре с грамматическими категориями). Действительно, последовательное применение настоящего времени вместо ожидаемого прошедшего¹³ представляется определенной выразительной находкой автора;

б) в фазе I, в соответствии с задачей 'утрированного осуждения греха', усиливается (ПВ УВЕЛИЧЕНИЕ) благочестивый полюс конструкции 'Переосмысляющий монтаж цитат': густота библейских цитат в данной фазе заметно повышается, создавая эффект 'громогласного религиозного ораторствования';

в) в фазу I вносятся скрытые намеки на предстоящую в рамках фазы II эксплицитную выдачу греховного поведения за слабость перед превосходящими силами соблазнов (ПВ ПРЕДВЕСТИЕ): картина вольной жизни систематически придается характер пассивности, податливости, пока что без какой-либо оправдательной аргументации;

г) в фазу II вносятся ПРЕДВЕСТИЯ фазы III: выдача греха за слабость сопровождается как бы прорывающимися хвалебными нотками, причем признаки, по которым происходит восхваление, отчасти предвосхищают третью, откровенно восхваляющую фазу;

д) в фазу III вносится ПРЕДВЕСТИЕ того прямого покушения на ореол святости, окружающий носителей благочестия, которое станет основным содержанием фазы IV;

е) в фазу III вносится также ПРЕДВЕСТИЕ предстоящего в фазе IV поворота в игре со своим и чужим (цитатным, сакральным) голосом: в чужой голос проникают апологетические нотки (сакральный голос, оправдывающий грех = Сниженная роль + Игра с цитатами);

ж) в фазе IV Провал претензий на святость со стороны ревнителей благочестия разворачивается (с применением ПВ ВАРЬИРОВАНИЕ и КОНТРАСТ) по двум линиям: во-первых, они учащаются в пристрастии к земным радостям (т. е. в том, за что они осуждают героя), во-вторых, в несклонности к раскаянию (т. е. в том, что герой уже преодолел фактом исповеди). Особенно существен первый момент, поскольку тем самым создается еще один случай фактического соединения благочестия и жизнелюбия – в лице на этот раз профессиональных благочестивцев (Сниженная

роль). Заметим, что в этом распространении действия соблазнов на тех, кто по своему положению наиболее чужд им, сказывается общая пронизанность мира Архипоэта мощными силами (см. выше (9));

з) в фазе V эффект неправдоподобной скоропалительности перерождения героя подвергается УВЕЛИЧЕНИЮ путем особой игры с категорией времени: с одной стороны, самый переход к новому идеальному состоянию представлен в перфекте, т. е. как нечто уже совершившееся; с другой стороны, дан целый ряд глаголов в настоящем времени, изображающих новое состояние героя как устойчивое и долговременное;

и) хотя в фазе VI контраст между полюсами максимально сглажен, в ней все же находится место для их контрапунктного соположения. Правда, оно приглушено тем, что оперирует не с самими обсуждаемыми ценностями, а, так сказать, с модусами высказывания. Жизнелюбие получает, дополнительно к мотиву сладости, еще одно выражение: оно проявляется в интонации настояний и уговоров, т. е. фактически упорствования в защите своей личности и вкусов (в данном случае – 'пристрастия к сладкому и мягкому'). Эта интонация поучений и образует второй голос, контрапунктный к 'позе просьбы и мольбы (о прощении)'. Можно рассматривать этот гибрид мольбы и несколько развязного поучения как применение одной из разновидностей конструкции Двухголосная речь – 'Речи колеблющегося персонажа, сбивающегося с одного на другое' (см. I.2.Ж(б)). В целом фаза VI приобретает вид 'униженных просьб о прощении со ссылкой на предписываемое богом милосердие, сбивающихся на поучения прелату о пользе сладости и мягкости'.

В результате такой разработки фаза VI оказывается поставленной в дополнительные выразительные соотношения с предыдущими фазами. Отметим два подобных соотношения.

Тот факт, что в финале стихотворения 'просьба о прощении' фактически является и 'поучением, адресуемым грешником церкви', означает, что линия дерзкого настояния на своем подспудно продолжена до самого конца стихотворения (завершающегося внешне почти безупречным раскаянием) и даже в каком-то смысле НАРАСТАЕТ до максимума. Действительно, объектом назиданий героя сначала был он сам, затем некие небезгрешные служители церкви, а в последней строфе сам благочестивый адресат исповеди и вообще все сильные мира.

В меньшем масштабе возникает КОНТРАСТНОЕ (ОТКАЗНОЕ) соотношение с фазой IV: финальное утверждение 'мягкого,

сладкого благочестия' подчеркнуто противоположным ходом – провалом 'сурового, нетерпимого благочестия' в фазе IV.

Мы рассмотрели, таким образом, глубинную структуру «Исповеди»: ее главные составляющие (конструкции), ее композиционную и жанровую основу (ВН-ПОВ, 'исповедь'), примерное членение сюжета (шесть фаз, образующих зигзаги) и общие черты выразительной разработки этого сюжета.

III. ПОВЕРХНОСТНАЯ СТРУКТУРА

Содержанием данного раздела будет более или менее беглая и не всегда исчерпывающая констатация художественных деталей, реализующих намеченный выше глубинный сюжет. Речь пойдет о конкретных мотивах, образах, цитатах, фразах, интонациях, грамматических и стиховых фигурах и т. п., обеспечивающих поэтическую выразительность текста, хотя и не добавляющих каких-либо новых смысловых моментов.

1. Фаза I: 'преувеличенное самобичевание'

Стихотворение открывается позой неистового самобичевания. В предметной сфере, то есть в непосредственном содержании высказываний героя, это выражается в том, что герой в целом ряде выразительных образов и эпитетов обличает свою греховность – легкомыслие, переменчивость, неуправляемость, пристрастие к дурной компании, пренебрежение к душе и пристрастие к плотским наслаждениям. Лексика отличается эмоциональной и оценочной интенсивностью: *estuans, ira vehementi, amaritudine, pravus, vitiosus, mortuus in anima, voluptatis avidus* и т. п. Используются образы, предельно четко выражающие порок легкомыслия: лист, гонимый ветром; корабль без кормчего; текучая вода; и т. п.

Во многих случаях слова и образы, конкретизирующие тему легкомыслия, оттенены контрастами.

Так, вся строфа II представляет собой противопоставление героя – глупца, подобного в своем легкомыслии текучей воде, и мудреца, строящего на камне; четкость контраста поддержана распределением его членов между частями периода и строфы (мудрый в придаточном, занимающем первые два стиха, глупый – в главном, занимающем вторые два стиха).

В строфе V целых три контраста (порок–добродетель, наслаждение–спасение, душа–тело), также подчеркнутые стиховыми членениями (на полустушиях).

Контраст несколько иного типа – между имеющим место фактом и неблагоприятствующими ему условиями – налицо в III, 3: героя стараются, но не могут удержать от греха. Этот контраст усилен постановкой в выигрышную позицию – в вершину НАРАСТАНИЯ – мотива 'греховной легкости и подвижности'. В строфе I 'неуправляемое движение' иллюстрируется полетом листа, в II – течением реки: для обоих такой тип движения является нормальным. Далее говорится о корабле без кормчего и о блуждающей птице, носимых волей стихий, что является уже нарушением нормы, поскольку для корабля и птицы нормально целенаправленное движение. Наконец, в III, 3 'неуправляемость' выходит до предела: она имеет место уже не в силу подчинения внешним воздействиям, как раньше, но даже вопреки им. Это финальное звено НАРАСТАНИЯ дополнительно подчеркнуто учащением параллельных образов: образы листа и реки располагаются в разных строфах, корабля и птицы – всего лишь в разных строках одной строфы, а оков и запора – в соседних полустушиях одной и той же строки¹⁴.

Особый аспект создания в фазе I атмосферы 'благочестия и осуждения греха' представляет двухголосная игра с цитатами, точнее ее благочестивый голос. Все цитаты позаимствованы из Священного Писания и сохраняют смысловые и оценочные коннотации источника. Ср. I, 2 *Loquar in amaritudine animae meae* (Job X.1); I, 4 *Cecidimus quasi folium universi et iniquitates nostrae quasi ventus abstulerunt nos* (Is. LXIV.6); II, 1–2 *et assimilabitur viro sapienti qui aedificavit domum suam supra petram* (Matth. VII.24); II, 3 *similis erit viro stulto* (Matth. VII.26); III, 1–2 *tanquam navis quae pertransit fluctuantem aquam... aut tanquam avis quae transvolat in aëre...* (Sap. [апокрифическая Книга мудрости Соломоновой] V.10); V, 1 *lata porta et spatiosa via est, quae ducet ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam* (Matth. VII.13); V, 3 *voluptatum amatores magis quam Dei* (2 Tim, III.4).

Приведенными цитатами из шести разных мест Библии покрыты – полностью или частично – 9 из 16 строк фазы I. Такая интенсивность обращения к сакральному тексту служит реализации заданного в глубинной структуре эффекта 'религиозное витийствование'. Очевидна, кроме того, роль цитат в доведении используемых образов до предельной четкости, до хрестоматийности.

Впечатление энергичного самобичевания поддерживается и средствами орудийной сферы. Обратим внимание в особенности на то, что стихотворение открывается двумя последовательностями по восемь одинаковых рифм – особенность, отличающая именно данную фазу. (Правда, строфа IV по смысловым признакам отнесена нами к фазе II, однако эффект громкого приступа, создаваемый первыми четырьмя строфами, несомненно соотносится с началом стихотворения, т. е. в конце концов с фазой I.) При этом три самые первые рифмы выделяются своей большой глубиной (четыре слога: *vehementi – mee menti – elementi*).

Перейдем к другой стороне текста фазы I – к подспудному выражению полюса жизнелюбие. Напомним прежде всего, что уже сам выбранный для обличения порок – 'легкомыслие' – имеет оттенок гедонистической 'легкости', а также извинительной 'податливости и пассивности' (*levis, folium, ludunt, avis...*), который в дальнейшем (в фазе II) будет использован для прямого оправдания греха, а пока присутствует лишь латентно – как общий знаменатель образов легкости.

Что касается обращения с отдельными цитатами из Библии, то, как уже отмечалось, их гедонистического переосмысления пока не происходит: все цитаты применяются здесь по прямому назначению, т. е. в своем исходном, обличительном смысле. Внесение же в отдельные цитаты другого, несакрального, голоса проявляется разве что в самом факте их помещения в сугубо светский контекст, под рифму, в их свободном перифразировании и т. п. Наиболее сильное остранение цитат на данном участке достигается, пожалуй, употреблением 1-го лица в обличении носителя греха; ср. 3-е лицо в евангельском *similis est viri stulto* (Matth. VII.26) и 1-е лицо в II, 3 *stultus ego comparor...* Использование 1-го лица в самообличениях, почти целиком составленных из сакральных цитат, клеймящих героя стандартными ярлыками, дает, как уже отмечалось, эффект отчуждения автора от этих обличений (ругает себя чужими словами – значит как бы отмежевывается от них).

Главный способ придания цитатам второго, жизнелюбивого, голоса состоит однако не в сохранении отдельных цитат, а в их 'Монтаже', создающем пластический образ жизнелюбия. Действительно, образы листа, ветра, скалы, неба, корабля в море, птицы на воздушных путях и, наконец, широкой дороги собираются в картину природы, простора, воли, движения, выражающую жизнелюбие и характерную для лирики вагантов (ср., например, их весенние песни с образами птиц, неба, зелени и т. п.) и будущего Ренессанса. При этом можно заметить, что мотив 'простор,

воля' выражен с особой силой благодаря тому, что отдельные пейзажные зарисовки складываются в 'картину всего мира', поскольку они выбраны из всех традиционных слагаемых мира (воздух, земля, море).

Идее простора, движения и в конечном счете жизнелюбия служат и производимые поэтом изменения и дополнения в цитатах: «ветры играют» вместо «ветер уносит»; «воздушные пути» вместо «воздух»; «блуждающая (*vaga*, ср. *vagantes*) птица» вместо «птица»; «иду, шагаю» вместо «входят»; «молодежь» вместо «многие». Особенно четко этот принцип внесения в первоисточник образов приволья проявляется в замене аллегорического образа глупости в II, 3–4: если в евангелии глупый человек строит на песке, то здесь он уподобляется текучей воде. Песок, который вполне удовлетворял бы задаче обличения 'непрочности, несолидности', вряд ли был бы уместен в том привлекательном пейзаже, который выстраивается из предметов, фигурирующих в цитатах; река, напротив, вполне с ними гармонирует¹⁵.

В орудийной сфере с точки зрения жизнелюбия, помимо уже упомянутого использования категорий 1-го лица и настоящего времени, отметим пристрастие к пассивным и объектным конструкциям, проецирующее в сферу грамматики мотив 'слабость, податливость, подверженность'; ср. *factus de materia*; *comparor* (вместо неpassивного *similis erit* в первоисточнике); *feror*, *fertur*; *de quo ludunt venti*; *proprium viro sapienti*.

Заканчивая разговор о ПС фазы I, подчеркнем, что, как и было предусмотрено в ГС, благочестивое осуждение греха осуществляется открыто и громко, с помощью эксплицитных языковых и образных средств, а тема жизнелюбия проводится подспудно, прочитывается как бы между строк батареи цитат и в значительной степени доверена орудийным средствам.

2. Фаза II: 'апология жизнелюбия'

В соответствии с установками ГС здесь соотношение между полюсами меняется: на первый план выдвигаются живописание и апология греха. Что касается полюса благочестия, то он выражается скорее редуцированно: во-первых, по инерции общего тона покаяния, столь сильно заданного фазой I; во-вторых, тем, что грех рассматривается как нечто требующее оправдания и прощения; в третьих, отдельными прямыми заявлениями о религиозной лояльности (ср. *Presul discretissime, veniam te precor; mentem*

esse puram; turris Aricie; castus – точкой отсчета остается чистота; ср. также строку VI, 4, продолжающую линию самобичевания в библейских терминах, которая идет от фазы I).

Согласно ГС, главным содержанием фазы II является детальное изображение жизнелюбия, оправдываемого слабостью. При этом если в центре фазы I стоял лейтмотив 'неуправляемого движения', то здесь с аналогичной заботливостью развивается идея 'превосходящей силы' соблазнов, конкретизируемых в виде 'неодолимых любовных влечений'.

Именно с этой фазы начинает реализовываться та возможность расписывания и смакования греха, которая заложена в жанре исповеди. Мотив 'любовные наслаждения' развертывается в серию признаний, которые описывают восторги, испытываемые героем при виде женской красоты; одновременно появляются соответствующие более детальные образы любви и женщин («приятные игры слаще меда»; «Венера и сладкие труды во имя Венеры»; «сладкая погибель»; «красота девушек и их нежных тел»; «сердце героя»; «любовные прикосновения»; «глаза, палец, лицо Венеры» и т. д.). В соответствии с установкой на Смягчение полюса жизнелюбие эти его проявления СОГЛАСОВАНЫ с инвариантными мотивами 'изящество, изнеженность' и 'слабость, подверженность'. Отсюда: во-первых, общая условность, расплывчатость, нерезкость гедонистических картин и их мягкий, нежный колорит (*dulciorque favis, leviumque corporum, puellarum decore* и т. п.); во-вторых, мотивы платонической, неразделенной любви (*tactu nequeo*) и любви-погибели (*dulci nece necore*).

Элемент собственно 'непреодолимости' этих соблазнов, восходящий к существенному тематико-выразительному комплексу 'слабость, уступание силе и т. п.', реализуется целым рядом средств (ВАРЬИРОВАНИЕ).

Во-первых, соблазны имеют субъективную сторону: хорошо известное нам свойство личности лирического героя, податливо-го на все сладкое и приятное. В значительной мере этот аспект соблазнов уже затронут в связи в конкретизацией любовных наслаждений. Ср. целую серию образов типа: приятные (*amabilis*) игры слаще меда; привлекательный (*suavis*) труд; сладкая погибель; ранимость (*sauciat*) женскими чарами; увлеченность нежными телами; и т. п.

Во-вторых, слабый субъект подвергается действию мощных объективных сил, которые поэт представляет как одновременно: а) естественные, б) исходящие от богов и в) распространяющиеся на всю массу возможных субъектов без исключения (ср. выше (9)).

'Естественность' конкретизирована в декларативном рассуждении о невозможности победить природу, а затем в пластическом образе природной стихии – огня, действие которого на предметы совершенно однозначно и бесспорно.

'Божественная неоспоримость' воздействия выражена образом Венеры: она приказывает, преследует, опутывает, охотится на людей, ее спальня находится как бы в центре мира. В IV, 4 (*in cordibus habitat*), по-видимому, совмещены 'божественность' и 'естественность' воздействующей силы: Венера приказывает, живя в сердце человека. Здесь же, в IV, 3–4, стоит отметить особенно явственный элемент Прибеднения (выступавшего в «Исповеди» в паре с Выдачей за слабость, см. выше Д. 3): приверженец Венеры предстает как труженик, выполняющий приказы, впрочем, приятные.

Добавим, что введение конкретного божественного персонажа (Венеры, а не, скажем, 'богов' вообще) выигрышно еще в одном отношении. На нее, как на некое действующее лицо, оказывается возможным переложить вину за поступки героя: в строфах IV и VIII является активной стороной не герой, а Венера. При этом поскольку с точки зрения христианского мировоззрения Венера персонаж сугубо вымышленный, постольку перекладывание вины на нее подчеркивает фиктивный характер Выдачи.

'Массовость' воздействия, доходящая до 'универсальности', выражена наиболее прямо в трех последних строфах данной фазы (VII–IX). С VII строфы пропадают упоминания о «я» и утверждения начинают носить всеобщий характер: трудно (вообще) победить природу, юноши не могут следовать суровому закону¹⁶; кто может уберечься от действия огня и нравов Павии? Все пути ведут к Венере; нет ни одной башни добродетели. Впрочем, склонность к употреблению квантора всеобщности проявляется уже в начале фазы II: все приказания Венеры приятны, она никогда не живет в ленивых сердцах, героя привлекают все девушки (*puelle*) – как доступные, так и недоступные.

С особой интенсивностью все три манифестации 'непреодолимости' проведены в строфах VIII–IX, где они к тому же тесно сплетены друг с другом (огонь и нравы обладают универсальным действием, к Венере ведут все пути и т. п.). Общий подъем пафоса в этих строфах связан с переходом в мифологический план: Венера, носившая в строфе IV характер расхожей метафоры, появляется здесь уже как персонаж с реальными атрибутами; к ней добавляются Ипполит и Ариция с ее башней.

Преувеличению реального положения вещей с опорой на мифологию служат, в частности, следующие две контрастные конструкции.

Гипербола подчеркнута тем, что в качестве объекта этого «мифологического» преувеличения взято нечто конкретно-бытовое (город Павия), кажущееся сугубо незначительным в контексте божественных категорий. Заметим, что в разработке образа Павии применено, хотя и в миниатюре, типовое сочетание приемов – РАЗБИЕНИЕ (объекта на основные составляющие) и ВАРЬИРОВАНИЕ (темы через эти составляющие). Мотив Павии как города соблазов разработан путем вычленения в этом городе элементов 'дома' (башни – *turribus*), 'улицы' (*vie*) и 'жители' (*demogans*), которые затем представлены как хрестоматийные носители соблазна («все улицы = пути ведут в спальню Венеры»; «среди множества башен нет башни добродетели»; «никто из живущих в Павии не остается чистым»).

Неодолимость Венеры подчеркнута КОНТРАСТОМ типа 'даже', который часто применяется для выражения идеи всеобщности: даже хрестоматийный девственник Ипполит лишится здесь своей чистоты и притом всего лишь за один день. Это 'осквернение' образа Ипполита означает, что, помимо КОНТРАДАЖЕ, здесь применена и конструкция Сниженная роль.

Таков приблизительно круг средств, которыми в фазе II решается центральная для нее задача оправдания греховного поведения ('любовных наслаждений') путем выдачи за слабость перед превосходящей силой. В то же время, как мы помним, в ГС было сформулировано требование ввести в фазу II какие-то ПРЕДВЕСТИЯ предстоящего в фазе III прямого прославления греховных удовольствий. Такие ПРЕДВЕСТИЯ налицо в IV, 3–4 и VI, 2.

В строфе IV 'оправдания' (приходится подчиняться Венере) переплетены с 'похвалами' Венере и ее трудам: труды сладкие, а вниманием Венеры отмечены лишь деятельные души (*labor... nunquam in cordibus habitat ignavis*). ПРЕДВЕСТИЕ несколько приглушено тем, что похвала усердию транспонирована в отрицательную форму: вместо «Венера обитает в деятельных сердцах», что было бы более открытым ПРЕДВЕСТИЕМ восхваления своего поэтического трудолюбия, в IV, 4 говорится «... не обитает в ленивых...».

В строфе VI герой прямо называет свою гибель хорошей и сладкой. Эта мысль подчеркнута повторением, образующим параллелизм двух полустихий в VI, 2, причем эти полустихия развивают парадокс, присутствовавший уже в IV, 3:

там приятный труд – здесь хорошая смерть, сладкая гибель. Интенсивность повторений в VI, 2 повышена к тому же однотипным применением в обоих полустихиях внутреннего объекта («умираю смертью», «гибну гибелью»).

Мотив 'хорошая гибель' стоит и еще в одном ряду повторностей, имеющем открыто амбивалентный характер, предписанный данной фазе. Речь идет о переключке этого мотива с V, 4 (фаза I), где 'смерть' имеет явно самоосуждающий смысл ('смерть души'). Переключка указанных мест приобретает таким образом характер кощунственного переосмысления благочестивого клише. (Продолжение игры с благочестивыми коннотациями мотива 'смерти' – в фазе III, см. ниже.) Разделенные всего одной строкой (причем выполняющей чисто фатические функции) и расположенные в одинаковых (первых) полустихиях, эти слова о смерти подчеркнута соотносены друг с другом – конструкцией Каламбурный переход.

Одним из самых ярких двухголосных моментов является обыгрываемая в VI, 4 цитата из Евангелия о прелюбодеянии в сердце своем: *...et quas tactu nequeo, saltem corde mecor*. К обычным средствам переосмысления, как то: постановка в профанный контекст (оправдания греха вообще и неявной переключки с овидиевским образом смерти в любовных объятиях, в частности в *Amores*, II, 10.), перевод обвинения в 1-е лицо, добавление слов от себя¹⁷ – присоединяется здесь еще специфический эффект. В фабульном плане строка VI, 4 выражает тотальность любовных притязаний героя (см. выше). Однако изложена эта мысль в духе типичного для поэта прибеднения и кокетства слабостью и неудачливостью: выше уже говорилось, что он представляет себя как обделенного реальными удовольствиями и вынужденного удовлетворяться воображаемыми. Именно для обозначения последних привлечена евангельская цитата, причем введение в нее словечка *saltem* (по крайней мере) создает эффект желательности и недостаточности выпадающих на долю героя радостей (тогда как в Нагорной проповеди речь идет, напротив, о недопустимости и тяжести даже такого чисто ментального греха). Ощутимость игры с цитатой повышена приданием цитируемым словам фонетического сходства (*corde mecor* вместо *moechatus est in corde*) и включением этого согласования в общую инструментовку строки (*quas tactu nequeo – corde mecor*). Заметим, что этой кощунственно передернутой цитатой завершается первая часть фазы II, посвященная поведению самого героя (в строфах VII–IX внимание переносится на человеческое поведение вообще).

В орудийной сфере на протяжении фазы II продолжается систематическое использование настоящего времени, которое, впрочем, во второй части фазы несколько теряет остроту ввиду преобладания общих утверждений, естественно требующих номатического настоящего.

Отметим также, что здесь, явно в связи с мотивом слабости, оправдывающей грех, автор продолжает избегать постановки лирического героя в роль активного субъекта; ср. пассивы: *michi videtur; est amabilis; nece necor; in igne positus... igne uratur; castus habeatur; ср. также объектные конструкции: Venus imperat... habitat; meum pectus sauciat... decor; Venus iuvenes venatur... illaqueat, predatur; ponas Yppolitum; ducunt vie*. Некоторые из активных глаголов даны с отрицанием, что фактически также снимает с лирического героя ореол активности; ср. *quas tactu nequeo; non possum sequi*. Кроме того, в окружении пассивных глаголов и благодаря общему свойству стиха оживлять вторичные семантические признаки элемент 'пассивности' вычитывается из многочисленных депонентных глаголов, в морфологии которых он латентно присутствует, ср. *prescor, morior, mecor, sequi, venatur, predatur*.

Из специфических локальных эффектов выражения темы в орудийной сфере укажем на IX, 4, где идея 'множественности башен' (*tot turribus*) выражена, помимо скопления звука <t> и повторения самого слова *turris*, наличием внесхемного ударения и притом именно на слове *tot* 'столько'. При этом возникает последовательность двух ударных слогов, иконически передающая идею частоты, тесноты расположения (башен).

3. Фаза III: 'кощунственное восхваление греха'

Здесь, в соответствии с программой, содержащейся в ГС, продолжается линия на восхваление греховных радостей, намеченная в виде ПРЕДВЕСТИЯ в предыдущей фазе. Материалом, в котором здесь воплощаются греховные удовольствия, становятся 'азартные игры' и 'пьянство', так что в целом образуется характерная триада: женщины – игра – вино. Основной конструкцией, несущей функцию дерзостного восхваления греха, является, как было задано в ГС, наиболее резкая и парадоксальная форма Приукрашивания: порок выдается за добродетель и даже за религиозный подвиг. Техника построения данной конструкции на примере выдачи игры и выпивки за богоугодные дела описана выше. Нам остается коснуться деталей.

Строфа X, где речь идет об игре, начинается стихом, который по содержанию является связкой с предыдущей фазой («во-вторых, меня обвиняют»), выдержанной в ключе обвинений и оправданий (ср. строфу XI, где зачин «в-третьих» уже свободен от мотива обвинений). Центральная для этой строфы Выдача (результатов игры за отрешение от материального, предрасполагающее к духовному творчеству) опирается на характерные для автора мотивы лишенности и легкости, парения; при этом привлечение мотива лишенности (отсутствия одежды в результате проигрыша) есть Смягчение жизнелюбивого полюса (см. выше). Заметим также, что эта лишенность, раздетость, как и все другие картины греховной жизни, предстает в смягченном и эстетизированном виде: не лохмотья, как было бы у Примаса Орлеанского, а обнаженное тело (согоре nudo). Эта обнаженность далее разрабатывается не в натуралистическом плане, а в направлении часто абстрактных и порой метафорических категорий: холод – (духовный) огонь; тело – дух; лишенность (одежды) – способность (чеканить стихи и песни)¹⁸.

В строфах XI–XIII объектом восхваления становится кабацкое времяпровождение. Как и в случае с игрой, автор находит возможность благочестивого Перекрашивания кабацкой жизни. Прославление пьянства – кульминационный участок фазы III, знаменующий собой итоговую часть собственно исповеди грешника. Отсюда вытекает, во-первых, более детальная разработка мотива пьянства по сравнению с игрой: пьянство подвергается перекрашиванию в двух различных (ВАРЬИРОВАНИЕ) состояниях – 'мертвецкое пьянство влежку' и 'легкое, веселое опьянение'. (И то и другое – результат Смягчения – СОГЛАСОВАНИЯ с инвариантными мотивами соответственно 'слабость, пассивность' и 'легкость'.) Во-вторых, именно на этом участке применяется символический и гиперболический способ изображения и перекрашивания, предписанный для фазы III уже в глубинной структуре.

Для символического развертывания темы пьянства (полюс жизнелюбие) привлекается распространенный мотив 'смерть, подобная жизни': герой выбирает форму смерти, адекватную его образу жизни. Разновидность, в которой этот мотив выступает в данном стихотворении, также достаточно известна – это 'последняя воля умирающего'¹⁹. Символическое звучание данного мотива связано с тем, что смерть, как и другие финальные (а также начальные) состояния, это момент, так сказать, знаменательный, удобный для наглядного воплощения характерных черт образа жизни, идеологии и т. п. Эти возможности символического отражения

жизни через смерть часто реализуются путем СОГЛАСОВАНИЯ с характером жизни основных параметров смерти: ее места, обстоятельств, последних слов и жестов умирающего, места и способа погребения и т. п. Одновременно рассматриваемый мотив обычно служит и гиперболой, поскольку он означает, что персонаж даже в экстремальных состояниях (смерть, загробная жизнь и т. п.) продолжает заниматься тем же, что делал при жизни. Если используется разновидность 'последняя воля', это означает, помимо того, субъективную приверженность персонажа к своему занятию и настоянию на нем.

Применение мотива 'смерть, подобная жизни' в разновидности 'последняя воля' к мотиву пьянства в «Исповеди» состоит в том, что поэт выражает желание умереть в кабаке, за чашей вина и чтобы при отпевании он был квалифицирован как пьяница (rotator). При этом, поскольку имеет место последняя воля, т. е. программное настояние на пьянстве, это позволяет герою на данном участке исповеди перейти от констатации наличных (= прошлых) грехов к их заботливой организации и планированию на будущее. Это, разумеется, образует парадоксальный контраст с основной целью исповеди – оставить грехи в прошлом. Этот контраст очевидным образом работает на гиперболизацию пьянства. (Намерение пить так велико, что прокладывает путь через 'неблагоприятные обстоятельства' – ситуацию покаяния.) В орудийной сфере этому программированию греха вторит переход от изъявительного наклонения и настоящего времени предыдущих фаз к будущему и сослагательному-желательному. В результате в этом заключительном звене отмежевания от грехов отклонение от идеального для этой задачи времени (= прошедшего) оказывается максимальным.

В соответствии с программой, сформулированной для фазы III в ГС, образ пьянства, поднятый на пьедестал с помощью символически-гиперболизированного мотива 'смерть, подобная жизни', должен быть подвергнут Перекрашиванию под благочестивое и религиозно-освященное поведение. Собственно говоря, первый шаг в этом направлении был уже сделан при выборе указанного мотива, поскольку в христианской культуре смерть окружена определенным ореолом сакральности. Открывающаяся тем самым возможность сакрализации пьянства реализуется далее путем Выдачи смерти пьяницы за кончину благочестивого христианина и апофеоз его слияния с богом. ПРЕДВЕСТИЕ этого сюжетного хода может быть усмотрено, на чисто словесном уровне, в фазе II (строфа VI, 2 morte bona, dulci nese).

Итак, образуется последовательность приравнений: жизнь пьяницы проецируется в смерть пьяницы, а та, в свою очередь, в религиозно обставленную смерть доброго христианина. Как конкретно выглядят эти приравнения, на какие черты названных ситуаций они опираются, мы покажем ниже при характеристике отдельных строф.

В строфах XI–XII пьянство выступает в своей ‘мертвецкой’ разновидности, что позволяет естественным образом мотивировать сходство поведения в смерти с прижизненным. В самом деле, пожелание поэта о том, чтобы в момент его смерти вина находилась близко от его уст (XII, 2), можно понимать как неспособность самостоятельно дотянуться до стакана, что, в свою очередь, легко прочитывается и как пьяное изнеможение, и как предсмертная слабость.

Кстати, этот мотив жизнелюбца, находящегося в пьяном/предсмертном изнеможении, реализованный в предметной сфере через образ ‘вина у самых уст, вина, поднесенного или приставленного к устам’, подчеркивается орудийными средствами путем постановки ключевых слов «уста» и «умирать» в особую конструкцию из области рифмовки. Ряд *mori–morientis–ori* построен таким образом, что лексема *mori*, появившаяся сначала под рифмой, в следующей строке как бы удаляется из рифменного положения, освобождая место для другого рифмующего слова – *ori*. Такая рифменная схема часто выражает абстрактный смысл типа ‘не то, а другое’ (Жолковский 1979). При данном лексическом наполнении (*morientis* «умирающего», *ori* «уста») и в контексте уставления стола напитками этот смысл читается примерно так: ‘чтобы вина были близко не вообще к умирающему, а в точности к его устам’.

Таким образом, естественным местом для смерти пьяницы, подобной его жизни, оказывается кабак. Далее встает задача благочестивого Перекрашивания этой смерти. Оно также опирается на характерные возможности состояния опьянения. Кабак объявляется местом, где ожидается появление ангелов, которым предстоит пролить божественный свет на кончину грешника и принять его душу (*Requiem eternam*), причем подспудной мотивировкой появления ангелов служат видения пьяного (допившегося, так сказать, «до чертиков», здесь – до ангелов).

В строфе XII образ ангелов, появляющихся в кабаке и освящающих кончину героя, получает дальнейшее развитие, причем параллельно сам кабак, а также смерть в нем приобретают черты большей конкретности (вина, уста, пьющий). В этой стро-

фе наблюдается заметное НАРАСТАНИЕ по линии внушительности ангельских сил, являющихся героем. Простое множество ангелов сменяется множеством множеств (сонмов) ангелов – *angelorum chori*. НАРАСТАНИЕ можно усмотреть и в употреблении сравнительной степени (*lecius*). Возрастает также церковная оснащенность текста: здесь, впервые после строфы VI, вновь появляется евангельская цитата.

Одновременно увеличивается и дерзость в профанировании священных формул: XII, 4 издевательски пародирует евангельскую фразу *Deus propitius esto mihi peccatori* (Lucas XVIII.13), причем как по форме, так и по содержанию. По форме, подстановка *rotatori* вместо *peccatori* – это пародирование в рифму, передразнивание, являющееся особенно несерьезным и издевательским. По содержанию же вместо образцового смирения и покаяния (иллюстрируемого приводимой притчей) имеет место выдача своего рода индульгенции на совершаемые и планируемые грехи.

Заметим, что названное последним нарастание в содержательном профанировании цитаты опирается на заданное в ГС начало поворота в использовании чужого (=сакрального) голоса. Как мы помним, в фазе III цитируемый голос обвинителя должен приобрести апологетические нотки. Это реализовано тем, что: (а) речь заходит о ниспослании грешнику прощения, причем (б) его просьба о прощении (см. первоисточник) вложена в XII, 3, 4 в уста ангелов, заступающих за него перед богом. (Тем самым игра с категорией лица оказывается обратной по сравнению с фазами I–II: не чужой голос говорит в 1-м лице, а, наоборот, свой голос активизируется в чужой речи.)

Возложение на ангелов функции заступничества за героя, в частности в форме переименованной в его пользу евангельской цитаты, как и вообще само появление ангелов в греховном месте – кабаке, есть очередное применение конструкции ‘Сниженная роль’, создающей не раз на протяжении стихотворения гибридные объекты типа ‘благочестивые по природе существа на службе жизнелюбия’ (ср. выше об Ипполите).

Строфа XIII подвергает пьянство переименованию под благочестие без явного участия мотива ‘смерть, подобная жизни’. Впрочем, не исключено, что в подтексте этот мотив все же присутствует и здесь, и строфа может читаться как продолжение двух предыдущих, описывая вознесение души умершего на небо.

Продолжая мысль о связи между выпивкой и благочестивой смертью, строфа XIII переходит из плана издевательских

преувеличений в более умеренный план рационалистического обоснования той же выдачи порока за благо. Строки 1–2 образуют развернутое сравнение души пьющего с огнем светильника: напитки, нектар – как бы масло, пропитывающее фитиль и заставляющее огонь души устремляться к горным областям. Амбивалентный характер этого образа оркестрован косвенной цитатой из Евангелия: зажигаемый светильник это перифраз слов *neque accedunt lucernam* из *Matth. V. 15*.

Заключительные строки фазы III (XIII, 3, 4) – ПРЕДВЕСТИЕ покушения на святость служителей культа, характерного для фазы IV. Оно согласовано с рассуждениями о действии вина в XIII, 1, 2, а также с описанием греховных удовольствий в терминах 'сладости', в частности по сравнению с чем-то другим (ср. IV, 2 *Iocus est amabilis, dulciorque favis*). Здесь, однако, сравнение служит не только констатации сладости греха (кабацкого вина), но и поношению объектов культа (вина, используемого в ритуальных целях), причем строка построена так, что в ней упоминается и священник, чем подготавливается выпад против священнослужителей в строфах XIV–XV.

4. Фаза IV: 'нападки на благочестие'

Данная фаза представляет собой заметный поворот в двух отношениях: (а) герой переходит здесь от самозащиты к нападению на носителей святости (с помощью конструкции 'Провал претензий'); (б) чужой = сакральный голос, присваиваемый героем себе, переходит от осуждения героя к его апологии.

Строфа XIV начинается со стиха, который подытоживает 'собственно исповедь героя', изложенную в предыдущих фазах, причем подчеркивает факт перескока героя из греховного состояния в очищенное. В орудийном плане это эффектно оттенено переходом к употреблению перфекта – первого во всем тексте (*esse mee proditor pravitatis fui*). Отнесение исповеди к бесспорно прошедшему прошлому демонстрирует скоропалительность и в то же время окончательность перерождения. Строка XIV, 1 СОВМЕЩАЕТ резюмирование исповеди с ОТКАЗНОЙ подготовкой перехода в наступление на обвинителей («я раскаялся – они нет»). Строфа в целом посвящена скорее деловому описанию контраста между героем и его оппонентами. В следующей же, строфе XV, герой, так сказать, возвышает голос, бросая им издевательский вызов, основанный на кощунственном переименовании

цитаты из Евангелия. Перифразируя известные слова Христа *qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat* (*Joh. VIII. 7*), герой предлагает бросить в него камень тем, кто сам без греха. Эта перелицовка цитаты имеет и другой аспект: именно с ее помощью сакральный голос (Христа), которым говорит грешник, прямо переходит на его сторону (помимо Игры с цитатой здесь налицо Сниженная роль – Христа). Евангельскими словами, переведенными в 1-е лицо (*mittat in me lapidem*), грешник как бы сам над собой произносит суд и выносит оправдательный приговор²⁰.

Заметим, что к этому совмещению в одном лице и грешника и его защитника своеобразным ОТКАЗОМ служит начальная строка фазы (XIV, 1 *Esse mee proditor pravitatis fui*). В ней как бы подытоживается та линия исповеди, где 1-е лицо совмещало грешника и его обвинителя (ср. I–II фазы). Элемент 'обвинения', противопоставляемого «я», выражен здесь, прежде всего, самим смыслом лексемы *prodere* «выдавать, обличать» и безапелляционностью обвинения (*pravitas* «порочность»). Более того, противопоставление подчеркнуто тем, что обвинение грамматически воплощено как бы в отдельном действующем лице (*nomen agentis*) – *proditor*.

Возвращаясь к стихам XV, 3, 4, укажем, что Игра с категорией лица, проявившаяся в переименовании цитаты, идет и дальше. Во втором полустихии, добавленном к цитате (*neque parcat vati*), автор умудряется СОВМЕСТИТЬ в своей речи и 1-е и 3-е лицо: грамматически *vati* «поэту» – 3-е лицо, но семантически это все тот же герой, т. е. 1-е лицо. Тем самым герой принимает позу якобы стороннего наблюдателя (если угодно, беспристрастного судьи, в пределе – Христа), призывающего не шадить грешника (его самого!), если для того будут основания²¹.

В грамматическом плане переход к дерзким поучениям в адрес церковников выражен тем, что перфект и изъявительное наклонение сменяются сослагательным наклонением (*mittat, parcat*). Можно сказать, что этой сменой категорий (*fui–mittat*) автор как бы подчеркивает: со мной покончено, давайте-ка примемся за вас.

Стоит также заметить, что поза грешника, подлежащего побиванию камнями, опять-таки выдержана в характерном для автора духе слабости, подверженности, чему в грамматическом плане соответствуют объектные конструкции (*Mittat... neque parcat*). Кстати, и формула *esse mee proditor pravitatis...* и вся ситуация самообличения – проявление 'подверженности': даже при отсутствии внешнего агента герой ухитряется представить себя как объект воздействия.

5. Фаза V: 'скоропалительная перестройка'.

Здесь, согласно установкам ГС, основным содержанием является демонстрация благотворных результатов собственно исповеди, включающая два основных мотива, контрастных между собой: резкого и безоговорочного отвержения греховного прошлого, с одной стороны, и победной реляции об успешном перерождении – с другой. Элемент амбивалентности, подрывающий серьезность благочестивых высказываний героя, уходит в подтекст, проявляясь в неправдоподобной скоропалительности перемены и бравурности тона, придающих перерождению характер условной позы. Служа рамочным замыканием собственно исповеди, данная фаза согласована в ряде отношений с мотивами, представленными в начальных фазах.

Строфа XVI открывается полустиишем *Sum locutus contra me*, сочетающим осуждение своего прошлого с напоминанием о словах, которыми исповедь началась: *loquar mee menti*, I, 2. Отнесенность греховного состояния к прошлому четко выражена систематическим употреблением применительно к нему перфектных форм глаголов: *sum locutus, evomui, fovi*. Усилению контраста с предстоящим далее переходом к настоящему времени служит также наречная группа *tam diu*, подчеркивающая продолжительность былого греха. Напомним, что употребление перфектов для демонстрации поконченности с прошлым началось еще в XIV, 1 (*fui*).

Остальные шесть строк данной фазы посвящены изображению нового образцово-добродетельного состояния души героя. Большинство глаголов здесь стативные, чем подчеркивается полная достигнутость идеального состояния: *displicet, placent, diligo, irascor, pascor*. К ним примыкают перфектные выражения достигнутых стативных состояний: *renovatus, genitus*. Фундаментальность и всесторонность перековки героя выражена в орудийном плане, помимо прочего, тем, насколько эти шесть строк насыщены отдельными утверждениями о тех или иных аспектах перевоспитания; так, в стихах XVI, 3, XVII, 1, 2, 3 имеем по одному утверждению на полустиишие, не говоря уже о том, что в каждом стихе выражается новая мысль. Точнее, мысль всего одна на все эти шесть строк, а многочисленны лишь средства ее тавтологического оформления, что, по-видимому, следует отнести к средствам, подрывающим правдоподобие утверждений (об этом речь ниже).

Радикальность перерождения оттенена многочисленными контрастами между нынешним состоянием героя и его прошлым.

Так, в XVII, 3 он предстает как новорожденный, пьющий молоко, тогда как раньше пил вино. Сюда же относится ряд контрастов с начальными строфами, что одновременно служит замыканию рамки; ср. XVII, 1 *iam virtutes diligo, vitiis irascor* с V, 2 *implico me vitiis, immemor virtutis*: сходство не только в лексике, но и в логической структуре стиха, где пороку и добродетели отведено по полустиишию; ср. также *renovatus animo* в XVII, 2 и *mortuus in anima* в аналогичной метрической позиции в V, 4.

Фаза V заключается строкой, выдержанной уже не в индикативе, а в сослагательном наклонении и содержащей обещание в будущем не возвращаться на стезю порока. В сущности это переход к последней фазе, отведенной под просьбу к покровителю о прощении.

Но фаза V имеет и другое лицо: за скоропалительным перерождением скрывается мина лукавой несерьезности. И хотя она выведена в подтекст, проявления ее довольно многочисленны.

Прежде всего, по содержанию высказываний поэта мы имеем дело не с констатацией каких-то реальных благочестивых достижений, а лишь с торжественными изъявлениями намерений: названные выше описания наступивших новых состояний суть выражения лишь чувств, но не действий – нравится, не нравится, люблю, негодую и т. п. Существенно при этом, что налицо не просто 'не-действия', но именно чувства: герой, и перековавшись, остается верен своей нежной и эмоциональной натуре.

Эти инвариантные черты его личности особенно ярко проявляются в строке XVII, 3. Образ новорожденного, питающегося свежим молоком, в целом ряде отношений сдвигает картину перерождения в сторону слабости, пассивности и жизнелюбия. Во-первых, это чувственный образ и пожалуй даже кульминация чувственных мотивов в фазе V. Во-вторых, это характерный для Архипоэта образ слабого, бессильного, пассивного, хрестоматийно-беззащитного существа, принимающего нечто извне. Кстати говоря, это свойство вносит дополнительный элемент тождества в контраст между питьем молока и вина: и там и здесь напиток как бы подносят к губам беспомощного (умирающего/новорожденного) героя. В-третьих, данный образ есть цитата из Нового завета, подвергнутая легкомысленному переименованию (ср. *sicut modo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite*, 1 Petr. II, 2). Переименование складывается из: (а) постановки в иной контекст, здесь – прежде всего в систему эмоционально чувственных ассоциаций; (б) перевода в 1-е лицо, что мы неоднократно наблюдали и в случае с другими цитатами; (в) перевода в

индикатив настоящего времени (*pasco* вместо *concupiscite*), что играет также и на эффект радикальности и скоропалительности превращения (герой уже делает то, что апостол предписал всему человечеству на будущие века).

Подрыву серьезности служит, по-видимому, и обращение с другой цитатой из Священного Писания в XVI, 4: вместо исходного *Homo enim videt ea quae parent Dominus autem intuetur cor* (I Царств XVI.7) у поэта сказано *...cor patet Iovi*, т. е. бог Священного Писания как бы походя заменен на языческого Юпитера.

В орудийном плане впечатлению легкомысленной жизнелюбивой игры способствует каламбурная рифмовка в XVI, 1, 3 (*novi* «знаю» – *novi* «новые») и акробатическая составная рифма XVII, 4 (*vas cor*). Иначе говоря, эта рифмовка есть реализация конструкции «Контрапункт содержания и стиховых средств», которая, как мы помним, хорошо соответствует одной из манифестаций 'артистизма' Архипоэта.

6. Фаза VI: 'примирение жизнелюбия и благочестия'

В соответствии с ГС, центральными аспектами данной фазы являются, во-первых, примирение жизнелюбца с благочестием, окрашенным в тона сладостного милосердия, и, во-вторых, контрапунктное СОВМЕЩЕНИЕ поучений со смиренными просьбами.

Что касается примирения грешника с церковью, то местом их встречи становятся мотивы: 'склоненность, припадание к стопам и т. п.' со стороны кающегося героя (*penitenti, veniam petenti, culpram confitenti, feram quicquid jusseris, subditis*), 'покровительство, милосердие и т. п.' со стороны сильных, т. е. церкви (*parce, parcit misericordiam, da penitentiam, immemor irarum*); 'мягкость, сладость, не суровость' (см. заключительную строку).

Если говорить о 'поучениях, прорывающихся сквозь просьбы', то они НАРАСТАЮТ от строфы XVIII к XIX.

В XVIII на виду элемент 'просьба': текст насыщен словами, выражающими покорность и prostиrание ниц, а последняя строка строфы целиком посвящена теме покорности. Элемент же 'настойчивость и дидактичность' со стороны героя выражается более или менее латентно – в виде систематических указаний на обоснованность просьб, так сказать, на право быть прощенным (см. вторые полустушия строк XVIII, 1–3).

Строфа XIX заметно отличается от предыдущей более категорическим тоном: герой уже не просит, а указывает на обязанность адресата выполнить его пожелания. При этом мотив собственно просьбы исчезает, а обоснования принимают форму общеобязательных максим; таковы строки 1–2 и 4. Общезначимый характер предлагаемых истин выражается, в частности, в том, что из текста исчезает упоминание 2-го лица единственного числа адресата (*vos facite, quod caret* и т. д.). Тем самым одновременно выполняются две важные функции: с одной стороны, 'назидательность' повышается в ранге – герой поучает уже не одного человека, а всех сильных мира (*vos = principes terrarum*)²²; с другой – она делается более приемлемой благодаря изъятию указаний на конкретного адресата.

Это изъятие проявляется в том изменении, которое внесено в текст цитаты (XIX, 1, 2), позаимствованной из приписывавшегося Овидию стихотворения *De mirabilibus mundi*, где говорится «лев умеет в гневе щадить подданных, поступай же так и ты, носитель власти на земле...»: вместо «ты» у Архипоэта выступает «вы».

Еще более размытый и абстрактный вид имеет строка XIX, 4, где вообще речь ведется в 3-м лице среднего рода и как о чем-то неодушевленном. Своим абстрактно-символическим содержанием и отвлеченностью от конкретных перипетий сюжета эта финальная строка возвращает нас от локальной темы «Исповеди» к наиболее общим инвариантам поэтического мира Архипоэта.

Впервые: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Поэтика выразительности // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1980. Bd. 2. S. 145–204.

Примечания

¹ Годы жизни поэта неизвестны; расцвет творчества приходится на 60-е годы XII в. Сохранилось 10 его стихотворений, большая часть которых обращена к покровителю поэта архиепископу Кельнскому Рейнальду фон Дасселю. Текст «Исповеди» существует в ряде вариантов (различающихся набором и порядком некоторых строф), из которых наиболее общепринятым является текст, опубликованный М. Манициусом (1913). Именно он нами и рассматривается. Хотя он, возможно, не вполне точно отражает подлинный авторский текст, мы, тем не менее, позволяем себе опираться на него, считая все его свойства, в том числе и данный порядок строф, структурно релевантными. Этот текст и его подстрочный перевод читатель найдет в приложениях А, Б.

- ² Одна из наиболее ранних и восторженных оценок стихотворения принадлежит Якобу Гримму: «Все эти признания изложены с такой полнотой и языковой легкостью, что не оставляют ни малейшего сомнения в подлинном поэтическом призвании их автора. Они принадлежат к наиболее совершенному, что могли произвести поэтические средства средневековой латыни; свобода и звучность речи, мощь рифм несравненны» (цит. по: *Langosch* 1958: 305).
- ³ Понятие глубинного решения было впервые введено и использовано в (*Жолковский, Щеглов* 1978б: 167–169); см. также (*Жолковский* 1980: 47–60).
- ⁴ Укажем, что это распределение мотивов между ветвями сделано начерно, так что мотивы, иллюстрирующие 'подверженность', часто скрывают в себе и элемент 'лишенности' (СОВМ двух ветвей).
- ⁵ Что подобная поза самоуничижения, в особенности путем фарсового комизма, известный тип кокетства, рассчитанного на обезоруживание вышестоящих критиков и на возбуждение у них симпатии, видно хотя бы у Грибоедова, из истории дядюшки Максима Петровича, который снискал расположение императрицы, смеша ее своими рассчитанными падениями на пол («Горе от ума», II, 2).
- ⁶ Подобный отбор проявлений 'жизнелюбия' в сущности неизбежен в поэтическом мире Архипоэта, независимо от задач сближения жизнелюбия с благочестием. Действительно, нам уже пришлось коснуться этой проблемы в разделе об инвариантных мотивах поэта – ср. выше [I (1) и (21)] замечания об отличии эмоциональной атмосферы его стихов от Примаса Орлеанского в связи с мотивами (1) 'подверженность' и (21) 'изящество, изнеженность, благородный вкус, чувство меры'.
- ⁷ Мотив 'слабость и т. п.' является естественным проявлением 'жизнелюбия' в свете такого инварианта, как 'изнеженность, изящество', который, как мы помним, СОВМЕЩАЕТ обе центральные темы Архипоэта – слабость и артистизм.
- ⁸ Говоря о конструкции Переход, мы фактически имели в виду лишь тот главный Переход (от грехов к очищению), на котором построена композиция «Исповеди». В действительности те или иные зачаточные формы Перехода могут быть усмотрены и в других точках структуры текста, например в строфе X, где поэт пишет о последствиях азартной игры ('переход от игры к потенциально благочестивой нищете'). В принципе этот Переход мог бы быть разработан более детально и лечь в основу композиции стихотворения, превратив его в историю обращения легкомысленного игрока в благочестивого поэта, в которой мотив 'исповеди' играл бы лишь второстепенную роль. Однако поскольку в реальном тексте данный Переход сугубо эпизодичен и к тому же служит лишь разработке конструкции другого типа

- («Переукрашивание», см. ниже), то мы позволили себе игнорировать наличие здесь Перехода.
- ⁹ Подчеркнем, что, вообще говоря, эти две разновидности Переукрашивания совершенно независимы друг от друга. Очевидно, что не всякий приукрашиваемый объект является ярким и богатым и что не всякий объект, подвергаемый операции 'Прибеднение', будет иметь отрицательные черты, необходимые для Приукрашивания.
- ¹⁰ Мимикрия такого рода была высмеяна уже в «Бане» Маяковского (действие III). «Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение. Даже, если это нужно для агитации, то и танец живота... Или какие юбки нового фасона носит старый одряхлевший мир».
- ¹¹ См.: (*Гаспаров, Рузина* 1978). Другой, более общей, параллелью к Переосмысляющему монтажу будут довольно многочисленные изобразительные построения, где некий целый образ складывается, как из мозаики, из более мелких изображений иного рода; ср. индийскую миниатюру, в которой фигура слона получается из фигур дев, а также символический портрет Плодородия, выложенный из разных овощей и фруктов («Осень» Джузеппе Арчимбольди; ср. также ряд других картин того же художника, построенных по аналогичному принципу).
- ¹² Контрапункт 'содержание / форма' – явление, широко распространенное в поэтических текстах. Классическим примером анализа такого построения является разбор Л.С. Выготским (*Выготский* 1965: 191–212) рассказа Бунина «Легкое дыхание», где фабула выражает тему житейской пошлости, а композиция и синтаксис – тему легкости, изящества. Аналогичным образом построена, согласно К.И. Чуковскому (*Чуковский* 1922: 126 сл.), поэма Блока «Двенадцать»: «Если это – частушка, то – сыгранная на грандиозном органе. <...> ...Поглощение низменного сюжета возвышенным ритмом. <...> ...Жаргон ... подчинен такой мощной мелодии, что почти перестает быть вульгарным».
- ¹³ Ср. употребление прошедшего времени в некоторых стихотворных переводах «Исповеди» на русский язык: (*Гинзбург* 1974: 484 сл.; *Румер* 1972: 504 сл.). Особенно сильно отступает от авторской системы времен Л. Гинзбург; следуя, по-видимому, клишированному представлению о временной структуре жанра исповеди, он описывает все грехи в прошедшем времени: I, 3–4 *Был я молод, был я глуп, был я легковерен...* II ... *меня судьба несла... влек меня бродяжий дух... знал, как гонит ураган листик одиночный* и т. п. (Более бережно обращавшийся с оригиналом О. Румер все соответствующие места переводит в настоящем времени. Правда, отклонение от оригинала имеется у него в другом месте – в пограничной точке 'перескока' к исправлению: XIV, 1 *Вот гляди же вся моя пред тобою скверна*; ср. в оригинале fui.)

Напрашивается мысль, что прошедшее время при описании грехов и настоящее в стадии очищения являются нормальными, художественно нейтральными для жанра исповеди – к ним и склоняется переводчик в меру своего невнимания к поэтической структуре оригинала.

- ¹⁴ Заметим, что эта нарастающая последовательность перебивается в одном месте (между «листом» и «рекой») противоположным символом 'устойчивости' («камнем»), позаимствованным из репертуара названных выше противопоставлений (мудрый + камень / глупый + вода).
- ¹⁵ Добавим, что сравнение 'неразумного себя' со строящим на песке выпало бы из окружающего контекста еще в одном отношении: герой систематически сравнивает себя со спонтанными и/или природными объектами (лист, птица, неуправляемый корабль...) и, по-видимому, противопоставляет себя объектам культурным (ср. III, 3: *non me tenent vincula, non me tenet clavis*). Уподобление себя целенаправленно строящему, хотя бы и на песке, подорвало бы этот принцип.
- ¹⁶ Отметим НАРАСТАНИЕ и КОНТРАСТ, подобные констатированным в строфах I–III: от трудности преодоления превосходящих сил греха герой переходит к трудности подчинения суровым силам долга.
- ¹⁷ Органичность и в то же время вольность перифразирования источника усилена грамматическим параллелизмом добавленного текста (*tactu pequeo*) с цитируемым (*corde mecor*).
- ¹⁸ Может быть, стоит обратить внимание на то, что здесь физические невзгоды рисуются с положительным знаком – как способствующие творчеству, в то время как в Archicancellarie II аналогичные беды препятствуют сочинительству (см. I. 1. Б. (3)). Это противоречие в методах аргументации – пример казуистической изворотливости нашего поэта при отстаивании своих интересов.
- ¹⁹ Данное место «Исповеди» обычно рассматривается комментаторами как переключка с местом из Овидия, где поэт желает себе смерти на любовном ложе (*Amores*, II, 10, 35–38). Однако эта параллель представляется законной скорее в общетипологическом плане (по линии мотива 'смерть подобная жизни', разновидность 'последняя воля'), нежели в строго цитатном.
- ²⁰ Обратим внимание, что чужой голос, цитата используются здесь наиболее «нормальным» образом – для придания выражаемым мыслям объективности и авторитетности. Тем самым чужая речь применяется в иной тематической функции, нежели в начальных фазах, где она служила конкретизации не объективности, а чуждости.
- ²¹ Если принять во внимание, что объект 'бросания камня' именуется в XV, 3 *vates* («поэт», исходно «пророк»), то число ипостасей, на

- которые «лирическое я» разлагает себя, достигает четырех. «Я» – это одновременно: 1) *грешник*, заслуживающий побоев камнями (= блудница евангельской цитаты); 2) *судья* (= Христос), призывающий к прощению; 3) максимально отчужденный *сторонний наблюдатель* происходящего с грешником / поэтом / пророком; 4) *пророк / поэт*, которого толпа побивает камнями (= классический образ библейского пророка). Анализ аналогичной игры с точками зрения в третьей строке пушкинского «Я вас любил...» (*Но пусть она вас больше не тревожит*) см. в (*Жолковский 1977: 252–263; 1978a: 264–278*).
- ²² Можно заметить, что это повышение ранга является вершиной определенной линии, общий элемент которой то или иное манипулирование волеизъявлениями и высказываниями сакральных персонажей. В XI–XII герой заставляет высказываться в свою пользу ангелов (выступающих в 'Сниженной роли'), а в XV – и Христа; в XVIII он убеждает епископа проявить снисходительность, а в XIX предписывает нормы поведения всем сильным мира.

Приложения

А. Текст «Исповеди» (по (*Manitius 1913*))

[фаза I, строфы I–III]

- I Estuans intrinsecus ira vehementi
In amaritudine loquar mee menti:
Factus de materia levis elementi
Folio sum similis de quo ludunt venti.
- II Cum sit enim proprium viro sapientis
Supra petram ponere sedem fundamenti,
Stultus ego comparor fluvio labenti
Sub eodem aere nunquam permanenti.
- III Feror ego veluti sine nauta navis,
Ut per vias aeris vaga fertur avis,
Non me tenent vincula, non me tenet clavis,
Quero mei similes et adiungor pravis.

[фаза II, строфа IV]

- IV Michi cordis gravitas res videtur gravis,
Jocus est amabilis dulciorque favis.
Quicquid Venus imperat, labor est suavis,
Que nunquam in cordibus habitat ignavis.

[фаза I, строфа V]

- V Via lata gradior more iuventutis,
Implico me vitiis immemor virtutis,
Voluptatis avidus magis quam salutis,
Mortuus in anima curam gero cutis.

[фаза II, строфы IV, VI–IX]

- VI Presul discretissime, veniam te precor:
Morte bona morior, dulci nece necor;
Meum pectus sauciat puellarum decor,
Et quas tactu nequeo, saltem corde mecor.
- VII Res est arduissima vincere naturam,
In aspectu virginis mentem esse puram;
Iuvenes non possumus legem sequi duram
Leviumque corporum non habere curam.
- VIII Quis in igne positus igne non uratur?
Quis Papie demorans castus habeatur,
Ubi Venus digito iuvenes venatur,
Oculis illaqueat, facie predatur?
- IX Si ponas Yppolitum hodie Papie,
Non erit Yppolitus in sequenti die:
Veneris in thalamos ducunt omnes vie,
Non est in tot turribus turris Aricie.

[фаза III, строфы X–XIII]

- X Secundo redarquor etiam de ludo,
Sed cum ludus corpore me dimittat nudo.
Frigidus exterius, mentis est sudo,
Tunc versus et carmina meliora cudo.

- XI Tercio capitulo memoro tabernam,
Illam nullo tempore spreui neque spernam,
Donec sanctos angelos venientes cernam,
Cantantes pro mortuis «Requiem eternam».

- XII Meum est propositum in taberna mori,
Ut sint vina proxima morientis ori.
Tunc cantabunt lecius angelorum chori:
«Sit Deus propitius huic potatori!»

- XIII Poculis accenditur animi lucerna,
Cor inbutum nectare volat ad superna.
Michi sapit dulcius vinum de taberna,
Quam quod aquam miscuit presulis pincerna.

[фаза IV, строфы XIV–XV]

- XIV Ecce mee proditor pravitatis fui,
De qua me redarguunt servientes tui.
Sed eorum nullus est accusator sui,
Quamvis velint ludere seculoque frui.

- XV Iam nunc in presentia presulis beati
Secundum dominici regulam mandati
Mittat in me lapidem neque parcat vati.
Cuius non est animus conscius peccati.

[фаза V, строфы XVI–XVII]

- XVI Sum locutus contra me, quicquid de me novi,
Et virus evomui, quod tarn diu fovi.
Vita vetus displicet, mores placent novi;
Homo videt faciem, sed cor patet Jovi.

- XVII Iam virtutes diligo, vitiis irascor,
Renovatus animo, spiritu renascor,
Quasi modo genitus novo lacte pascor,
Ne sit meum amplius vanitatis vas cor.

[фаза VI, строфы XVIII–XIX]

XVIII Electe Colonie, parce penitenti,
Fac misericordiam veniam petenti
Et da penitenciam culpam confitenti!
Feram, quicquid iusseris, animo libenti.

XIX Parcit enim subditis leo rex ferarum
Et est erga subditos immemor irarum,
Et vos idem facite, principes terrarum!
Quod caret dulcedine, nimis est amarum.

Б. Подстрочный перевод

Пылая внутренне гневом неистовым,
С горечью скажу своей душе:
Сделанный из материи легкого состава,
Листу я подобен, коим играют ветры.

В то время как ведь приличествует мужу разумному
На камне закладывать основание здания,
Глупый, я уподобляюсь потоку текущему,
Под одним и тем же небом никогда не остающемуся.

Несет меня, словно без корабельщика корабль,
Как по путям воздуха бродячую несет птицу,
Не держат меня узы, не сдерживает меня замок,
Ищу себе подобных и присоединяюсь к порочным.

Мне души серьезность вещь кажется обременительной,
Игра приятна и слаще меда.
Любое, что Венера приказывает, – труд сладкий,
Которая никогда в сердцах не обитает ленивых.

Дорогой широкой шагаю по обычаю юности,
Впутываюсь в пороки, не помня о добродетели,
До наслаждения жадный более, чем до спасения,
Мертвый в душе, забочусь о шкуре.

О прелат знаменитейший, прощения у тебя прошу,
Смертью приятной я умираю, сладкой гибелью погибаю.

Мою грудь ранит девушек красота,
И с которыми не могу осязательно, (с теми), по крайней мере, в сердце
прелюбодействую.

Вещь труднейшая – победить природу,
При виде девушки душе быть чистой;
Юноши, мы не можем закону повиноваться суровому
И на (их) нежные тела не обращать внимания.

Кто, в огонь помещенный, огнем не обжегся бы?
Кто, в Павии находясь, чистым остался бы?
Где Венера пальчиком юношей манит (*букв. преследует, ловит*),
Очами заарканивает, ликом разбойничает?

Если ты поместишь Ипполита нынче в Павию,
Не будет он Ипполитом на следующий день:
Венеры в спальню ведут все дороги,
Нет среди столь многих башен башни Ариции.

Во-вторых, меня обвиняют также в азартной игре,
Но, когда игра раздевает меня догола (*букв. Но, когда игра с телом меня
отпускает голым*),
Окоченевший снаружи, души жаром пылаю (*букв. потею; может значить
также: / подогреваемый / душевным жаром, усердно тружусь*),
Тогда стихи и песни наилучшие чеканю.

Третьим разделом упоминаю о кабаке:
Его я никогда не презирал и презирать не буду,
Покуда святых ангелов грядущих не увижу,
Поющих мертвым «Вечный покой».

Мое намерение – в кабаке умереть,
Чтобы были вина как можно ближе к умирающего устам.
Тогда воспоют радостнее ангелов хоры:
«Да будет Господь милостив к этому пьянице!»

Чашами (*или: напитками*) возжигается души светильник,
Сердце, напоенное нектаром, взлетает к небесам.
Мне на вкус слаще вино из кабака,
Нежели то, которое с водой смешивает прелата виночерпий.

Вот, своей предатель порочности я оказался (*стал*),
 В которой меня обвиняют слуги твои.
 Но из них ни один не обвинитель самого себя,
 Хотя они и любят забавляться и пользоваться миром (*т. е. его благами*).

Ныне, в присутствии прелата праведного,
 В соответствии с господнего правилом указания
 Пусть бросит в меня камень и не щадит певца
 (Тот), коего дух не знает (за собой) греха.

Я высказал против себя все, что о себе знаю,
 И яд изблевал, который так долго лелеял.
 Жизнь старая претит, образ жизни нравится новый;
 Человек видит лицо, но сердце открыто Юпитеру.

Вот уже я добродетели люблю, на пороки гневаюсь,
 Обновленный в душе, духом возрождаюсь,
 Словно новорожденный, свежим молоком питаюсь,
 Дабы не было мое более суеты сосудом сердце.

Избранник Кельнский, пощади кающегося,
 Прояви милосердие к прощения просящему
 И наложи епитимью на вину признающего!
 Вынесу все, что бы ты ни приказал, с душой радостной.

Щадит ведь подданных лев, царь зверей,
 И по отношению к подданным не помнит гнева,
 И вы то же делайте, сильные мира!
 Что лишено сладости (*мягкости*), то слишком горько.

В. Цитаты из Священного Писания

I, 2 *In amaritudine loquar mee menti*
 Job X. 1 Loquar in amaritudine animae meae...

I, 4 *Folio sum similis de quo ludunt venti*
 Job XIII. 25 Contra folium, quod vento rapitur...
 Isaias LXIV. 6 Et cecidimus quasi folium universi, et iniquitates nostrae,
 quasi ventus, abstulerunt nos.

II, 1–4 *Cum sit enim proprium viro sapienti, etc.*
 Matth. VII. 24–26 Omnis ergo, qui audit verba mea haec, et facit ea, assimilabitur viro sapienti, qui aedificavit domum suam super petram... Et omnis, qui audit verba mea haec, et non facit ea, similis erit viro stulto, qui aedificavit domum suam super arenam.

III, 1–2 *Feror ego, veluti sine nauta navis,*
Ut per vias aeris vaga fertur avis
 Sap. [Книга мудрости Соломоновой] V. 10 tanquam navis quae pertransit fluctuantem aquam... aut tanquam avis quae transvolat in aëre

IV, 2 *Jocus est amabilis dulciorque favis*
 Psalms XIX.10 Judicia Domini... dulciora super mel et favum.

V, 1 *Via lata gradior more juventutis*
 Matth. VII. 13 ... Lata porta, et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem, et multi sunt, qui intrant per eam.

V, 3 *Voluptatis avidus magis quam salutis*
 2 Timoth. III. 4 Voluptatum amatores magis quam Dei.

VI, 4 *Et quas tactu nequeo, saltem corde moechor*
 Matth. V. 28 Omnis, qui viderit mulierem ad concupiscendum eam, jam moechatus est eam in corde suo.

XIII, 4 *Sit Deus propitius huic potatori*
 Lucas XVIII. 13 Deus propitius esto mihi peccatori.

XIV, 3 *Sed eorum nullus est accusator sui*
 Proverbia XVIII. 17 Justus, prior est accusator sui...

XV, 3–4 *Mittat in me lapidem neque parcat vati,*
Cujus non est animus conscius peccati
 Johannes VIII. 7 Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.

XVI, 4 *Homo videt faciem, sed cor patet Lovi*
 Samuel XVI. 7 Homo enim videt ea, quae parent, Dominus autem intuetur cor.

XVII, 3 *Quasi modo genitus novo lacte pascor*
 1 Petrus II. 2 Sicut modo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite: ut in eo crescatis in salutem.

РАЗБОР ОДНОЙ АВТОРСКОЙ ПАРЕМИИ:
ЛАРОШФУКО, МАКСИМА № 313*

(0) *Pourquoi faut-il que nous ayons assez de mémoire pour retenir jusqu'au moindres particularités de ce qui nous est arrivé, et que nous n'en ayons pas assez pour nous souvenir combien de fois nous les avons contées à une même personne?* («Почему наша память устроена столь неудачно, что ее хватает на то, чтобы удерживать мельчайшие подробности происшедшего с нами, но не хватает на то, чтобы упомянуть, сколько раз мы уже рассказывали их одному и тому же человеку?»; Ларошфуко, максима № 313).

Ниже предлагается описание структуры этой максимы, но не как морально-этического или философского суждения, а как миниатюрного художественного произведения, *литературного текста* (ЛТ)¹.

О чем этот текст? На первый взгляд, Ларошфуко говорит о курьезах памяти². Вместе с тем читатель догадывается, что дело не в памяти, а в чем-то более серьезном, что и неудивительно, если учесть общее моралистическое направление сочинений Ларошфуко. Перед ним возникает психологически убедительный портрет эгоцентрика, исполненного безуспешно скрываемой самолюбленности³. Портрет этот дается автором ненавязчиво, он как бы проглядывает сквозь наблюдения над памятью и трактуется автором не столько в обличительном, сколько в иронически-снихождительном ключе; тем не менее отрицательное в конечном счете отношение моралиста к своему персонажу очевидно.

Сказанное есть краткое резюме «читательских впечатлений» от афоризма Ларошфуко. Задача настоящей статьи – экспликация в терминах модели «Тема ← ПВ → Текст» (см.: (Жолковский 1968; Жолковский, Щеглов 1971; 1972; 1973; 1974; 1975; Щеглов 1975; 1979)) как этих впечатлений, так и техники их внушения читателю. В этой модели описание структуры ЛТ мыслится как его *вывод* из его *темы* (= содержащейся в нем глубинной «художественно невыразительной» смысловой величины) на основе *приемов выразительности* (ПВ) – типовых соответствий, или преобразований, в принципе «бессодержательных», т. е. сохраняющих тему неизменной⁴.

За тему ЛТ (0) примем выражение (1):

(1) (а) эгоцентризм, (б) ищущий самооправдания, (в) изображаемый в духе психологического правдоподобия, (г) порицаемый в комическом ключе.

Все остальное, что имеется в тексте (0) и придает ему художественный блеск, остроумие и глубину (т. е. курьезы плохой и хорошей памяти, многократное рассказывание подробностей о себе, авторскую интонацию притворного удивления и сожаления и т. п.), мы отнесем за счет действия ПВ, многоступенчатое применение которых к теме (1) образует вывод названных элементов ЛТ из темы. Этот вывод и будет формальной записью соответствия между темой (1) и текстом (0), т. е. описанием выразительной структуры данного ЛТ.

Подчеркнем, что понятие вывода не предполагает жесткой однозначности соответствий между темой и выводимым из нее текстом. Так, теме (1) могли бы соответствовать и иные ЛТ, помимо (0); получение альтернативных вариантов возможно, вообще говоря, на каждом шаге вывода. Поскольку задачей статьи является описание только данного ЛТ, в ней прослеживаются лишь те преобразования, которые ведут к реальному тексту максимы. Альтернативные же варианты, как правило, молчаливо опускаются и рассматриваются лишь изредка, когда это выгодно оттеняет достоинства или особенности варианта, представленного в максиме (см., например, примеч. 18, 19, 25, 32, 36, 37, 43). Фактически логика описания-вывода состоит в том, что констатируется, каким образом именно этот ЛТ мог бы быть получен из темы с помощью набора ПВ; речь идет, так сказать, о «подгонке» вывода под данный текст. Однако ввиду соображений теоретического и риторического характера вывод описывается так, как будто имитируется «сочинение» неизвестного наперед текста.

* Совместно с А.К. Жолковским.

1. Уточнение темы.

Первичная конкретизация ее компонентов

Первичную КОНКРЕТИЗАЦИЮ компонентов темы (1), сводящуюся в значительной степени к эксплицитной формулировке присущих им свойств⁵, удобнее всего представить в виде схемы (см. рисунок 1), снабдив ее следующими пояснениями.

1.1. КОНКРпарт, контр – сокращение, обозначающее одну из разновидностей КОНКРЕТИЗАЦИИ – развертывание X в совокупность его частей, причем таких, что между ними имеется отношение контраста (о/к), в данном случае – по признаку «сам/другие»⁶.

1.2. Развертывая элемент (1г) «комическое порицание» в (6а, б), мы следуем за А. Кёстлером, который в своем фундаментальном исследовании комического, трагического и научного способов мышления (*Koestler 1964*) считает (6а) необходимым компонентом смеха. Отчужденное отношение к осмеиваемому объекту он противопоставляет «партиципации» (соучастию, состраданию), необходимой для драматического или трагического эффекта⁷. Оттуда же нами позаимствован термин *bisociation*, который в рамках системы ПВ может быть отнесен к области СОВМЕЩЕНИЯ, каковое в качестве неотъемлемой части техники смеха отмечается и другими авторами, в частности Эйзенштейном в его специальных лекциях о комическом; см.: (*Эйзенштейн 1964–1971, 4: 448–535*).

1.3. Для удобства дальнейших операций совместим элементы (2в) и (6а), касающиеся эмоционального отношения автора к изображаемому объекту, в (7):

(7) агрессивно-оборонительное, осуждающее, отчужденное отношение.

Еще одним существенным шагом в конкретизации формулы (1) будет введение (пока что достаточно неопределенного) персонажа N, который возьмет на себя роль носителя отрицательных качеств в (2), (3) и объекта авторского отношения в (4)–(7). Эта операция имеет целью перевод материала, представленного в (1)–(7), из абстрактной «назывной» формы в форму сообщения о частном случае, конкретном событии. При дальнейшем использовании формул (2)–(7) в них уже будет фигурировать лицо N.

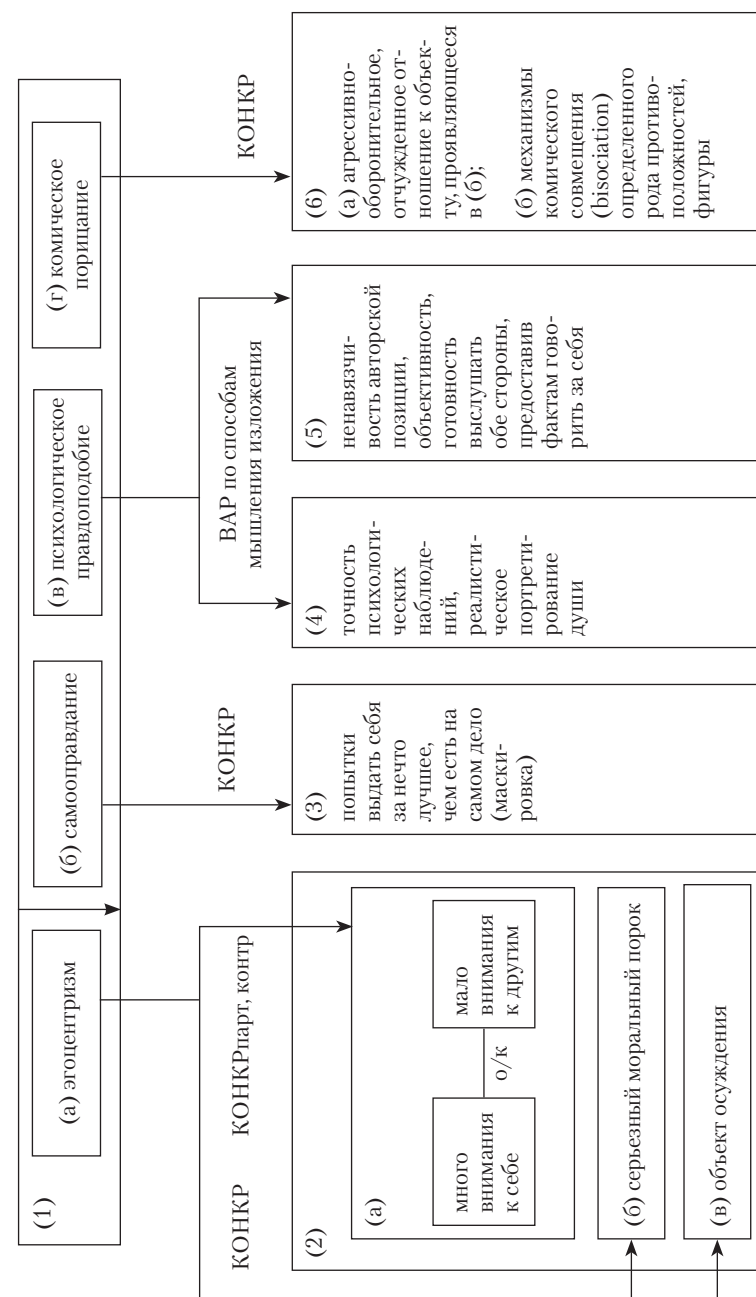


Рис. 1

2. Выбор глубинного решения (гр)

2.0. Произведенная первичная КОНКРЕТИЗАЦИЯ элементов темы (1) лишь проясняет различные ее аспекты, но еще не организует их в какую-либо художественную конструкцию. Первым шагом в этом направлении является выработка глубинного решения (ГР) темы – наиболее общей программы, которая и будет реализоваться на различных участках и этапах вывода. Оно может быть сформулировано следующим образом:

- (8) умеренно-комическое порицание эгоцентризма и его маскировки;
- (а) детальное комическое портретирование и разоблачение эгоцентризма, проглядывающее сквозь (б);
- (б) комическое затушевывание эгоцентризма⁸.

2.1. В каком смысле (8) представляет собой удачное решение темы (1), эксплицитно выраженной в формулах (2)–(7)? Ответ на этот вопрос может быть дан с точки зрения как выразительности этого ГР, так и его соответствия теме.

В плане выразительности данное решение привлекательно, во-первых, своей конструктивной четкостью (пара контрастных членов (8а) и (8б)) и связностью ((8а) проглядывает сквозь (8б)) и, во-вторых, тем, что оно укладывается в некоторую готовую конфигурацию из арсенала комических средств (так называемая *фигура I*, взятая в ее умеренной разновидности; см. прил. А, 1.2).

В содержательном плане ГР (8) достаточно адекватно отражает тематические компоненты (2)–(7). Из соответствий между ГР и этими компонентами прокомментируем лишь некоторые, считая остальные самоочевидными.

«Затушевывание» в (8) есть не только комический прием как таковой, но и конкретизация тематического элемента (3) «маскировка». Самый факт такого использования ПВ или их устойчивых комбинаций (фигур) в качестве средств конкретизации тематических компонентов; см.: (Жолковский 1978, примеч. 19; Жолковский, Щеглов 1972: 15 сл.) означает глубокое пронизывание всего художественного построения выражаемой темой, высокую степень его мотивированности. В данном случае, где выбираемая фигура мотивируется свойством персонажа, заданным в теме («маскировкой»), это равносильно конкретизации еще одного тематического элемента – «психологическое правдоподобие».

«Умеренность комизма», выражающаяся в выборе соответствующих разновидностей фигур I–IV («затушевывание и проглядывание», а не, скажем, «фарсовое возвеличивание и срывание масок»⁹), конкретизация того же элемента «психологическое правдоподобие» (эксплицированного выше как (4) «...реалистическое портретирование...» и (5) «ненавязчивость... объективность, готовность выслушать обе стороны, предоставив фактам говорить за себя»).

2.2. Основную роль в реализации ГР (8) играют крупные блоки, имеющиеся в готовом виде в арсенале средств выразительности, — так называемые *фигуры* и их комбинации (см. прил. А). Реализация ГР (8) в целом возлагается на фигуру I Приукрашивание, которая выполняет одновременно задачу (8а) «комическое изобличение» и (8б) «комическое затушевывание».

Будучи главным орудием построения текста, фигура Приукрашивание применяется в ходе вывода несколько раз, на разных уровнях и в разных масштабах. На отдельных участках вывода она дополняется другими фигурами, а также отдельными ПВ: так, для КОНКР компонента (8а) «комическое разоблачение» применяются также фигуры III Провал (претензий) и II Шарж(ирование) (см. прил. А).

Применяясь для осмеяния пороков (2) и (3), фигуры сцепляются в более крупные конструкции, построенные по принципу КОНТРАСТА, или ОТКАЗА. Для осмеяния «эгоцентризма» применена

- (а) устойчивая комбинация фигур II и III, состоящая в том, что проваливается некий объект, предварительно доведенный до карикатурно преувеличенных размеров.

Осмеяние «попыток самооправдаться» реализует

- (б) тройная конструкция «фигура I–фигура IV–фигура I»: приукрашивание эгоцентризма терпит провал, который, в свою очередь, приукрашивается (см. прил. А, 5).

При изложении вывода мы будем начинать с операций, соответствующих задаче изобличения, а затем «покрывать» их результаты более многочисленными и интенсивными операциями «затушевывания», что соответствует установке на умеренность комизма и на эффект «проглядывания исподволь», а не «срывания масок».

Отметим важную черту общей выразительной структуры ЛТ (0). Хотя в ней различим ряд самостоятельных блоков, их компоненты несут, помимо главной роли, выполняемой каждым из них в рамках «своего» блока, и побочные функции, работая на остальные блоки. Такая замаскированность, замотивированность главных функций побочными придает структуре текста большую цельность, неразрывность, затрудняя задачу исследователя, стремящегося выявить эти блоки и описать их по отдельности. По-видимому, это свойство максимы выходит за пределы нормальной органичности, присущей всякому ЛТ (и являющейся одной из важнейших функций ПВ СОВМЕЩЕНИЕ). Поэтому его *raison d'être* следует, вероятно, искать в особенностях данного ЛТ, в частности его темы и ГР. Можно полагать, что к указанной замаскированности главных функций компонентов побочными предрасполагает тематический элемент «затушевание», преобладающий, как было сказано, в процедурах вывода.

3. Шаржирование (карикатурное преувеличение) «эгоцентризма»

«Эгоцентризм», о котором идет речь в (1) и в (2), это, так сказать, нормальный эгоцентризм, свойственный человеку. Его комически разоблачительное изображение (см. (8а)) выражается, в частности, в том, что к этому среднему, массовому эгоцентризму применяется фигура II Шаржирование (см. прил. А, 2). Суть ее – в изображении некоторого нормального по масштабам объекта как сильно, вплоть до неправдоподобности, увеличенного.

Подвергнем КОНКРЕТИЗАЦИИ «нормальность эгоцентрика N». Пусть она развернется в элемент (9):

(9) N – массовый, усредненный нормальный персонаж, *everyman*, наделенный известной долей эгоцентризма (см. (2)).

На протяжении значительной части вывода этот персонаж будет фигурировать именно в таком абстрактном качестве; окончательная конкретизация его усредненности произойдет позже (см. 5.1 о преобразовании N → nous «мы», главной функцией которого является затушевание критики, а побочной – подчеркивание «нормальности» персонажа).

Контрастом к «нормальности» персонажа N становится его «преувеличенный эгоцентризм».

Во-первых, «эгоцентризм», точнее, компонент «много внимания к себе», подвергается КОНКР с учетом (СОГЛ) фигуры III Провал (претензий), которая будет применена позднее, при выводе формул (19)–(21). В силу этого СОГЛ желательно, чтобы при КОНКРЕТИЗАЦИИ элемента «много внимания к себе» к нему в качестве приращений (неизбежных при КОНКР) были добавлены такие элементы, как:

- (10а) претензии персонажа N;
- (10б) энергичная деятельность N по осуществлению претензий;
- (10в) душевная вовлеченность N в эту деятельность;
- (10г) зрелищность, в частности публичность, действий N.

Желательно также, чтобы был учтен компонент «мало внимания к другим», кстати, легко согласующийся с (10г).

В результате элемент «много внимания к себе» предстает в виде (11):

- (11) N любит рассказывать другим о себе.

Действительно, «рассказывание другим о себе» – это и «претензии» (на интересность), и «активная деятельность», и «вовлеченность» (самораскрытие), и «публичность» (наличие аудитории), позволяющая, в частности, вписать сюда впоследствии и «невнимание к другим»¹⁰.

Во-вторых, ситуация (11) подвергается Преувеличению по фигуре II Шарж (см. прил. А, 2). Конечным результатом этого будет формула (16), к которой мы приходим следующим образом.

На первом шаге получается достаточно абстрактное выражение (12):

- (12) N непропорционально много рассказывает другим о себе,

которое, в свою очередь, преобразуется (путем ВАРконтр, см. ниже) в (13) и (14):

- (13) N постоянно рассказывает другим о себе¹¹;
- (14) N рассказывает другим о себе даже мелочи.

При получении (13) и (14) из (12) ВАРЬИРОВАНИЮ подвергается элемент «непропорциональность»: в (13) «непропорциональность» достигнута ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕМ «количества рассказывания», а в (14) – преуменьшением¹² «оснований для того, чтобы рассказывать». При этом имеет место не простое ВАР, а ВАР с контрастом, поскольку (13) и (14) это ситуации, так сказать, с противоположным знаком («преувеличение / преуменьшение»).

Дальнейшее усиление эффекта непропорциональности достигается суммированием этих двух противоположно направленных деформаций «нормальной склонности к рассказыванию», т. е. путем СОВМ (13) и (14):

(15) N постоянно рассказывает другим о себе даже мелочи.

Еще большая непропорциональность получится, если заострить контраст между двумя полюсами формулы (15) путем устранения из нее промежуточных случаев, т. е. таких, когда рассказываются и «не-мелочи»:

(16) N постоянно рассказывает другим о себе мелочи.

До сих пор речь шла лишь об одной части компонента (2а) – «много внимания к себе». Обратимся теперь ко второй его части – «мало внимания к другим». На данном этапе вывода он подвергается некоторому увеличению и совмещению с (16): СОВМ проявляется в том, что «другие» из (2а) отождествляются с «другими» (= слушателями N) из (16). Получаем:

(17) N постоянно рассказывает другим мелочи о себе, причем не обращает никакого внимания на своих собеседников.

На этом несколько абстрактном выражении разработка образа «преувеличенного эгоцентризма» временно останавливается. Дальнейшие операции по конкретизации и еще большему преувеличению компонентов формулы (17), в частности путем совмещения различных преувеличений в единую гротескную ситуацию, будут произведены позже, одновременно с реализацией Провала претензий (см. 4, получение формулы (21)); некоторая дополнительная конкретизация «эгоцентризма» (в плане его влияния на психику, в частности на память) состоится в ходе его Приукрашивания (см. 5.2).

Прежде чем перейти к работе с фигурой Провал (претензий), проделаем последнюю операцию по фигуре Шарж – совместим преувеличенный образ эгоцентрика из (17) с реальным образом «среднего эгоцентрика» из (9), для осмеяния которого и была привлечена фигура II. Результатом этого СОВМ (типа «ментальное отождествление», см. прил. А, 2) будет:

(18а) персонаж N из (9), изображаемый как персонаж N из (17).

При этом один из двух совмещаемых таким образом членов, а именно реальная личность из (9), не обязательно должен присутствовать в тексте, поскольку читатель отлично понимает, какие человеческие свойства представлены в (17) в преувеличенном виде. Иначе говоря, образ N из (9), как легко реконструируемый, подвергается СОКРАЩЕНИЮ. В итоге СОВМ формул (17) и (9) с последующим СОКР компонента (9) дает (18б), где часть, подлежащая изъятию из окончательного текста, заключена в квадратные скобки:

(18б) N [массовый, усредненный персонаж, наделенный известной долей эгоцентризма] постоянно рассказывает другим мелочи о себе, причем не обращает никакого внимания на своих собеседников.

4. Применение фигуры III: Провал (претензий)

Обработка темы фигурой II Шарж, произведенная к настоящему моменту, носила характер осмеяния эгоцентрика N чисто риторическими методами, так сказать на словесном уровне. Фигура III Провал (претензий), сцепленная в данной максиме с фигурой II, представляет собой другой тип юмора – «физический», событийный: строится сюжет, в котором персонаж N так или иначе «падает лицом в грязь» (см. прил. А, 3).

Какие же акции, способные стать первым членом фигуры Провал (претензий), можно усмотреть в ситуации (18), описывающей поведение эгоцентрика N? Очевидно, это его «рассказы другим о себе» – компонент, при выработке которого было произведено СОГЛ с фигурой Провал, причем таким образом, чтобы он мог занять в ней место первого члена (см. вывод формулы (11)).

Последующее преувеличение (по фигуре II) элемента «рассказы о себе» дало желательное с точки зрения фигуры III изображение «эгоцентризма» в (18б) как чрезвычайно активной и увлеченной деятельности, связанной с обнажением души и рассчитанной на публичный успех (см. прил. А, 3.2).

Если проявлением «претензий» оказывается «рассказывание всего о себе, обнажение души», то необходимым по фигуре III контрастом, воплощающим «провал претензий» будет, очевидно,

(19а) отсутствие у слушателей интереса к рассказам и личности N, а в более ярко выраженном случае (УВЕЛ контраста) –

(19б) скука и досада слушателей по поводу рассказов N о себе.

Дальнейшая обработка ситуации (18б) по фигуре III Провал (претензий) будет состоять в обеспечении эффективного СОВМ (18б) с (19б), а именно в дотягивании этой пары до конструкции ВН-ПОВ (о ее связи с фигурой III см. прил. А, 3.1, (3)).

Действительно, в (18б) и (19б) налицо два основных полюса будущей конструкции ВН-ПОВ (она же фигура III): (18б) «рассказывание о себе, претендующее на интересность для слушателей» и (19б) «скука и досада слушателей». Предстоит произвести совмещение этих двух полюсов в причинно-следственную пару, причем таким образом, чтобы одновременно реализовалось «неосознание персонажем N того, что с ним происходит», и чтобы совмещение было поучительным, т. е. чтобы в качестве связующих звеньев между «претензиями» и «провалом» использовались не какие-то случайные обстоятельства, а те или иные черты самих «претензий» (в данном случае «эгоцентрического поведения») (см. прил. А, 3.2)¹³.

Задача эта решается следующим образом. Как часто бывает в сюжетах с ВН-ПОВ и Провалом, в СОВМ участвуют факторы двоякого рода:

(а) некоторая «реальная» причинно-следственная цепочка, ведущая от «претензий» к провалу»;

(б) некоторый механизм, обеспечивающий «слепоту» заинтересованного персонажа и тем самым позволяющий этой цепочке сработать, а также демонстрирующий «неосознание» персонажем происходящего.

Что касается пункта (а), то пока что лишь ставится абстрактная задача подыскать ситуацию, совмещающую «увле-

ченное рассказывание о себе» со «скучностью и досадностью для слушателей»; как конкретно реализуется эта задача, будет показано несколько ниже (см. формулу (21) и далее). Что же касается пункта (б), то некоторое решение относительно построения механизма «слепоты» принимается уже на теперешнем, абстрактном, уровне: в качестве фактора, мешающего N предвидеть, а затем осознать «провал», используется его «невнимание к слушателям». Тем самым выполняется требование поучительности, поскольку «невнимание» есть конкретизация «преувеличенного эгоцентризма». В результате получается следующая абстрактная формулировка искомого СОВМ:

(20) персонаж N [массовый, усредненный...] постоянно рассказывает другим мелочи о себе; при этом он не обращает никакого внимания на своих собеседников, в результате чего допускает ситуацию, при которой его рассказы вызывают у них скуку и досаду.

Реализация этой задачи на совмещение сопровождается конкретизацией, а в ряде случаев и преувеличением ее отдельных компонентов, а также внесением некоторых других комических эффектов. Выпишем сначала результат всех этих операций в виде формулы (21), а затем покажем, каким образом в ней нашли свое отражение различные компоненты ситуации (20).

(21) персонаж N [массовый, усредненный...] постоянно рассказывает другим одни и те же незначительные мелочи о себе; в сочетании с полным невниманием к собеседникам вплоть до неразличения их личности это приводит к тому, что он рассказывает эти мелочи одним и тем же лицам по многу раз; в результате его рассказы вызывают у собеседников скуку и досаду.

(а) Компонент «постоянно рассказывает другим» отразился в (21) как «постоянно рассказывает одно и то же одним и тем же лицам», т. е. подвергся двойному преувеличению (по линии количества рассказов на душу аудитории и на единицу рассказываемого: каждый факт и каждый слушатель используются по многу раз); оба эти преувеличения совмещены, а результат согласован с конкретизацией «скуки» (см. (в)).

(б) Компонент «не обращает внимания на собеседников» отразился как «полное невнимание к собеседникам вплоть до неразличения их личности»; налицо преувеличение «невнимания к собеседникам» с заострением давно выработанного контраста

(см. (2)): «к себе внимателен в мелочах, к другим невнимателен в самом фундаментальном – в том, что касается тождества личности собеседника». Одновременно «неразличение собеседников» согласовано с КОНКР компонента «допускает ситуацию... скуки и досады» (см. (в)).

(в) Компонент «рассказы вызывают скуку и досаду слушателей» развернут в «рассказывает одни и те же незначительные мелочи о себе одним и тем же лицам по многу раз». Очевидно, что «незначительные мелочи» есть КОНКР «скуки» по линии «содержания рассказов» и СОГЛ с уже имевшимся элементом «мелочи»; компонент «рассказывает одно и то же одним и тем же по многу раз» – это КОНКР «скуки» по линии «новизны рассказов» и СОГЛ с шагом, рассмотренным в пункте (а)¹⁴.

Таким образом, ситуация «многократного рассказывания одного и того же одним и тем же лицам», реализующая причинно-следственную связь между «претензиями» и «провалом», лежит на пересечении целого ряда взаимно согласованных преувеличений и конкретизаций компонентов формулы (20).

Заметим, что ситуация (21) построена к тому же по одной из известных комических схем: осмеиваемый персонаж, подобно автомату или примитивно действующему существу, многократно без изменений воспроизводит одно и то же стереотипное поведение, как бы потеряв разумный контроль над собой (см. примеч. 46). Тот факт, что персонаж N, как попугай, многократно рассказывает одно и то же одним и тем же лицам, придает его провалу дополнительную комическую окраску именно в плане стандартизации его поведения.

В ситуации (21) решена, таким образом, задача совмещения двух контрастных полюсов: найдена ситуация, правдоподобно сочетающая «претензии рассказчика на интерес слушателей», «скуку слушателей» и «неосознание этого рассказчиком». Теперь предстоит решить вторую задачу, связанную с построением конструкции ВН-ПОВ, – задачу создания того отказного начального участка сюжета, на котором «неудачные попытки заинтересовать» выглядели бы как более или менее успешные и, во всяком случае, не как провал. На эту роль выбирается компонент «рассказывание мелких незначительных деталей», который станет вполне благополучным, если опустить в тексте элемент «незначительность»¹⁵. Иначе говоря, принимается общее решение расположить выдачу сведений о ситуации (21) в такой последовательности, чтобы все, что свидетельствует о «скуке слушателей», было убрано из «гладкого» начального отрезка текста и сконцентрировано

в конце. (Конкретная разработка линейной последовательности деталей сюжета пока откладывается, см. 6.) Еще одно абстрактное решение, направленное на заострение внезапности поворота, состоит в том, чтобы придать начальному отрезку сюжета характер не только гладкого (без Провала) развития событий, но и видимость определенного взлета, удачи: вырабатывается задание совместить «рассказывание мелочей» с некоторым «достижением персонажа N». (Реализация этого СОВМ окажется возможной в ходе операций по фигуре I: роль «достижения» сыграет «хорошая память»; это будет побочной функцией «хорошей памяти», главная функция которой – приукрашивание «эгоцентризма».)

Выпишем очередное приближение к реальному тексту максимы – формулу (22), являющуюся результатом: а) только что принятых решений; б) некоторых СОКРАЩЕНИЙ, не требующих специального обоснования¹⁶; а также в) замены компонента «одним и тем же лицам» из (21) компонентом «одному и тому же лицу» – нового преобразования, которое мы прокомментируем ниже.

(22) персонаж N [массовый, усредненный...] постоянно рассказывает другим одни и те же мелочи о себе, с чем связано некоторое его достижение; но это приводит к тому, что он рассказывает незначительные мелочи о себе по многу раз одному и тому же лицу.

Произведенная замена вносит в разрабатываемый сюжет то, что можно назвать эффектом символичности. Не предпринимая здесь попытки исчерпывающего разъяснения этого понятия (подробнее о символической конкретизации см. 14), скажем, что символичность связана прежде всего с: (а) максимальной экономией поверхностных элементов текста и (б) максимальной прозрачностью текста, т. е. с тенденцией к взаимной однозначности соотношения между элементами текста и элементами темы. Она характерна для ЛТ, рассчитанных на обобщенное описание самых разных ситуаций, ключом к пониманию которых призваны быть эти ЛТ, в частности для притч, басен, а также паремий – пословиц, афоризмов и т. п. Так, в баснях любое отношение между людьми («лесть», «жестокость» и т. п.), как правило, КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в виде отношения между минимальным количеством персонажей, чаще всего между двумя («Кукушка и петух», «Ворона и лисица», «Волк и ягненок» и т. п.). Естественно применение символической КОНКР и в нашем случае, где речь идет об «эгоцентризме вообще» и фигурирует «усредненный персонаж N».

Переход от (21) к (22) сводит число участников ситуации к двум – эгоцентрику N и его слушателю, что соответствует требованиям экономности и прозрачности¹⁷. Кроме того, сведение в (22) группы лиц, одновременно слушающих N, к одному лицу повышает (УВЕЛ) стереотипность ситуации. (Ситуацию (21) можно понимать и так, что N обращается к каким-то группам лиц, хотя бы и одних и тех же, и тогда стереотипность оказывается не столь полной: например, это могут быть «текущие» группы, допускающие разнообразие комбинаций из одних и тех же лиц.)

Еще один побочный эффект превращения множественно-го слушателя в единичного состоит в том, как эта единичность отражается на чисто повествовательной стороне развиваемого построения. Ситуации (21)–(22) – это сюжет, который должен быть как-то рассказан. Поэтому ему показаны такие категории, свойственные повествованию, как *narratio* и *descriptio*. В частности, для стадии *narratio* в повествовании характерна разработка какого-то конкретного эпизода, предрасполагающего к использованию единичных персонажей. Для нашей краткой максимы это, по-видимому, равносильно требованию (независимому от установки на символичность) иметь лишь одного слушателя. О том конкретном месте, которое *narratio*, а с ним и единичный слушатель, займет в линейном изложении данного сюжета, речь пойдет в свое время (см. в 6 о концентрации эффектов конкретности и разоблачения в финальной *pointe* максимы).

Обратим внимание, что этот единичный слушатель не какое-то определенное лицо, хотя бы и символизирующее «других людей», к которым обращается N¹⁸. Подобная единственность собеседника, выражая идею типичности изображаемого поведения эгоцентрика, скрадывала бы, однако, существенные компоненты, выработанные на предыдущих этапах вывода, а именно «множественность» актов рассказывания и их стереотипность. Совмещением двух (достаточно противоположных!) требований – «единичности» и «стереотипной множественности» – является представленный в тексте неопределенный персонаж «une t^{me} personne». В самом деле, благодаря неопределенному артиклю мы имеем дело с такой единичностью, которая одновременно указывает на множество одинаковых лиц, подставимых в описываемую ситуацию. В результате N много раз рассказывает одно и то же одному и тому же лицу, и таких лиц – а следовательно, и одинаковых ситуаций многократного рассказывания – много; получается как бы «множественность в квадрате».

Заканчивая разговор о применении фигуры III Провал (претензий), приведем к формулам (21)–(22), укажем – в духе сказанного в 2.2 – на тесноту ее связи с фигурой II Шарж:

1) СОВМ, произведенное по фигуре III (см. коммент. к (21)), заодно служит и тем СОВМ различных преувеличений «эгоцентризма» по фигуре II, которое в свое время (по получении (17)) было отложено. Этим преувеличениям – компонентам «постоянно рассказывает другим мелочи о себе» и «не обращает никакого внимания на собеседников» из (17) – предстояло совместиться друг с другом, чтобы еще больше повысить степень ПРЕУВЕЛИЧЕНИЯ (см. описание фигуры II в прил. А, 2). Задача такого СОВМ оказалась выполненной, когда эти компоненты в ходе работы по фигуре III включились в число звеньев единой причинно-следственной конструкции, обеспечивающей ВН-ПОВ от гипертрофии эгоцентризма к его фиаско;

2) помимо этого своеобразного совмещения совмещений, предусмотренных фигурами II и III, последние вообще сцеплены здесь в единую прочную конструкцию (об устойчивости такого сцепления см. 2.2). В рамках этой конструкции фигуры II и III взаимно усиливают друг друга следующим образом. С одной стороны, фигура Шарж играет роль особо подчеркнутого ОТКАЗА в составе фигуры Провал (претензий): преувеличенность претензий эгоцентрика делает еще более эффектным его последующее посрамление. С другой стороны, и преувеличение по фигуре II становится еще выразительнее, войдя в состав фигуры III. Действительно, фигура III построена здесь на ВН-ПОВ – конструкции, которая энергично подчеркивает все элементы, попадающие в ее поле действия. Оказавшись звеньями сюжетной драмы, компоненты «невнимание» и «постоянное рассказывание» дополнительно подчеркиваются (УВЕЛ).

5. Приукрашивание «эгоцентризма»

5.0. До сих пор речь шла о реализации ГР в аспекте «изобличения и осмеяния» (8а). Перейдем теперь ко второму аспекту ГР – к «затушевыванию» (8б), доминирующему, как было сказано выше, в структуре максимы. Напомним, что выполнение этой задачи возлагается на фигуру I: она организует строение максимы в целом, так что рассмотренные выше ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ и Провал «эгоцентризма» оказываются в рамках этой фигуры

лишь исходным материалом Приукрашивания. Напомним также, что компонент (8б) (а с ним и фигура I) был «психологически мотивирован» тематическим элементом (3) «попытка выдать за лучшее». Это означает, что фигура Приукрашивание развертывает не только один из аспектов ГР, но и совершенно конкретный элемент самой темы – (3).

Суть фигуры I (см. прил. А, 1.1) в том, что некий «злокачественный» объект X_1 с целью его осмеять изображается как некий «доброкачественный» X_2 . Диапазон комических эффектов, заложенных в фигуре Приукрашивание, довольно широк и включает, вообще говоря, сколь угодно неправдоподобные и парадоксальные ситуации. В данном случае выбирается тот вариант фигуры I, который наиболее соответствует особенностям темы, – элементам (4) «реализм, психологическая точность» и (8б) «...затушевывание, умеренность тона».

Действие элемента (4) сказывается в том, что в качестве основания для приравнивания X_1 к X_2 здесь используются конститутивные, «центральные» (а не окказиональные, периферийные) свойства осмеиваемого объекта (X_1): Приукрашивание эгоцентризма строится таким образом, что основанием для искомого совмещения становятся проявления «невнимания к другим» (т. е. одного из двух конститутивных свойств «эгоцентризма»; см. (2а))¹⁹.

Действие принципа «умеренности, замазанности» сказывается в том, что из разновидностей фигуры I (см. прил. А, 1.2, в частности таблицу) выбирается такая, в которой отличие X_1 от X_2 минимально. Речь идет о самой слабой, степени IV, деформации X_1 , при которой X_2 совпадает с X_1 по его конститутивному свойству («невнимание к другим» так и остается «невниманием», а не перекрашивается под «внимание к другим») и характеризуется слабой, нейтральной степенью «доброкачественности» («порок» выдается не за «добродетель», а лишь за некое свойство из внеэтической, «технической» сферы, а именно за «простительную слабость» – дефект памяти).

Очевидно, что объектом Приукрашивания станет «эгоцентризм», принявший к настоящему этапу вывода вид ситуации (22). В ходе применения к (22) сама фигура Приукрашивание подвергается одной из разновидностей ПВ ВАР – она проводится через разные части, или аспекты, ситуации (22)²⁰. Последняя, как и многие другие литературные ситуации, естественно распадается на факты как таковые и авторское отношение к ним. Факты сформулированы в (22) достаточно ясно. Что же касается отношения

к ним, «растворенного» в (22), то оно в явной форме было сформулировано в (7) «агрессивно-оборонительное отношение автора к персонажу N»²¹.

Итак, Приукрашиванию по фигуре I будут подвергнуты, с одной стороны, фактическая сторона ситуации (22), а с другой стороны, отношение (7); в этом и будут состоять как применение фигуры I к «эгоцентризму», так и ВАР этой фигуры.

5.1. Приукрашивание авторского отношения

Применение к (7) фигуры I дает (23):

(23) агрессивно-оборонительное отношение автора к N изображается как партиципация²². (О противоположности этих понятий см. 1.2.)

К формуле (23) применяется опять-таки ВАР: она проводится через две разные сферы, в которых проявляется отношение автора к (22), – сферу авторской интонации²³ и сферу точек зрения. В первой из них это дает (24):

(24) обличительная интонация подменяется интонацией партиципации, сопричастности. (Подмена возможна благодаря наличию у обоих элементов общей черты – негативного характера фактов.)

В дальнейшем согласование формулы (24) с компонентом «простительная слабость» (см. ниже) позволит еще больше конкретизировать авторскую интонацию:

(25) обличительная интонация подменяется интонацией сожаления по поводу слабости персонажа N. (Иначе говоря, вместо интонации типа «Как возмутительно!..», естественной для (22), будет взята интонация «Как грустно!..», «Как жаль!..».)

Во второй из упомянутых сфер – сфере точек зрения – формула (23) развертывается в

(26) два отдельных персонажа: «усредненный N – носитель порока» vs. «автор-читатель» изображаются как один собирательный персонаж: «усредненный носитель порока, в частности, возможно, и автор-читатель».

Какова логика перехода от (23) к (26)?

Очевидно, что в исходной ситуации (22) точка зрения на персонажа N является внешней: различаются оценивающий

автор (с которым может отождествлять себя и читатель) и оцениваемый персонаж (N). В плане противопоставления «отчуждение vs. партиципация» это явное «отчуждение», каковое, согласно (23), должно быть выдано за «партиципацию», причем в духе установки на «умеренность» Приукрашивания – за ее среднюю, а не крайнюю степень. Эти требования и сформулированы в (26), где «партиципация» выражается в собирательности, нерасчлененности нового персонажа, а «умеренность» этой «партиципации» в том, что причастность автора к осмеиваемым порокам утверждается не категорически («...возможно...»). Реализацией этих требований будет

(27) ситуация (22), главным действующим лицом которой является персонаж *pous* «мы» (а не N).

Действительно, что такое *pous* в ряду различных собирательных персонажей, удовлетворяющих формуле (26) (типа *op, les gens, la plupart des hommes, ceux qui...*)?

Во-первых, *pous*, бесспорно, обладает свойствами, работающими на эффект «партиципации»: будучи неопределенно-личным по функции, по форме оно представляет собой местоимение 1-го лица и потому – хотя бы чисто формально – включает «я». Осмысление *pous* как включающего «я» поддерживается и тем, что данное неопределенно-личное местоимение идентично по форме и тесно связано по происхождению с личным *pous*, входящим в парадигму *pous, vous, ils* и т. п. и уже недвусмысленно включающим «я».

Во-вторых, *pous* отвечает и требованию «умеренности» в выражении «партиципации», состоящему в некатегоричности включения «я» в состав собирательного персонажа (см. (26)). Ведь именно это характерно для неопределенно-личного *pous*, которое, как уже говорилось, включает «я» чисто формально, а по сути дела может к нему и не относиться; ср. пушкинское: «Мы ленивы и нелюбопытны»²⁴. В этом отношении *pous* сходно с другими собирательными выражениями (типа *les hommes, французы, блондины* и т. п.), подразумевающими не всех, а лишь многих представителей соответствующего класса. Итак, благодаря *pous* разделенность человечества на «я» и «он, они» подменяется не диаметрально противоположной слитностью («я и они»), а чем-то промежуточным («многие, в том числе, возможно, и я»)²⁵.

Обратим внимание на одно побочное преимущество выбора *pous*. Поскольку житейское сознание обычно исходит из аксиомы о нормальности «я» (ср. у Пушкина: *Как вы, да я, как целый свет*), местоимение 1-го лица дополнительно конкретизирует

«нормальность» героя максимы. А это желательно с точки зрения фигуры II, приведшей к преувеличению «эгоцентризма» до ненормальных размеров. Дополнительные указания на фактическую «нормальность» объекта насмешки способствуют поддержанию и заострению контраста, на котором основан комизм Шаржирования.

Рассмотрев мотивы, делающие выбор точки зрения *pous* желательным, покажем теперь, что делает ее использование возможным. Иначе говоря, выделим свойства, позволяющие совместить фактическую, внешнюю точку зрения с притворной, выражающей «партиципацию». Сходство этих двух объектов, подлежащих СОВМ, состоит в следующем. Оба они обозначают по сути дела один и тот же набор лиц: в одном случае это нерасчлененная масса людей (*pous*), в другом – та же масса людей, но представленная в виде суммы «они» + «я». Чтобы выдать одно за другое, достаточно пренебречь различием по расчлененности, сделав упор на тождество суммы, тем более что указанное различие представляется довольно условным. Действительно, с одной стороны, в паре «они» + «я» первый член в своем качестве «усредненного, массового явления» имеет тенденцию вобрать в себя второй; с другой стороны, собирательное *pous* может и не включать «я». Таким образом, два совмещаемые по фигуре I объекта как бы встречаются на полпути и подмена двух персонажей одним общим проглатывается читателем без возражений.

Подчеркнем, что здесь, как, впрочем, и в случае интонации (см. (25)), речь идет именно о полной подмене действительного объекта («агрессивность, отчужденность») мнимым («партиципация»). Ни обличительная интонация, ни внешняя точка зрения в реальном тексте не манифестированы; иначе говоря, применен последний, факультативный шаг фигуры I – СОКР исходного элемента X₁. Этот шаг вообще «показан» данному художественному построению ввиду особенностей его темы и ГР (установка на «затушевывание»); тем более он уместен на теперешнем участке вывода, имеющем дело со сферой «авторского отношения». Здесь он желателен в силу тематического элемента (5) «ненавязчивость авторской позиции... предоставление фактам говорить за себя» и возможен благодаря тому, что «отношение» по своей природе вторично и предполагает «факты», которые и будут свидетельствовать об истинном «отношении» к ним, даже после СОКР этого «отношения»²⁶. Еще один, побочный, эффект, достигаемый таким слиянием точек зрения, – УВЕЛ прозрачности всего текста максимы в целом, его «символичности» (см. выше, 4 и примеч. 17):

перед читателем предстают всего два персонажа – «мы» и «одно и то же лицо».

Мы продемонстрировали обработку фигурой Приукрашивание авторского отношения к поведению N. Фигура I была проведена (ВАР) через две сферы авторского отношения: сферу интонации (с результатом (25)) и сферу точек зрения (с результатом (27)). Остается совместить (25) и (27) в единую формулу (28):

(28) ситуация (22)²⁷, главным действующим лицом которой является персонаж nous, описываемая с интонацией сожаления по поводу слабостей nous.

5.2. Приукрашивание фактов и его Провал

Приукрашивание фактической стороны (22) производится по тройной схеме: «вранье–разоблачение–новое вранье» (см. прил. А, 5). Ее применение соответствует предусмотренному в ГР перевесу «затушевывания» над «разоблачением», поскольку «затушевывание» (занимающее в этой схеме место «вранья») фигурирует в ней дважды, в частности завершает всю конструкцию²⁸. Заметим также, что такая последовательность фигур (фигура I, маскирующая порок, – фигура IV, разоблачающая эту маскировку, – снова фигура I, маскирующая факт разоблачения), по-видимому, соответствует тактике разоблачаемого лгуна (он врет – его ловят на противоречиях – он объясняет их новой благородной причиной). А такое психологическое соответствие желательно в силу тематического элемента (4) «точность психологических наблюдений, реалистическое портретирование души».

Особенно часто выступают в паре первые два члена – Приукрашивание и Провал вранья (см. выше, 2.2, а также прил. А, 5)²⁹. В данном случае (при Приукрашивании фактов из (22)) фигуры I и IV, реализующие соответственно вранье и его провал, не только сцепляются, но и тесно переплетаются – в силу установки на особую органичность СОВМ разных участков структуры ЛТ (см. 2.2). Поэтому представляется удобным рассматривать обе эти фигуры вместе. Им и посвящен настоящий пункт; о третьем члене – новом Приукрашивании – речь пойдет в 5.3.

Как и в двух предыдущих случаях (применение фигуры I к (22) в целом и к (22) в аспекте авторского отношения), приукрашивание фактической стороны (22) также проводится через

разное³⁰. Приукрашиванию подвергаются оба конститутивных свойства «эгоцентризма» – «внимание к себе» и «невнимание к другим» (см. (2)), представленные в (22) в виде своих более конкретных проявлений. Иначе говоря, здесь, как и в 5.0, 5.1, имеет место проведение фигуры I через части приукрашиваемого объекта; причем, поскольку эти части связаны отношением контраста, перед нами ВАРпарт, контр³¹.

Согласно установке на «умеренность» в приукрашивании проявления «эгоцентризма» выдаются не за этические достоинства, а за свойства, лежащие вообще вне морально-этической сферы:

(29) проявления внимания N к себе в (22) изображаются как проявления некоторого внеэтического, технического, свойства N; проявления невнимания N к другим в (22) также изображаются как проявления некоторого технического свойства N.

Изображение моральных пороков как безобидных явлений «технического» плана – довольно распространенный тип остроумия по фигуре I. Чаще всего порок выдается за «технический недостаток»: человек поступает плохо как бы не по злой воле, а из-за дефектов в своей конституции, психике, здоровье и т. п. (речь идет опять о самой слабой, четвертой степени деформации «порока»; ср. ее применение в 5.0)³². Как будет показано ниже, в нашем случае порок перекрашивается не только под технический недостаток («плохая память»), но и под техническое достоинство («хорошая память»), хотя перекрашивание под недостаток и затрагивает наиболее важную часть эгоцентрического поведения – его «провал».

Конкретизация ситуации (29) производится с учетом требований фигуры IV Провал (вранья), сцепленной, как уже было сказано, с фигурой I Приукрашивание. Тесное переплетение двух фигур выражается, в частности, в том, что их СОВМ начинается уже на достаточно глубинном этапе вывода. Как организовано это СОВМ?

Фигура IV может конкретизироваться в ряд конструкций, из которых в данном случае выбирается Изобличающая противоречивость (см. прил. А, 4.2). Суть этой конструкции в том, что необходимое в фигуре IV совмещение утверждения и его опровержения получает вид:

(30) некто утверждает одновременно, что имеет место А и что имеет место исключаящее его В.

СОВМ фигур I и IV, о котором идет речь, выразится в СОВМ формул (29) и (30). Как и в ряде предыдущих случаев, мы сначала выпишем результат этого СОВМ, а затем прокомментируем логику его получения.

(31) N одновременно изображает проявления своего внимания к себе в (22) как проявления якобы присущего ему технического свойства А, а проявления своего невнимания к другим в (22) – как проявления якобы присущего ему технического свойства В, исключаящего А.

Собственно говоря, данное СОВМ особых пояснений не требует, так как представляет собой довольно элементарное взаимоналожение «подобных членов» формул (29) и (30). Но само это подобие явилось результатом довольно тщательной взаимной подгонки этих формул, точнее взаимного СОГЛАСОВАНИЯ операций, приведших к (29) и (30), в расчете на их последующее СОВМ. Имеется в виду, с одной стороны, выбор ВАР (и именно ВАРконтр) при получении (29), а с другой – выбор для реализации фигуры IV конструкции Изобличающая противоречивость. В обоих случаях имеется пара утверждений одного и того же лица и некоторый контраст между ними. (Ср., напротив, одночленное «вранье», менее удобное для СОВМ с (29), в других конструкциях с Провалом (вранья), например в анекдоте «Je!», см. прил. Б, 33а.) Следует сказать, что конструкция Изобличающая противоречивость вообще удобна с точки зрения задач, решаемых при выводе данного текста. Ее важная особенность состоит в том, что это, так сказать, алгебраическая формула «лжи как таковой» безотносительно к содержанию утверждений: ни часть А, ни часть В (см. (30)) не оказываются истинными; не выявляется и никакое третье, истинное положение (скажем, С). Это свойство конструкции используется, по крайней мере, дважды. Во-первых, оно соответствует общей установке на умеренный, некатегорический характер разоблачения, принятый в данном тексте: хотя в (31) Приукрашивание эгоцентризма предстает как ложь, однако истина (эгоцентризм как объяснение ситуации (22)) остается неэксплицированной, изобличение вранья никак на нее не опирается. Во-вторых, это «безразличие к истине» соответствует характеру ситуации (29), где оба утверждения суть Приукрашивания и потому ни одно из них не должно предстать как истинное, и, значит, опровержение не может строиться на демонстрации истинности какого-либо из них³³.

Прокомментировав таким образом вывод формулы (31), перейдем к ее дальнейшей конкретизации. Попытаемся сначала несколько усовершенствовать ее строение; затем займемся подысканием конкретных объектов для замены ими абстрактных выражений этой формулы.

В (31) фигурируют взаимоисключающие свойства А и В. Распространенный случай несовместимости – это несовместимость противоположных значений одного и того же признака. Если воспользоваться таким способом КОНКР свойств А и В, получим (32):

(32) N изображает проявления своего внимания к себе и своего невнимания к другим в (22) как проявления якобы присущих ему взаимоисключающих значений А и АнтиА одного и того же «технического» параметра.

В (32) благодаря сведению свойств А и В в единый (новый) признак (ПВ СОГЛ) достигается как большая простота и прозрачность по сравнению с (31), так и большая четкость контраста между двумя Приукрашиваниями (А и В)³⁴.

Заметим, что указанное заострение контраста делает более ярко выраженным проведение через разное не только самих этих Приукрашиваний, но и объектов Приукрашивания, каковыми являются два противоположных аспекта эгоцентризма («внимание...», «невнимание...»; см. (2а)). Иначе говоря, при переходе от (29) к (32) дополнительно подчеркивается, освещается новым светом тема «эгоцентризма». (Когда технический параметр реализуется в виде «хорошей / плохой памяти», то «эгоцентризм» предстанет как порок, равным образом проявляющийся и в хорошей и в плохой памяти, – эффект, подобный ВАРконтр типа «N эгоцентрически ведет себя дома и на улице [domi et foris]» или «... со старшими и с младшими», «...устно и в письмах» и т. п.³⁵)

Перейдем теперь к РАЗВЕРТЫВАНИЮ абстрактных элементов, содержащихся в (32): «...изображает... как проявления... взаимоисключающих значений А и АнтиА одного и того же технического параметра».

Какого рода технический (внеэтический) параметр человеческой личности можно было бы использовать для Приукрашивания проявлений «внимания...» и «невнимания...», представленных в ситуации (22)? В текстах, основанных на Приукрашивании, проявления моральных пороков часто выдаются за следствия тех

или иных особенностей физической природы данного лица. Пример – уже упоминавшаяся острота Талейрана о Шатобриане (см. прим. 25 и 32), где тщеславие маскируется под феномены слуха; можно представить себе также перекрашивание пороков под дефекты зрения, плохое самочувствие и т. п.³⁶ Представляется, однако, что выбор физической сферы как средства маскировки «эгоцентризма» не отвечал бы – ввиду своего откровенно издевательского и к тому же внепсихологического характера – требованию (4) «точность психологических наблюдений, реалистическое портретирование души» и установке на умеренность в приукрашивании. Желательно, по-видимому, выбрать такой «внеэтический параметр», чтобы соотнесение с ним проявлений эгоцентризма отражало некоторую психологическую реальность, например, чтобы была возможной причинная связь между «эгоцентризмом» и этим параметром и вообще чтобы описывалась «душа». Иначе говоря, желательно выбрать этот параметр из психической сферы, которая, с одной стороны, отвечает требованию «внеэтичности», а с другой – подвержена влиянию страстей, как раз предполагающих этическую оценку. Известно, в частности, положение психоанализа о том, что особенности функционирования воображения, внимания, языка и других психологических механизмов часто обусловлены действием подсознательных желаний, подавляемых «этической цензурой» (ср. феномен так называемого вытеснения). Итак, искомый внеэтический параметр будет относиться к сфере психики. Иначе говоря, поведение N в (22) будет описываться как следствие «чрезмерной разговорчивости (или общительности)», или «недостатка ума и воображения» (= «рассказывает только то, что случилось с ним самим, так как неспособен оторваться от непосредственно наблюдаемых будничных фантов»), или еще чего-нибудь в этом роде.

Что же может сыграть роль того психического параметра, одни проявления которого естественно совмещались бы с «проявлениями внимания к себе», а другие – с «проявлениями невнимания к другим» в ситуации (22)? Этим требованиям отвечает параметр «память» со значениями «хорошая память / плохая память»³⁷, подстановка которых на место A и АнтиA в формулу (32) даст:

(33) то, что [массовый...] N постоянно рассказывает другим одни и те же мелочи о себе, он изображает как проявление хорошей памяти (рассказывает ... значит, помнит); то, что он при этом рассказывает эти незначительные мелочи по многу раз одному и тому же лицу, он изображает как проявление плохой памяти (забывает, кому рассказывал, кому – нет).

Сделаем несколько дополнительных замечаний о том, как была получена формула (33).

Во-первых, обращает на себя внимание отсутствие в ней каких-либо прямых упоминаний об «эгоцентризме», в частности о «внимании к себе» и «невнимании к другим», которые имелись в (21). Применение ПВ СОКР (см. описание фигуры Приукрашивание) привело к тому, что на пути к (33) – а именно в (22) – они были опущены, а оставлены были лишь сами конкретные проявления этих свойств N (см. примеч. 16).

Во-вторых, следует заметить, что перекрашивание «эгоцентризма» («внимания... невнимания...») под «память» в том виде, в каком оно осуществлено в (33), – это, в сущности, не только Приукрашивание, но и новое КОНКР «эгоцентризма» (дополнительно к тем его КОНКР и УВЕЛ, которые были произведены на пути к (22)). Действительно, в той мере, в какой ситуация (22) изображается в качестве спонтанной игры памяти, никак не связанной с моральным обликом N, перед нами типичное Приукрашивание, вранье. Однако в той мере, в какой эта «игра памяти» может рассматриваться как новый «метастаз эгоцентризма», мы имеем дело с еще одной конкретизацией эгоцентризма как реального явления. Таким образом, обоснованный выше выбор «памяти» для (33), как и многие другие ходы в нашем выводе, сыграл одновременно (СОВМ) на оба аспекта ГР – на разоблачение и на затушевывание. Иначе говоря, организация Приукрашивания в (33) строится примерно так:

(33а) эгоцентризм, подчиняющий себе всю личность N, в том числе, возможно, и его память, изображается как чистая, внеэтическая игра памяти.

В-третьих, наличие среди «феноменов памяти» не только плохого, но и хорошего ее функционирования дает возможность конкретизировать тот «взлет», который предшествует фиаско эгоцентрика N (см. 4): «хорошая память» будет усиливать то впечатление благополучия, которое должно возникать в начальном эпизоде максимы (о дальнейшей разработке этого эффекта см. 6).

В-четвертых, надо сказать несколько слов о характере Изобличающей противоречивости в (33). «Плохая» и «хорошая память», выбранные в (33) в качестве КОНКР взаимоисключающих значений одного и того же параметра, строго говоря, не абсолютно несовместимы. В частности, как было уже сказано,

оба эти состояния памяти могут вызываться одной и той же причиной («эгоцентризмом»). Тем не менее данное противоречие, по-видимому, выполняет свою изобличающую роль. Этому способствует ряд факторов: а) общий контекст, из которого явствует, что речь идет об эгоцентризме, и, следовательно, противоречие есть признак вранья; б) «хорошая» и «плохая память» проявляются не в разное время и не в разных актах, а в одной и той же ситуации (ПВ КОНТРтожд), что делает противоречие еще более подозрительным; в) с точки зрения тех «наивных» представлений о памяти, в духе которых N в (33) объясняет свое поведение, хорошая и плохая память скорее всего несовместимы; г) «незаконность» этого противоречия в глазах N подтверждается попытками N замазать само это противоречие, о чем сейчас и пойдет речь³⁸.

5.3. Второе Приукрашивание (вследствие Провала первого)

Как было сказано выше, Приукрашивание строится по тройной формуле Приукрашивание (фигура I)–Провал вранья (фигура IV)–Приукрашивание (фигура I). Реализация двух первых компонентов этой формулы была рассмотрена выше. Как же производится второе и последнее Приукрашивание, призванное замазать на сей раз не «эгоцентризм», а фиаско попыток его приукрасить? Как мы помним, это фиаско имело форму Изобличающей противоречивости. Очевидно, она и подлежит Приукрашиванию. Строится оно таким образом, что «злокачественному» противоречию (свидетельствующему о вранье) придается вид «незлокачественного», терпимого. Применяется довольно распространенный способ Приукрашивания низменных эмоций, инстинктов, конфликтов и т. п. – маскировка их под явления, заслуживающие объективного, «научного» рассмотрения³⁹. В данном случае к выбору такого способа Приукрашивания предрасполагает ряд обстоятельств:

а) обнаруживаемые в явлениях действительности противоречия – типичная отправная точка для построения разного рода научных гипотез, призванных их объяснить;

б) поскольку персонаж N является массовым, усредненным (см. (9)), то его поведение – естественный объект для научных размышлений;

в) переукрашивание под «научное» соответствует установке на умеренность осмеяния, предполагающей выбор, для

маскировки злокачественного X, не крайних (положительных, «доброкачественных») АнтиX, а средних (нейтральных, «незлокачественных»). Беспристрастный научный интерес как раз и находится посередине между отчужденным, агрессивно-оборонительным отношением, типичным для высмеивания, и сочувствием, партиципацией, воплощаемыми, например, в трагедии⁴⁰. Использование мотива «науки» можно рассматривать как СОГЛ с уже выбранным ранее элементом «внеэтичность»... наука свободна не только от эмоций, но и от моральных оценок;

г) «научность» может считаться также реализацией (СОВМ) важных тематических элементов (4) «реалистическое портретирование» и (5) «объективность, готовность выслушать все стороны»;

д) выигрышной особенностью «научного» переукрашивания, по-видимому, является возможность полностью (не подвергая СОКР) сохранить и даже подчеркнуть все свойства исходного (переукрашиваемого) объекта (ср. примеры в примеч. 39); таким образом, замазывание не мешает и разоблачению (СОВМ).

В результате получается:

(34) N считает заслуживающей интереса проблему: чем объясняется то противоречие между хорошей и плохой памятью, которое наблюдается в (33)?

Следует заметить, что в отличие от ярко выраженных случаев «переукрашивания под научное» (см. примеч. 39) в данном тексте элемент «научная проблема» представлен скорее в редуцированном виде. Если не считать обыденного слова *pourquoi* («почему»), он проявляется не в специальных словах или объектах (типа «третья стадия», «парнокопытное», см. прил. Б, 31–32 и т. п.), а лишь в интонации добросовестного недоумения, интеллектуального любопытства. Таким образом, это Приукрашивание касается, скорее, отношения к фактам, чем их самих, и потому примыкает к Приукрашиваниям, описанным в 5.1. Выработанная там интонация сожаления и только что выработанная (в абстрактном виде) «научная» интонация совмещаются в дальнейшем в единый интонационный рисунок (см. (35)).

Обратим внимание, что на пути от (33) к (34) произведен еще один важный шаг в сторону более полного затушевывания «эгоцентризма», запрятывания сколько-нибудь прямых указаний на него (последним шагом в этом направлении было СОКР,

описанное выше в 5.1). Перекрашивание «эгоцентризма» под «память» дано в (33) как рема, т. е. главная предикация высказывания («изображает... как...»): в (34) эта предикация заменяется атрибутивной связью между проявлениями эгоцентризма и их объяснением через память, так что эта связь предстает как нечто данное, само собой разумеющееся. Рема оставлена как бы позади, превращена в «тему»⁴¹. Реализация этого эффекта языковыми средствами облегчается тем, что (33) подверглось новому Приукрашиванию: именно оно берет на себя роль новой предикации, отодвигая прежнюю на второй план.

Сказанное означает, между прочим, что новая «интонация», придаваемая высказыванию, должна означать не просто введение каких-то наречий, междометий или интонации в чисто фонетическом смысле, но перестройку предикативной структуры: новой «интонации» должна быть отведена роль главного высказывания, главного предположения.

5.4. СОВМЕЩЕНИЕ приукрашенных фактов и приукрашенного отношения к фактам

Это СОВМ (естественное и необходимое, поскольку отношение к фактам неотделимо от изложения самих фактов) означает сведение воедино формул (28) и (34), дающее

(35) Почему это так неудачно устроено, что мы обладаем настолько плохой памятью, что рассказываем много раз одно и то же одному и тому же лицу, хотя имеем достаточно хорошую память, чтобы рассказывать при этом мельчайшие детали о себе?

Произведенное совмещение, как легко видеть, выразилось в слиянии N из (34) с *vous* из (28) и в сплавлении двух интонаций – участливого человеческого сожаления из (28) и интеллектуального недоумения из (34) – в единую интонацию «сожаления и удивления по поводу печальных закономерностей бытия». Для последней во французском языке оказывается возможным найти готовую языковую формулу – вопрос типа *pourquoi faut-il?* ‘Почему устроено так?’ (в русском языке готовая формула с той же совокупностью значений, по-видимому, отсутствует).

6. Композиционная организация текста

Формула (35) довольно близка к окончательному тексту максимы – (0). Однако она не дотягивает до его формальной безупречности, по крайней мере, в двух отношениях: во-первых, в чисто словесном (нетрудно заметить, что с точки зрения выбора слов, стиля и т. п. (35) не более чем полуфабрикат); во-вторых, в композиционном, рассмотрением которого мы и ограничимся.

В ситуации (35) естественно выделяются два основных компонента:

(35a) плохая память = рассказываем много раз... одному лицу;

(35б) хорошая память = рассказываем... мельчайшие детали.

Под композиционной организацией данного ЛТ мы подразумеваем прежде всего взаимное расположение этих компонентов. Один из двух возможных вариантов представлен в (35), другой – в окончательном тексте: в (35) это $[a + б]$, а в (0) – $[б + a]$ ⁴². Интуитивно ясно, что реальный порядок, представленный в (0), играет свою роль в том особом впечатлении от максимы, которое было обрисовано в начале статьи. Рассмотрим поэтому эффекты, достигаемые при замене порядка $[a + б]$ на порядок $[б + a]$. Это рассмотрение будет вестись в каждом из двух основных аспектов ситуации (35): с одной стороны, преувеличенных претензий эгоцентрика и их провала (см. (22)), а с другой – Приукрашивания этого поведения. Начнем с первого из них, т. е. со сценки, изображенной в ситуации (22). С точки зрения этой сценки, построенной на конструкции Вн-пов (см. выше, 4), оптимальным является такой порядок компонентов, при котором фиаско сосредоточивается в конце, в начале же желательно, наоборот, гладкое и даже благополучное развитие событий. Иначе говоря, предпочтительнее порядок $[б + a]$.

Что касается второго аспекта ситуации (35) – «перекрашивания эгоцентризма под память», то для него в силу выбранного ранее способа его опровержения по фигуре IV (конструкция Изобличающая противоречивость) порядок компонентов (35б) «хорошая память» и (35a) «плохая память», вообще говоря, безразличен. Ведь разоблачающим Приукрашиванием фактором здесь служит не какой-то один («истинный») из этих компонентов, а их соотношение, так что при любой последовательности их появления разоблачение наступает по появлении второго. Однако, как уже говорилось (см. примеч. 38), полного равноправия между

компонентами нет: «плохая память», маскирующая максимальное проявление и главный провал эгоцентризма, признается главным, «ядерным» Приукрашиванием. Поэтому в интересах Приукрашивания – постановка этого компонента в конец как в более сильную позицию. Таким образом, желателен опять-таки порядок [б + а].

Еще одно соображение, относящееся ко второму аспекту, т. е. к Приукрашиванию, связано с интонацией сожаления, которую решено было придать всему высказыванию. Эта интонация оправдана лишь в том случае, если нечто «плохое, отрицательное» находится в «сильной», итоговой позиции, т. е. в конце. Иначе говоря, СОГЛАСОВАНИЕ порядка компонентов с элементом «интонация сожаления...» также предрасполагает к последовательности [б + а], где «а» и «плохая память», и «провал претензий», т. е. нечто сугубо «отрицательное».

Таким образом, выбранный Ларошфуко порядок компонентов обеспечивает в финале максимальное подчеркивание обоих (СОВМ) полюсов глубинного решения – установки на «разоблачение» и установки на «затушевание»⁴³.

Определив порядок основных членов – [б + а], их можно подвергнуть некоторой дополнительной обработке с целью усилить полученные эффекты.

Во-первых, проявления эгоцентризма выстраиваются в цепочку, организованную по принципу НАРАСТАНИЯ: слабые, неявные – в начале, более сильные и недвусмысленные в конце (помнит и рассказывает мельчайшие детали – детали о себе – рассказывает много раз – одному и тому же лицу). Более того, отказной характер начального члена цепочки по отношению к финалу, совмещающему кульминацию эгоцентрических претензий и их провал, усилен: из двух элементов – «помним и рассказываем» в реальном тексте оставлен лишь первый – «помним» (*assez de mémoire pour retenir*). В результате этого сокращения:

1) прояснился контраст между конечным звеном (фиаско) и начальным («достижением»: N может похвастаться отличной памятью), выработанный в свое время (см. предусмотренное в 4 «гладкое место» и его реализацию в 5.2 в ходе Приукрашивания под «память»);

2) в начальной позиции оказалась наиболее слабая и неявная из возможных манифестаций «эгоцентризма»: (молча) помнить нечто о себе еще не грех.

Элиминация «рассказывания», подчеркивающая «память» в начале текста максимы, способствует прояснению еще одного

отказного отношения между началом и концом. «Помним» отличается от «помним и рассказываем» не только как «неявный» эгоцентризм от «явного», но и как общее, «нелокализованное во времени и пространстве состояние» от конкретного действия, «события». Это противопоставление и использовано для создания типичного для повествовательных жанров перехода от *descriptio* к *narratio*. Переход подкреплен также противопоставлением начального расплывчато-множественного *vous* финальному «точечному» *у*пе.

Одновременное присутствие в рассматриваемой максиме перечисленных композиционных эффектов – сюжета с Провалом, построенным по схеме Вн-пов, отказной структуры Приукрашивания, отказного подчеркивания компонента *narratio* с помощью *descriptio*, постепенного нарастания к финальной *pointe* в рамках *narratio* – все это позволяет считать эту максиму Ларошфуко небольшой «новеллой» об эгоцентризме и попытках его обелить, располагающейся где-то на полпути «от поговорки до сказки» (см.: (Пермяков 1970)).

Приложения

А. Комические фигуры

Фигурами называются часто повторяющиеся комбинации ПВ, конкретизирующие определенные темы весьма общего характера («осмеяние», «остранение», «пафос», «трагизм» и т. п.). Этой своей тематической ориентированностью фигуры отличаются от обычных комбинаций ПВ, хотя бы и устойчивых, но выполняющих лишь чисто выразительные функции, и сближаются со случаями использования индивидуальных ПВ в качестве средств КОНКР определенных тем (см.: (Жолковский 1978, примеч. 19; Жолковский, Щеглов 1972)). С этим связано то, что в определениях фигур входят, наряду с перечислением соответствующих ПВ, указания на совершенно определенные свойства тех элементов, к которым должны применяться эти ПВ (см. в следующих ниже описаниях фигур такие элементы, как «злокачественность», «низкое», «претензии на интеллектуальность», «вранье» и т. п.). О фигурах см.: (Жолковский, Щеглов 1972; Щеглов 1975).

1. Фигура I Приукрашивание

1.1. Функция этой фигуры, т. е. тема, предрасполагающая к ее применению, – «осмеяние некоторого злокачественного, т. е. низкого, уродливого, вредного и т. п. объекта X_1 ». Суть фигуры I состоит в том, что этот объект X_1 изображается как другой объект X_2 – «доброкачественный», т. е. высокий, прекрасный, полезный и т. п., «отождествляется» с ним. Традиционная поэтика описывает это явление в таких терминах, как метафора и ирония (см. например: (Краткая лит. энциклопедия 1962–1978; Лит. энциклопедия 1925; Лит. энциклопедия 1930–1939)). Фигура I (как и фигура II; см. ниже) является вербальной, ментальной: производимое ею соединение двух контрастных объектов имеет место лишь на словах и в воображении, а не в «реальных событиях» сюжета.

На языке ПВ фигура I представляет собой последовательность приемов КОНТРАСТ, СОГЛАСОВАНИЕ, СОВМЕЩЕНИЕ, СОКРАЩЕНИЕ:

1) сначала объекту X_1 сопоставляется достаточно абстрактно мыслимый объект Анти X_1 , контрастный к X_1 по одному из признаков группы «доброкачественность/ злокачественность» (ПВ КОНТР);

2) затем из круга возможных конкретизаций абстрактного объекта Анти X_1 выбирается такой объект X_2 , который имеет с X_1 общий признак (или ряд общих признаков) Q, лежащий вне сферы оценочных признаков группы «доброкачественность / злокачественность» (ПВ СОГЛ);

3) после этого X_1 «переименовывается» в X_2 – применяется особая разновидность ПВ СОВМ, представляющая собой ментальное отождествление, взаимоналожение двух контрастных объектов на основании сходства по признаку Q;

4) наконец, явные признаки объекта X_1 могут подвергаться СОКР. Этот шаг является факультативным: вообще говоря, явные указания на X_1 и даже его прямое название могут присутствовать в тексте. Например, в высказывании Остапа Бендера «Я вижу, что вы бескорыстно любите деньги» X_1 (= «желание иметь деньги») изображено как X_2 (= «бескорыстная любовь»), причем X полностью сохранен в тексте («...любите деньги»). Пример СОКР явных указаний на X_1 – слова Бендера «За вами приедут в чудной решетчатой карете»: то, что речь идет о тюремном фургоне, читатель устанавливает лишь путем определенных умозаключений.

1.2. Разновидности фигуры I по степени деформации приукрашиваемого объекта в принципе довольно многообразны. Выделим два признака, существенные с точки зрения характера комического эффекта, создаваемого фигурой:

(1) сходство объекта X_2 с приукрашиваемым объектом X_1 по конститутивному свойству объекта X_1 ; этот признак принимает два значения: «плюс» (+) – X_2 совпадает с X_1 по данному признаку; «минус» (–) – X_2 противоположен X_1 по этому признаку;

(2) сходство X_2 с X_1 по свойству «злокачественность», присущему объекту X_1 ; этот признак также может принимать два значения: «минус» (–) – X_2 противоположен X_1 по этому признаку, т. е. X_2 является «доброкачественным»; «ноль» (0) – X_2 не сходен с X_1 и не противоположен X_1 по этому признаку, т. е. X_2 «нейтрален» в смысле «злокачественности/доброкачественности»⁴⁴.

Считая, что исходный подлежащий приукрашиванию объект X_1 имеет + по обоим этим признакам, возможные типы объекта X_2 могут быть представлены в виде следующей таблицы:

Тип X_2	I	II	III	IV
(1) сходство с X_1 по конститутивному свойству	–	+	–	+
(2) сходство с X_1 по свойству «злокачественность»	–	–	0	0

Поясним эти четыре типа на примере приукрашивания X_1 = «порок скупость» (конститутивное свойство = «удерживание при себе собственности»).

Тип I – это такой X_2 , который противоположен X_1 по обоим признакам, т. е. добродетель, выражающаяся в отдаче собственности (например, «щедрость» или «отказ от собственности как религиозный подвиг»).

Тип II – это такой X_2 , который представляет собой добродетель, выражающуюся в удерживании собственности (например, «рачительность, бережливость» или, скажем, «бескорыстная привязанность к объекту обладания»).

Тип III – это такой X_2 , который представляет собой отдачу собственности, не являющуюся ни пороком, ни добродетелью (например, «расставание с вещами вследствие рассеянности, забывчивости, каприза, хобби или какого-либо иного свойства, лежащего вне этической сферы»).

Тип IV – это такой X_2 , который представляет собой удержание собственности, не являющееся ни пороком, ни добродетелью (например, «удерживание собственности в силу тех же внеэтических причин, что и в типе III»).

Можно заметить, что типы X_2 расположены нами в порядке убывания степени отличия X_2 от X_1 . Действительно, X_2 типа I отличается от X_1 по обоим признакам; X_2 типа II – по одному, и притом более весомому признаку («злокачественность»); X_2 типа III – по обоим признакам, но так, что различие по главному признаку («злокачественность») не максимально⁴⁵; X_2 типа IV – лишь по главному признаку, и притом не максимально.

Естественно, что чем значительней отличие X_2 от X_1 , тем более гротескный, неправдоподобный, издевательский характер будет иметь отождествление X_1 с этим X_2 по фигуре I. Выбор более или менее гротескной деформации приукрашиваемого объекта, по-видимому, зависит от темы. Так, в фарсовых комедиях Мольера часто используется довольно сильная степень II деформации (т. е. приравнение X_1 к X_2 типа II). Например, Гарпагон маскирует нежелание кормить своих гостей под такие добродетели, как «забота о здоровье друзей», «умеренность», «философская мудрость» и т. п. (см. прил. Б, 27). В рассматриваемой максиме Ларошфуко вследствие особенностей ее темы («правдоподобие», «психологическая верность»), напротив, использована самая слабая степень IV деформации. Вообще говоря, в поэтическом мире Ларошфуко допустимы и более гротескные степени приукрашивания – в «мольеровском» духе (ср. прил. Б, 23, 19, 12).

2. Фигура II Шаржирование (сокращенно Шарж)

Функция этой фигуры (КОНКРЕТИЗИРУЕМАЯ ею тема) – «осмеяние человека по линии материальности, недуховности его природы». Как и фигура I, Шарж является вербально-ментальной «фигурой отождествления», т. е. основанной на том, что один объект изображается как другой, контрастный ему. Признак, по которому между объектами X_1 и X_2 наличествует контрастное отношение, может быть сформулирован как «нормальная степень выраженности некоторого свойства Е/, ненормально преувеличенная, гипертрофированная степень его выраженности». Преувеличение является, однако, лишь средством осуществления некоторых более общих закономерностей

комического; поэтому далеко не во всех случаях оно производит комический эффект. Как показано в классической работе А. Бергсона (*Bergson 1900*), одним из наиболее универсальных источников комизма является изображение живого (гибкого, индивидуального, одухотворенного, чутко реагирующего на изменяющиеся условия) как механического (косного, стереотипного, приземленно-телесного, реагирующего с запозданием)⁴⁶. Одним из возможных способов приравнения живого к механическому и является преувеличение, карикатура, шарж. Однако связь между гипертрофией некоторого свойства Е и эффектом механического, по-видимому, может осуществляться различными способами. Наиболее типичный случай, описанный Бергсоном, состоит в том, что карикатурист замечает в своих оригиналах скрытые черты окостенелости или стереотипности («гримасы») и, значительно их усиливая, делает их очевидными для окружающих. В других случаях преувеличение не только выявляет уже наличествующие в оригинале «гримасы», но и создает новые, главным образом путем доведения до ненормально больших размеров тех аспектов человеческой личности, которые более связаны с телесным и механическим началом, чем с духовным и органическим. В частности, комическое впечатление может производить всякая гипертрофия отдельных элементов тела, если она мешает нормальной деятельности сознания и духа, гибкости, подвижности и т. п. Можно представить себе и такие случаи, когда преувеличение создает эффект механического независимо от того, связано ли оно с гримасами или материально-телесным началом. В частности, некоторые виды преувеличения могут использовать в качестве технического средства повторение, умножение тех или иных деталей оригинала; но повторение чего бы то ни было включает в себе возможность уподобления живого существа автомату, о чем подробно писал тот же Бергсон, и поэтому является потенциальным источником комического.

Подыскание объекта X_2 может рассматриваться в терминах ПВ как одновременное применение КОНТР и СОГЛ: ищется объект, который контрастирует с X_1 по указанному выше признаку («нормальность»)⁴⁷ и вместе с тем тождествен с X_1 в отношении свойства (или элемента) Е как такового и, возможно, в отношении ряда других свойств. Отождествление X_1 с X_2 , как и в фигуре I, представляет собой СОВМ. Факультативный последний шаг – СОКР указаний на X_1 – применяется здесь гораздо чаще, чем в фигуре I: обычно читателю предъявляется лишь преувеличенный объект X_2 , исходный же объект X_1 предполагается известным.

Иногда для усиления эффекта гипертрофированности применяется ВАР объекта X_2 с последующим СОВМ результатов этого ВАР в новый объект X_2 .

Пример использования ВАР и СОВМ для усиления Шаржа – карикатура, выдержанная в духе черного юмора, на которой палач готовится гильотинировать инвалида, не имеющего ни рук ни ног. Здесь элемент Е («несчастье в материально-телесном плане») преувеличен до крайности, а затем проведен через два разных проявления: «потеря всех конечностей» и «высшая мера наказания, казнь», которые и сведены в единую ситуацию. Аналогичный пример – последний акт комедии Мольера «Господин де Пурсоньяк», где жалкое положение заглавного героя проводится, по меньшей мере, через три крайних проявления: его переодевают в женское платье; его преследуют, угрожая виселицей; он подвергается грубым эротическим приставаниям. Все эти проявления сведены в одну сцену («гвардейцы, разыскивающие Пурсоньяка, пристаю к нему, как к женщине»).

3. Фигура III Провал (претензий)

3.1. Функция, или тема, этой фигуры – «осмеяние попыток человека быть значительным, важным, утонченным, духовным, интеллектуальным и т. п., вообще так или иначе акцентировать свою “высокую”, человеческую природу по сравнению с другими живыми существами и неживыми объектами». Суть фигуры состоит в том, что эти «высокие претензии» кончаются падением, неудачей, развенчанием и демонстрацией «низкой», материально-физической природы человека («фиаско»). При этом существенно, чтобы механизм, ведущий к фиаско, был так или иначе заложен в самих претензиях или связан с ними.

В отличие от вербальных фигур I и II фигура III является фабульной, так как основана не на воображаемом, а на фактическом сцеплении двух участвующих в ней объектов.

В терминах ПВ фигура III описывается как комбинация КОНТР, СОГЛ и СОВМ:

1) к осмеиваемой ситуации X_1 (претензии на «высокое») применяется КОНТР, давая абстрактную ситуацию Анти X_1 , демонстрирующую противоположное (свойства группы «низкое»);

2) из круга возможных КОНКРЕТИЗАЦИЙ ситуации Анти X_1 при помощи СОГЛ выбирается такая ситуация X_2 , которую естественно себе представить в качестве следствия ситуации X_1 ;

3) X_1 и X_2 подвергаются СОВМ, сцепляясь в причинно-следственную пару. При этом они могут подаваться в тексте одновременно (в виде двух сторон единой ситуации) или последовательно. Во втором случае X_1 играет роль ОТКАЗА к X_2 , а конструкция в целом может рассматриваться как ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (подробнее о ВН-ПОВ см.: (Жолковский, Щеглов 1974: 49 сл.)).

3.2. Кроме указанных обязательных свойств фигура III часто включает некоторые дополнительные содержательные моменты, подчеркивающие развертываемую ею тему. Развенчание интеллектуальных и духовных претензий человека усиливается благодаря введению таких черт, как:

(а) неосознание персонажем связи между его претензиями и фиаско;

(б) увлеченность персонажа своей деятельностью, направленной на осуществление претензий (персонаж «вкладывает всю душу», затрачивает массу чувств и энергии; ср., например, увлеченность Журдена).

«Неосознание» выигрышно потому, что бьет по интеллектуальным претензиям человека, рисует его как слепую игрушку в руках страстей, случая, других людей и т. п. (ср. высказывание Бергсона о том, что мы смешны той стороной нашей личности, которая ускользает от нашего сознания). «Увлеченность» играет двойную роль: с одной стороны, она может, в случае надобности, обеспечить естественную мотивировку для «неосознания», поскольку чрезмерные эмоции ослабляют контроль разума; с другой стороны, при наличии «увлеченности» фиаско предстает как надругательство над «лучшими чувствами», т. е. над духовными претензиями человека. Как «неосознание», так и «увлеченность» помимо указанной содержательной функции выполняют и функцию чисто выразительную, а именно усиливают контраст между X_1 и X_2 (то, что человек, находящийся в ситуации X_1 , погружен в нее всей душой [«увлеченность»] и не замечает X_2 [«неосознание»], резко отделяет, удаляет его от ситуации X_2 и тем самым делает переход к ней поразительным).

К чертам фигуры III, работающим на тему, следует отнести также:

(в) поучительность фиаско: существенно, чтобы именно осмеиваемые моменты ситуации X_1 (претензии), а не какие-либо другие ее компоненты выступали в качестве причины фиаско.

Примерами применения фигуры Провал (претензий) изобилуют карикатуры: человек, который идет, задрвав от важности нос, не замечает банановой кожуры, поскользывается и падает; вариант: мексиканец в огромном сомбреро, закрывающем ему глаза, падает в незамеченный им канализационный люк; другой вариант: жена, командующая мужем, не дает ему вставить ни слова, в частности предупредить о том, что впереди открытый люк, в результате жена проваливается в люк.

4. Фигура IV Провал (вранья)

4.1. Функция фигуры IV – «осмеяние вранья, т. е. каких-то ложных утверждений, притворства, попыток приукрасить себя и т. п.». Технически, т. е. по набору ПВ, фигура IV подобна фигуре III, с той разницей, что место претензий в ней занимает вранье. Фигура IV, как и фигура III, является фабульной. Остается в силе и все сказанное о дополнительных свойствах фигуры III («неосознание», «увлеченность», «поучительность»).

Примером СОВМ вранья и его разоблачения в единую и нераздельную ситуацию может служить анекдот «Je» (см. прил. Б, 33а). В нем вранье (утверждение говорящего, что он знает французский язык) и разоблачение (демонстрация незнания французского языка) совмещены не только в единую ситуацию, но даже в односложное слово⁴⁸.

4.2. Разоблачение вранья может быть реализовано: (а) как демонстрация действительного положения дел; (б) как обнаружение самого факта ложности утверждений без выяснения истины. В том и в другом случае возможны разные степени силы и категоричности разоблачения – от полной очевидности до «набрасывания тени сомнения» – в зависимости от темы, контекста и других факторов.

Разновидностью случая (б), когда делается очевидным лишь сам факт вранья, можно считать разоблачение, основанное на противоречиях в делаемых утверждениях. Так построена известная формула о разбитом горшке (см. прил. Б, 34). Эту разновидность фигуры IV (встречающуюся и в описываемой максиме Ларошфуко) мы будем называть Изобличающая противоречивость.

5. Комбинации фигур I и III–IV

Фигура I (Приукрашивание) часто сцепляется с фигурой III (Провал претензий) или фигурой IV (Провал вранья) в единую конструкцию. Это естественно, поскольку:

(а) приписывание персонажу «высоких» качеств по фигуре I создает условия, предрасполагающие по линии «высокое / низкое» к применению фигуры III, а по линии «вранье / разоблачение» – к применению фигуры IV;

(б) обе фигуры выполняют в более широком плане одну и ту же функцию – осмеяния.

Пример комбинации фигур I и IV мы находим в известном четверостишии Д. Давыдова: *А глядишь: наш Мирабо Старого Гаврило За измятое жабо Хлещет в ус да в рыло*, где разоблачению либерализма как вранья предшествует его Приукрашивание (переименование либерального дворянина в Мирабо); см.: (Щеглов 1981–1982).

По-видимому, следует считать типичной также тройную комбинацию фигур: I – IV – I, когда вранье, приукрашивающее объект, разоблачается, а это разоблачение подвергается новому приукрашиванию. Так, в эпизоде в торгсине из романа «Мастер и Маргарита» русский покупатель выдает себя за иностранца (фигура I), затем разоблачает себя, крича по-русски «Караул!» (фигура IV), что тут же подвергается вторичному приукрашиванию, осмысляясь (в авторском тексте) как любопытный научный феномен (см. прил. Б, 35).

Б. Паремии и изречения, используемые в основном тексте статьи

А. Максимы Ларошфуко

I. *Себялюбие как таковое*

1. Разновидностей тщеславия столько, что и считать не стоит (506)⁴⁹.
2. Людские страсти – это всего лишь разные разновидности людского себялюбия (531).
3. Даже самые неистовые страсти иногда дают нам передышку, но тщеславие мучает нас постоянно (443).

4. Есть люди, столь поглощенные собой, что, влюбившись, они ухитряются думать о собственной страсти, но не о человеке, которого они любят (500).
5. Тщеславие других потому так невыносимо для нас, что оно уязвляет наше собственное (389).

II. Проявления себялюбия: рассказывание о себе

6. Люди предпочитают говорить о себе плохо, нежели вообще не говорить о себе (138).
7. Любовники потому никогда не скучают друг с другом, что все время говорят о себе (312).
8. Достаточно хорошо известно, что не следует говорить о своей жене, но недостаточно известно, что еще меньше следует говорить о себе (364).
9. Наша искренность в значительной степени вызвана желанием поговорить о себе и выставить свои недостатки в желательном для нас свете (383).
10. Необычайное удовольствие, с которым мы говорим о себе, должно было бы подсказать нам, что мы едва ли доставляем такое же удовольствие своим слушателям (314).

III. Притворство как таковое

11. Ложь иной раз так ловко прикидывается истиной, что не податься обману значило бы изменить здравому смыслу (282).
12. Лицемерие – это дань уважения, которую порок платит добродетели (218).
13. Люди мнимо благородные – это те, кто скрывает свои недостатки от других и от себя; люди истинно благородные – это те, кто в полной мере осознает свои недостатки и признается в них (202).
14. Любой недостаток прощательнее, чем те способы, которые используются, чтобы его скрыть (411).

IV. Методы притворства и его результаты (самообман, неудача притворства)

15. Мы любим приписывать себе недостатки, противоположные тем, которые у нас есть: так, если мы слабохарактерны, мы хвастливо заявляем о своем упрямстве (424).
16. Мы признаемся в мелких недостатках лишь для того, чтобы показать, что у нас нет крупных (327).

17. Все жалуются на свою память, никто не жалуется на свой ум (89).
18. В людях не так смешны те качества, которыми они обладают, как те, на которые они претендуют (134).
19. Как бы люди ни старались прикрыть свои страсти видимостью благочестия и достоинства, они всегда проглядывают сквозь эти покровы (12).
20. Мы так привыкли притворяться перед другими, что притворяемся и перед самими собой (119).
21. Столь же легко обмануть себя и не заметить этого, сколь трудно обмануть других так, чтобы они этого не заметили.

V. Притворство, скрывающее себялюбие

22. Себялюбие – хитрейший из всех хитрецов в мире (4).
23. Корысть говорит на всех языках и разыгрывает любые роли, даже роль бескорыстия (39).
24. Что люди сознают свои недостатки лучше, чем можно подумать, видно из того, насколько безошибочно они умеют рассказывать о своем поведении; то самое себялюбие, которое обычно ослепляет их, в этом случае придает им такую зоркость и проницательность, что им удается утаить или замаскировать любую мелочь, способную вызвать осуждение (494).

Б. Другие афоризмы и сюжетные положения

25. На своей голове верблюда не видит, а на чужой голове былинку видит; Если наш сын в вашего камнем кидает, так он же еще ребенок; а если ваш в нашего, то это судебное дело; В чужом глазу и соломинка кажется верблюдом, а в своем целый лист не заметен (*Пермяков* 1968: 301); В чужой... соломинку ты видишь, А у себя не видишь и бревна (*Пушкин* 1937–1949, 1: 283).
26. Еще один великий слепой выискался – Паниковский! Гомер, Милтон и Паниковский! Теплая компания! [Бендер о неудачном выступлении Паниковского в роли слепого] (*И. Ильф и Е. Петров*. Золотой теленок, гл. 12).
27. Валер. <...> Гостей-то разве наш господин на убой созвал?.. <...> ...Что может быть вреднее обжорства? <...> Кто подает у себя за столом много мяса, тот прямой душегуб; если хозяин любит своих гостей, он должен соблюдать умеренность. Есть даже такое древнее изречение: мы для того едим, чтобы жить,

- а не для того живем, чтобы есть. Гарпагон. Отлично сказано (*Мольер*. Скупой, III, 5: *Мольер* 1972: 367–368).
28. Докладчик. На сегодняшнее число мы имеем в Германии фашизм. Голос с места. Это они имеют фашизм. Мы имеем на сегодняшнее число советскую власть (*И. Ильф*. Записная книжка).
29. Он думает, что оглох с тех пор, как не слышит больше разговоров о себе (Талейран о глухоте Шатобриана).
30. At memoria minuitur ... Nec vero quemquam senum audivi oblitum, quo loco thesaurum obruisset. Omnia, quae curant, meminerunt: vadimonia constituta, quae sibi, quibus ipsi debeant. «Еще (говорят, будто в старости) слабеет память... Но я никогда не слышал о том, чтобы кто-нибудь из стариков забыл, где зарыл деньги. Они помнят все, что их затрагивает: помнят о повестках в суд, помнят, сколько должны им и кому должны они» (*Цицерон*. О старости, гл. VII).
31. С площади, по направлению к шоссе, согнувшись, бежал человек с белым гусем под мышкой <...> «Вторая стадия кражи гуся, – холодно заметил Остап. – Третья стадия начнется после поимки виновного. Она сопровождается чувствительными побоями». О приближении третьей стадии Паниковский, вероятно, догадывался, потому что бежал во всю прыть (*И. Ильф* и *Е. Петров*. Золотой теленок, гл. 3).
32. Нет <...> вы произошли не от обезьяны, как все граждане, а от коровы. Вы соображаете очень туго, совсем как парнокопытное млекопитающее [Бендер о Корейко] (Там же, гл. 22).
- 33 а. В о п р о с . Кто здесь в совершенстве говорит по-французски? О т в е т . Je, «я» (вместо правильного moi, «я») (анекдот).
б. Известен ответ его [Ф.П. Уварова] Наполеону, когда тот спросил его, кто командовал русской конницей в блестящей атаке в каком-то сражении: – Je, Sire (*Вяземский* 1929: 117).
34. В о п р о с . Почему ты не возвращаешь мне горшок, который ты у меня взяла? О т в е т . Во-первых, я его не брала, во-вторых, я его давно вернула целым, а в-третьих, он и был разбитым (анекдот).
35. [Коровьев и Бегемот наблюдают в торговле за элегантно одетым толстяком, говорящим на ломаном русском языке, и говорят о нем как об иностранце. Затем они провоцируют склоку в магазине.] ...Старичок ... <...> ... с размаху ударил подносом плашмя иностранца по плешивой голове. <...> Толстяк, белея, повалился навзничь в кадку с керченской сельдью,

выбив из нее фонтан селедочного рассола. Тут же стряслось и второе чудо. Силеный, провалившись в кадку, на чистом русском языке, без признаков какого-либо акцента вскричал: – Убивают! Милицию! Меня бандиты убивают! – очевидно, вследствие потрясения внезапно овладев до тех пор неизвестным ему языком (*М. Булгаков*. Мастер и Маргарита, гл. 28).

Впервые: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Разбор одной авторской паремии (Максима Ларошфуко) // Паремнологический сборник / Под ред. Г.Л. Пермякова. М., 1978.

Примечания

- ¹ В статье используются следующие сокращения:
ВАР – ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, или ВАРЬИРОВАНИЕ
ВАРконтр – ВАР через контрастное разное
ВАРпарт, контр – ВАР через контрастные части
ВН-ПОВ – ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ
ГР – ГЛУБИННОЕ РЕШЕНИЕ
КОНКР – КОНКРЕТИЗАЦИЯ, или РАЗВЕРТЫВАНИЕ
КОНКРпарт, контр – КОНКР в контрастные части
КОНТР – КОНТРАСТ
ЛТ – литературный текст
НАР – НАРАСТАНИЕ
О/К – отношение контраста
ОТК – ОТКАЗ
ПВ – ПРИЕМ(Ы) ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ПОВТ – ПОВТОРЕНИЕ
ПРЕДВ – ПРЕДВЕСТИЕ
СОГЛ – СОГЛАСОВАНИЕ
СОВМ – СОВМЕЩЕНИЕ
СОКР – СОКРАЩЕНИЕ
УВЕЛ – УВЕЛИЧЕНИЕ
УВЕЛгиперб – ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ
Названия приемов выразительности пишутся прописными буквами, названия фигур (фигурам посвящено приложение А) – с прописных. Полный список ПВ с определениями и примерами см.: (*Жолковский, Щеглов* 1972, а также *Жолковский* 1978: 159 сл.).
- ² Не случайно эта максима включается в словари афоризмов под рубрикой «Память», ср.: (*Dictionnaire des pensées et maximes* 1963: 64).

- ³ Действительно, тема себялюбия, эгоцентризма (а не памяти) – одна из центральных в книге Ларошфуко (см. прил. Б, 1–10, 22–24, в особенности 1–5). Не менее постоянной является тема притворства (см. там же, примеры 11–21). Часто обе темы совмещаются (см. примеры 22–24). Таким образом, интересующая нас максима (№ 313) может считаться характерным представителем поэтического мира Ларошфуко (о понятии «поэтический мир» см.: *Жолковский, Щеглов* 1971; 1975: 143–169).
- ⁴ О «невывразительности» тем, «бессодержательности» ПВ и о случаях усложнения этого идеального соотношения между ними, а также о других аспектах модели «Тема ← ПВ → Текст» см.: *Жолковский* 1978: 145–147).
- ⁵ Подобные свойства можно называть конститутивными свойствами объекта, а КОНКРЕТИЗАЦИЮ типа (1а) → (2) соответственно конститутивным КОНКР (о таком КОНКР см.: *Жолковский, Щеглов* 1973; *Щеглов* 1975: 165–198). Понятие конститутивного свойства используется в настоящей статье в 5.0, в примеч. 19 и в прил. А, 1.2.
- ⁶ Что КОНКРЕТИЗАЦИЯ тем, связанных с «эгоцентризмом», через контраст между отношением к себе (внимательным, снисходительным...) и отношением к другим (невнимательным, придирчивым...), достаточно естественна, видно из многочисленности паремий на эту тему, основанных на предметном противопоставлении «свое – чужое» (*Пермяков* 1968: 298–302; см. прил. Б, 25).
- ⁷ Об игре с партиципацией см. ниже, 5.1 и формулу (23).
- ⁸ Обращаясь к другим максимам Ларошфуко, мы находим в них многие существенные черты темы и ГР нашей максимы: осуждение не только «себялюбия», но и «притворства» (см. прил. Б, 13 и 14); «комическую трактовку притворства» (там же, 18); «проглядывание эгоцентризма сквозь попытки его скрыть» (19 и 21).
- ⁹ Это значит, что гротеск и фарсовый комизм допустимы лишь в ограниченной степени, причем только в реализации компонента (8а), но не (8б).
- ¹⁰ Что «рассказывание о себе» относится к числу распространенных в поэтическом мире Ларошфуко проявлений себялюбия, видно из ряда других его максим, см., например, прил. Б, 6–10. По-видимому, «говорить и слышать о себе» – одна из классических КОНКРЕТИЗАЦИЙ темы «себялюбие, тщеславие»: она использована и в остроте Талейрана о Шатобриане (прил. Б, 29).
- ¹¹ Выбор компонента «постоянно» связан также с установкой на изображение поведения N как «стереотипного», что соответствует одному из общих требований комизма (см. прил. А, 2, примеч. 46).
- ¹² Т. е. ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕМ «незначительности».

- ¹³ «Неосознание» эгоцентриком своих провалов, его слепота к ним – ситуация, не только желательная для выразительного и смешного построения, но и соответствующая духу тех психологических законов, которые выявляет Ларошфуко в своих максимах (ср. прил. Б, 20, 21, 24).
- ¹⁴ Что такое нагромождение факторов, делающих рассказы скучными и невыносимыми для слушателей, гарантирует необходимое преувеличение «скуки», видно и из того, что в поэтическом мире Ларошфуко даже простое рассказывание о себе считается скучным и нежелательным (см. прил. Б, 8 и 10, а также 7, где в качестве необходимого условия «нескучности» предполагается, что слушателю говорят о нем самом, а не о других). Из примера 10 явствует также, что любитель поговорить о себе проявляет, однако, «слепоту» по отношению к этой закономерности.
- ¹⁵ Благодаря такому сокращению элемент «мелочи» превращается в типичное регрессивно осмысляемое ПРЕДВЕСТИЕ (об этом ПВ см.: *Жолковский, Щеглов* 1974: 15 сл.): что «мелочи» были воплощением «скучного», становится понятно лишь по прочтении всей максимы; именно тогда читатель мысленно восстанавливает опущенный в тексте элемент «незначительность» (ср. регрессивное осмысление в детективной новелле, также строящейся на Вн-пов).
- ¹⁶ Будут СОКРАЩЕНЫ такие более абстрактные тематические элементы, как «невнимание», «неразличение личности собеседников», «скука и досада», которые «растворены» в конкретизирующих их остальных компонентах ситуации и легко прочитываются в ней. Эти СОКР продиктованы, во-первых, общими соображениями художественной экономии; во-вторых, задачами, о которых сказано в примеч. 15; в-третьих, желательностью затушевывания истинных причин поведения N (о последней функции этих СОКР см. в 5.2).
- ¹⁷ Этот эффект дополнительно усилится в дальнейшем благодаря слиянию автора с персонажем N в ходе операций над точками зрения; см. 5.1.
- ¹⁸ Такой обобщенно-индивидуальный собеседник мог бы быть представлен в окончательном тексте как персонаж, имеющий собственное имя, или, например, как «сосед», «друг» и т. п.
- ¹⁹ Выбор неконститутивного признака обычно создает эффект словесного жонглирования, риторического комикования, зубоскальства; такова острота Бендера «Гомер, Мильтон и Паниковский» («слепота» не конститутивный, а окказиональный признак Паниковского); см. прил. Б, 26.
- ²⁰ Имеется в виду ВАРпарт, или проведение варьируемого X через разные части какого-либо другого элемента; см.: *Жолковский, Щеглов* 1973: 36). Когда операции ВАРпарт подвергается фигура, в роли элемента, поставляющего необходимые части, выступает тот объект, к которому эта фигура применяется (в нашем случае ситуация (22)).

Заметим, что выбором такой разновидности ВАР предreshается и последующее СОВМ результатов ВАР, поскольку части остаются связанными в рамках цельного объекта.

- ²¹ Мы понимаем, что изъятие из (22) компонента (7) должно дать формулировку фактов, несколько отличную от (22) (более объективную, менее издевательскую...); однако ввиду трудности и кропотливости этого «вычитания» мы этим различием пренебрегаем.
- ²² Заметим, что Приукрашивание авторского отношения в отличие от Приукрашивания самих фактов производится лишь по одному признаку, тому, который был назван основанием сравнения X_1 с X_2 (здесь «агрессивность / партиципация»). Признак «злокачественность / доброкачественность» полностью относится на счет самих фактов, которые независимо от рассматриваемых сейчас операций все равно должны будут получить оценку как «злокачественные», «внеэтические», «простительные» или «доброкачественные».
- ²³ Здесь и далее интонация понимается не в строго фонетическом, а в том более общем смысле, в котором об интонации часто говорят применительно к явлениям письменной литературной речи.
- ²⁴ Неопределенность отнесения собирательного «мы» к реальному первому лицу лежит в основе игры слов в прил. Б, 28.
- ²⁵ Своеобразие точки зрения, вносимой выбором местоимения *vous*, легко видно из сравнения рассматриваемого ЛТ с другими возможными решениями. Пример полного отсутствия «притворной партиципации» (при наличии фигуры Приукрашивание и существенных сходствах в ее реализации) – острота Талейрана о Шатобриане (см. примеч. 32), где объектом насмешки является «он», явно отличный от авторского «я». Напротив, «маскировка под полную недвусмысленную партиципацию» применительно к ситуации данной максимы выглядела бы, например, так: «Как странно устроена наша память! Я прекрасно помню мельчайшие детали...».
- ²⁶ Отсутствие в окончательном тексте каких-либо указаний на внешнюю точку зрения вызывает законный вопрос: а есть ли вообще в этой максиме какое-либо «отчуждение» автора от персонажа, не считает ли автор себя и всерьез причастным порокам своего персонажа? Со стороны философа-скептика, каким являлся автор «Максим», это было бы вполне естественно. Следует поэтому подчеркнуть, что «отчуждение» необходимо имеет место уже в силу самой комической установки автора, предполагающей агрессивно-оборонительное отношение к объекту осмеяния: смеющаяся ипостась автора отчуждает себя от осмеиваемого им человечества, в том числе и от собственной повседневно-человеческой ипостаси. Не исключено, что слияние внешней и внутренней точек зрения в данной максиме создает допол-

нительный эффект – впечатление «добросовестного заблуждения персонажа-автора относительно своих качеств». Подобное «заблуждение» соотносилось бы с тематическими элементами «эгоцентризм» и «притворство» следующим образом. Это одновременно одна из форм «эгоцентризма» и одна из форм фигуры IV Провал (вранья) – фиаско, постигающего того, кто притворяется (конструкция типа «попадание в собственные сети»); ср. прил. Б, 20, 21, 24, в особенности 21, где можно видеть сразу оба типа фиаско – и «самообман», и «неудачное вранье»: «человек, с одной стороны, запутывается сам, с другой – терпит неудачу в попытке обмануть других». К тому же «самообман» – типичное проявление «неосознания», которое входит в число общих предпосылок комического эффекта (см. прил. А, 3.2). В данном случае впечатлению самообмана легко возникнуть потому, что даже самая условная авторская речь в гораздо большей степени, чем речь персонажей, принимается читателем за чистую монету: максима звучит как высказывание эгоцентрика, поддавшегося самообману, выявление же истины возлагается целиком на читателя.

- ²⁷ Или любая более поздняя формула, описывающая поведение эгоцентрика N и вобравшая в себя (22) (ею станет формула (35), получаемая из (28) и (34)).
- ²⁸ Аналогичный перевес имеется и при Приукрашивании в сфере авторского отношения (см. 5.1), где фигура I применяется всего один раз.
- ²⁹ Провал притворства, приукрашивания пороков (для чего в нашей максиме и используется фигура Провал вранья) – одна из характерных ситуаций поэтического мира Ларошфуко; ср. прил. Б, 18, 19, 21.
- ³⁰ Многократное ВАР фигуры I, пронизывающее все построение, – одна из реализаций той доминирующей роли, которая отведена в ГР мотиву «затушевывания».
- ³¹ Ср. 1, где речь шла о КОНКРпарт, контр, т. е. конкретизации в контрастные части. Рассматриваемое сейчас ВАРпарт, контр – результат СОВМ нынешнего ВАР с тем КОНКРпарт, контр.
- ³² Вообще говоря, стратегия приукрашивания в поэтическом мире Ларошфуко бывает различной. Иногда порок утаивается (см. прил. Б, 24) или выдается за добродетель (ср. 12, 19 и 23). Однако не менее типично переукрашивание недостатков под недостатки же: так, в 15 слабохарактерность выдается за упрямство. Встречается и случай, более близкий к интересующему нас: в 16 прямо формулируется принцип подмены крупных недостатков мелкими. Намечена у Ларошфуко и одна из наиболее характерных конкретизаций подобного мелкого недостатка («дефекты памяти», см. 17).
В принципе мелкий недостаток может относиться как к психической сфере («память»), так и к физической, примером чего может служить

острота Талейрана о Шатобриане (см. прил. Б, 29). Между прочим, она сходна с рассматриваемой нами максимой не только в плане «перекрашивания порока под недостаток» (тщеславия под глухоту), но и в ряде деталей: как и в максиме № 313, здесь а) порок – тщеславие; б) это тщеславие терпит фиаско (= отсутствие желанной славы). Об одном существенном отличии остроты Талейрана от рассматриваемой максимы Ларошфуко (в организации точек зрения) см. примеч. 25.

³³ Ср., напротив, конструкцию типа «Je» (прил. Б, 33а), где Провал (вранья) происходит путем выяснения истины.

³⁴ Следует сказать, что первый шаг в сторону заострения контраста между Приукрашиваниями был сделан еще при переходе от (29) к (31), когда при СОВМ (29) с (30) просто разные вещи (два «технических» свойства) наложились на взаимоисключающие («А» и «В») и в результате сами стали взаимоисключающими.

³⁵ Аналогичное проведение «себялюбия» через контрастные проявления можно наблюдать в еще одной максиме Ларошфуко, где этот порок, с одной стороны, ослепляет человека, а с другой – придает ему зоркость и проницательность (см. прил. Б, 24).

³⁶ Так, «рассказывание одного и того же одному и тому же лицу» в (22) могло бы выдаваться, например, за следствие близорукости: «N ведет себя таким образом потому, что не различает внешность собеседников».

³⁷ По-видимому, «память» – классический пример психического параметра, значения которого определяются действием страстей; ср. наблюдения Цицерона над памятью стариков (прил. Б, 30). В то же время «память» – типичный «простительный недостаток», и его применение для маскировки пороков – не уникальная находка данной максимы (см. другое изречение Ларошфуко в прил. Б, 17).

Представляется, что выбор «памяти» в качестве искомого параметра в данной точке вывода практически предreshен. Другие из упомянутых нами параметров не подошли бы, поскольку лишь одно из двух противоположных значений каждого из них могло бы убедительно наложиться на ситуацию (22). Так, «болтливость» хорошо объясняет поведение N, но ее противоположность – «немногословие» – применения себе не находит; то же самое с «воображением»: его недостаток хорошо объясняет «разговоры о себе», но его избыток ничего не дает для перекрашивания ситуации «рассказывает одному и тому же...».

Однако если бы на каком-то этапе были избраны другие способы развития исходной темы, то и выбор психического параметра мог бы быть иным. Так, если бы не был выбран двучленный вариант Приукрашивания и его разоблачения (см. (29), (30)), то, очевидно, отпали бы только что приведенные доводы против «болтливости» и «недостатка

воображения». С другой стороны, если бы двучленность применялась, но вместо ситуации (22) были бы выработаны иные проявления эгоцентризма, то можно было бы использовать не только «болтливость», но и «немногословие» (например, «разговорчив, когда говорит о себе, немногословен в остальных случаях» или «проповедует немногословие, когда другие говорят о себе, проявляет разговорчивость, когда сам говорит о себе», и т. п.).

³⁸ Следует сказать также, что, хотя члены конструкции Изобличающая противоречивость (здесь – утверждения о хорошей и плохой памяти) в принципе равноправны (ни один из них не обязан быть истинным), их роли в рамках только что полученной ситуации (33) не одинаковы. Элемент «плохая память», маскирующий наиболее вопиющее проявление и фиаско эгоцентризма и притом сам являющийся заметным отклонением от нормы («маркированным» по сравнению с другим членом – «хорошей памятью», прикрывающей к тому же менее резкие проявления эгоцентризма), оказывается центром тяжести самооправданий N. Эта большая весомость, важность указанного элемента сыграет свою роль при определении композиции текста (см. 6).

³⁹ Ср. трактовку Бендером гусекрадства Паниковского и тугодумия Корейко как научных явлений (прил. Б, 31–32); ср. также «психолингвистическую» трактовку притворства и его провала в эпизоде из Булгакова (там же, 35), где, как и в рассматриваемой максиме, перекрашивание под «научное» занимает место последнего звена тройной схемы «фигура I–фигура IV–фигура I».

⁴⁰ Ср. срединное положение, отводимое научному подходу в «триптихе» А. Кёстлера (*Koestler* 1964: 2); ср. также 1.2.

⁴¹ Ср. перевод ремы в тему высказывания как один из приемов, характерных для техники рекламы и пропаганды; см.: (*Wierzbicka* 1968: 107–111).

⁴² Подчеркнем, что расположение [а + б] в (35) не является результатом принципиального выбора, поскольку до настоящего момента вопрос о возможном порядке компонентов текста обсуждался лишь применительно к ситуации с «провалом преувеличенного эгоцентризма» (22), но не применительно к материалу максимы в целом.

⁴³ Чтобы убедиться, что при альтернативном порядке компонентов [а + б] общее впечатление от максимы изменилось бы, представим себе, что окончательным текстом было бы (35). Очевидно, что комизм ситуации (22) оказался бы ослабленным, так как кульминационный провал был бы выболтан с самого начала, вместо того чтобы быть эффективно поданным с помощью ОТКАЗА и НАРАСТАНИЯ. В то же время элемент «разоблачения» получил бы – в противоположность ГР – заметный перевес над «затушевыванием»: во-первых, интонация

сожаления выглядела бы фальшивой на фоне того happy end, которым является «хорошая память» в финале; во-вторых, главное приукрашивание («плохая память»), будучи поставлено в более слабую, начальную позицию, оказалось бы ослабленным; в результате фальшивая интонация сожаления воспринималась бы как явный сарказм. Общим итогом была бы не «бесспорно комическая ситуация с затушеванным разоблачением эгоцентризма», а, скорее, «саркастическое описание явным образом разоблачаемого эгоцентризма».

⁴⁴ Третья, теоретически очевидная возможность – значение + (X_2 сходен с X_1 по «злокачественности») не упоминается ввиду ее явной непригодности для целей приукрашивания, каковое является главной функцией фигуры I: «порок», выдаваемый за «порок», – фигура также возможная, но далекая от тех комических эффектов, которые характерны для фигуры I. Несмотря на это, в мнемонических целях мы используем символ «0» (а не +).

⁴⁵ Следует признать, что взаимное упорядочение типов II и III – вопрос спорный.

⁴⁶ «Механическое» поведение человека может проявляться, например, в стереотипном повторении определенных действий: так, Чаплин в «Новых временах» продолжает закручивать гайки, несмотря на изменившуюся обстановку. Стереотипность поведения – комическая черта, присутствующая и в рассматриваемой нами максиме Ларошфуко (см. 4).

⁴⁷ Техническим средством придания свойству E гипертрофированных размеров является, по-видимому, ПВ ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ (УВЕЛГиперб).

⁴⁸ Этот пример, собственно говоря, является одновременно иллюстрацией фигур IV и III: происходит фиаско не только вранья, но и претензий (= «выпячивания своего я»). Это фиаско по линии «я» можно наблюдать в чистом виде в другом анекдоте с финальной репликой Je! (см. прил. Б, 336), где какое-либо вранье отсутствует. Здесь вследствие фиаско (во французском языке) подрывается героическая поза персонажа (несовместимая с ошибками в речи – традиционным способом комического снижения). Как и в случае с враньем (пример 33а), претензии и их фиаско совмещены в одном слове (je 'я'). Заметим, что тема неправомерное выпячивание своего «я» в обоих случаях оригинально конкретизирована средствами грамматического уровня (орудийная сфера; см.: (Жолковский, Щеглов 1973: 54–61) – в виде грамматически неправильного абсолютного употребления местоимения je.

⁴⁹ В скобках даются номера максим по изданию (Ларошфуко 1971). Переводы взяты оттуда же, но некоторые из них (как и перевод максимы № 313, разбираемой в статье) отредактированы нами с целью сделать их более близкими к оригиналу.

ПОЭТИКА КОМЕДИЙ МОЛЬЕРА

Вводные замечания

Комедии Мольера представляют собой идеальный материал для исследователя, стремящегося рассматривать различные художественные тексты в терминах единой системы семантических, синтаксических и иных инвариантов. Конечно, нельзя безоговорочно утверждать, что все мольеровские комедии – это в сущности одна комедия (как это со времени книги В.Я. Проппа принято говорить о сказках); однако постоянство репертуара структурных элементов, во многом сходное с тем, которое было описано в знаменитой работе выдающегося советского фольклориста, видно в них даже невооруженным глазом и вызывает к научному осмыслению.

Предлагаемая читателю статья исходит из представления о тексте литературного произведения как о художественно выразительной реализации глубинной семантической величины – темы. Описание структуры текста мыслится как демонстрация процесса постепенного вывода этого текста из темы путем применения небольшого количества стандартных операций – *приемов выразительности* (ПВ): сначала к теме, затем к результатам применения ПВ к теме и так далее, через целый ряд художественных «полуфабрикатов» все возрастающей степени конкретности, вплоть до получения реального текста. Этот метод описания используется здесь не впервые. Он излагается, обосновывается и применяется в ряде работ, опубликованных в 1967–1978 гг. (см. (Жолковский, Щеглов 1972; 1973; 1974; 1975; 1978б; Shcheglov, Zholkovskiy 1976; Щеглов 1973; Shcheglov 1975)). Там подробно обсуждаются и теоретические вопросы, связанные с подобным подходом. Поэтому

в настоящей статье они специально рассматриваться не будут. Предполагается, что читатель статьи уже знаком с общими чертами применяемой в ней модели, с основными понятиями и терминами (в частности, с основными ПВ).

Строя вывод текста из темы для группы сходных по жанру произведений одного автора (как, например, мольеровских комедий), исследователь убеждается, что ему не обязательно воспроизводить вывод каждого из них во всех деталях. Необходимость заново строить весь вывод возникает лишь тогда, когда каждый из рассматриваемых текстов уже начиная с достаточно глубинного (т. е. близкого к теме) уровня оказывается уникальным, т. е. во многих и существенных отношениях отличным от других текстов группы.

Комедии Мольера заведомо не являются уникальными в указанном смысле. Задача их описания упрощается благодаря наличию в них единых принципов и закономерностей строения, которые достаточно констатировать один раз. Более того, эти тексты часто состоят из готовых деталей – стандартных единиц различных типов и уровней конкретности. Из пьесы в пьесу переходят, варьируясь, одни и те же ситуации, предметы, сюжетные блоки, мизансцены, типы персонажей, поступков, диалогов и острот, постоянные композиционные схемы и т. п. Их также достаточно выделить и описать один раз для всех рассматриваемых текстов. Можно дать всем этим стандартным компонентам весьма общее наименование *типовые конструкции* (далее сокращенно ТК). Если в выводах уникальных текстов на входе и выходе различных ПВ (точнее, конкретных шагов по применению ПВ) фигурируют объекты, более или менее свободно выбранные из «словаря действительности» в самом широком смысле, то в описаниях текстов типа мольеровских комедий на входе и выходе ПВ фигурируют преимущественно объекты, извлекаемые из заранее заданного и жестко ограниченного набора типовых конструкций.

Литературные произведения, использующие типовые конструкции, можно с известной долей огрубления уподобить техническим устройствам одного и того же рода и назначения, но разных моделей или марок, как, например, самолеты или радиоприемники. Все такие устройства должны в значительной степени состоять из одинаковых заранее существующих деталей и узлов. Это не мешает талантливому конструктору новых моделей проявлять оригинальность и фантазию, например, изобретая новые, более рациональные комбинации стандартных деталей, соединяя свойства различных прежних моделей, сосредоточивая внимание

на определенных функциях, совершенствуя внешнюю отделку и т. п. Подобным же образом использование ограниченного репертуара ТК не мешает крупному писателю создавать в каждом случае новый высокохудожественный текст, обладающий самостоятельной ценностью.

Типовые конструкции представляют собой художественные полуфабрикаты, т. е. более или менее сложные образования, отличающиеся от полноценных художественных построений лишь своим более абстрактным видом. Поэтому типовая конструкция в принципе должна описываться тем же способом, что и реальный текст или его фрагмент. Если формой описания текста является его вывод из темы, то и типовая конструкция может быть описана в виде ее вывода с помощью ПВ из некоторой более глубинной величины, принимаемой за ее тему. Тема отдельной ТК может иметь различную природу, например, совпадать с общей темой всей группы сходных произведений или с какой-либо из ее подтем, представлять собой то или иное промежуточное функциональное задание, обычно возникающее на пути от общей темы к конкретным текстам, и т. д.

Понятно, что, располагая перечнем типовых конструкций, описанных в упомянутом выше смысле, исследователь получает возможность сокращать процесс «Тема–Текст» для каждого из сходных произведений, заменяя целые этапы вывода ссылками на номера ТК. Однако, поскольку ТК есть лишь полуфабрикат, то исследователю, если он задался целью представить структуру разбираемого им произведения с достаточной детальностью, все же приходится констатировать в терминах ПВ дальнейшие шаги, доводящие каждую типовую конструкцию до ее конкретно-текстовой реализации в данном произведении.

Кратко изложим план работы.

В первой части (п. 1–12) формулируется общая тема (1) и описываются типовые конструкции мольеровских комедий (2–12). Перечень ТК не претендует на полноту; в частности, он в гораздо большей степени ориентирован на пьесы периода расцвета творчества Мольера (1665–1673), чем на его более раннюю драматургию (1653–1664).

Типовые конструкции мольеровских пьес разбиты на две группы:

I. Занимающие в структуре комедии более или менее фиксированное положение, а именно – либо организующие основной сюжетный костяк комедии, либо образующие его важнейший (кульминационный) участок. Эти ТК мы называем *центральными*.

II. Применяемые при развертывании центральных конструкций и в равной мере встречающиеся в любых позициях – как на главной линии развития сюжета, так и на его периферии. Эти ТК назовем *незакрепленными*.

Это разделение типовых конструкций на две группы не является абсолютно строгим и преследует главным образом цель обозримости изложения. В частности, достаточно условно помещение в конце раздела о центральных ТК сведений о композиционной организации пьесы и ее отдельных частей (см. ниже ТК 6). Собственно говоря, композиционный аспект должен был бы образовывать особую, третью группу ТК. Конструкция Розыгрыш (ТК 4) помещена в число центральных, однако отдельные ее элементы могут применяться и по малым поводам, на периферии сюжета и т. п. Более конкретные указания о возможных положениях ТК в структуре пьесы, а также об их различных функциях, читатель найдет в описании отдельных ТК.

Разработанный в первой части статьи инвентарь типовых конструкций применяется во второй ее части для анализа комедии «Господин де Пурсоньяк». Мы не задавались целью полного охвата происходящих в пьесе событий и оставили без внимания ряд побочных и служебных эпизодов, сосредоточившись на главной сюжетной линии. Не ставилась и задача исследования текста на «микроскопическом» уровне, как это обычно делается в современных работах, посвященных структурному описанию произведений словесного искусства, в особенности поэтических. При рассмотрении отдельных эпизодов пьесы мы стремились уловить лишь основные структурные черты, ни на минуту не теряя из виду перспективу сюжета в целом. Отчасти по этой причине, а отчасти потому, что весь необходимый аппарат заготовлен заранее, разбор получился весьма кратким.

Комедии Мольера

AV	L' Avare	FS	Les Femmes savantes
AM	L' Amour médecin	FO	Les Fourberies de Scapin
AS	Les Amants magnifiques	GD	George Dandin
AT	Amphitryon	IV	L' Impromptu de Versailles
BG	Le Bourgeois gentilhomme	JB	La Jalousie de Barbouillé
CE	La Comtesse d'Escarbagnas	ME	Mélicerte
CI	Le Cocu imaginaire	MF	Le Mariage forcé
DA	Le Dépit amoureux	MI	Le Malade imaginaire
DG	Don Garcie de Navarre	MS	Le Misanthrope

DJ	Don Juan	MM	Le Médecin malgré lui
ET	L' Etourdi	MP	M. de Pourceaugnac
EF	L' Ecole des femmes	MV	Le Médecin volant
EM	L' Ecole des maris	PS	Psyché
FA	Les Fâcheux	PC	Pastorale comique
PE	La Princesse d'Elide	SI	Le Sicilien
PR	Les Précieuses ridicules	TA	Le Tartuffe

I. СТРУКТУРНЫЕ ИНВАРИАНТЫ КОМЕДИЙ МОЛЬЕРА

1. Общая тема комедий

Инвариант, принимаемый нами за тему Мольера, складывается из четырех компонентов, из которых два представляют собой *ценностные* установки, проводимые в творчестве Мольера, а два других задают *эмоциональный ключ*, в котором выдерживаются его пьесы. При отборе этих компонентов мы опирались на более или менее общепринятые в мольероведении представления.

Ценностные установки, входящие в мольеровскую тему, это:

1.1. Принцип золотой середины, здравого смысла, нормы, порядка, равновесия, симметрии, гармонии, структурной ясности и простоты.

1.2. Принцип здоровой человеческой природы, непринуждения, свободы чувств.

Нетрудно видеть, что второй принцип сформулирован в терминах человеческих взаимоотношений и чувств, тогда как первый имеет более абстрактный характер, будучи применим к миру вообще, к жизни людей, к искусству и др. Сочетаясь со вторым принципом, он налагает на него определенные ограничения. Свобода чувств и следование природе хороши, но лишь если они не выходят за разумные пределы. «Идеал Мольера, – говорил В.Р. Гриб в своей лекции о Мольере, – естественная мера человеческой свободы и человеческой плоти, золотая середина, далекая как от аскетизма, так и от распутства, как от скопидомства, так и от мотовства» (Гриб 1956: 362).

Компоненты темы, задающие эмоциональный ключ, это:

1.3. Веселый, легкий, оптимистический, благополучный колорит спектакля.

1.4. Комедийность.

Компонент 1.3 в комментариях не нуждается. Скажем несколько слов в пояснение 1.4. Как известно, мольеровский комизм имеет ряд «степеней серьезности» – от высокого смеха MS до клоунады MP и FO. Границы между этими разновидностями смеха довольно условны и зыбки, и какие-то наиболее общие комические черты, очевидно, присущи им всем. Наше изложение будет ориентировано, однако, не на все виды мольеровского смеха, а преимущественно на один из них, который мы совершенно условно назовем комизмом *фарсового* типа.

Следуя за А. Бергсоном (*Bergson* 1900), мы выделяем в качестве инвариантной формулы этого типа комизма «наложение механического на живое». Согласно Бергсону, в большинстве комических ситуаций «живое» (в основном человек) предстает как «механическое», точнее, оба начала сливаются и воспринимаются одновременно: «Комический эффект тем осязательнее, чем теснее переплетены между собой эти два образа – образ живой личности и образ автомата...» (Там же: 32)¹.

Уже в классической работе Бергсона была намечена довольно широкая гамма аспектов как «живого» так и «механического». «Живое» в общей перспективе включает такие свойства, как:

сложность, внутренняя разветвленность и дифференцированность; богатство и непредсказуемость проявлений; тонкость, чувствительность;

гибкость, изменчивость, быстрота реакции на меняющиеся обстоятельства; в интеллектуальном плане – сообразительность, внимание, осознание происходящего;

уникальность, неповторимость как данного «живого» организма по сравнению с другими организмами, так и каждого из его психологических и физических состояний по сравнению с другими его же состояниями;

ценность, нужность, значительность;

одухотворенность, преобладание духовного начала над материально-телесным; и *активность*, воля, доминирование над другими существами и предметами.

«Механическое», в свою очередь, предстает как ряд свойств, соответственно противоположных «живому», как-то:

примитивность, внутренняя недифференцированность; предсказуемость и регламентированность проявлений; грубость, бесчувственность;

негибкость, косность, медленность реакции; в интеллектуальном плане – несообразительность, тугодумие, рассеянность, неосознание происходящего;

стереотипность, повторяемость как самого организма, так и его отдельных состояний;

малоценность, незначительность;

бездуховность, преобладание «тела» над «духом»;

пассивность, управляемое положение в ряду других существ.

Некоторые комбинации этих свойств «механического», очевидно, соответствуют таким употребительным в рассуждениях Бергсона понятиям, как «вещь» и «автомат» («вещь» = «примитивное, недифференцированное, косное, бесчувственное, малоценное, пассивное»; «автомат» = «упрощенное, предсказуемое, негибкое, сводимое к дискретным стереотипным состояниям»). «Человек-автомат» и «человек-вещь», по Бергсону, наиболее типичные виды комизма.

Приравнение «живого» к «механическому», их слияние может происходить, говоря несколько огрубленно, в двух основных планах – физическом (чисто телесные свойства и состояния живых существ) и психосоциальном (их свойства и состояния в социальных, профессиональных и др. терминах). При этом носитель «живого» может играть в картине своего превращения в механическое активную или пассивную роль, т. е. быть субъектом или объектом соответствующих действий).

Фарсово-комические элементы мольеровских пьес (ситуации, персонажи, диалоги и т. п.) воплощают различные аспекты «живого» и «механического», проявляющиеся в физическом или психосоциальном плане при пассивной или активной роли носителя «живого». Забегая несколько вперед, приведем два-три примера.

«Приравнение человека к вещи» в физическом плане при пассивной роли человека имеет место, например, в сценах, где Жеронта в FO заталкивают в мешок или где Пурсоньяка в MP, словно тряпичную куклу, тянут за руки в разные стороны. «Придание человеку свойств автомата» в психосоциальном плане при активной роли человека иллюстрируется ситуациями, где персонаж ведет себя одинаковым способом, невзирая на изменяющиеся обстоятельства (мольеровские «скупые» и «лицемеры»), или упрямо-одинаково реагирует на различные стимулы (см. – ТК Диалог с однотипными ответами, 9.2.1). «Преобладание тела над духом плюс автоматизм» в физическом плане при активной

роли человека демонстрируется в сценах с дефектами речи (см. примеры в 7). Целый ряд аспектов «наложения механического на живое» в обоих планах как при активной, так и при пассивной роли человека представлен в ТК Розыгрыш (см. 4) и т. д.

Разумеется, в каждом из подобных типовых случаев, не говоря уже об индивидуальных примерах, структура ситуации не исчерпывается вышеприведенными формулами, но осложняется и расцветивается применением ПВ и их комбинаций.

Особенность мольеровского поэтического мира в том, что одни и те же ТК, как правило, тесно СОВМЕЩАЮТ принципы «симметрия, структурная ясность» (1.1) и «комедийность» (в смысле «наложения механического на живое», 1.4). Классическая уравнишенность характеров и положений заметно склоняется у Мольера в сторону преувеличенного схематизма, подчеркивающего и как бы пародирующего заложенное в ней «механическое» начало. Благодаря этому мольеровские «симметрия» и «структурная ясность» часто имеют комические обертоны. Тем не менее пародийность никогда не принимает разрушительных масштабов, и даже наиболее «бергсоновские» положения сохраняют у Мольера благородный рационалистический и классический колорит; схематичные построения могут достигать большой красоты в своей разветвленности и сложности (например, так называемые симметричные диалоги). Исследование этой ключевой проблемы мольеровской эстетики не входило в задачи нашей статьи (интересные подступы к ней см. в (Eustis 1973: ч. III)).

2–6. Центральные ТК

Развертывание темы в предметно-ситуативной сфере происходит по двум линиям (ПВ ВАРЬИРОВАНИЕ), условно-любовной и моралистической. В своих общих чертах обе они восходят к античной комедии (Плавт, Теренций, Менандр).

2. Любовная линия: затруднения влюбленных и их преодоление

2.1. *Соединение Влюбленных.* Впечатление от пьесы во многом зависит от ее «итога», т. е. от финального результата, к которому приводит развитие действия. Поэтому естественно, что в итоговом положении мольеровских комедий СОВМЕЩАЮТСЯ

и КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ три важнейших элемента их инвариантной темы: «принцип золотой середины, нормы, равновесия...», «принцип здоровой человеческой природы, непринуждения, свободы чувств» и «веселый, благополучный колорит спектакля» (1.1–1.3). СОВМ этих элементов естественным образом дает ситуацию праздничную, радостную и притом включающую то или иное торжество «нормы». Принято считать, что финал комедии – это возникновение гармоничного нового мира на месте хаоса и кризиса. Вместе все это дает обычную итоговую ситуацию мольеровских комедий, в которой «благополучно соединяются respectable браком Влюбленные – симпатичные и в то же время нормальные, “усредненные”, лишенные ярко выраженных индивидуальных свойств».

2.2. *Затруднения Влюбленных.* Применение к этой итоговой ситуации ПВ ОТКАЗ и ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ приводит к тому, что Соединению Влюбленных предшествуют их затруднения, неудачные попытки соединиться и почти полный успех аномального начала. (Об ОТК типа «неудачные попытки» см. также в 10.1.)

2.3. *Агенты: Влюбленные, Противники, Помощники.* Затруднения, а затем успешное Соединение Влюбленных КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в виде различных действий, исполнителей (агентов) которых можно называть соответственно Противниками и Помощниками Влюбленных (действия, направленные на Соединение, могут совершать, помимо Помощников, и сами Влюбленные).

Функции Противников выполняют чаще всего родители или опекуны, а также избираемые ими нежеланные претенденты на руку дочери или сына; функции Помощников – ловкие слуги или специально приглашаемые со стороны плуты, как Сбригани в МР. Сами герои редко владеют инициативой в борьбе за свое счастье; возможно, слишком большая активность и яркость были бы в ущерб им как представителям среднего, нормального, начала.

3. Моралистическая линия: отклонение от нормы (Чужачество) и его поражение

3.1. *Чудаки и Резонеры.* В моралистической линии происходит нечто вроде доказательства темы от противного. К тематическим элементам 1.1 и 1.2, которые в данном случае берутся как единый комплекс, применяется ПВ КОНТРАСТ, дающий их

антиподы – «неумеренность, отклонение от нормы, разрастание одной черты характера за счет другой, мания, чудачество» и «принуждение, насилие над человеческой природой и чувствами», также рассматриваемые в качестве единого комплекса. Искривленное, механизированное начало пытается овладеть живой жизнью и диктовать ей свои принципы и предпочтения. Каждый из двух противоположных комплексов свойств конкретизируется в устойчивый тип персонажа с соответствующей линией поведения.

Первый тип, Резонер, представлен такими персонажами, как Арист (EM), Беральд (MI), Клеант (TA) и тому подобным, второй тип, Чудак, – как Журден (BG), Арган (MI), Оргон (TA), Мадлон и Като (PR) и др. Конкретные персонажи каждого из двух типов могут сочетать соответствующие свойства в различной пропорции: например, графиня д' Эскарбаньяс (SE) воплощает Чудачество (стремление жить «по-столичному»), но не «принуждение и насилие над чувствами»; Арнольф (EF), напротив, воплощает «принуждение», но не Чудачество, а Журден (BG) или Арган (MI) являются носителями как Чудачества, так и «принуждения».

Помимо КОНТРАСТА и КОНКРЕТИЗАЦИИ, в построении данной подсистемы персонажей может участвовать СОГЛАСОВАНИЕ, через которое конкретизируется тематический элемент «симметрия» (1.1). В результате СОГЛ между Чудаками и Резонерами может устанавливаться однотипность по ряду признаков: количеству (обычно – один Чудак и один Резонер), полу, возрасту, положению и др. (два брата, два соседа, два опекуна двух сестер и т. п.).

3.2. *Чудачество как мономания; Мольер vs. Шекспир.* Конкретные Чудачества, осмеиваемые в мольеровских комедиях, хорошо известны: это скупость, корысть, распутство, увлечение медициной или бесплодной ученостью, моральная нетерпимость, и в особенности тщеславие, различным формам которого посвящено не менее шести пьес – PR, MF, BG, GD, MP, SE. Их мораль может быть сформулирована как «всяк сверчок знай свой шесток» или «не в свои сани не садись».

Как неоднократно отмечалось, каждый комический герой Мольера воплощает лишь один определенный вид Чудачества и по существу сводится к нему. По словам Пушкина, «у Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля – лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лице-

мера». В наиболее глубоких и «реалистических» комедиях эта мономания разрабатывается тщательно и с большой изобретательностью. Она проводится через различные обстоятельства, в которых герой ведет себя внешне различным, но по сути инвариантным образом.

Так, мономания Гарпагона – скупость и боязнь воров – проявляется по таким поводам, как костюм слуги (*ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les réceleurs des choses qu'on dérobe*, AV I 3), костюм сына (*pour aller ainsi vêtu, il faut bien que vous me dérobiez*, I 4), приглашение гостей (III 1), ухаживание (III 7). Будучи нечаянно сбит с ног слугой, он восклицает: *Le traître assurément a reçu de l'argent de mes débiteurs pour me faire rompre le cou* (III 9); разговоры окружающих истолковывает как разговоры о его шкапулке (I 4, V 2, 3); там, где другие герои идут праздновать свадьбу, заявляет: *Et moi, voir ma chère cassette* (V 6) и т. п.

Впоследствии этот способ изображения характера получит классическое развитие в книге Лабрюйера. Мольер пользуется им гораздо более скупое. Не имея специальной цели «научного» исследования мономаний, он ставит их носителей не в любые мыслимые обстоятельства, как Лабрюйер, а лишь в такие, которые обеспечиваются довольно ограниченным репертуаром используемых в его пьесах сюжетных положений. Тем не менее, поскольку из этих положений полностью слагается мир мольеровского персонажа, постольку можно сказать, что и здесь мономания проводится через все аспекты жизни (прием ВАРЬИРОВАНИЕ «через все», о котором см. (Жолковский, Щеглов 1973: 47–52)).

Подобный способ изображения есть, помимо прочего, конкретизация тематического элемента «фарсовый комизм» (1.4), а именно «приравнивание человека к автомату в психо-социальном плане (при активной или пассивной роли человека)». Как указывал А. Бергсон, комизм мольеровского человека в том, что он предстает как существо негибкое и бессознательное, «долбит свое» несмотря на изменяющиеся обстоятельства, неуклонно вчитывая в них свою идею. ВАРЬИРОВАНИЕ, как правило, лишь подчеркивает здесь инвариантность основного «пункта помешательства»; комизм часто усиливается благодаря КОНТРАСТУ между характером обстоятельств и их истолкованием (см. примеры выше).

3.3. *Помощники и Фавориты Чудаков.* В некоторых пьесах объект Чудачества получает воплощение в виде одного, а то и нескольких персонажей, к которым Чудак безгранично привязывается, под чье влияние подпадает и с которыми он стремится

соединить свою судьбу; таковы Тартюф (ТА), Диафуарусы (МІ), Дорант (ВГ), Триссотен (FS), в более слабой степени Пурсоньяк (МР). Подобного персонажа мы будем называть Фаворитом. Кроме него, у Чудака могут быть Помощники – персонажи, функцией которых является техническое обслуживание Чудачества: учителя, портной, лакеи (ВГ), доктора (МІ).

3.4. *Поражение Чудачества*. В 2.1 было показано, что одновременной конкретизацией тематических элементов «норма», «свобода чувства» и «веселье, благополучие» является итоговое Соединение Влюбленных, представляющее собой веселую и радостную победу «нормы». Другой одновременной конкретизацией тех же тематических элементов можно считать итоговое Поражение Чудачества (этого антипода «нормы»), т. е. какой-то более или менее чувствительный удар по Чудачеству и его носителю.

В ряде комедий Поражение Чудачества является частичным, ограничиваясь обезвреживанием той его стороны, которая мешаает нормальной жизни других; в остальном Чудаку предоставляют и далее отдаваться моноomanии (AV, МІ, ВГ и др.).

3.5. *Успешное развитие Чудачества*. Применение ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ к итоговому Поражению Чудачества дает предшествующее ему Успешное развитие Чудачества.

4. Розыгрыш

В ряде пьес используется фабульная конструкция, хорошо известная из литературы и быта, в частности под названием *розыгрыш*, или практическая шутка (practical joke, термин, употребляемый в англоязычных культурах). Розыгрыш может выполнять в структуре мольеровской комедии различные функции. Так, с его помощью часто реализуются преодоление Затруднений Влюбленных (2) и/или Поражение Чудачества (3). Кроме этих стержневых функций, с помощью малых форм Розыгрыша могут решаться и другие, более периферийные и окказиональные, задачи.

Детальное рассмотрение психологического механизма Розыгрыша, например, его исследование в рамках общей теории смеха, иронии, пародии, карнавального и издевательского поведения, – большая и важная тема психологии и поэтики. В обычной речи под словом «розыгрыш» может подразумеваться ряд довольно разнородных типов такого поведения². В настоящей работе мы

ограничимся одним определенным типом Розыгрыша – тем, который представлен в мольеровских комедиях, СОГЛАСОВАН с задачами 2–3 и конкретизирует тематическую установку на «фарсовый комизм» (см. об этом конец 1.4).

Классический пример такого Розыгрыша – турецкий эпизод ВГ (IV 3–V). К г-ну Журдену, одержимому манией дворянства, является мнимый сын турецкого султана с пышной свитой, жалует ему титул мамануши и просит руки его дочери. Журден восхищен брачным предложением и оказываемыми ему пародийно-преувеличенными почестями, с восторгом слушает галиматю, выдаваемую за турецкий язык, и позволяет произвести над собой шутовской обряд посвящения в мамануши, включающий палочные удары, чтение Корана, положенного вместо пиюпитра ему на спину, и т. п. На самом деле сын султана – это переодетый Клеонт, которому как недворянину Журден отказал в руке дочери. Думая, что получает в зятя принца, Журден отдает дочь в жены Клеонту.

Розыгрыш описанного типа встречается во многих мольеровских пьесах, но более или менее стержневую роль (т. е. будучи совмещен с такими центральными звеньями сюжета, как Преодоление Затруднений Влюбленных или Поражение Чудачества) он играет лишь в восьми комедиях – PR, AM, MM, SI, МР, ВГ, СЕ, МІ. В других эпизодах тех же комедий и в других пьесах Розыгрыш применяется спорадически, выполняет менее важные функции и часто редуцируется до одного-двух элементов.

Розыгрыш – сложная конструкция. Рассмотрим в общих чертах средства, которыми она реализует тему. Для обозначения ее главных участников введем термины Обманщик и Жертва.

Наиболее частая у Мольера форма Розыгрыша состоит в том, что Обманщик осуществляет ту или иную *субверсию* интересов Жертвы под видом *услуги* или *помощи* (эта двойственность присуща как Розыгрышу в целом, так и любому из составляющих его моментов).

4.1. *Подрыв претензий человеческого существа на сложность, гибкость, уникальность, ценность, одухотворенность, активность*. «Бергсоновская» суть Розыгрыша состоит в том, что человеку придается сходство с объектами, противоположными ему в смысле 1.4 – «примитивными, негибкими, стереотипными, малоценными, бездуховными, пассивными» и т. п. Построение такой ситуации можно понимать в терминах ПВ как КОНТРАСТ (извлечение из словаря действительности объектов

с указанными «антисвойствами»), а затем СОГЛАСОВАНИЕ и СОВМЕЩЕНИЕ (придание человеческому существу черт сходства с подобными объектами, тенденция к его уравниванию с последними).

Конкретных сюжетов, реализующих эту программу, может быть придумано множество (в частности, на них во многом основан эффект современных юмористических рисунков – cartoons). Общими для всех или многих из них будут следующие моменты:

а) претензии Жертвы на сознательность, активность, самостоятельность субвертируются Обманщиком, который манипулирует ею как пассивным инструментом, служебным средством для достижения собственных целей. Объектами такого использования и манипулирования становятся Журден, Сганарель, Жеронт, Дон Педро (BG, AM, FO, SI) и другие;

б) претензии на утонченность, чувствительность, уникальность субвертируются обращением с Жертвой как с механическим объектом, бесчувственной и грубой вещью, «бревном».

Спину Журдена используют как стол; Аргону предлагают отрезать руку и вырвать глаз, уверяя, что они ему не нужны³ (MI III 10); Жеронта засовывают в мешок (FO III 2); Пурсоньяку грозят огромными клистирами, а затем повешением (MP I 11, III 3);

с) человек (гибкий, сознательный и т. д.) проявляет непонимание происходящего, плохо ориентируется в обстоятельствах. Примером могут служить все Жертвы мольеровских Розыгрышей.

4.2. *Использование страстей, увлечений, кризисных состояний.* Подобное обращение с личностью Жертвы обостряется путем увеличения КОНТРАСТА между характером ее субъективных переживаний и наглостью субверсивных действий Обманщика. Это может достигаться усилением первого члена контрастной пары – самих притязаний, их интенсивности, степени вовлеченности Жертвы в их отстаивание.

Один из распространенных способов заключается в том, что Жертва берется не в нейтральных, «средних» состояниях, а в исключительных, в таких, в которых для нее было бы естественным претендовать на особо тонкое обращение, внимание и сочувствие к себе как индивидуальной, ценной и сложной личности. Этому требованию, в частности, отвечают моменты высокого эмоционального настроя, всякого рода переживания, увлечения, словом, *страсти*. С другой стороны, существенно, чтобы эти страсти по своему характеру исключали эмоциональную партиципацию зрителя / читателя, «анестезия» каковой, как известно из тео-

рии юмора, необходима для комического эффекта. Так, объектом комического Розыгрыша может быть молодящийся старик, но не влюбленная пара; глупое массовое поветрие, но не героическое поведение и т. д.

К Розыгрышу, с той же оговоркой, предрасполагают и такие (близкие страстям и часто вызываемые ими) состояния, как беды, затруднения, срочные нужды и потребности, словом – *кризисы*.

Использование человека, находящегося в подобном состоянии (более того, самого этого состояния), обращение с ним как с марионеткой или бесчувственной вещью – более вопиющая субверсия человеческих претензий, чем аналогичное обращение с человеком в состоянии равновесия и спокойствия.

Иллюстрацией данного типа поведения может служить обычная тактика героя романов И. Ильфа и Е. Петрова Остапа Бендера, остроумного циника и «десакрализатора», который неизменно застаёт других действующих лиц в эмоционально напряженные или кризисные для них моменты и использует их нужды и их «лучшие чувства» в качестве механизма для достижения собственных целей, как правило, достаточно меркантильных и приземленных.

Вполне понятно, что мольеровские персонажи, одержимые Чудачеством, представляют собой как нельзя более благодарный материал для Розыгрыша.

Увеличение КОНТРАСТА между притязаниями человека на активность и волю, с одной стороны, и использованием его в качестве пассивного инструмента, с другой, – может достигаться изображением Жертвы как лица, по видимости, активного, управляющего собственным поведением и действиями других. Действительно, все без исключения мольеровские домашние деспоты имеют твердо намеченные цели и энергично диктуют другим свою волю.

4.3. *Действительность и видимость: провал под видом успеха.* Увеличение КОНТРАСТА между провалом и якобы успехом достигается в случае далекой продвинутости того и другого, т. е. такого положения, когда, с одной стороны, *уже имеет место провал*, а с другой – Жертва толкует его как *уже достигнутый успех*.

Это становится возможным благодаря такому СОВМЕЩЕНИЮ, при котором субверсии *придается видимость услуг* (частный случай ТК Выдавание Одного за Другое, подробнее рассматриваемой в 8.1.2).

Фрустрация желаний Жертвы происходит под маской их исполнения (Журден выдает дочь за Клеонта, а думает, что

за принца; жеманницы роняют себя общением с лакеями, льстя себя верой, что беседуют с маркизом и виконтом). Использование Жертвы в качестве орудия выглядит как ее активное и волевое поведение (Журден, выдавая дочь за мнимого турка, применяет свою власть главы семьи и не терпит возражений; Дон Педро, полагая, что великодушно улаживает чужие семейные дела, действует как марионетка в руках Обманщиков и отдает Исидору Адрасту, SI 16–17); так же ведет себя Станарель (ЕМ III 5–7 и т. п.). Обращение с Жертвой как с неодушевленной вещью происходит под видом изъявлений почтения, исполнения желаний или иных услуг (Журден в сцене посвящения в мамануши; предложение отрезать руку и выколоть глаз под видом лечения, MI III 10 и т. п.).

4.4. *Неосознание субверсии: энтузиазм Жертвы.* Провал претензий подчеркивается путем увеличения КОНТРАСТА между их успешной субверсией и оптимистическим настроением Жертвы. Непонимание своего положения – необходимая черта «бергсоновского» комизма. В то время как готовится или уже имеет место *провал*, Жертва психологически *готова к триумфу*. Два характерных проявления этой противоположной устремленности Жертвы:

а) уверенность в успехе, эйфория, торжество, хвастовство, злорадство по поводу кажущейся неудачи соперников и т. д. Так, Журден убежден в реальности турецкого принца и мысленно уже пожинает плоды родства с ним. Станарель восклицает по поводу мнимой наивности Люсинды: O la folle! ô la folle! ô la folle! (AM III 6). Другой Станарель радуется воображаемому провалу воспитательной методы Ариста, старается сделать его более эффективным (ЕМ III 5–8);

б) глубокая ангажированность, психологическая и физическая вовлеченность в процесс подготовки, ожидания и приятия мнимого успеха. Журден и Арган соглашаются подвергнуться сложному шутовскому ритуалу; жеманницы с восторгом слушают галиматью и подробно ее обсуждают; Станареля, прежде чем сообщить ему якобы радостную новость, заставляют плясать и петь (AM III 4).

4.5. *Составляющие Мнимой Услуги. Общий случай: Мнимая Услуга или Ценность.*

4.5.1. *Появление Обманщика* в доме Жертвы под видом лица, нужного ей по характеру Чужачества.

Примеры: турецкий принц (BG); маркиз и виконт (PR); художник (SI); гид (MP); врач (AM, MM, MI).

4.5.2. *Заверения в давнем знакомстве.* Обманщик уверяет Жертву, будто давно ее знает, ей симпатизирует и т. д.

Примеры: J'étais grand ami de feu monsieur votre père (Ковьель – Журдену BG IV 3). Vous ne reconnaissez pas le meilleur ami de toute la famille des Pourceaugnacs? (Эраст – Пурсоньяку MP I 4). При этом может применяться ТК Мнимая Осведомленность (8.1).

4.5.3. *Лесть* (8. 1); имитация стиля и вкусов Жертвы.

Примеры: лесть и светская болтовня мнимых маркиза и виконта (PR); лесть Сбригани и Эраста в адрес Пурсоньяка (MP I 3–4, II 10); заверения Ковьеля, будто отец Журдена был дворянином (BG IV 3).

4.5.4. *Галиматья*, выдаваемая за специальный язык. Обманщик заставляет Жертву слушать галиматью, выдаваемую за специальные познания. При этом он вызывает у собеседника чувство неловкости и вины из-за незнания якобы столь нужных вещей, заставляет Жертву внимательно слушать галиматью, вовлекает в ее обсуждение и т. п. Можно видеть во всем этом отголосок ТК Погоня за Ложью (4.7), а в чувстве вины – редуцированную форму искусственного Кризиса, размягчающего почву для Мнимой Услуги (4.6).

Примеры: турецкий язык Ковьеля (BG IV 3), латынь и медицинские термины Станареля (MV 8, MM II 4), экспромт Маскариля, его насильственное обсуждение, игра с париком, ранами и т. п. (PR 9). Обманщик вырывает у слушателя признания в восхищении, понимании, согласии и т. п.: S g a n a r e l l e ...Ecoutez bien ceci, je vous conjure. J é r o n t e. Oui. S g a n a r e l l e. Une certaine malignité qui est causée... soyez attentif, s'il vous plaît. G é r o n t e. Je le suis. S g a n a r e l l e. Qui est causée par l'âcreté des humeurs...

4.5.5. *Собственно Услуга*; присвоение титула и выгодный брак, церемонии того и другого (BG); курс лечения (AM, MI), писание портрета (SI); посвящение в медики (MI); светское общение (PR); ухаживание (CE).

4.6. *Особый случай: Мнимая Помощь. Кризис.* Как уже говорилось, к Розыгрышу предрасполагает Кризис. Мнимые Услуги, оказываемые Жертве, которая переживает Кризис, могут несколько отличаться от описанного выше общего случая; они будут в дальнейшем именоваться Мнимой Помощью.

Кризис может быть *спонтанным* (возникать без участия Обманщика) и *искусственным* (специально создаваться Обманщиком).

4.6.1. *Спонтанный, или малый, Кризис.* Обычно он представляет собой лишь ту или иную задержку или затруднение в осуществлении Чудачества. Для Обманщика это служит поводом, чтобы предложить Мнимую Помощь, в данном случае совпадающую с обычным вариантом мнимых услуг.

Так, турецкое посольство является к Журдену непосредственно вслед за неудачей затеянной тем светской вечеринки (BG IV 2–3); Туанета является к Аргану под видом доктора после того, как тот поспорил со своим врачом Пургоном (MI III 5, 7).

4.6.2. *Искусственный, или большой, Кризис.* Имеет две основные формы: Мнимое Несчастье и Преследование.

а) *Мнимое Несчастье* обычно постигает кого-нибудь из близких Жертвы.

В AM I 6 Станарелю сообщают о болезни его дочери; в MM мнимо больна дочь Жеронта. В MP III 6 Оронт узнает, что его дочь похищена Пурсоньяком. В FO II 7 Скапен приносит Жеронту известие о похищении его сына турком.

Искусственный Кризис этого рода вызывается Обманщиком с целью оказать Жертве Мнимую Помощь. Последняя имеет видимость каких-либо экстренных мер спасения, а в действительности сводится к отъему денег или иных благ и к осуществлению целей Обманщика.

В AM к Люсинде является под видом врача ее жених Клитандр; предлагаемый им курс лечения ведет к соединению Влюбленных; в MM также приглашается мнимый лекарь с аналогичным результатом; в MP спаситель мнимо похищенной дочери получает в награду ее руку; в FO Скапен получает у старика деньги якобы на выкуп сына, а на деле для того, чтобы содействовать его любви.

Сообщение о Мнимом Несчастье – частный случай ТК Вранье (8) и может иметь все его типичные свойства. Так, могут применяться стандартные способы Объективизации ложного сообщения, выдавания его за «неориентированное» (8.2). Скапен, желая сообщить Жеронту о беде, делает вид, будто не видит Жеронта, и громко оплакивает его участь; то же в MP III 6. Может использоваться ТК Погоня за Ложью (4.7). Пример – упомянутая сцена из FO: Жеронт бежит за Скапеном, умоляя сказать ему, в чем дело.

Мнимое Несчастье применяется в составе не только Розыгрыша, но и Компрометации (5.2).

б) Преследование и соответствующая Мнимая Помощь имеют преувеличенные фарсовые формы; и то и другое содержит обычный для Розыгрыша элемент уподобления человека бесчувственному и грубому объекту.

Примеры Преследования: головорезы, якобы гонящиеся за Жертвой по городу (FO II 6 и III 2), судебнопольский розыск, арест, угроза виселицы (MP II–III). Преследование может иметь также характер назойливого приставания (уличная толпа MP I 3, насильственное лечение MP I 8–11). Мнимая Помощь, являющаяся целью Преследования, как и других форм искусственного кризиса, реализуется в виде мер спасения, под предлогом которых Жертву обирают (FO II 6, MP III 5), подвергают новому Преследованию и выдворяют из города (MP), засовывают в мешок и бьют (FO III 2).

Эпизод с Жеронтом в мешке, осужденный в свое время Буало, может служить как бы наглядной схемой всех эпизодов с Преследованием и Мнимой Помощью благодаря своей компактности: с одной стороны, услуга и провал совмещены здесь в одном простом предмете (мешок = убежище, он же = связанность, беззащитность, уподобление человека вещи); с другой – Преследование и Помощь совмещены в одном акте и в одном лице, Скапене, тогда как более обычно разделение этих двух функций во времени и между разными Обманщиками, один из которых изображает Преследователя, другой – помощника Жертвы. Так, переодетый Сильвестр пугает Арганта шпагой – Скапен за него заступает (FO II 9); лекари, жены, швейцарцы преследуют Пурсоньяка – Сбригани его выручает, переодевает в женское платье (MP III 2: аналог скапеневского мешка).

4.7. *Обстоятельства оказания Мнимой Услуги. Погоня за Мнимой Услугой.* Можно указать некоторые типовые конструкции, относящиеся к обстоятельствам оказания Мнимой Услуги, где контраст между скрытым и видимым характером Мнимой Услуги (Ценности) так или иначе конкретизируется, обогащаясь новыми признаками. В частности, этот контраст может рассматриваться под таким углом зрения: «В действительности – нужное Обманщику и нежеланное для Жертвы; по видимости – желанное для Жертвы и не представляющее интереса для Обманщика». Это соотношение воплощается в сценах, где

Жертва проявляет горячую заинтересованность в получении Мнимой Услуги, а Обманщик оказывает ее с видимым равнодушием или неохотой. В несколько заостренном виде данная ТК выглядит так: «Жертва нетерпеливо домогается возможности получить Мнимую Услугу (или вознаградить за нее Обманщика); последний нарочито оттягивает момент оказания услуги (принятия вознаграждения); затем уступает (оказывает услугу, принимает вознаграждение)».

Примеры: Аргант упрасивает Скапена взять деньги (FO П 6); Оронт «наильно» женит Жюли и Эраста (MP III 7).

Вариантом этой ТК применительно к сообщению Ложной Информации является Погоня за Ложью: «Жертва домогается возможности выслушать ложное сообщение, заготовленное для нее Обманщиком; последний проявляет притворную сдержанность, после чего удовлетворяет любопытство партнера». (Одновременно данная ТК является одним из способов Объективизации Вранья: см. 8.2, п. 3б.)

Примеры: Сбригани после долгих просьб партнера рассказывает Пурсоньяку о дурной репутации дочери Оронта, а Оронту – о долгах Пурсоньяка (MP II 3–4); Лизетта заставляет Сганареля петь и плясать в качестве аванса за якобы радостную новость (AM III 4).

Обратим внимание, что в плане линейной последовательности событий обе данные ТК строятся по принципу ОТКАЗА: сначала попытка Жертвы воспользоваться Услугой или получить информацию терпит «неудачу», затем увенчивается «успехом» (ОТКАЗ типа «неудачная попытка», ср. 10.1).

4.8. «Честный» вариант. К Погоне за Мнимой Услугой и Погоне за Ложью близка следующая конструкция: «Оказав Мнимую Услугу (предоставив Мнимую Ценность, сообщив Ложную Информацию), Обманщик с притворной настойчивостью предлагает Жертве другой, “честный”, вариант. Однако Жертва, полагая, что ей очень повезло, отказывается».

Примеры: диалог Журдена и портного о цветочках головками вниз (BG II 5); диалог Журдена и Доранта о возврате долга (BG III 4, конец сцены); диалог Сбригани и Пурсоньяка о Жюли (MP II 4, конец сцены).

4.9. *Этапы Розыгрыша*. Порядок, в котором разворачивается Розыгрыш, в типичном случае таков:

4.9.1. Жертва находится в состоянии, предрасполагающем к Розыгрышу, таком как увлечение, желание или нужда; иногда она терпит спонтанный или искусственный Кризис, играющий роль ОТКАЗА к последующему «улучшению».

4.9.2. Является Обманщик и предлагает Мнимые Услуги (Мнимую Помощь); Жертва их принимает. На первом этапе эти Услуги не всегда совмещены со сколько-нибудь значительной субверсией (фрустрацией желаний и претензий) Жертвы. Они представляют собой лишь чисто словесную подготовку – гиперболическую лесть, обещания и т. п. Жертва радуется и готовится к получению основной ценности или услуги.

4.9.3. Принимая дальнейшие услуги и ценности, включая основную, радуясь мнимому успеху, Жертва терпит все нарастающую субверсию своих нужд, но этого не замечает.

4.9.4. Финал сюжета имеет два варианта. Первый вариант: провал предстает в голом виде, освобожденный от оболочки мнимого успеха. Так, в последней сцене AM Сганарель узнает об обмене: Comment, le mariage? Comment, diable!... Это означает, что все предыдущее мнимоуспешное развитие (2–3) было ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ, а точнее, что вся конструкция, вместе с финалом, представляет собой ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (об этой комбинации отказного движения и совмещения см. (Жолковский, Щеглов 1974: 49–63)). Финальное раскрытие провала имеет место в PR, AM, CE, SI, MM. Другой вариант состоит в том, что провал до самого конца совмещается с видимостью успеха, и Жертва в конце пьесы так и остается в счастливом неведении. Таковы BG, MI, MP.

5. Компрометация

Кроме Розыгрыша, другим типичным средством субверсии Чудачества является *Компрометация* Обманщиками одних Жертв в глазах других. Обычно таким образом ссорят Чудака с его Фаворитом или лицами, обслуживающими Чудачество. Естественно, при этом применяется ТК Вранье (8) со всеми своими аксессуарами. Компрометация встречается в двух формах:

5.1. Персонажу А сообщают информацию, обычно фантастически-ложную, компрометирующую персонажа В; А порывает с В (иногда и наоборот: В наговаривают на А; В порывает с А).

Пример: Оронт, наслышавшись о мнимых преступлениях Пурсоньяка, отказывается от намерения выдать за него дочь, а Пурсоньяк, наслышавшись дурного об Оронте, отказывается от намерения жениться на его дочери (MP).

5.2. С помощью той или иной уловки персонажа В (если это притворщик, вроде Тартюфа) заставляют невольно сбросить с себя маску перед А; А порывает с В.

Примеры: Эльмира, спрятав мужа под столом, делает его свидетелем ухаживаний Тартюфа (ТА IV 5–7); Белина, поверив мнимой смерти мужа (ТК Мнимое Несчастье, см. 4.6), обнаруживает свою черствость и корыстолюбие (MI III 12).

СОВМЕЩЕНИЕ обеих форм наблюдается в FS: Арист сообщает Триссотену о разорении семьи, с которой тот собирался породниться; Триссотен отказывается от брака, обнаруживая этим свое корыстолюбие (FS V 4).

5.3. СОВМЕЩЕНИЯ перечисленных типовых конструкций (2–5)

Описанные четыре ТК – Затруднения Влюбленных и их Преодоление (2), Чудачество и его Поражение (3), Розыгрыш (4), Компрометация (5) – в принципе взаимонезависимы и в ряде комедий применяются порознь. Так, в DA налицо Затруднения, но они не вызываются чьим-либо Чудачеством, а их преодоление происходит без помощи Розыгрыша. В DJ или MS есть Чудачество, но нет ни Затруднений Влюбленных, ни Розыгрыша. (С другой стороны, следует заметить, что Розыгрыш и Компрометация малообоснованны, если нет Затруднений и Чудачеств; поэтому присутствие первых обычно предполагает и наличие вторых.)

Наиболее часты случаи, когда сюжет пьесы образован совмещением указанных четырех конструкций или хотя бы некоторых из них. Способы такого совмещения весьма разнообразны не только в принципе, но и в имеющихся налицо комедиях.

В таких пьесах, как CI, EM и EF, налицо совмещение лишь двух первых ТК (2–3). Чудачество – в его «деспотическом» варианте – склеено здесь с Затруднениями Влюбленных (старики, движимые тем или иным извращением природы и при этом придерживающиеся домостроевских взглядов, мешают молодым соединиться). Поражение Чудачества означает в этом случае и преодоление Затруднений. Однако Розыгрыш в том виде, как он описан в 4, в этих комедиях отсутствует.

В PR есть Чудачество и его поражение (3), совершающееся путем Розыгрыша (4), однако фактически отсутствуют Затруднения Влюбленных (2).

В TA и FS налицо совмещение трех ТК – Затруднений Влюбленных (2), Чудачества (3) и Компрометации (5). Поражение Чудачества и преодоление Затруднений осуществляется путем Компрометации Фаворита (Тартюфа, Триссотена) в глазах Чудака.

В BG, MI, AM совмещаются Затруднения Влюбленных (2), Чудачество (3) и Розыгрыш (4), который выполняет здесь ту же функцию, что и Компрометация в предыдущем случае.

В FO есть Чудачество (3) и Затруднения (2), склеенные обычным способом (скупые старики мешают браку молодых), и есть Розыгрыш (4), склеенный с поражением Чудачества, но не с преодолением Затруднений (влюбленные соединяются путем *deus ex machina*, независимо от Розыгрыша).

Наконец, в MP представлено оригинальное совмещение всех четырех типовых конструкций, описываемое в ч. II, 1.2.

Совмещение типовых конструкций влечет за собой и совмещение участвующих в них типовых агентов. Могут склеиваться в одном персонаже функции Противника Влюбленных и Чудака (CI, EM, EF, FS); Противника Влюбленных, Чудака и Жертвы Розыгрыша (BG, MI, AM, MP); Чудака и Жертвы Розыгрыша (PR); Противника Влюбленных, Фаворита и Компрометируемого лица (TA, FS); Жертвы одновременно Розыгрыша и Компрометации (MP) и т. п.

6. Принципы композиции (пьесы в целом и отдельных сцен)

Принципы композиции мольеровской пьесы должны быть предметом отдельной работы. Для данной статьи достаточно дать самое общее понятие о том, как реализуется тема, в частности такие ее элементы, как «золотая середина», «симметрия», «равновесие» (1.1), в общем архитектурном контуре типичной мольеровской комедии. Воспользуемся для этого уже цитированной лекцией В.Р. Гриба.

6.1. *Чередование сильных и слабых сцен.* Как отмечает исследователь, «всегда на каждый элемент в пьесе есть противовес. Контраст персонажей типа Альцеста–Филинта создает равновесие, взаимное ослабление крайностей, подобие гармонии. <...>

Это проявляется и в композиции пьесы: она покоится на строгой уравновешенности частей, не говоря уже о единстве места, времени и действия, которые обручем стягивают пьесу. <...> В пятом акте, как истинный классик, Мольер стремится создать как бы противовес первым четырем актам... <...> Пятый акт всегда отводится для гармонизации впечатления в душе зрителя: отсюда забавность, легкость концовок пятого акта. <...> Мольер любит трехчастный тип ретуши центрального образа. Герои его движутся в трехфазной системе. В «Скупом» три основные сцены: сцена с Лафлешем, с Фрозиной и знаменитый монолог 4-й сцены акта: «Весь город под стражу!» Все строится так, чтобы между фазами этих подъемов были одинаковые промежутки (почти полтора акта). Все другие, менее сильные сцены располагаются ровными правильными пластами. Мольер, как мастер композиции, противоположен испанским драматургам, которые разбрасывают действие, не щадя затрат. Он очень обдумывает действие, стремясь создать ощущение гармонии и уравновешенности. Он боится, чтобы какой-нибудь угол не выдался вперед, чтобы зритель не утомился монотонностью, нагромождением эффектов» (Гриб 1956: 378–379).

Как будет показано в части II, принципы трехфазности и правильного чередования сильных и слабых сцен с большой четкостью реализуются в МР.

6.2. *Зеркальные построения.* К наблюдениям В.Р. Гриба добавим, что тенденция к уравновешенности и симметрии видна, среди прочего, и в подчеркнутом «антитетическом параллелизме» (термин Р.О. Якобсона) начальной и конечной ситуаций ряда пьес. В терминах ПВ речь идет о КОНКРЕТИЗАЦИИ тематического элемента «симметрия» через ОТКАЗ, осложненный тождеством, или через ПРЕДВЕСТИЕ, осложненное КОНТРАСТОМ⁴. Конечная ситуация пьесы воспроизводит начальную, но с обратным знаком – как ее зеркальную и часто пародийную трансформацию.

Так, изгнание Пурсоньяка из Парижа является контрастным отражением его прибытия туда в начале пьесы; попытки Жоржа Дандена уличить жену в неверности приводят к тому, что жена уличает его самого; в таких комедиях, как ВГ или МІ шутовские церемонии конца пьесы служат одновременно наказанием и пародийным отражением тех эксцессов Чудачества, которым герой предавался в ее начале. При первом своем появлении на сцене Тартюф заявляет о намерении посетить тюрьму в качестве покровителя арестантов: *Je vais aux prisonniers Des aumônes que*

j'ai partager les deniers, в финале он отправляется туда как арестант (ТА III 2–V 7).

Принцип зеркальности часто применяется и в строении отдельных сцен и их фрагментов, таких, где действие развивается вначале в одном направлении, затем, достигнув кульминации, в прямо противоположном. Переломный пункт находится примерно посередине фрагмента, и между двумя половинами может иметь место значительное архитектурное сходство, в том числе текстуальный параллелизм вплоть до мелких деталей.

Классический пример – размолвка двух пар Влюбленных в ВГ III 10, где девушки «бегают» за мужчинами, затем движение останавливается и возобновляется с обратным знаком: мужчины «бегают» за девушками, воспроизводя все жесты и слова своих партнерш из первой половины сцены. Другие примеры зеркальных фрагментов: ЕF I 2 (двое слуг препираются о том, кто откроет дверь хозяину; сначала, лентяясь, они *сваливают* эту обязанность друг на друга: *Ma foi, je n'irai pas. – Je n'irai pas aussi*, затем, испугавшись хозяйских угроз, *оспаривают* ее друг у друга: *Je veux ouvrir la porte – Et je veux l'ouvrir, moi*); MF 5 (взаимоотношения Сганареля и философа Марфуриуса); FS III 3 (ученые Триссотен и Вадиус осыпают друг друга комплиментами, затем – оскорблениями); AV IV 5 (Клеант начинает с сыновней покорности, а кончает бунтом). Упомянуты наиболее яркие случаи, однако элементы зеркальности в композиции фрагмента могут быть даны и более скрыто, с меньшей степенью формального параллелизма частей, как, например, в AV III 2 (конфронтация Жака и Валера) или в МР II 3–4 и 5–9 (см. ниже, ч. II).

6.3. *Нанизывание однотипных эпизодов.* В ряде комедий (особенно FA, MF, МР, GD) ход событий представляет собой многократное воспроизведение (с вариациями и нарастанием интенсивности) одной и той же ситуации, причем однотипные эпизоды не вытекают один из другого, как в других комедиях (ср., например, развитие интриги в AV или МІ), а сцепляются более или менее механическим способом. Выражаясь лингвистически, можно было бы охарактеризовать это нанизывание эпизодов как партаксис, или однородность (в противовес гипотаксису, или зависимости); в сценических же терминах можно было бы говорить о представлении, состоящем из ряда самостоятельных, сходных между собой «номеров». Правда, и в этих пьесах действие движется к определенной развязке, однако однотипные эпизоды приближают ее скорее «кумулятивным», чем «логическим» путем. Во всех четырех комедиях многократно воспроизводимая ситуация

представляет собой неудачу или фрустрацию для главного героя: в FA – это нежелательная встреча с докучными, в MP – Преследование, в GD неудачная попытка разоблачить неверную жену, в MF – неудачная попытка получить матримониальный совет. Во всех четырех случаях дело кончается тем, что герой выходит из себя; в MP он в панике бежит из Парижа, в GD – хочет броситься в реку, в MF – бьет и прогоняет незадачливого советчика.

Подобные сюжеты, основанные на ПВ ПОВТОРЕНИЕ, ВАРЬИРОВАНИЕ и НАРАСТАНИЕ, очевидно, реализуют тематический элемент «фарсовый комизм» (1.4): вызывает смех ряд однотипных неудач, особенно по имплицитному контрасту с уникальностью, которой они (в силу своей преувеличенности и невероятности), казалось бы, должны отличаться. Такова серия катастроф в MP, поразительных по дерзости супружеских измен в GD или монстров докучности в FA. Наряду с комическим эффектом, подобная механизация человеческих действий и судеб выполняет, как обычно у Мольера, и функцию нарочитой «структурной ясности» (1.1). Наконец, принцип соположения взаимонезависимых эпизодов позволяет нарисовать галерею популярных в XVII в. типов, «характеров» (в FA – придворные, в MF – философы различных толков и т. д.). Идентичность ситуации, в которую ставятся эти лица, служит подчеркиванию индивидуальности каждого.

7–12. Незакрепленные ТК

7. Физический комизм

По пьесам Мольера в большом количестве рассеяны элементы, конкретизирующие тему фарсового комизма («наложение механического на живое») в физическом плане (1.4).

Сюда относятся мотивы и ситуации, в которых человек уподобляется «вещи», т. е. началу примитивному, бесчувственному, малоценному и пассивному: удары палками, расчленение тела, выкалывание глаз (MI III 10), повешение, растягивание за руки (MP III 3); лечение с помощью огромных инструментов, неумеренных кровопусканий и промываний (образующих КОНТРАСТ с тонкой, «ювелирной» работой, каковой в идеале должно быть обращение с человеческим телом; работа хирурга – стародавняя, еще с античности, метафора всякого тонкого, осторожного обращения); помещение человека в позицию, характерную для «вещи», например в мешок (FO) и т. п. Нередки также ситуации,

в которых человек насильственно лишается гибкости движений, ставится в физически неудобные положения, оказываясь в том же мешке, под столом, на коленях, на четвереньках, в женском платье и др. Целый ряд положений демонстрирует первенство «тела» над «духом», глупой страсти – над разумом: беготня, крик, слепая ярость и растерянность, панический страх и т. п. Особое место занимают дефекты и искажения речи, представляющие собой «автоматизм» и «гримасы» в области языка: повторение одинаковых слов, акцент иностранцев, например швейцарцев, регулярно заменяющих звонкие согласные глухими (MP III 3); пара врачей в AM и адвокатов в MP, из которых один говорит скороговоркой, а другой тянет слова и т. п. Источник комического эффекта многих деталей физического плана все еще недостаточно ясен и требует углубления наших знаний о природе смеха.

Все эти элементы вводятся в пьесу по разным поводам и в разных местах. Они применяются, в частности, при Розыгрыше, особенно в кульминационной его части, где им нередко придается видимость исполнения желаний персонажа (ср. турецкую сцену в BG и др.), а также в иных ситуациях (ср. оплеухи в DJ II 3 и MM I 2).

8. Вранье

Значительное место в мольеровских комедиях играют разного рода ложь, мистификация и одурачивание, далее обозначаемые общим термином Вранье. Особенно большую роль играет Вранье в составе Розыгрыша, но оно нередко используется и по другим поводам. Осуществляют Вранье как положительные персонажи – Влюбленные и их Помощники – по отношению к мешающим им Чудакам, так и другие лица – Фаворит (например, Тартюф), второстепенные персонажи вроде шарлатанов-врачей, учителей и философов и др.

8.1. *Типы Вранья*. Случаи Вранья в мольеровских комедиях можно самым общим образом разделить на два типа: сообщение Ложных Фактов (собственно вранье) и Выдача Одного за Другое.

8.1.1. *Ложные Факты*: рассказывание небылиц, создание фикций. Данный тип Вранья является, очевидно, наиболее простым и естественным.

Один из частых видов небылиц – применяемое при Розыгрыше и Компрометации сообщение о *Мнимом Несчастье*, постигшем Жертву или кого-то из ее близких (см. выше 4.6.2а).

Таковы новости о похищении дочери (MP III 6) или сына (FO II 7), о болезни дочери (AM I 6), о смерти мужа и отца (MI III 12–13), о банкротстве (FS V 4). К ним примыкают известия о *Преследовании* (см. выше 4.6.2b – примеры в FO II 5–6, III 2; MP III 2–5). Добавим сюда такой вид фикций, как *Мнимая Осведомленность*. Она пускается в ход при Розыгрыше (наряду с Лестью и другими способами заручиться доверием Жертвы) и в некоторых других случаях. Примеры: Станарель хвастается знанием латыни (MM II 4); Эраст уверяет Пурсоньяка, будто знает его родню (MP I 4); Жак описывает якобы виденную им шкатулку Гарпагона (AV V 2). О том, как действуют обманщики в двух последних случаях, см. в конце 8.4.1.

8.1.2. *Выдача Одного за Другое*. Самая общая схема этого типа Вранья состоит в том, что некий X (человек, предмет, явление, ситуация) изображается как некий Y, совершенно не сходный с X и часто ему противоположный (т. е. представляющий собой в том или ином отношении АнтиX). В терминах приемов выразительности «изображение X в виде Y (АнтиX)» понимается как особая разновидность совмещения двух объектов, а именно, СОВМ типа «приравнение» или СОВМ типа «видимость/действительность»; см. (Жолковский, Щеглов 1978б; Shcheglov 1975). Совмещению такого рода логически предшествует СОГЛАСОВАНИЕ Y с X, – операция, состоящая в придании Y если не полного сходства с X, то, по крайней мере, отдельных черт и признаков X. Это согласование и призвано обеспечивать возможность совмещений, лежащих в основе данного типа Вранья⁵.

По признаку «что выдается за что» случаи Выдачи в мольеровских комедиях могут быть самым общим образом разбиты на две группы:

I. X и Y – персонажи

А. [При Розыгрыше]: Обманщик выдает себя или кого-либо еще за лицо, нужное Жертве: аристократа (PR, BG), врача (MM, AM, MI), управляющего (AV), художника (SI), гида (MP), спасителя от преследований (MP, FO) и т. п.; льстит Жертве (Сбригани–Пурсоньяк MP I 3).

В. [При Розыгрыше]: Обманщик выдает себя или кого-либо еще за Преследователей Жертвы, а саму ее выдает за другое лицо якобы для ее спасения (MP, FO).

С. [При передаче Ложных Фактов]: персонаж выдает себя за лицо, знакомое собеседнику (Сбригани MP II 3; см. ниже 8.2).

Д. [В прочих случаях]: персонаж выдает себя за другое лицо, спасаясь от властей (Дон Жуан DJ III 1) или ухаживая за женой

этого другого (Юпитер AT); лицемерит (Тартюф TA, Белина MI), льстит (Фрозина–Гарпагон AV II 5).

II. X и Y – предметы, действия, явления и др.

А. [При Розыгрыше]: Обманщик выдает действия, направленные на достижение собственных целей, за нужные Жертве: свидание Влюбленных – за визит врача (AM III 6), за сеанс живописи (SI 11–12), за урок музыки (MI II. 5); изгнание, избиение, отъем денег – за спасение от Преследователей (MP III, FO II 5–6, III 2). Он выдает ничтожные или тривиальные вещи за ценности: галиматью – за иностранный язык (MM II 4, BG IV 3–4), сыр, воду и хлеб – за лекарство (MM II 4, III 2), артикуляцию звуков – за философскую премудрость (BG II 4) и т. п.

С. [В прочих случаях]: персонаж оправдывает свои неблагоприятные поступки, описывая их как невинные шалости (BG II 5, FO II 3⁶ и др.).

Пр признаку «характер контрастных взаимоотношений между тем, “что выдают”, и тем, “за что” выдают», возможна целая гамма комических разновидностей Выдачи, из которых следует отметить прежде всего фигуру «Приукрашивание» (о ней см. (Жолковский, Щеглов 1978б, прил. А; и настоящую работу, конец 9.2.4)), призванную осмеивать исходный объект X. Выдача Одного за Другое оказывается равносильным применению этой фигуры в большом числе случаев, особенно при Лести (например, Валер, лья Гарпагону, изображает его скупость как мудрую бережливость, AV III 1, и мн. др.), при лицемерии, самооправдании и др.⁷

По признаку «способ действия» Выдача имеет две основные разновидности. Это Камуфляж и Переименование.

Камуфляж имеет место там, где ставится цель сокрытия и изменения identity исходного объекта (X, обычно человека), для чего чаще всего применяется переодевание, грим или какой-либо иной, хотя бы минимальный, маскировочный реквизит.

Примеры: превращение Юпитера в Амфитриона в AT, явление Клеонта и Ковьяля под видом турецкого посольства в BG, Туанета под видом лекаря в MI.

Переименование имеет место там, где нет физического сокрытия identity исходного объекта (X), а речь идет лишь о превратном освещении этого объекта, о его перетолковании, об отрицании его истинных и явных качеств и приписывании мнимых, иными словами, техника Выдачи имеет чисто вербальный характер.

Примеры: притворство Тартюфа и Белины (TA, MI), деятельность Станареля в качестве лекаря (MM), выдавание тривиальных истин за научные знания (BG II 4), все случаи Лести и т. п.

Многие сцены совмещают оба основных типа Вранья: например, персонаж *выдает* себя или еще кого-то за другое лицо и рассказывает с этой целью *небылицы*; например, Мартина в ММ I 4 выдает Станареля за лекаря, приписывая ему чудесные исцеления. Имеются промежуточные случаи, отнесение которых к одному или другому типу вызывает затруднения. Так, в МР распространяются небылицы о Пурсоньяке, которые рисуют его иным человеком, чем он есть, будучи в этом смысле Выдачей Одного за Другое.

8.2. *Объективизация Вранья*. В придачу к собственно Вранью персонажи мольеровской комедии применяют некоторые постоянные способы его фиктивной Объективизации, придавая ему признаков заведомой правдивости. Возьмем ситуацию: лицо А передает лицу В информацию INF с целью FIN (так, Скапен в сцене с галерой, имея целью получить деньги от Жеронта, сообщает старику о Мнимом Несчастье – похищении его сына). Такую передачу Ложных Фактов можно называть «ориентированной». Чтобы В не заподозрил преднамеренность и обман, А должен скрыть каузальную цепочку «А–В – информация INF – ожидаемый результат FIN» или хотя бы некоторые из этих четырех звеньев. Такая маскировка – своего рода Выдача Одного за Другое, а именно «ориентированной» информации за «неориентированную», в глазах адресата более достоверную. Маскировать «ориентированность» можно, создавая видимость: (1) что А не является отправителем информации; (2) что В не является ее адресатом; (3) что информация передается с иной целью, нежели FIN (при заострении контраста – с целью АнтиFIN; (4) что целенаправленной передачи информации вообще не происходит.

Для создания этих четырех типов видимостей в мольеровских комедиях применяются следующие стандартные способы:

- (1) А *якобы не является отправителем информации INF*:
 - а) сообщая информацию, А выдает себя за другое лицо;
 - б) сообщая информацию, А влагает ее в уста другого лица (а сам может отмежевываться от нее, выражать несогласие с нею).
- (2) В *якобы не является адресатом информации INF*:
 - а) сообщая информацию, А делает вид, будто не замечает присутствия В;
 - б) сообщая В информацию, А делает вид, будто не знает, что говорит с В;

- в) сообщая информацию, А говорит *à part* (но так, чтобы В слышал);
 - д) сообщая информацию, А обращается не к В, а к другому лицу (но так, чтобы В слышал).
- (3) *Информация INF передается якобы без цели FIN*:
- а) сообщая информацию, А мотивирует это иной целью, нежели FIN (HeFIN или АнтиFIN);
 - б) сообщая информацию, А делает это невольно, проговариваясь, или неохотно, через силу;
 - в) сообщая информацию, А в то же время выражает сомнение в ее правдивости, призывает В не верить, не обращать внимания и т. п.

(4) *Целенаправленная передача INF якобы вовсе не имеет места*: данная видимость создается путем инсценировки Обманщиком «спонтанных» действий, высказываний, ситуаций и т. п., в которых информация не выдается в словесной форме, а выводится из самих действий.

Примеры: в ТА III 2 Тартюф, притворяясь, будто не видит Дорины, произносит речи, долженствующие свидетельствовать о его благочестии (2а, 4). В GD II 3 Анжелика, делая вид, будто не замечает мужа, громко корит Клитандра за ухаживания (2а, 4). В МР II 3 Сбригани, переодетый фламандским купцом, говорит с Оронтом, делая вид, будто не знает, кто перед ним, и сообщает о долгах Пурсоньяка; при этом он выражает заинтересованность в готовящейся женитьбе Пурсоньяка на дочери Оронта (1а, 2б, 3а). В МР III 3 мнимые швейцарские гвардейцы делают вид, что не видят переодетого Пурсоньяка и громко говорят о его предстоящей казни (1б, 2а); «заметив» Пурсоньяка, делают вид, что принимают его за даму и приглашают посмотреть казнь (1б, 2б). В АМ I 6, FO II 7, МР III 6, МI III 12–13 А, желая сообщить В о мнимом несчастье с родственником В, громко сокрушается об участи В, притворяясь, что не видит его (2а). В МР II 4 Сбригани «проговаривается» Пурсоньяку, будто знает что-то дурное о его невесте; упорно отказывается говорить дальше; отходит в сторону и думает вслух (*à part*), добавляя новые компрометирующие подробности; побуждаемый просьбами и подарком, подтверждает наличие дурных слухов, но убеждает не обращать на них внимания (2с, 3б, 3с). В FS V 4 Арист, желая расстроить брак Триссотена со своей племянницей, приносит родителям невесты письма об их мнимом банкротстве; Триссотен отказывается от брака (1б, 2д).

8.3. *Обнажение абсурдных моментов Вранья*. Как видно из 8.1, многие случаи Вранья входят в состав Розыгрышей, функция которых в реализации темы определяется как «фарсовое осмеяние Чужачества» (4.1, п. 2–5). Вранье может играть эту роль, так как само КОНКРЕТИЗИРУЕТ некоторые аспекты «фарсового комизма». Действительно:

(1) вранье (точнее вся ситуация Вранье – Доверие) представляет собой, как и Розыгрыш в целом, манипулирование людьми и их душами, вызывающее представление о людях как пассивных марионетках, «движимых посредством веревочек в руках ребенка» (Бергсон);

(2) оно является примером «наложения механического на живое» в психо-социальном плане при активной роли одного человека (Обманщика) и пассивной – другого (Жертвы); см. 1.4. В самом деле, манипулирование *душами* должно быть в идеале деятельностью сугубо живой, утонченной, сложной, гибкой, применяющей к обстоятельствам; у Мольера же оно смоделировано в виде некоего стереотипного, «механически» упрощенного и схематически обнаженного процесса.

Этот второй аспект будет ясен, когда мы скажем несколько слов о некоторых типичных способах КОНКРЕТИЗАЦИИ Вранья в мольеровских комедиях.

8.4. *Вытяченность схемы Вранья*. Характерная черта мольеровского Вранья – резкое выпячивание и обнажение самого факта Вранья и его механизма. В сценах Вранья намеренно сведены к минимуму психологические и иные мотивировки, которые придавали бы ему естественный, «складный» вид, и недвусмысленно выставлена наружу «голая» схема Вранья. Ему придается характер ритуала, все существенные компоненты которого демонстративно подчеркиваются, как бы скандируются.

Эта черта мольеровского изображения обмана была замечена уже давно.

Так, Э. Ауэрбах, сопоставляя образ святоши у Лабрюйера и у Мольера, указывает, что лабрюйеровский святоша действует тонко и осторожно, используя психологию и тщательно маскируясь, тогда как Тартюф «играет свою роль до ужаса скверно, с безумными преувеличениями», и из-под благочестивой маски постоянно выглядывает образ человека, разительно ей противоположного, «но в том-то и состоит потрясающий комизм» (Ауэрбах 1976: 364). То же 12 годами ранее говорил В.Р. Гриб: «Среди нормальных людей Тартюф был бы посрамлен через несколько дней. Лицемер должен искусно носить маску, должен стараться

создать эффект добродетели. Тартюф ничуть не заботится об этом» (Гриб 1956: 373–374)⁸.

К этим правильным положениям следует добавить, что подлинной сферой их применимости являются не столько «серьезные», сколько фарсовые комедии Мольера. Именно здесь в широких масштабах наблюдаются «безумные преувеличения» и нарочито «неискусное» ношение масок.

Обнажение механизма Вранья удобно проследить на материале наиболее употребительного у Мольера типа Вранья – Выдачи Одного за Другое.

Общая схема Выдачи была очерчена выше (8.1). Обнажение ее состоит в том, что выпячиваются и оказываются на виду все ее основные компоненты: *сами объекты X и Y*, отношение *несходства и контраста* между ними, а также акция их *СОГЛАСОВАНИЯ* как первая ступень *СОВМЕЩЕНИЯ* типа «видимость / действительность». Рассмотрим эти компоненты по порядку.

8.4.1. *Обеспечение максимума КОНТРАСТА между масштабами X и Y*. Несходство между X, который выдают, и Y, за который выдают, усиливается и доводится до контраста путем гиперболизации Y, точнее, тех его свойств, которые «нужны» адресату Вранья.

Так, Клеонта выдают не просто за аристократа, но за сына турецкого султана; Туанета и Сганарель изображаются не как рядовые, но как великие врачи, совершающие чудеса; одному из них к тому же якобы 90 лет (М I III 10; ММ I 4).

Иногда создается также КОНТРАСТ между Y и *адресатом* Вранья по линии «масштаб» – «диапазон» – «публичность»: адресат Вранья (Журден, Арган и т. п.) – человек рядовой, преподносимая же ему Мнимая Ценность изображается как имеющая всемирное значение и известность.

Так, Ковель-турок говорит Журдену, что он a voyage par tout le monde и что сын турецкого султана спросил его: N'as-tu point vu... la fille de M. Jourdain, gentilhomme parisien? Точно так же Туанета-врач говорит: Je... vais de ville en ville, de province en province, de royaume en royaume pour chercher... des malades dignes de m'occuper.

Подобного рода КОНТРАСТ применяется не только при Выдаче Одного за Другое, но и при сообщении Ложных Фактов, например о Преследовании: так, в МР героя убеждают, что на его казнь спешит весь Париж (разговор «незнакомых» прохожих в III 3).

Заметим, что чудовищная преувеличенность Вранья образует КОНТРАСТ с принципом минимальной маскировки, благодаря чему последний лишней раз подчеркивается. В самом деле, при столь неправдоподобной гиперболизации Y (=AntiX) необходимо, казалось бы, *максимальное* сокрытие X, аккуратное запрятывание всех концов, тщательная мотивация Вранья.

8.4.2. *Обнажение X, выдаваемого за Y.* Обычно при Выдаче Одного за Другое применяется принцип «минимальной маскировки»: из-под поверхностного или чисто символического покрова Y явственно проглядывают элементы (так сказать, торчат уши) X.

Так, при Камуфляже лицо персонажа X, судя по тексту, остается незагримированным. В сценах Розыгрыша в BG и MI турецкий принц как две капли воды похож на Клеонта, а девяностолетний доктор – на служанку Туанету. В MP Пурсоньяк переодет женщиной, но видна борода. При Переименовании никаких физических манипуляций по сокрытию X вообще нет: Мартина чисто словесно выдает Сганареля, собирающего хворост, за лекаря (MM I 4); Журдена убеждают, что его отец, торговавший сукном, был дворянином (BG IV 3); Сбригани выдает участников музыкальной интермедии за адвокатов с их якобы профессиональными привычками и т. п. (MP II 10).

Крайней степенью минимальной маскировки является маскировка нулевая, например, когда Обманщик осуществляет подлежащие сокрытию действия и произносит секретные слова открыто, сохраняя все их «физические» параметры. Здесь применяется техника, во многом родственная Объективизации Вранья (см. выше 8.2), состоящая в том, что *прямые* высказывания и действия X легитимизируются путем придания им видимости *метавысказываний* или действий Y; например, преподносятся как передача чужой речи, как нечто отвлеченное от текущего момента, как оправдываемое некоторой разрешенной социальной транзакцией и т. д.

Так, Влюбленные в MI II 5 объясняются на глазах отца (Аргана) под видом дивертисмента (Клеант выдает себя за учителя музыки), причем импровизируемый ими текст нарочито несладен и мало похож на стихи. В SI 11 Адраст, выдающий себя за художника, целует Исидору на глазах ревнивого сицилийца (таков, мол, обычай во Франции). В BG II 5 портной является к Журдену в кафтане из сукна Журдена (оно-де так ему понравилось, что он сшил и себе кафтан). Нулевая маскировка применяется в SI 17, где Адраст обещает Дону Педро жить с Исидорой в любви и

согласии, и в AV III 7, где Клеант объясняется в любви Марианне на глазах Гарпагона, якобы от его имени⁹.

Техника, применяемая Клеантом в последнем примере, иногда используется в иных ситуациях, где имеет место, собственно говоря, не Вранье, а его противоположность – откровенность, но сдерживаемая этикетом или страхом. Таковы MS I 2, где Альцест критикует сонет Оронта; MS III 4, где Арсиноя упрекает Селимену в легкомыслии, а та ее – в ханжестве; T II 2, где Дорина в глаза порицает Оргона; AV I 3, где Лафлеш, говоря с Гарпагоном, клянет скупцов; и AV I 5, где Валер осуждает намерение Гарпагона выдать дочь за старика. Во всех этих сценах говорящий имеет целью не *скрыть* некоторое мнение или положение дел, а, напротив, *донести* их до партнера, произведя притворный сдвиг адресации. Будучи в этом смысле противоположными, обе ситуации оформляются, тем не менее, с помощью одной и той же ТК, а именно Выдачи Одного за Другое с нулевой маскировкой. Во втором случае Выдача состоит в том, что откровенному, т. е. ориентированному и тем самым этикетно неприемлемому высказыванию, придается видимость неориентированного, этикетно приемлемого. Как и в ряде других случаев, мы наблюдаем здесь поливалентность ТК, позволяющую использовать их для КОНКРЕТИЗАЦИИ различных тематических элементов.

По-видимому, «минимальная маскировка» может рассматриваться как проявление более общего принципа «минимальных усилий», «минимальной информации» и т. д., применяемого мольеровскими Обманщиками в самых различных ситуациях. Данным принципом мы специально не занимались. Отметим лишь характерный прием, иногда используемый при сообщении Ложных Фактов, в частности демонстрации Мнимой Осведомленности (8.1.1). В MP I 4 и AV V 2 Обманщик сообщает собеседнику сведения (о родне Пурсоньяка, о шкатулке Гарпагона), которые он тут же в разговоре узнает от него самого. (Отметим в этой конструкции также несомненный момент манипулирования.)

8.4.3. *Обнажение операции СОГЛАСОВАНИЯ.* При выдаче X за Y в сценах Вранья обнажается момент согласования, освещается ярким светом сама операция «подгонки» первого элемента (действительного) под второй (мнимый).

Рассмотрим пример из MM I 4, где Сганареля изображают как доктора. Если бы целью Мольера было придать Вранью естественность (например, если бы в тему входили «хитрость», «изобретательность», «виртуозность» Обманщика), то сцена, где Мартина выдает Сганареля за лекаря, по-видимому, строилась бы

иначе. Согласование Y (качества «быть лекарем») с X («сбором хвороста», которым занят крестьянин Станарель), заставило бы подыскивать в словаре действительности такую более или менее готовую форму лекарской деятельности, которая либо включала бы в себя сбор хвороста, либо имела бы с ним какие-то черты сходства (например, сбор хвороста мог бы изображаться как сбор лекарственных растений, как урок физического труда в лечебных целях и т. п.) В этом случае Выдача Одного за Другое носило бы в какой-то мере естественный (хотя, ввиду заведомого несходства мужика с лекарем, одновременно и парадоксальный) характер. Мартина избирает иной путь: по ее словам, доктор собирает хворост потому, что он – врач необычный, qui s'amuse à couper du bois. <...> C'est un homme extraordinaire qui se plaît à cela, fantasque, bizarre, quinteux et que vous ne prendriez jamais pour ce qu'il est. Il va vêtu d'une façon extravagante, affecte quelquefois de paraître ignorant, tient sa science renfermée.

Данная сцена имеет в мольеровских комедиях ряд параллелей. Несообразности, противоречия и проглядывание правды, неизбежные при Камуфляже и Переименованиях с минимальной маскировкой, Обманщик объясняет причинами уникальными, как-то: невероятными совпадениями и случайными сходствами, игрой природы, идиосинкразиями и странными привычками, неизвестными экзотическими обычаями, особенностями иностранных языков и т. п.

В BG IV 3 Ковьель говорит Журдену: Elle (Lucile) changera de sentiment quand elle verra le fils du Grand Turc; et puis il se rencontre ici *une aventure merveilleuse*, c'est que le fils du Grand Turc ressemble à ce Cleonte, à peu de chose près. Je viens de le voir; on me l'a montré. В MI III 8 Арган удивляется сходству врача с Туанетой; Беральд отвечает: Il est vrai que la ressemblance est tout à fait grande: mais ce n'est pas la première fois qu'on a vu de ces sortes de choses; et les histoires ne sont pleines que de ces *jeux de la nature*. Сообщая в BG IV 3 Журдену, что его отец был не торговец сукном, а дворянин, Ковьель объясняет его необычное для дворянина поведение экстравагантной прихотью: Lui, Marchand? C'est pure médisance, il ne l'a jamais été. Tout ce qu'il était fort obligeant, fort officieux; et comme il se connaissait fort bien en étoffes, il en allait choisir de tout le côté, les faisait apporter chez lui, et en donnait à ces amis pour de l'argent. Необычное поведение мнимых адвокатов – танцоров и певцов интермедии – Сбригани в MP II 10 объясняет Пурсоньяку так: J'ai auparavant à vous avertir de n'être point surpris de leur manière de parler: ils ont contracté du barreau *certaine habitude* de déclamation qui fait que l'on

dirait qu'ils chantent, et vous prendrez pour musique tout ce qu'ils vous diront. Адраст в SI 11 под видом художника-француза является в дом Дона Педро и целует Исидору; на протесты сицилийца он отвечает: C'est *la manière de France*. Аналогично объясняет Ковьель в BG IV 5 несоответствие между длиной «турецкой» фразы и ее «перевода»: M. Jourdain. Tant de choses en deux mots? Covertelle. Oui. *La langue turque est comme cela*: elle dit beaucoup en peu de paroles. В сцене «музыкального» объяснения в любви в MI II 5 Арган замечает обман. Argan. Montrez-moi ce papier. Ah! ah! où sont donc les paroles que vous avez dites? Il n'y a là que de la musique écrite. Cléante. Est-ce que vous ne savez pas, monsieur, qu'on a trouvé, depuis peu, l'invention d'écrire les paroles avec les notes mêmes?

Во всех приведенных примерах СОГЛАСОВАНИЕ Y с X, т. е. придание Y некоторого свойства X, осуществляется не путем подыскания готового или хотя бы правдоподобно выглядящего объекта, в котором совмещались бы Y и данное свойство X, а путем приписывания Y данного свойства в порядке уникального исключения, путем создания ad hoc заведомо единичного Y. Благодаря такому нарочито «неестественному» согласованию обнажается сам принцип согласования: операция подгонки освещается ярким светом.

Несколько другой, но также демонстративно-искусственный способ СОГЛАСОВАНИЯ видимости с действительностью применяется в сценах «откровенности, сдерживаемой этикетом», о которых говорилось в конце 8.4.1. Нарочитая обнаженность маскировки выполняет здесь иные функции, нежели в сценах Вранья: если там она вносит в манипулирование душами элемент комического автоматизма, то здесь она выражает желание говорящего, соблюдая минимальный этикет, донести до адресата истинный смысл своей речи. Персонаж придает своим высказываниям видимость этикетно приемлемых, изменяя в них определенные грамматические категории (время, наклонение, модальность), приписывая свои слова другому лицу, подставляя в них другого адресата и т. п.

Так, Альцест дает уничтожающую критику стихов Оронта под видом пересказа того, что он будто бы говорил un jour à quelqu'un. Селимена и Ареиноя порицают друг друга, якобы пересказывая мнения других людей. Лафлеш клянет скупцов, не называя при этом Гарпагона. Валер облекает свое осуждение действий Гарпагона в форму гипотетических возражений и людских пересудов.

Здесь СОГЛУ (=приемлемого высказывания) с Х (= неприемлемым высказыванием), учитывающее принцип нулевой маскировки, состоит, очевидно, в подыскании высказывания, одновременно приемлемого и содержащего полный текст Х. Искомой величиной оказывается Х с изменениями указанного типа.

Выпячивание операции согласования достигается в данном случае несколько иным способом, чем в сценах с чудесными совпадениями и игрой природы, а именно – путем настойчивого ПОВТОРЕНИЯ тех мест, в которые внесено изменение. Альцест начинает свои реплики Оронту одними и теми же словами:

Je disais...; Je ne dis pas cela. Mais... je lui mettais aux yeux...; Je ne dis pas cela. Mais je lui disais...; Je ne dis pas cela. Mais enfin, lui disais-je... Валер, переводя свою критику Гарпагона в форму предполагаемых людских пересудов, повторяет: Elle pourrait vous dire...; Votre fille vous peut représenter...; Il y a des gens qui pourraient vous dire...; Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeraient mieux... и т. п.

8.5. Сказанное в 8.4 типично и для Объективизации Вранья (8.2), например, в случае (2а): «сообщая информацию, А делает вид, будто не видит В». Как и при собственно Вранье, здесь может быть одновременно выпячена и действительность (то, что А адресует информацию именно В) и видимость (то, что А якобы не замечает В).

Адресованность информации В подчеркивается демонстративно-настойчивым интересом А к В, нетерпеливым взыванием к нему, восклицаниями о желании немедленно видеть В и что-то ему сказать и т. п., как в начале сцены с галерой (FO II 7): S c a r p i n, faisant semblant de ne pas voir Géronte: O ciel! <...> Pauvre Géronte, que feras-tu? <...> N'y a-t-il personne qui puisse me dire où est le seigneur Géronte? <...> Où pourrai-je le rencontrer, pour lui dire cette infortune? <...> En vain je cours de tous côtés pour le pouvoir trouver... и т. п. Незамечание, в свою очередь, подчеркивается тем, что изображается как свехустойчивое: А продолжает не замечать В даже после нескольких попыток В привлечь к себе его внимание: G é r o n t e, courant après Scapin: Me voici... Es-tu aveugle, que tu ne me vois pas... и т. п. Ситуация «se croit seul» и уловка «fait semblant de ne pas voir А» достаточно условны и неправдоподобны сами по себе, здесь же их неправдоподобие значительно увеличено путем КОНТРАСТА («А не замечает В, хотя налицо условия, при которых он должен был бы обязательно заметить В»). Таким образом, крайней нарочитостью и обнаженностью характеризуются оба

элемента: и тот, который хотят скрыть, и тот, который хотят продемонстрировать, т. е. имеет место та же выпяченность схемы, что и при Вранье как таковом.

8.6. *Автоматическое доверие*. Как правило, Жертва немедленно верит Вранью и начинает двигаться по тем вехам, которые расставил Обманщик. Это механическое, лишённое психологических мотивировок доверие подчеркивается благодаря КОНТРАСТУ с выпяченностью схемы Вранья – контрасту между тем, что ожидается, напрашивается (т. е. разоблачением столь неискusstного Обманщика), и тем, что имеет место (т. е. слепым доверием к последнему). Примерами могут служить сцены Вранья во всех фарсовых комедиях (BG, FO, MP, MI и др.) Сведение человеческого поведения к кричащему механицизму не ограничивается линией Обманщика и сценарием Вранья, но и распространяется на всю ситуацию Вранья, включая реакции Жертвы.

8.7. *Вранье и здравый смысл*. Применение ПВ КОНТРАСТ к тематическому элементу «здравый смысл» (1.1) дает «отсутствие здравого смысла, противоположность ему, насилие над ним», которыми в общем и целом пронизано большинство сцен Вранья в мольеровских комедиях. Гипербола, обнажение приемов, автоматизм, механическая доверчивость Жертвы – все эти компоненты сцен Вранья, помимо других своих аспектов, имеют одну общую черту: все они в конечном счете являются антиподами «здрoвoгo смысла» и насмешкой над ним. Осмеяние «здрoвoгo смысла» в действиях Обманщиков – пародийное отражение отклонений от него и тем самым – часть программы по осмеянию последних. Есть сцены, которые в этом отношении особенно знаменательны, так как в них показания «здрoвoгo смысла» становятся предметом простого и непосредственного обсуждения.

Мы имеем в виду два типа ситуаций, в некотором роде противоположных по способу обращения с данными «здрoвoгo смысла»: ситуации первого типа представляют собой как бы недооценку, а ситуации второго типа – переоценку этих данных. Первый тип мы назовем Отрицанием очевидного, второй – Выдачей очевидного за свехценное.

8.7.1. *Отрицание очевидного*. Данная ситуация СОВМЕЩАЕТ насилие над здравым смыслом с манипулированием человеком (4.1) и навязыванием правил «живой» природе (1.4). Состоит она в том, что некий персонаж, например ученый-схоласт, врач или Обманщик, пытается заставить своего партнера усомниться в очевидных и тривиальных вещах, элементарно подсказываемых органами чувств.

Наиболее прямолинейный пример Отрицания очевидного – диалог в MF 5, где философ Марфуриус говорит Сганарелю, что все происходящее с ним в действительности лишь кажется: *Vous ne devez pas dire, je suis venu, mais, il me semble que je suis venu...* Сганарель, воплощающий в данном случае «здравый смысл», восклицает: *Parbleu! il faut bien qu'il me semble, puisque cela est.* С философом-пирронистом сходен портной в BG II 5, который уверяет Журдена, что тому лишь кажется, будто башмаки жмут.

M. J o u r d a i n. (Les souliers) me blessent furieusement. <...> Le maître tailleur. Non, il ne vous blessent point. M. J o u r d a i n. Je vous dis qu'ils me blessent, moi. Le maître tailleur. Vous vous imaginez cela. M. J o u r d a i n. Je m' imagine parce que je le sens (обратим внимание на полную синонимию финальных реплик Сганареля и Журдена).

В AM II 2 лекарь г-н Томес спрашивает, как чувствует себя его больной, и получает ответ, что тот умер.

M. T o m è s. Mort? L i s e t t e. Oui. M. T o m è s. Cela ne se peut. Lisette. Je ne sais pas si cela se peut; mais je sais bien que cela est. M. T o m è s. Il ne peut pas être mort, vous dis-je. Lisette. Et moi, je vous dis qu'il est mort et enterré. M. T o m è s. Vous vous trompez. L i s e t t e. Je l'ai vu. M. T o m è s. Cela est impossible. Hippocrate dit... и т. д.

Целая серия внушений подобного рода имеется в MP, где Пурсоньяка уверяют, что он хорошо знает Эраста (I 4; о применяемой здесь технике см. конец 8.4.1), что он болен (I 8–11), что у него две жены (II 7–10). Сходные моменты – в MI III 10, где Туанета уверяет Аргана, что ему не нужны рука, глаз и т. п. На разубеждении в очевидном построен весь сюжет GD.

Крайним случаем сомнения в данных чувств и здравого смысла является, по-видимому, неуверенность в собственной identity, в том, что «я – это я».

Подобная ситуация имеет место в AT I 2, где Меркурию удается убедить Созия, что настоящий Созий – это он, Меркурий, а его собеседник – неизвестно кто. Палочные удары завершают переубеждение, заставляя Созия воскликнуть: *Ton bâton, sur cette affaire* (т. е. что Созий – это Созий) *m'a fait voir que je m'abusais.* Аналогичная сцена в MM I 5, где под палочными ударами Сганарель признает, что он не вязальщик хвороста, а врач: *Et bien, messieurs, oui, puisque vous le voulez, je suis médecin.*

К этим случаям переубеждения в собственной identity при- мыкает ситуация в BG IV 3, где Журдену без труда доказывают, что его отец был не кушом, а дворянином.

8.7.2. *Выдача очевидного за сверхценное.* Как видно из самого названия этой ситуации, она представляет собой частный случай Выдачи Одного за Другое. Речь идет о сценах, в которых истины, с очевидностью подсказываемые «здравым смыслом» и органами чувств, преобретают вид некой премудрости.

Сюда относится прежде всего урок философии в BG II 4: умение Журдена произносить звуки родного языка выдается за науку, нормальный порядок слов в составленном им любовном письме путем своеобразного ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ (построение ряда искусственных вариантов с неправильным порядком) предстает как интеллектуальное достижение. Такова же сцена в MM II 4, где констатация очевидного (*votre fille est muette*) изображается как мудрый медицинский диагноз; там же Сганарель прописывает в качестве лекарства от немоты хлеб с вином, а далее (III 2) – сыр, якобы смешанный с золотом, кораллом и жемчугами. В MF 4 Панкрас путем логического рассуждения приходит к выводу, что Сганарелю в разговоре с ним следует воспользоваться словом.

9. Диалоги

В этой работе выборочно описываются лишь некоторые, наиболее общие и бросающиеся в глаза закономерности мольеровского диалога. Другие его стороны, иногда менее заметные, но не менее важные, не рассматриваются, – сюда относятся, в частности, применяемые мольеровскими персонажами типовые способы развития мысли, ее движения вперед, четкого подчеркивания, акцентирования и членения¹⁰. Данный аспект важен и заслуживает детального изучения хотя бы потому, что непосредственно соотносится с общей мольеровской темой, – в частности, с такими ее элементами, как «гармония», «здравый смысл», «структурная ясность». Почти не затрагиваются нами и особенности мольеровского монолога.

9.1. Симметричные диалоги

9.1.1. Сюжетные положения мольеровских пьес можно обобщить и классифицировать различными способами. Нас интересует сейчас тот из них, который позволяет показать, как реализуется в сфере композиции тематический элемент «симметрия» (1.1). С этой точки зрения можно выделить несколько абстрактных архитектурных схем, под которые подгоняются различные по

содержанию ситуации и взаимоотношения. Мастерство Мольера проявляется в изобретательности, с которой он находит возможности СОВМЕЩЕНИЯ разнообразных ситуаций с немногочисленными архитектурными схемами. Общее свойство последних – симметричность взаимного положения и отношений персонажей. Расположение актеров на сцене, их взаимные реплики, жесты, поступки должны создавать представление о симметричной и уравновешенной геометрической фигуре. Схемы различаются числом и группировкой партнеров: 1:1 (два партнера), 2:1 (с одной стороны два, с другой – один) и 2:2 (с каждой стороны по два). В настоящей работе речь будет идти о двух первых схемах; третья (2:2) как особо сложная и притом не встречающаяся в разбираемой нами комедии (МР), не рассматривается.

Обозначения. А = реплика персонажа А; В = реплика персонажа В; Аb = реплика персонажа А, обращенная к В; Ва = реплика В, обращенная к А. Минимальной парой (МП) называются две соседние реплики двух разных персонажей, которые могут быть обращены друг к другу (АbВа), к третьему лицу (ВаСа) или «ни к кому», куда-то в пространство (АВ).

9.1.2. *Сцены типа 1:1.* В сцене типа 1:1 два партнера (условно А и В), между ними – симметрия характеров (пример – однотипность персонажей, см. 3.1), отношений или положений, в которое оба поставлены ходом действия.

Можно указать на некоторые типичные и индивидуальные случаи содержательно-ситуативной симметрии:

партнеры полемизируют, ссорятся, высказывают по одному и тому же вопросу противоположные взгляды (А I 4, Гарпагон–Элиза; ММ I 1, Сганарель–Мартина; FS IV 3, Триссотен–Клитандр; EF I 2, Ален–Жоржетта; FS III 3, конец сцены, Триссотен–Вадиус);

льстят друг другу (FS III 3, они же);

соперники в любви обмениваются язвительными любезностями, причем каждый полагает, что везет ему (DA I 3, начало сцены, Эраст – Валер);

партнеры, одинаковым образом обманутые, испытывают одинаковые взаимные подозрения (DA III 4, начало сцены, Альбер–Полидор; МР II 5, Оронте–Пурсоньяк; отчасти АТ II 2, Амфирион–Алкмена);

одинаково обиженные или обманутые одними и теми же лицами, согласно ругают их (DA IV 4, начало сцены, Маринетта – Гро-Рене о своих хозяевах; FO III 6, Жеронт – Аргант о Скапене; BG III 9, начало сцены, Клеонт – Ковель о женщинах);

сын и отец уличают друг друга в ростовщичестве и мотовстве соответственно (AV II 2, Гарпагон – Клеант).

Симметрия отношений не ослабляется в случае неравенства партнеров: хозяин ругает слугу, тот оправдывается (DA III 10, Маскариль – Альбер); отец приказывает, дочь упрямится (AV I 4, Гарпагон – Элиза).

Симметрия положения и отношений партнеров обычно подчеркивается *параллелизмом* хотя бы части их взаимных реплик (см. ниже, 9.1.4).

Пример: M. de Pourceaugnac. Croyez-vous, M. Oronte, que les Limosins soient des sots? O r o n t e. Croyez-vous, M. de Pourceaugnac, que les Parisiens soient des bêtes? (MP II 5).

Насколько гибким и содержательно разнообразным может быть у Мольера использование одной и той же ТК – в данном случае симметричной сцены типа 1:1 – легко видеть из широты диапазона ситуаций, перечисленных выше.

9.1.3. *Сцены типа 2:1.* В сцене типа 2:1 три партнера, условно А, В, С. Как и в сцене типа 1:1, имеет место содержательно-ситуативная симметрия, причем один из партнеров (А) служит тем элементом, относительно которого симметричны двое других (В, С), которые к тому же могут быть однотипными персонажами.

Как и диалог типа 1:1, диалог типа 2:1 может использоваться для поверхностного оформления ситуаций, весьма различных по теме и строению. КОНКРЕТИЗАЦИЯ в данную ТК (или, что то же самое, совмещение или согласование с нею) придает этим ситуациям симметрию, которой они могли не иметь (или иметь лишь в потенциальном и зачаточном виде) на предыдущих этапах своего вывода.

Персонажем часто манипулируют, оказывают на него физический или психологический нажим, подвергают Преследованию и т. д. Оформление этого с помощью симметричного диалога типа 2:1 дает *пару* персонажей, осуществляющих такие действия над одним или вокруг одного (GD I 4, II 7: супруги Сотанвиль – Данден; МР I 3, II 8, III 3: Эраст и Сбригани, двое врачей, две жены, двое швейцарских гвардейцев – Пурсоньяк; BG I 2: учителя музыки и танцев – Журден; АМ I 3: Люсинда и Лизетта – Сганарель; FA II 4: Оранта и Климента – Эраст).

Домашние часто пытаются обратить Чудака на правильный путь, и мы имеем сцены, где это делают *двое* домашних (BG III 3: мадам Журден и Николь – Журден). Чудак стремится

выдать дочь замуж за своего Фаворита, а домашние – за любимого ею человека. СОГЛАСОВАНИЕ этой ситуации со схемой 2:1 дает, среди прочего, сцену, в которой отец и мать невесты диктуют нотариусу, составляющему брачный контракт, два разных имени жениха (FS V 3, Кризаль и Филаминта – нотариус).

Мужчина, ухаживающий за многими женщинами, или дама, кокетничающая со многими мужчинами, оказываются лицом к лицу с *двумя* объектами своего внимания, требующими выбора между ними и исполнения данных обоим обещаний (MS V 2: Оронт и Альцест – Селимена; DJ II 4: деревенские девушки Шарлотта и Матюрина – Дон Жуан).

Руки дамы добивается множество кавалеров – и появляется сцена, где *двое* кавалеров либо ухаживают за дамой, либо просят лицо, имеющее влияние на даму, подействовать их успеху (AS I 3–4: Ификрат и Тимокл – Сострат, они же – Клитидас).

Попытки близких спасти Психею от чудовища отражены в сценах, где предлагают свою помощь (PS II 2, 4: сначала *две* сестры Психеи, а затем *двое* ее поклонников).

В приведенных примерах персонажи В и С играли роль активной стороны, чего-то требующей от А, что-то ему навязывающей и т. п. Диалог типа 2:1 применяется, однако, и в таких ситуациях, где, наоборот, А является наступающей стороной и чего-то требует от В и С.

Поэт, ищущий аудитории для своего сонета, читает его *двум* слушателям, а те противоположным образом реагируют на каждый катрен и терцет (MS I 2: Оронт и Альцест – Филит).

Чудак, хвастающийся полученными им Мнимыми Ценностями, демонстрирует их *двум* зрителям (BG III 3: мадам Журден и Николь – Журден).

Сганарель, спрашивающий у разных людей совета по поводу женитьбы, обращается к *двум* философам и *двум* цыганкам (MF 4–6).

Служанка пытается примирить Влюбленных (ТА II 4: Марианна и Валер – Дорина).

Симметрия в строении мизансцены выражается в пространственном расположении партнеров В и С относительно А. О расположении как таковом мольеровский текст чаще всего ничего не говорит, и для решения данного вопроса необходимо обращаться к внетекстовым источникам: описаниям спектаклей,

графическим изображениям сцен и другим современным свидетельствам. Впрочем, когда В и С производят какие-то симметричные жесты и действия, это фиксируется и в авторских ремарках.

В сцене ссоры и примирения влюбленных в ТА II 4 Дорина prend Valère et Mariane par la main et les ramène; в сцене со швейцарскими гвардейцами в МР III 3 последние ссорятся из-за мнимой дамы и tirent M. de Pourceaugnac avec violence (очевидно, тащат за руки в разные стороны).

Из многообразных диалогов типа 2:1 приведем как пример серию поочередных более или менее длинных (длиной больше чем в одну МП) обменов репликами между А и то одним, то другим из его партнеров В и С. Эти отрезки (разделяемые ниже двойной косой линией) обычно имеют одинакового «ведущего», т. е. начинаются либо все с реплики персонажа А:

AbBa / AbBa / AbBa // AcCa / AcCa / AcCa и т. д.

либо с реплики одного из его двух партнеров (другого в каждом новом отрезке):

VaAb / VaAb / VaAb // CaAc / CaAc / CaAc и т. д.

Иллюстрация второго случая – соединенная атака тестя и тещи на Жоржа Дандена (GD I 4¹¹):

MMS. Mon Dieu! notre gendre, que vous avez peu de civilité de ne pas saluer les gens quand vous les approchez! *GD.* Ma foi! ma belle-mère, c'est que j'ai d'autre chose en tête, et ... / *MMS.* Encore! Est-il possible... que vous sachiez si peu... la manière qu'il faut vivre parmi les personnes de qualité? *GD.* Comment? / *MMS.* ... Ne sauriez-vous vous accoutumer à me dire «Madame»? *GD.* Parbleu! si vous m'appellez votre gendre, il me semble que je puis vous appeler ma belle-mère // Далее, после краткого обмена репликами между Сотанвилями, за Дандена принимается тещь: *MRS.* Doucement, mon gendre. Apprenez qu'il n'est pas respectueux d'appeler les gens par leur nom... il faut dire «Monsieur» tout court. *GD.* Hé bien! Monsieur tout court... j'ai à vous dire que ma femme me donne... / *MRS.* Tout beau! Apprenez aussi que vous ne devez pas dire «ma femme» quand vous parlez de notre fille. *GD.* J'enrage. Comment? ma femme n'est pas ma femme?

Поочередный диалог может начинаться и/или завершаться репликой персонажа А, обращенной сразу к обоим его партнерам (Аbc). Пример диалога с ведущими В и С и с завершающей репликой Аbc можно видеть в BG I 2:

Maître de musique. La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union entre les hommes? *M. Jourdain.* Cela est vrai. / *Maître de musique.* Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble? <...> *M. Jourdain.* Vous avez raison. // *Maître à danser.* Lorsque un homme a commis un manquement dans sa conduit... ne diton pas toujours: «Un tel a fait un mauvais pas?..» *M. Jourdain.* Oui, on dit cela. / *Maître à danser.* Et faire un mauvais pas, peut-on procéder d'autre chose que de ne savoir pas danser? *M. Jourdain.* Cela est vrai, vous avez raison tous deux (последние слова Журдена – ответ одновременно учителю танцев и обоим учителям).

Возможен также «одновременный» диалог между А, с одной стороны, и В, С – с другой. Имеется в виду такой диалог между А и В, С, когда А обращается к обоим партнерам одновременно (Аbc), и они, в свою очередь, тоже обращаются к нему вместе, т. е. парами по одной реплике от каждого. Иначе говоря, диалог имеет вид Аbc // ВаСа / ВаСа / ... или ВаСа / ВаСа... // Аbc. Пример можно видеть несколько ранее в той же сцене с учителями в BG I 2, где она тематически выражает соединенный натиск двух учителей на оглушенного Журдена:

Maître de musique. Il n'y a rien qui soit si utile dans un Etat que la musique. *Maître à danser.* Il n'y a rien qui soit si nécessaire aux hommes que la danse / *Maître de musique.* Sans la musique, un Etat ne peut subsister. *Maître à danser.* Sans la danse, un homme ne saurait rien faire. / *Maître de musique.* Tous les désordres... n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique. *Maître à danser.* Tous les malheurs des homes... [ne sont venus] que faute de savoir danser. // *M. Jourdain.* Comment cela?

9.1.4. *Параллелизм реплик в симметричном диалоге.* Симметрия диалогов дополнительно подчеркивается благодаря текстовому параллелизму между их составляющими. Параллельными будем называть два соседних взаимно симметричных отрезка текста (ими могут быть как минимальные пары реплик, так и более длинные конфигурации), обладающих достаточно узким и видимым содержательно-формальным сходством, вплоть до почти полного «двойничества».

Параллелизм можно было фактически наблюдать в большинстве из приведенных выше примеров симметричного диалога. Добавим еще несколько иллюстраций в сопровождении схематических изображений.

Обозначения. Параллельные отрезки любой длины заключаются в квадратные скобки, а внутри скобок разделены пробелом. Так, [Ва Са] означает одну МП, состоящую из параллельных реплик В и С, по очереди обращающихся к А; [АbВа АbВа] означает две параллельные МП, в которых А обменивается репликами с В; [ВаАb СаАc] – две параллельные МП, в которых В и С поочередно адресуются к А, а тот отвечает, и т. д.

M. de Sotenville (à George Dandin). Nous avons eu une Jacqueline de la Prudoterie qui ne voulut jamais être la maitresse d'un duc et pair, gouverneur de notre province. *M. de Sotenville. (à George Dandin).* Il y a eu une Mathurine de Sotenville qui refusa vingt mille écus d'un favori do roi, qui ne lui demandait seulement que la faveur de lui parler (GD I 4; параллелизм реплик внутри одной МП, схема [Ва Са]).

M. de Sotenville. Ne vous laissez-vous point de vous rendre importun? *George Dandin.* *Non; mais je me* lasse fort d'être pris pour dupe. // *M. de Sotenville.* Ne voulez-vous point vous défaire de vos pensées extravagantes? *George Dandin.* *Non, madame; mais je* voudrais bien me défaire d'une femme qui me déshonore (GD II 7; параллелизм между двумя МП; схема [Ва Аb Са Аc]).

Lucile. Cléonte! Cléonte. *Non. Nicole.* Covielle! *Covielle.* Point. // *Lucile.* Arrêtez. Cléonte. *Chansons! Nicole.* Entends-moi. *Covielle.* Bagatelle! (BG III 10; четыре персонажа, параллелизм между двумя парами МП; схема [Ва Аb Cd Dc] [Ва Аb Cd Dc]).

Trissotin. Le sentiment commun est contre vos maximes, Puisque ignorant et sot sont termes synonymes. *Clitandre.* Si vous le voulez prendre aux usages du mot, L'alliance est plus forte entre pédant et sot. // *Trissotin.* La sottise, dans l'un, se fait voir toute pure. *Clitandre.* Et l'étude, dans l'autre, ajoute à la nature. // *Trissotin.* Le savoir garde en soi mérite éminent. *Clitandre.* Le savoir, dans un fat, devient impertinent (FS IV 3; параллелизм внутри трех МП; схема [Аb Ва] [Аb Ва] [Аb Ва]).

Не обязательно продолжать примеры, чтобы видеть, что конфигураций параллельных реплик (каждая из которых может быть повторена много раз в разных последовательностях), а тем самым и узоров симметричного диалога, порой весьма сложных и ажурных, возможно великое множество.

9.1.5. *Смена ведущего*. Во избежание монотонности, а также для придания добавочной симметрии диалогу в целом в сценах с параллельными репликами применяется такой способ, как *смена ведущего* посредине диалога (ведущий – персонаж или пара персонажей, задающий первый из двух параллельных отрезков, своего рода «запевала» симметричной конструкции). В результате, как это часто бывает и на содержательных уровнях мольеровского диалога (ср. 6.2), ему придается свойство «зеркальности» – в данном случае состоящее в том, что в первой половине диалога ведущим параллельных отрезков является один партнер, а во второй – другой. Смена ведущего может осуществляться по-разному; например, в диалоге типа 1:1, состоящем из цепочки пар параллельных реплик, она достигается введением в эту цепочку отдельной непарной реплики ([AbVa] [AbVa] Ab [VaAb] [VaAb]) или тем, что одна из реплик, где-то посредине диалога, слагается из двух половин (например, двух фраз), из которых первая параллельна с предыдущей репликой партнера, а вторая – с последующей ([AbVa] [AbVa]- [VaAb] [VaAb]); дефисом разделены две части одной реплики, Va).

Пример первого способа смены ведущего наблюдаем в начале ME I 2:

E r o x è n e. Acanthe a du mérite, et t'aime tendrement: D' où vient que tu lui fais un si dur traitement? D a p h n é. Tyrène vaut beaucoup, et languit pour tes charmes. D' où vient que sans pitié tu vois couler ses larmes? / E r o x è n e. *Puisque j'ai fait ici la demande avant toi, La raison te condamne à répondre avant moi.* / D a p h n é. Pour tous les soins d'Acanthe on me voit inflexible, Parce que à d'autres voeux je me trouve sensible. E r o x è n e. Je ne fais pour Tyrène éclater que rigueur, Parce qu'un autre choix est maître de mon cœur. (Курсивом выделена непарная экстрареплика посреди диалога, приводящая к смене ведущей. Интересно, что по содержанию она посвящена именно вопросу о том, в каком порядке кому следует говорить – своего рода обнажение приема!)

Пример второго способа – в начале DA IV 4:

M a r i n e t t e. O la lâche personne! G r o s - R e n é. Ah! le faible courage! / Marinette. J'en rougis de dépit. G r o s - R e n é. *J'en suis gonflé de rage.* / *Ne t' imagine pas que je me rende ainsi.* M a r i n e t t e. Et ne pense pas, toi, trouver ta dupe aussi. (Курсивом выделена реплика Гро-Рене, состоящая из двух частей, благодаря которой меняется ведущий – теперь вместо Маринетты это Гро-Рене.)

Эти способы смены ведущего могут – с некоторыми изменениями – применяться и в диалогах типа 2:1. Так, второй способ (двухчастная реплика) используется в DJ II 4, в сцене с Дон Жуаном и двумя крестьянками, где перемежаются по-разному построенные симметричные и параллельные отрезки.

Две девушки (Матюрина и Шарлотта), споря из-за прав на Дон Жуана, пытаются говорить непосредственно друг с другом: в одних случаях им это удается, в других попыткам препятствует Дон Жуан, вмешиваясь в разговор девушек и отвечая от себя вместо той, к которой была обращена реплика. Одновременно девушки разговаривают и непосредственно с Дон Жуаном. Диалог в целом является искусным переплетением фигур типа 1:1 и 2:1.

(1) [Md Dm Cd Dc]

M a t h u r i n e (à Dom Juan). Monsieur, que faites-vous donc là avec Charlotte? Est-ce que vous lui parlez d'amour aussi?

D o m J u a n (bas, à Mathurine). Non, au contraire, c'est elle qui me té-moignait une envie d'être ma femme, et je lui répondais que j' étais engagé à vous.

C h a r l o t t e (à Dom Juan). Qu' est-ce que c'est donc que vous veut Mathurine?

D o m J u a n (bas, à Charlotte). Elle est jalouse de me voir vous parler, et voudrait bien que je l' épousasse; mais je lui dis que c' est vous que je veux.

(2) [Mc Dm Cm Dc]

M a t h u r i n e. Quoi! Charlotte...

D o m J u a n (bas, à Mathurine). Tout ce que vous lui direz sera inutile, elle s' est mis cela dans la tête.

C h a r l o t t e. Quement donc! Mathurine...

D o m J u a n (bas, à Charlotte). C' est en vain que vous lui parlerez, vous ne lui ôterez point cette fantaisie.

(3) [Mc Dm Cm Dc]

M a t h u r i n e. Est-ce que...

D o m J u a n (bas, à Mathurine). Il n' y a pas moyen de lui faire entendre raison.

C h a r l o t t e. Je voudrais...
D o m J u a n (*bas, à Charlotte*). Elle est obstinée comme tous les diables.

(4) [Mc Dm Cm Dc]
M a t h u r i n e. Vraiment...
D o m J u a n (*bas, à Mathurine*). Ne lui dites rien, c'est une folle.
C h a r l o t t e. Je pense...
D o m J u a n (*bas, à Charlotte*). Laissez-la là, c'est une extravagante.

(5) [M C]
M a t h u r i n e. Non, non, il faut que je lui parle.
C h a r l o t t e. Je veux voir un peu ses raisons.

(6) [Md Dm Cd Dc]
M a t h u r i n e. Quoi?
D o m J u a n (*bas, à Mathurine*). Je gage qu'elle va vous dire que je lui ai promis de l'épouser.
C h a r l o t t e. Je...
D o m J u a n (*bas, à Charlotte*). Gageons qu'elle vous soutiendra que je lui ai donné parole de la prendre pour femme.

(7) [Mc Cm]
M a t h u r i n e. Holà! Charlotte, ça n'est pas bien de courir sur le marché des autres.
C h a r l o t t e. Ça n'est pas honnête, Mathurine, d'être jalouse que Monsieur me parle.

(8) [Mc Cm]
M a t h u r i n e. C'est moi que Monsieur a vue la première.
C h a r l o t t e. *S'il vous a vue la première...*

(9) [Cm Dm Mc Dc]
C h a r l o t t e (*à Mathurine*). *...il m'a vue la seconde, et m'a promis de m'épouse¹².*
D o m J u a n (*bas, à Mathurine*). Eh bien! que vous ai-je dit?
M a t h u r i n e (*à Charlotte*). Je vous baise les mains, c'est moi, et non pas vous, qu'il a promis d'épouser.
D o m J u a n (*bas, à Charlotte*). N' ai-je pas deviné?

(10) [Cm Mc]
C h a r l o t t e. A d'autres, je vous prie; c'est moi, vous dis-je.
M a t h u r i n e. Vous vous moquez des gens: c'est moi, encore un coup.

(11) [Cm Mc]
C h a r l o t t e. Le vlà qui est pour le dire, si je n'ai pas raison.
M a t h u r i n e. Le vlà qui est pour me démentir, si je ne dis pas vrai...

(12) [Cd Dc Md Dm]
C h a r l o t t e (*à Dom Juan*). Est-ce, Monsieur, que vous lui avez promis de l'épouser?
D o m J u a n (*bas, à Charlotte*). Vous vous raillez de moi.
M a t h u r i n e (*à Dom Juan*). Est-il vrai, Monsieur, que vous lui avez donné parole d'être son mari?
D o m J u a n (*bas, à Mathurine*). Pouvez-vous avoir cette pensée?

(13) [Cm Dc Mc Dm]
C h a r l o t t e (*à Mathurine*). Vous voyez qu'al le soutient.
D o m J u a n (*bas, à Charlotte*). Laissez-la faire.
M a t h u r i n e (*à Charlotte*). Vous êtes témoin comme al l'assure.
D o m J u a n (*bas, à Mathurine*). Laissez-la faire.

(14) [C M]
C h a r l o t t e. Non, non, il faut savoir la vérité.
M a t h u r i n e. Il est question de juger ça.

(15) [Cm Mc]
C h a r l o t t e. Oui, Mathurine, je veux que Monsieur vous montre votre bec jaune.
M a t h u r i n e. Oui, Charlotte, je veux que Monsieur vous rende un peu camuse.

(16) [Cd Md]
C h a r l o t t e. Monsieur, videz la querelle, s'il vous plaît.
M a t h u r i n e. Mettez-nous d'accord, Monsieur.

(17) [Cm Mc]
C h a r l o t t e (*à Mathurine*). Vous allez voir.
M a t h u r i n e (*à Charlotte*). Vous allez voir vous-même.

(18) [Cd Md]
C a r l o t t e (*à Dom Juan*). Dites.
M a t h u r i n e (*à Dom Juan*). Parlez.

(19) [Dcm]
D o m J u a n (*embarrassé, leur dit à toutes deux*). Que voulez-vous que je dise? Vous soutenez également que je vous ai promis de vous prendre pour

femmes. Est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est, sans qu'il soit nécessaire que je m'explique davantage?... etc.

Как мы видим, при построении минимальных пар и выстраивании их в цепочки применен ряд эффективных вариаций. В одних МП / парах МП две девушки обращаются к Дон Жуану: то *попеременно* и получая каждая отдельный ответ – (1), (6), (12); то *вместе* и оставаясь без ответа – (16), (18). В других случаях девушки обращаются друг к другу, причем Дон Жуан *либо* встречается между ними – (2), (3), (4), (9), (13), и в этом случае перебивает говорящую девушку в самом начале – (2), (3), (4) или дает ей высказаться до конца – (9), (13); *либо* ничего не говорит – (7), (8), (10), (11), (15), (17). В одних МП / парах МП Дон Жуан отвечает только что говорившей девушке – (1), (2), (3), (4), (12), (13), в других парах он отвечает не ей, а ее сопернице – (9). В одном случае две девушки обращаются «ни к кому», в пространство (11). Заключительный монолог Дон Жуана включает, наряду с общим ответом обеим девушкам, отдельные реплики, обращенные к каждой из соперниц (19). По ходу сцены меняется «ведущая» – (8), (9).

Столь виртуозное комбинирование симметричных фигур, помимо общего эффекта живости диалога, призвано выражать определенные темы: с одной стороны, более общую тему ловкости Дон Жуана в обращении с женщинами, с другой – более локальную тему – тактику «вмешательства» и «разобщения» двух претенденток, применяемую изворотливым героем в затруднительной ситуации.

Уже вне связи с вопросом о смене ведущего отметим другой яркий пример тематического использования симметрии, и в частности параллелизма реплик. Гарпагон, споря с дочерью, *передразнивает* ее:

E l i s e (*faisant la révérence*). ...Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît. H a r p a g o n (*contrefaisant Elise*). Et moi, ma petite fille... je veux que vous vous mariez, s'il vous plaît [AV I 4].

Схема [Ab Ba] в данном случае использована не только ради композиционного изящества, но и как КОНКРЕТИЗАЦИЯ черт характера говорящего (≈ «злоба», «издевательство», «садизм» и пр.).

9.2. *Другие диалогические схемы.* Кроме симметричных, имеются некоторые другие схемы, по которым строятся многие мольеровские диалоги. Они предполагают двух участников – А и В (некоторые оговорки см. ниже, в конце 9.2.2).

9.2.1. *Диалог с однотипными ответами.* Так будет называться диалогическая схема, отличающаяся следующими свойствами: партнер А более активен и выдает «порциями» некоторую мысль или информацию, партнер же В относительно пассивен и ограничивается выражением той или иной реакции на слова А, обычно краткой и одинаковой на протяжении всего диалога.

Данная ТК имеет широкий круг тематических и несколько композиционных функций. Если схематически изобразить диалог этого типа как AbBa / AbBa / AbBa..., то линию реплик Ab можно представить себе как результат применения к основной теме высказывания партнера А таких ПВ, как РАЗБИЕНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, ВАРЬИРОВАНИЕ, УВЕЛИЧЕНИЕ, ПОДАЧА (в частности, таких ее разновидностей, как ПРЕДВЕСТИЕ, НАРАСТАНИЕ). Например, сначала А высказывает некий общий тезис, затем дает его более конкретные вариации, после чего повторяет тот же тезис в усиленном виде (ВАРЬИРОВАНИЕ, НАРАСТАНИЕ); или А разбивает свое высказывание на те или иные части (РАЗБИЕНИЕ), из которых первые могут служить подготовкой последующих и более важных (ПРЕДВЕСТИЕ). Однотипные ответные реплики В служат разграничению этих последовательных этапов или квантов речи активного партнера.

Эти способы квантования и развития мысли персонажа А, собственно говоря, не являются специфической особенностью Диалогов с однотипными ответами и часто применяются без помощи данной конструкции. Так, в «турецком» диалоге Журдена и Ковьяля последний строит свое сообщение по следующему плану: «я объехал весь свет и пришел сообщить вам приятную новость» – «сын турецкого султана со всей свитой находится здесь» – «он влюблен в вашу дочь» – «он метит к вам в зятя» (BG IV 3). В MF 1 (Сганарель – Жеронимо) приступ Сганареля еще длиннее: «я как раз шел к вам» – «у меня есть кое-что на уме и я хотел бы спросить вашего совета» – «наденьте, пожалуйста, шляпу» – «прошу говорить со мной начистоту» (просьба повторяется несколько раз) – «я хотел бы узнать ваше мнение, правильно ли я поступлю, если женюсь».

По степени однотипности реплик «Ba» диалоги этого рода можно разделить на два варианта.

I. Реплики «Ba» повторяются буквально; если при этом сходны между собой и реплики «Ab», то может получаться длинная цепочка параллельных минимальных пар [AbBa AbBa AbBa...]:

Панкрас и Сганарель (MF 4), Pancrace. Voulez-vous me parler italien? Sganarelle. Non. Pancrace. Espagnol? Sganarelle.

Non. Pancrace. Allemand? Sganarelle. Non. Pancrace. Anglais? Sganarelle. Non, и т. д.). *Угрожающий Пургон – умоляющий Арган* (МІ ІІ 5, Monsieur Purgon!); *Арган – Туанета в облике врача* (МІ ІІ 10, Le roumon); *Лисиск – трое псарей* (РЕ Prologue 2, Debout!); *Дорина – Оргон* (ТА І 4. Особенность этой сцены в том, что конструкция удвоена. Отчет Дорины о состоянии здоровья больной госпожи прерывается вопросом Оргона: Et Tartuffe? Дорина отвечает сообщением о вполне здоровом Тартюфе, на что следует восклицание Le pauvre homme! – и так несколько раз). *Ансельм – Лелий* (ЕТ ІІ 3, Ah!); *Жеронт – Скапен* (ФО ІІ 7, Oui).

ІІ. Реплики «Ва» не одинаковы, но сходны: они представляют собой языковое ВАРЬИРОВАНИЕ (иногда сужающееся до ПОВТОРЕНИЯ) одного и того же ответа (чаще всего выражающего согласие, подтверждение, иногда что-то другое – сомнения, признательность и пр., но не сколько-нибудь оригинальное развитие мысли); реплики «Ав» расходятся более существенным образом.

Сганарель – Арист (ЕМ І 2, конец сцены; ответы Ариста – Pourquoi non? Sans doute; Oui, vraiment; Et quoi donc? D'accord; Fort bien; Cela s'entend); *Валер – Сганарель* (ЕМ І 3, вторая половина сцены); *Мартина – Робер* (ММ І 2); *Журден – Дорант* (ВГ ІІ 4, подсчет долгов); *Гарпагон – Клеант* (А ІV 5, конец сцены); *Сбригани – Пурсоньяк* (МР І 3); *первый лекарь – Оронт* (МР ІІ 2); *Октав – Сильвестр* (ФО І 1, начало сцены); *Аргант – Скапен* (ФО І 4, начало сцены); *Анжелика – Туанета* (МІ І 4, середина сцены); *Арган – Анжелика* (МІ І 5); *Арган – Белина* (МІ І 6); *Пургон – Арган* (МІ ІІ 5; к концу сцены диалог переходит в первую разновидность).

Как уже было кратко сказано, Диалог с однотипными ответами может выполнять ряд различных выразительных (композиционных) и тематических функций.

Самая простая и распространенная из выразительных функций – уже упоминавшееся подчеркнутое (с помощью РАЗБИЕНИЯ, ПОВТОРЕНИЯ, ВАРЬИРОВАНИЯ и др.) развитие персонажем А своей темы. Названные ПВ придают этому высказыванию вид дискретных отрезков, границы между которыми и отмечаются однотипными ответами В.

Другая выразительная функция основана на таких аспектах данного типа диалога как, с одной стороны, необычайное растягивание выражаемой мысли, создающее suspense, а с другой –

создание определенной инерции одинаковых ответов, определенного ожидания, которое может затем эффектно нарушаться. Это позволяет применять Диалог с однотипными ответами в роли «ПреХ» (или серии «ПреХ») при ПОДАЧЕ той или иной ситуации Х. В частности, он может служить ретардацией (которая может рассматриваться как разновидность ПРЕПОДНЕСЕНИЯ Х) или ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ по отношению к Х.

Примеры Диалога с однотипными ответами как ретардации – в ФО ІІ 7, где пространные инвективы Жеронта против турка (на которые Скапен отвечает краткими Oui) оттягивают момент выдачи денег, и из МF 4, где ученые вопросы Панкраса (на которые Сганарель отвечает краткими Non) не дают возможности Сганарелю приступить к изложению своего дела.

Пример Диалога с однотипными ответами в роли ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ находим в ВГ ІІ 4, где Журден по просьбе Доранта перечисляет суммы, выданные им аристократу в долг:

M. J o u r d a i n. Donné à vous une fois deux cent louis. D o r a n t e. Cela est vrai. M. J o u r d a i n. Une autre fois six-vingts. D o r a n t e. Oui. M. J o u r d a i n. Et une autre fois cent quarante. D o r a n t e. Vous avez raison... и т. д.

Однотипные утвердительные ответы Доранта оказывают убаюкивающее действие, создавая ожидание, что приближается момент отдачи денег, однако происходит обратное: услышав окончательную сумму долгов, Дорант не только не отдает их, но и занимает для круглого счета еще двести пистолей (ОТК. ДВ типа Мнимое Улучшение, другие примеры которого см. в п. 11). Серия однотипных утвердительных ответов играет роль ОТК. ДВ также в МІ І 5, где Арган расхваливает будущего мужа Анжелики, а та соглашается, думая, что речь идет о Клеанте; затем недоразумение разъясняется и дочернее послушание сменяется бунтом.

Круг тематических возможностей Диалога с однотипными ответами, т. е. таких тем и ситуаций, для которых данная ТК может служить средством КОНКРЕТИЗАЦИИ в орудийной сфере, довольно широк. Как объект орудийной сферы Диалог с однотипными ответами обладает несколько более определенными обертонами, чем Симметричные диалоги. В частности, наличие большого количества повторений делает этот тип диалога в потенции более комическим. Это особенно относится к линии партнера В, которая соответствует одной из разновидностей «наложения механического на живое» (по Бергсону «негибкие и стереотипные реакции на изменяющиеся стимулы»). Поэтому с помощью

Диалога с однотипными ответами часто оформляются ситуации, в тему которых входит «осмеяние», – прежде всего, Чудачества. Как уже говорилось (3.2), Чудачество содержит элемент стереотипности и косности; СОВМЕЩЕНИЕ ситуации Чудачества и формы Диалога с однотипными ответами равносильно УВЕЛИЧЕНИЮ названного элемента и повышению комизма Чудачества. Так, многократное *Sans dot!* Гарпагона в ответ на доводы Валера (AV I 5) демонстрирует манию экономии, а повторение Оргоном слов *Et Tartuffe? – Le pauvre homme!* в ответ на сводки о ходе болезни жены воплощает его слепую тартюфоманию.

Диалог с однотипными ответами (в частности, линия В) может оформлять и иные ситуации, в том числе выражающие противоположные темы, например «настойчивость, непреклонность» (псари, расталкивающие сонного Лисиска) и «растерянность, беспомощность» (Арган, взывающий к г-ну Пургону). В сцене, где Туанета объясняет самые различные недомогания одной и той же причиной (*Le roumon!*), пародируются «догматизм и упрямство» врачей. Ряд других примеров, показывающих, как архитектурные особенности рассматриваемой ТК становятся удобными для орудийной реализации разнообразных тем, можно продолжать.

9.2.2. *Диалог с перебиванием.* Другая распространенная схема состоит в том, что в диалоге *AbBa / AbBa / AbBa...* один из персонажей развивает некоторую мысль (план развития – тот же, что в Диалоге с однотипными ответами), а другой все время пытается высказать что-то свое, но не может, перебиваемый репликами партнера. В этом случае персонаж А активен и напорист, краткими же и однотипными оказываются реплики «Ва», обычно состоящие из союза или местоимения (т. е. еще даже не начало высказывания, а лишь знак, обозначение типа предложения).

Пример: диалог Люсинды и Жеронта в ММ III 6:

L u c i n d e. Rien n'est capable d'ébranler la résolution que j'ai prise. G é r o n t e. Quoi... L u c i n d e. Vous m'opposerez en vain de belles raisons. G é r o n t e. Si... L u c i n d e. Tous vos discours ne serviront de rien. G é r o n t e. Je... L u c i n d e. C'est une chose où je suis déterminée. G é r o n t e. Mais... и т. д.

Часто наблюдается СОВМЕЩЕНИЕ Диалога с перебиванием и Диалога с однотипными ответами, когда все реплики перебиваемого персонажа состоят из двух частей: первые части представляют собой однотипные ответы (например, согласие, несогласие), а вторые – попытки начать собственное высказывание.

Пример: диалог Панкраса и Сганареля в MF 4:

P a n c r a s e. Voulez-vous peut-être savoir si la substance et l'accident sont termes synonymes ou équivoques?.. S g a n a r e l l e. Point du tout. Je... P a n c r a s e. Si la logique est un art ou une science? S g a n a r e l l e. C'est ne pas cela. Je... P a n c r a s e. Si elle a pour objet les trois opérations de l'esprit, ou la troisième seulement? S g a n a r e l l e. Non. Je... P a n c r a s e. S'il y a dix catégories ou s'il n'y en a qu'une? S g a n a r e l l e. Point. Je... P a n c r a s e. Si la conclusion est l'essence du syllogisme? S g a n a r e l l e. Nenni. Je... и т. д.

Другой пример такого рода – диалог Дон Жуана и г-на Диманш в DJ IV 3.

Сюда же примыкают диалоги Сганареля – Панкраса в конце MF 4 и Альбера – Метафраста в DA II 6. В обоих диалогах герой, пытающийся получить практический совет у схоласта, не может заручиться его вниманием, так как схоласт увлеченно развивает собственные мысли. Наконец, ученый заявляет, что согласен выслушать партнера, но продолжает перебивать его многократным повторением этого заявления. Реплики перебиваемого персонажа строятся в этих двух сценах несколько по-разному. В DA II 6 Альбер радуется согласию Метафраста слушать и выражает готовность говорить (*Tant mieux; Ainsi soit-il; Suffit; J'y vais; Fort bien* и т. д.), но не успевает произнести начальных слов, как это удастся сделать Сганарелю в приведенном выше фрагменте из MF 4. В конечном отрезке MF 4 одни ответы Сганареля сходны с этими репликами Альбера, другие – с ответами Жеронта Люсинде в ММ III 6 (см. цитату в начале 9.2.2).

9.2.3. *Диалог с переспрашиванием.* Еще одна часто применяемая схема основана на вопросах и переспрашиваниях, стимулирующих повторение или подтверждение реплик партнера. При этом одна и та же реплика А может быть переспрошена В дважды или трижды (путем вопросов «к разным членам предложения»), и соответствующее количество раз повторена или подтверждена партнером А.

Пример: *T o i n e t t e. Votre fille n'y consentira point. A r g a n. Elle n'y consentira point? T o i n e t t e. Non. A r g a n. Ma fille? T o i n e t t e. Votre fille (MI I 5).*

Как и однотипные ответы, переспрашивания выполняют выразительную функцию членения диалога; благодаря им развитие мысли А задерживается и различные ее части акцентируются

по отдельности. Тематические функции Диалога с переспрашиванием могут быть различными. В частности, он применяется в составе Ступенчатой Задержки, выражающей идею несовместимости А с чем-то, к чему его пытаются привлечь (о понятии «привлечения» см. 10.4).

9.2.4. *Диалог с двойным смыслом.* К диалогическим схемам, выделенным по формальным признакам, добавим одну схему, выделяемую по признаку содержательному. Ее отличительная черта в том, что каждая реплика допускает двойной смысл, и партнеры на протяжении почти всего диалога понимают друг друга различным и даже противоположным образом.

Примеры: Лука и Валер обращаются к Станарелю за врачебной помощью, а он думает, что им нужны дрова (ММ I 5); Гарпагон обвиняет Валера в краже шкатулки, а тот думает, что речь идет о похищении им сердца Элизы (AV V 3); Арган объявляет дочери, что нашел ей хорошего жениха (лекаря), а она думает, что речь идет о Клеанте (МI I 5); Жак велит повару поджарить поросенка, а Гарпагон думает, что речь идет о похитителе его шкатулки (AV V 2); лекари собираются лечить Пурсоньяка, а он думает, что они готовят ему вкусный обед (MP I 8).

Подобного рода диалог, где правильному пониманию предшествует ложное, есть частный случай конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ («ментальная» разновидность), описанной в (Жолковский, Щеглов 1974: 53–61).

Взаимоналожение различных смыслов, неизбежное в диалогах рассматриваемого типа, создает комические эффекты, иногда тождественные эффектам так называемых комических фигур¹³. Например, в диалоге Валера и Гарпагона (AV V 3) имеет место развернутое уподобление шкатулки возлюбленной, а в сцене принудительного лечения Пурсоньяка (MP I 8) – ученая интерпретация плевков и других грубых жестов героя как симптомов болезни. Обе эти сцены являются реализациями архиострот, построенных по фигуре «Приукрашивание» и весьма распространенных в мировой комической литературе: первая архиострота – изображение корыстных мотивов как любовных, вторая – изображение явлений тривиально низменного плана как научных феноменов, трактуемых в беспристрастно академическом тоне (см. об этом (Жолковский, Щеглов 1978б; Щеглов 1975: 179–80)). Диалог с двойным смыслом делает возможными и другие комические эффекты, в частности всякого рода фарсовые отождествления

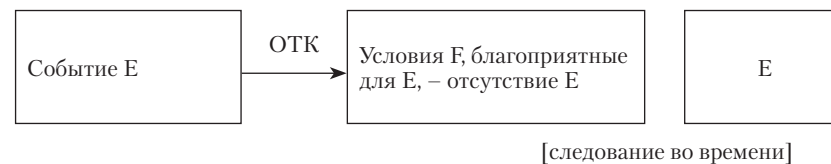
человека с неодушевленным объектом – дровами (ММ I 5), жареным поросенком (AV V 2) и др.

Диалог с двойным смыслом часто применяется в составе ТК Ступенчатая Задержка (в ситуации «привлечения», см. 10.4), а также и в других случаях.

10. Ступенчатая Задержка

В ряде сцен мольеровских комедий применяется типовая конструкция, которую можно назвать Ступенчатой Задержкой, представляющая собой СОВМЕЩЕНИЕ двух разных видов ПВ ПОДАЧА.

10.1. *Задержка.* Одна довольно элементарная сюжетная схема состоит в том, что некоторое ожидаемое событие наступает не сразу, хотя для него с самого начала имеются благоприятные условия, например, кто-то предпринимает усилия с целью осуществить данное событие, или налицо какие-то иные факторы, способствующие его реализации. Искусственный пример из быта: «чтобы зажечь газовую плиту, человек безуспешно подносит к горелке одну за другой зажженные спички; наконец, газ загорается». Когда подобное развитие действий наблюдается в художественном построении, его можно рассматривать как особый случай ПВ ОТКАЗ; см.: (Жолковский, Щеглов 1973: 32):



10.2. *Ступенчатое развитие.* Другая элементарная конструкция, интересующая нас сейчас, – постепенная ПОДАЧА (= НАРАСТАНИЕ), состоящая в том, что некоторое состояние наступает не сразу, а через ряд приближающих его этапов. Воспользуемся уже приведенным выше искусственным примером. Так, применение ПВ НАРАСТАНИЕ или РАЗБИЕНИЕ к «зажиганию газа» даст, в максимальном случае, следующий ряд этапов: «человек входит в кухню – включает свет – находит спички – чиркает спичкой – открывает кран – подносит зажженную спичку к горелке – газ загорается».

10.3. *Ступенчатая Задержка*. СОВМЕЩЕНИЕ Задержки со Ступенчатым развитием и дает ту сюжетную конструкцию, которую мы назвали Ступенчатой Задержкой. Условия F, благоприятствующие событию E (например, чьи-то усилия вызвать E), возникают в несколько этапов, каждый из которых благоприятствует осуществлению какой-то части E (таким образом, наступление E также разбивается на этапы). На каждом этапе F (или на некоторых из них) соответствующая часть E осуществляется с задержкой.

Применительно к нашему искусственному примеру Ступенчатая Задержка может выглядеть так: «Человек пытается открыть дверь кухни – дверь не открывается – дверь открывается; пытается включить свет – свет не включается – свет включается; ищет спички – не находит спичек – находит спички; чиркает спичками – спичка не загорается – спичка загорается; хочет повернуть кран – кран не поддается – кран поворачивается; подносит зажженные спички к горелке – газ не загорается – газ загорается» (большое количество этапов и задержек имеет цели наглядности).

Подобно многим другим сюжетным конструкциям, Ступенчатая Задержка может применяться как в целях чистой выразительности, так и для КОНКРЕТИЗАЦИИ определенных тематических элементов, в частности таких, как «трудность, трудная задача», а с другой стороны – «несообразительность, неловкость» и т. п. Именно такова (на достаточно абстрактном уровне) тема любого детективного рассказа, развертывание которой дает обычную для детективов последовательность: «неправильное решение – правильное решение», или «не могут найти решение – находят решение».

У Мольера Ступенчатая Задержка наблюдается в основном в двух случаях, которые можно назвать ситуациями «привлечения» и «поймки».

10.4. *Ситуация «привлечения»* (или «приобщения»). Содержание многих сцен мольеровских комедий сводится к тому, что один персонаж сообщает другому важную новость (в том числе ложную), втягивает его в некоторую деятельность, предъявляет ему обвинение, оказывает услугу, помощь и т. п. Обозначая эту акцию (новость / деятельность / услугу / обвинение и т. п.) буквой L, а участников сцены соответственно A и B, можно самым общим образом резюмировать смысл сцены так: «A привлекает B к L».

Примеры: Арган сообщает Анжелике, что нашел ей жениха (MI I 5); Валер и Лука заставляют Сганареля быть врачом (MM I 5); Сбригани оказывает Мнимую Помощь Пурсоньяку (MP); Гарпагон обвиняет Жака в краже шкатулки AV V 2).

Попытка привлечения распадается на серию этапов, включающих те или иные стимулы со стороны A, на каждый из которых B реагирует сначала отрицательно, а лишь затем положительно. В максимально полном варианте последовательность этапов может выглядеть так:

Первый вариант

0. На сцене B (произносит монолог, из которого видно, насколько идея L ему чужда, далека от него).

1. Появляется A – сначала B не видит A – затем B видит A.

Второй вариант

0. На сцене A.

1. Появляется B (произносит монолог, из которого видно, насколько идея L ему чужда, далека от него) – сначала B не видит A – затем B видит A.

2. A заводит с B разговор об L – сначала B не понимает A – затем B понимает A.

3. A привлекает B к L – сначала B сопротивляется идее L – затем B соглашается, принимает L.

Фактически в каждом случае представлена лишь часть этих моментов. Примеры сцен, приближающихся к схеме в ее полноте, в MM I 5, AV V 2. Часто задержка сводится к первому этапу, выражаясь в том, что B в первый момент не замечает A (например, AT I 2: Созий не видит Меркурия).

Возможны СОВМЕЩЕНИЯ и СОГЛАСОВАНИЯ отдельных этапов схемы.

Так, могут склеиваться последний шаг предыдущего этапа и первый шаг последующего. Например: (0–1) B не видит появившегося A, так как произносит свой монолог; (1–2) A заводит разговор с B об L и это заставляет B увидеть A; (2–3) A начинает привлекать B к L, и B лишь в этот момент понимает A, и т. д.

Первый этап (B не замечает A) иногда мотивируется особым способом выхода B на сцену (ТК Разговор с невидимым партнером, см. 12).

Второй этап (B не понимает A) может развертываться с помощью ТК Диалог с двойным смыслом (9.2.4), особенно если в тему эпизода входит элемент «несовместимость», «несоответствие» (см. ниже); примеры см. в 9.2.4. Другим способом КОНКРЕТИЗАЦИИ момента «B не понимает A» может быть ТК Диалог с переспрашиванием (9.2.3, примеры там же).

Третий этап (В сопротивляется) может разворачиваться по-разному, в том числе с участием элементов физического комизма – потасовок, побоев и т. п. (7), в зависимости от того, к чему пытаются привлечь В. В ММ I 5 Сганарель соглашается быть лекарем после нескольких ударов палкой.

Полнота, с которой может быть представлена Ступенчатая Задержка в каждом конкретном эпизоде приобщения, зависит от того, служит ли она конкретизацией определенного тематического элемента или применяется для чистой выразительности. В некоторых эпизодах выражается тема «несовместимости» персонажа В и акции L, к которой его привлекают: L противно натуре В, прямо противоположно его желаниям, далеко от сферы его интересов и т. п. В этом случае Ступенчатая Задержка разрабатывается подробнее.

Так, в ММ тема «несовместимости» (крестьянина Сганареля с медицинской профессией) разворачивается в эпизод, где Сганарель сначала просто не видит слуг Жеронта, затем не понимает, чего от него хотят, затем сопротивляется и, наконец, соглашается под ударами палок. Там, где подобная тема отсутствует, и Ступенчатая Задержка имеет лишь выразительные функции, она применяется в редуцированном виде, обычно лишь на первом и иногда также на втором этапах (В не видит А, В не понимает А). Примеры: начала ряда сцен МР, где Пурсоньяк, ошарашенный преследованиями, не видит появляющегося Мнимого Помощника (Сбригани).

10.5. *Ситуация «поимки».* Ступенчатая Задержка иногда применяется также в сценах, содержание которых можно резюмировать так: «В обнаруживает и ловит (прячущегося) А».

Примеры: Сганарель замечает и задерживает Изабеллу, собравшуюся бежать из дома (ЕМ III 1–2); швейцарские гвардейцы замечают и задерживают Пурсоньяка, переодетого в женское платье (МР III 3).

Поимке А предшествует серия приближений примерно следующего вида:

0. А один на сцене.
1. В появляется – В не видит А – В видит А.
2. В заговаривает с А – В не узнает А – В узнает А, и т. д.

В ЕМ Сганарель, появляясь на сцене, не видит Изабеллы, так как продолжает разговор с теми, кто остался за сценой (ТК Разговор с невидимым партнером, см. 12). В МР швейцарцы

якобы не видят Пурсоньяка, так как заняты разговором о его предстоящей казни, затем видят его, но принимают за женщину, после чего появляется их начальник, который сначала тоже не узнает, а затем узнает беглеца (анализ эпизода см. в ч. II, 7.5).

Функция Ступенчатой Задержки состоит в подобных случаях в оттягивании «страшного» момента поимки и тем самым в создании напряжения (suspense).

11. Мнимое Улучшение

Эта типовая конструкция, представляющая собой частный случай ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ и ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, состоит в следующем. Некоторое ненормальное и беспokoящее положение дел разворачивается в ряд повторяющихся (с нарастанием силы или без него) событий $E_1, E_2, E_3 \dots E_n$. Последнему (при наличии нарастания самому сильному) событию этого ряда – E_n – предшествует поворот к лучшему, шаг в сторону нормализации положения. Часто имеет место та или иная форма сцепления (СОВМЕЩЕНИЯ) этого поворота к лучшему с немедленно следующим за ним поворотом к E_n : либо перемена к лучшему каузирует наступление E_n («каузальная» разновидность ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА), либо она была переменной к лучшему лишь по видимости, по сути же являлась продолжением движения к нежеланному E_n («ментальная» разновидность ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА).

В большинстве случаев речь идет о ненормальном и вызывающем недовольство поведении некоторого персонажа, обычно – Чудака или его Фаворита; неожиданно он объявляет о намерении вести себя благоразумно, но тут же с новой силой принимается за старое. Несколько примеров:

Трое учителей ссорятся; вошедший учитель философии урезонирует их, призывая к сдержанности и терпению; под его влиянием драка утихает; но тут философ, заподозрив в коллегах неуважение к его науке, бросается на них с кулаками; завязывается общая драка (ВГ II 2–3).

Дорант постоянно занимает деньги у Журдена; однажды он объявляет о желании расплатиться и просит Журдена подсчитать долги; узнав сумму долгов, он занимает для ровного счета еще двести пистолетов и откладывает уплату (ВГ III 4).

Дон Жуан, ведущий распутную жизнь, заявляет о намерении исправиться; к этому он добавляет: *Oui, ma foi, il faut s'amender.*

Encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous (DJ IV 7).

Схоласт Вадиус произносит обличительную речь против авторов, читающих повсюду свои стихи, и в заключение ее вынимает из кармана листок: *Voici de petits vers pour de jeunes amants, Sur quoi je voudrais bien voir vos sentiments* (FS III 3).

Скапен тщетно пытается получить от Жеронта деньги на выкуп сына; наконец Жеронт уступает и дает Скапену ключ от сундука; однако оказывается, что его идея состоит в том, чтобы продать старое тряпье (FO II 7).

Возобновление и усиление прерванного было ряда дурных поступков подчеркивает автоматический характер последних, власть инерции этих поступков над живым человеком, чем, очевидно, и объясняется комизм этих сцен¹⁴.

12. Разговор с невидимым партнером

Приведем в заключение одну из типовых конструкций (систематически в настоящей работе не рассматриваемых), оформляющих мизансцену, способы появления действующих лиц, способы их взаимного расположения на сцене, обращения друг к другу, взаимных указаний и ссылок и т. д. Появление на сцене иногда строится так: выходя, персонаж обращен лицом в ту сторону, откуда он появился, и продолжает разговор с кем-то, оставленным позади и скрытым от зрителей.

Примеры: Станарель (MF 1), Доримена (MF 2), Панкрас (MF 4), Тартюф (TA III 2), Станарель (EM III 2), Жак (AV V 2), Арист (FS II 1), Пурсоньяк (MP I 3). Чаще всего этим мотивируется то, что выходящий в первый момент не видит кого-то, кто уже находится на сцене и с кем ему предстоит сюжетно важная встреча (см. ТК Ступенчатая Задержка, 10.3). Содержание Разговора с невидимым партнером может быть противоположным тому, с чем говорящему придется иметь дело (ПВ ОТКАЗ). Обычно он сообщает домашним, что отлучается ненадолго, и отдает хозяйственные распоряжения. И слова, и поза говорящего выражают одну: идя навстречу «новому», он мыслями и лицом все еще обращен к «старому».

II. СТРУКТУРА КОМЕДИИ «ГОСПОДИН ДЕ ПУРСОНЬЯК»

1. От заимствованной фабулы – к ядерной ситуации МР

Тема произведения, входящего в группу сходных произведений одного автора (а именно таковы многие комедии Мольера), слагается, по меньшей мере, из двух компонентов: общей темы, инвариантной для всей группы, локальной темы данного текста, под которой понимается некоторая семантическая величина или абстрактная ситуация, лежащая в основе этого текста в отличие от других. При развертывании¹⁵ локальный компонент, как правило, окрашивается общей темой и обрастает инвариантными для данного автора элементами и конструкциями¹⁶.

Общая тема мольеровского поэтического мира была сформулирована в первой части работы (1.1–1.4). Что касается локальной темы, то за таковую будет принята – без ее вывода из чего-либо более абстрактного – формулировка, являющаяся по сути уже готовой фабулой, хотя и совершенно недетализированной. Она позаимствована из *commedia dell'arte*:

[А] Провинциал является в столицу и становится жертвой плутов, ставящих целью выжить его оттуда (таково наиболее общее резюме анонимного сценария «Несчастья Пульчинеллы»¹⁷).

Вывод фабулы МР можно представить себе как параллельное развертывание обоих компонентов темы, в результате которого оба они постепенно облекаются в ТК, а затем СОВМЕЩАЮТСЯ, образуя единую фабулу МР. В процессе такого развертывания и последующего СОВМЕЩЕНИЯ фабула [А] оказывается полностью ассимилированной мольеровским поэтическим миром.

Путь от [А] к тому, что мы далее называем ядерной ситуацией МР – формуле [Е], можно представить себе следующим образом¹⁸.

1.1. *Частичная ассимиляция локального компонента темы.* Заимствованная фабула [А] КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ, притягивая к себе те типовые конструкции, с которыми у нее обнаруживаются хотя бы отдельные «точки соприкосновения» (= СОВМЕЩАЯСЬ с этими ТК)¹⁹.

В частности:

«приезд провинциала в столицу» без труда осмысливается как проявление одного из типично мольеровских Чудачеств – тщеславия, неоправданных претензий, стремления «сесть не в свои сани» (см. ч. I, 3.2);

«приезд провинциала в столицу» находит себе место также в составе Розыгрыша, для которого характерно, чтобы Жертва в предвкушении благ и ценностей затрачивала усилия, в частности *передвигалась* куда-то (см. ч. I, 4.4b);

«выдворение провинциала плутами из столицы» легко СОВМЕСТИМО с особым случаем Розыгрыша – типовой конструкцией Преследование – Мнимая Помощь, в которой оба заглавных компонента имеют фарсовые формы (ч. I, 4.6.2b). СОВМЕЩЕНИЕ производится таким образом, что «выдворению» придается видимость «спасения от Преследователей».

В результате СОВМЕЩЕНИЯ локального компонента [А] с перечисленными ТК он КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в виде [В]:

[В] Тщеславный провинциал является в Париж в погоне за прелестями столичной жизни и становится жертвой Розыгрыша, в ходе которого Обманщики подвергают его фарсовому Преследованию, а затем оказывают Мнимую Помощь: по видимости помогая ему скрыться от Преследователей, они в действительности выдворяют его из столицы.

1.2. *Развертывание общего компонента темы.* Фабула [В] представляет собой локальную тему [А], уже частично обросшую типовыми конструкциями. Как мы уже знаем, эти последние восходят к общей теме Мольера, а также и к поэтике классицизма в целом. Но, помимо этого, в МР применяется и другое развертывание общей темы, образуемое СОВМЕЩЕНИЕМ типовых конструкций Затруднения Влюбленных и их Преодоление (ч. I, п. 2), Чудачество и его Поражение (3), Розыгрыш (4) и Компрометация (5):

[С] Некто, будучи Чудаком и домашним деспотом, препятствует соединению Влюбленных, так как хочет матримониально связать сына / дочь с кем-то из своих Фаворитов или лиц, обслуживающих Чудачество (а иногда и с самим собой). Влюбленные вместе с Помощниками компрометируют Фаворита в глазах Чудака; последний подвергается Розыгрышу; Влюбленные соединяются.

Многие сюжеты включают из этих четырех ТК только три, так как конфликт разрешается посредством либо Розыгрыша, как в АМ, ВГ, либо Компрометации, как в ТА, FS. К комедиям,

используя все четыре ТК, относятся МI (где Арган подвергается Розыгрышу, а Белина – Компрометации) и МР.

1.3. *СОВМЕЩЕНИЕ фабул [В] и [С].* Две полученные по отдельности фабулы – [В] о выдворяемом провинциале и [С] о деспотичном Чудаке – соединяются в одну таким образом, что провинциалу из [В] отводится роль Фаворита в [С], и цель его приезда в столицу конкретизируется как «женитьба». Чудачество отца невесты конкретизируется типичным для мольеровских пьес способом «сесть не в свои сани» – как «стремление породниться с дворянством»; тогда провинциал конкретизируется как «дворянин»²⁰. Таким образом, в результате параллельного развития и СОВМЕЩЕНИЯ двух названных фабул образовалась пара персонажей – провинциал и отец, из которых каждый по-своему одержим тщеславием и становится Жертвой Розыгрыша. Это сходство характера и судьбы придает паре персонажей симметричность (ч. I, 1.1), каковая поддерживается и обоюдностью входящих в [С] субверсий: «не только Чудак узнает дурное о Фаворите (как это обычно бывает), но и Фаворит о Чудаке, с которым он собирается породниться», и «не только Чудак, но и Фаворит подвергается Розыгрышу».

На данном этапе вывода фабулы МР принимается также решение о распределении фарсового материала между фабулами [В] и [С]. Как сказано, Жертвами обоих видов субверсии, Розыгрыша и Компрометации, становятся оба центральных персонажа. Но, по-видимому, создавать в пьесе два фарсовых центра и перегружать ее эксцентрикой и шумными сценами было бы неблагоприятно (см. замечания о композиционной умеренности Мольера в ч. I, 6.1). Поэтому основная доля чисто фарсовых элементов приходится на линию провинциала (Фаворита), а в линии отца (Чудака) им отводится более скромная роль. Отец невесты подвергается редуцированной форме Розыгрыша, причем лишь после того, как провинциал уже выбыл из действия, – при Соединении Влюбленных, которое дано отдельно от Компрометации и выдворения нежеланного претендента²¹.

Поскольку в линии провинциала наличествуют и Компрометация и фарсовое Преследование, то естественно, во-первых, хотя бы частичное СОВМ того и другого, а во-вторых, придание Компрометации (по СОГЛАСОВАНИЮ с Преследованием) фарсового характера. Она приобретает вид «фантастического вранья с приписыванием герою гиперболизированных пороков материально-телесного плана (дурные болезни, разврат и т. п.)».

С учетом всех этих решений фабула, соединяющая [В] и [С], будет выглядеть следующим образом:

[D] Парижский буржуа из тщеславия хочет отдать дочь за провинциального дворянина; в погоне за прелестями столичной жизни и за рукой молоденькой парижанки провинциал является в столицу. Девушка любит другого. *Влюбленные совместно со своими Помощниками: а) компрометируют провинциала и отца невесты в глазах друг друга, причем провинциалу приписываются фарсово-преувеличенные пороки материального плана; б) подвергают провинциала фарсовому Преследованию; с) оказывают ему Мнимую Помощь, под видом спасения от Преследователей выдворяя его из столицы.* Затем они подвергают и отца Розыгрышу, в результате которого Влюбленные соединяются.

1.4. *Тип композиции и ядерная ситуация МР.* Следующее решение состоит в выборе типа сюжета. Тематическая установка на «фарсовый комизм» реализуется в МР не только через события и атрибуты персонажей, но и с помощью ТК композиционного плана – Нанизывания однотипных эпизодов (ч. I, 6.3). Она состоит в многократном воспроизведении одного и того же положения, обычно имеющего субверсивный характер для героя. В этом отношении наша комедия особенно сходна с FA и GD.

В МР таким многократно воспроизводимым положением сделана выделенная курсивом часть формулы [D], однако с одной необходимой поправкой. Поскольку «выдворение из Парижа» может, естественно, происходить всего один раз – в конце пьесы, то во всех случаях, кроме последнего, этот исход действий Обманщиков должен быть заменен каким-то другим. Таким другим исходом для непоследнего раза является или «новая субверсия» (т. е. либо новое Преследование, либо новая Компрометация, либо сочетание того и другого), или «нечто, в конечном счете *приводящее* к новой субверсии». Исправив соответствующим образом повторяющуюся (курсивную) часть формулы [D], не поленимся переписать последнюю еще раз в виде [E].

[E] а) Компрометация (фарсовые небылицы), б) фарсовое Преследование, с) Мнимая Помощь: по видимости – спасение от упомянутых выше неприятностей, в действительности – новые неприятности или каузация новых неприятностей того же рода (для непоследнего раза), выдворение из Парижа (для последнего раза).

Формула [E] будет в дальнейшем именоваться ядерной ситуацией МР и послужит отправным пунктом для всех преобразований, дающих в конечном счете сюжет комедии.

2. Частичная КОНКРЕТИЗАЦИЯ ядерной ситуации

2.1. *Черты личности героя.* Следующий шаг – уточнение конкретных черт личности заглавного героя комедии. Они определяются по КОНТРАСТУ, во-первых, с его «намерением приобщиться к столичной жизни», в частности «жениться на молоденькой парижанке», а во-вторых, – по КОНТРАСТУ с большим количеством «фарсовых унижений», которые приходится на его долю в соответствии с выработанной фабулой. Первый КОНТРАСТ дает «грубость, неотесанность», второй – «самоуверенность, тупую солидность, твердолобость».

2.2. *Конкретные формы Преследования и Компрометации.* Они определяются с учетом целого ряда факторов – черт личности героя, целей Обманщиков (расстройство женитьбы) и др.

Применение к личности провинциала комической фигуры «Приукрашивание» опирается, главным образом, на такую его черту, как «самоуверенное намерение стать мужем столичной девушки». Проекция этой черты в несколько более «высокий» и «романтический» план приводит к тому, что Пурсоньяк изображается в качестве «опасного донжуана»: *L'on dit qu'il a un caractère pour se faire aimer de toutes les femmes* (Сбригани в III 6). Будучи СОВМЕЩЕН с фарсовыми элементами, этот мотив занимает в серии несчастий Пурсоньяка одно из центральных мест.

СОВМЕЩЕНИЕ Компрометации, фарсового Преследования, «изображения Пурсоньяка в качестве донжуана» и «установки на расстройство женитьбы» дает ситуацию: «героя преследуют его мнимые жены; ему грозит фарсовая расправа (повешение) за многоженство». СОГЛАСОВАНИЕ «многоженства» с тематическим элементом «симметрия» (см. ч. I, 1.1) дает «двоеженство» (Пурсоньяк vs. две жены).

Поскольку Пурсоньяка постигает не одна, а целый ряд неприятностей, в котором Компрометация и Преследование должны быть представлены не только совмещенно, но и по отдельности, то подбираются несколько конкретных форм того

и другого. При этом «установка на расстройство женитьбы» проводится через два основных аспекта брака – любовный и денежный (ПВ ВАРЬИРОВАНИЕ).

СОВМЕЩЕНИЕ Компрометации (фарсовой!), «изображения Пурсоньяка в качестве донжуана», «установки на расстройство женитьбы (в любовном аспекте)» дает «приписывание герою дурной (венерической?) болезни».

СОВМЕЩЕНИЕ Компрометации, «установки на расстройство женитьбы (в денежном аспекте)» дает «приписывание герою долгов, которые он надеется погасить посредством выгодной женитьбы».

СОВМЕЩЕНИЕ Компрометации, «установки на расстройство женитьбы (в любовном аспекте, применительно к невесте)» дает «приписывание невесте героя дурной репутации, легкомысленного поведения».

СОВМЕЩЕНИЕ фарсового Преследования, «мнимой болезни», частой в мольеровских пьесах темы «насмешки над врачами» (см. ниже, 7.2) – дает «принудительное лечение с фарсовыми аксессуарами в качестве одной из форм Преследования».

Итак, конкретные формы фарсовой Компрометации и фарсового Преследования в МР следующие: «преследование со стороны мнимых жен, обвинение в двоеженстве и грозящая в связи с этим расправа (повешение), известие о долгах и дурной болезни, наговоры на невесту, принудительное лечение».

Конкретная форма Мнимой Помощи обычно является результатом СОГЛАСОВАНИЯ Помощи с характером Кризиса: «мнимая болезнь» предстает как «услуги лекаря» (АМ, ММ, МІ), «стремление приобщиться к свету» – как «визит знатного лица» (ВG, РR). В МР, где Кризисом служат «злключения провинциала в столице», Мнимая Помощь реализуется как «услуги гида, знатока столицы и ее обычаев». Сбригани показывает Пурсоньяку дорогу, помогает устроиться на квартиру, дает советы, сообщает сведения о местных порядках, заступает за приезжего перед представителями власти и т. п. Любые действия Обманщика, направленные против Жертвы, – «запугивание, отъем денег, выдворение из столицы, сообщение Ложной Информации» – СОВМЕЩАЮТСЯ с видимостью тех или иных «услуг гида и местного старожилы», например: *S b r i g a n i... La justice, en ce pays-ci, est rigoureuse en diable* (II 10: «запугивание» под видом «озабоченности» и информации о парижском судопроизводстве).

Мнимая Помощь СОВМЕЩАЕТ, с одной стороны, причинение Жертве некоторой «неприятности», с другой – видимость

«услуги», оказываемой в беде. Это СОВМЕЩЕНИЕ может быть двоякого рода: 1) в причинно-следственную цепочку («услуга» каузирует «неприятность») или 2) в единый акт («услуга» сама по себе есть «неприятность»). В МР представлены оба эти рода Мнимой Помощи, а также комбинированный случай, когда «услуга» одновременно и сама является «неприятностью», и влечет за собой другую «неприятность» (пример: женское платье в III акте, унижительное само по себе и навлекающее на Пурсоньяка любовные приставания швейцарских гвардейцев).

3. Сюжет комедии: общие замечания

Сюжет МР представляет собой, говоря самыми общими словами, ядерную ситуацию [Е], повторенную несколько раз (см. выше, 1.4) с нарастанием силы и с качественным варьированием, т. е. ядерную ситуацию с примененными к ней ПВ ПОВТОРЕНИЕ с УВЕЛИЧЕНИЕМ (НАРАСТАНИЕ) и ВАРЬИРОВАНИЕ. Каждое воспроизведение ядерной ситуации будем называть эпизодом.

Эпизод может воспроизводить ядерную ситуацию частично (в виде какого-нибудь одного из двух ее компонентов, Компрометации и Преследования) или полностью (СОВМЕЩАЯ оба компонента). Деление сюжета на эпизоды не совпадает с делением пьесы на акты и сцены; последнее представляет собой особый этап приближения к реальному тексту, нами не рассматриваемый (см., впрочем, замечание о соответствии между актами и «вершинными» эпизодами в 4).

Для полноты эффекта как фарсового Преследования, так и Компрометации необходима регулярная *демонстрация результатов* того и другого, т. е. такие места, где действие приостанавливается, и зрителю дается возможность «полюбоваться» наступившим положением. Типичный результат Компрометации – перебранка Оронта и Пурсоньяка, Преследования – изумление и ужас провинциала. Соответствующие реакции обоих даются в каждом эпизоде в виде сначала кратких реплик по ходу действия, а затем заключительных монологов или диалогов. Некоторые эпизоды, например VII (см. ниже), завершаются, помимо того, репликой Обманщика (Сбригани), резюмирующей успех своих действий.

Чтобы сделать дальнейшее изложение более понятным и обозримым, приведем сначала полный перечень эпизодов

с краткими аннотациями к ним, а затем уже будем более детально рассматривать процесс вывода каждого из них из ядерной ситуации. В аннотации к каждому эпизоду указывается его тип (Компрометация, Преследование или то и другое сразу²²) и кратко сообщается, чем выражены в данном эпизоде его основные компоненты: Преследование, Компрометация, их результат, Мнимая Помощь.

Перечень эпизодов (I–X)²³

I (П). *Пурсоньяк и уличные зеваки*. Преследование (результат): Пурсоньяк ругает глазеющих зевак. Мнимая Помощь: Сбригани прогоняет зевак, льстит Пурсоньяку; Эраст предлагает ему квартиру (оказывающуюся лечебницей).

II (П). *Пурсоньяк и лекари*. Преследование: Пурсоньяк подвергается насильственному лечению (окончание эпизода см. в V).

III (К). *Лекарь и Оронт*. Лекарь сообщает Оронту о мнимой болезни Пурсоньяка.

IV (К). *Сбригани и Оронт*. Сбригани, переодетый фламандским купцом, сообщает Оронту о мнимых долгах Пурсоньяка.

V (окончание II; П & К). *Сбригани и Пурсоньяк*. Преследование (результат): провинциал в ярости ругает лекарей. Мнимая Помощь & Компрометация: Сбригани сочувствует Пурсоньяку, сообщает ему о якобы дурной репутации Жюли.

[V^a (К). Компрометация (результат эпизодов III–V): язвительная перебранка Оронта и Пурсоньяка.]

VI (П & К). *Жюли и Пурсоньяк*. Преследование & Компрометация: Жюли бросается на шею провинциала, подтверждая этим наговоры Сбригани.

[VI^a (К). Компрометация (результат эпизодов III–VI): продолжение перебранки Оронта и Пурсоньяка.]

VII (П & К). *Пурсоньяк и мнимые жены*. Преследование и Компрометация: жены предъявляют свои права на Пурсоньяка. Мнимая Помощь: Сбригани ведет провинциала к адвокатам (= новым Преследователям).

VIII (П). *Пурсоньяк и адвокаты*. Преследование: адвокаты морочат голову провинциалу и запугивают его. Мнимая Помощь: Сбригани переодевает Пурсоньяка в женское платье (= фарсовое унижение и повод к новым преследованиям).

IX (П). *Пурсоньяк, швейцарские гвардейцы, офицер*. Преследование: швейцарцы, приняв беглеца за женщину, пытаются овладеть им; офицер узнает и арестовывает Пурсоньяка. Мнимая

Помощь: Сбригани подкупает офицера, помогает провинциалу бежать (= отнимает деньги, выдворяет из столицы).

X (К & угроза П). *Пурсоньяк – мнимый похититель Жюли*. Преследование и Компрометация: бежавший Пурсоньяк обвинен в похищении Жюли.

4. Вершинные эпизоды фарсового Преследования

В 6.1 ч. I говорилось о «трехчастном типе ретуши» и «трехфазной системе», т. е. о тройном ПОВТОРЕНИИ тематически важных положений как об одном из характерных композиционных приемов мольеровской пьесы. Поскольку МР строится по преимуществу в фарсовом ключе, Преследование занимает здесь центральное место. Вокруг него организуется все действие; в частности, именно этот компонент ядерной ситуации подвергается тройному ПОВТОРЕНИЮ с НАРАСТАНИЕМ и ПРОВЕДЕНИЕМ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, давая три «вершинных», или наиболее интенсивных, эпизода. Нарастание силы в цепи вершинных эпизодов достигается путем: 1) роста абсолютной величины неприятностей Пурсоньяка; 2) перехода от чистого Преследования к Преследованию, СОВМЕЩЕННОМУ с Компрометацией.

Конкретные формы Преследования были перечислены в 2; расположение их в виде трех вершинных эпизодов, интенсивность которых нарастает в двух только что указанных отношениях, дает:

II (лекари); VII (жены); IX (швейцарские гвардейцы, офицер).

Каждому из вершинных эпизодов отводится по одному акту, в котором этот эпизод играет роль кульминации.

5. Малые эпизоды Преследования

В соответствии с тем, что говорилось в 6.1, ч. I о «менее сильных сценах», равномерно располагающихся «между фазами подъемов», промежутки между вершинными эпизодами, точнее между их кульминационными моментами, заполняются материалом меньшей интенсивности. Этот материал – троякого рода. Внутри самих вершинных эпизодов дает: 1) моменты Мнимой Помощи,

которыми заканчивается каждый эпизод Преследования; вне их – 2) эпизоды чистой Компрометации, без Преследования (подробнее о них см. ниже, 6); 3) «малые» эпизоды Преследования. Именно эти последние будут рассмотрены в настоящем разделе.

Малые фарсовые эпизоды, как и вершинные, строятся по формуле [Е], т. е. содержат моменты Преследования и Мнимой Помощи. Преследование предстает в них в ослабленной (редуцированной) форме; это выражается, в частности, в том, что Преследователи не грозят герою насилием (как в вершинных эпизодах), но лишь так или иначе дразнят провинциала, надеются ему, морочат голову и т. п. Малых фарсовых эпизодов в МР, как и вершинных, три. Особенность их расположения и содержания состоит в том, что они соответственно предшествуют вершинным и играют по отношению к ним роль прообразов, или предвестий, т. е. в ослабленном или замаскированном виде воспроизводят ту конкретную форму Преследования, которая будет представлена в следующем вершинном эпизоде; построение такого предвестия к элементу А есть один из способов его ПОДАЧИ – о ПВ ПОДАЧА (см.: *Жолковский, Щеглов 1974*). Некоторые уточнения и оговорки к сказанному будут сделаны ниже.

Помимо этого, каждому из малых фарсовых эпизодов придаются некоторые дополнительные функции.

Первый малый эпизод (предшествующий вершинному эпизоду II), будучи первым эпизодом, в котором появляется Пурсоньяк, служит, собственно говоря, предвестием не только «врачебного» эпизода, но и всей судьбы героя в пьесе. Поэтому преследователями сделаны здесь не медики, а более «абстрактные» лица, символизирующие «весь Париж», «столицу как таковую» – уличная толпа.

Второй малый эпизод (предшествующий вершинному эпизоду VII) выполняет, помимо своей первой, обязательной функции (быть предвестием VII), вторую, дополнительную, функцию – Компрометации, причем не жениха, а невесты. При этом вторая функция позволяет редуцировать (ослабить, замаскировать) первую: общее между данным эпизодом и эпизодом VII («натиск» женщин на Пурсоньяка) скрыто тем фактом, что в малом эпизоде этому нападению придана иная роль, нежели в соответствующем вершинном (компрометируется не жених, а невеста; нападение не враждебное, а любовное). Еще одна черта редуцированности – отсутствие Мнимой Помощи (данный малый эпизод сразу переходит в вершинный VII).

Третий малый эпизод (предшествующий вершинному эпизоду IX), выполняет, помимо своей обязательной функции (быть предвестием IX), дополнительную композиционную функцию балетной концовки одного из актов (второго). Строение актов и их балетное оформление нами не рассматриваются.

Итак, в дополнение к трем вершинным эпизодам, в которых герой подвергается преследованиям и унижениям в фарсовом ключе, вырабатываются три малых, в результате чего получается следующая линия фарсовых эпизодов:

(1-й акт) I (уличные зеваки) – II (лекари); (2-й акт) VI (Жюли) – VII (жены); (3-й акт) VIII (адвокаты) – IX (швейцарские гвардейцы, офицер).

6. Эпизоды Компрометации

Другим видом менее интенсивных эпизодов, располагающихся между вершинами, являются эпизоды чистой Компрометации, носящей – в силу общей фарсовой окраски пьесы – характер «фантастических небылиц снижающего, материально-телесного типа». О конкретных формах этих небылиц уже говорилось в п. 2. Каждой такой форме соответствует один эпизод, итого три эпизода Компрометации (III, IV, V). Располагаясь между эпизодами I–II (Преследование) и VI–X (более интенсивное Преследование, СОВМЕЩЕННОЕ с Компрометацией), эти эпизоды сплетен и наговоров представляют собой относительно «затишье» или «прокладку» перед новой серией бедствий Пурсоньяка. (По признаку интенсивности, шумности и зрелищности действия такое затишье есть своего рода ОТКАЗ.)

Обратим внимание на симметричность эпизодов III–V и вообще всей линии Компрометации во втором акте. Весь этот акт – как бы серия маятникообразных колебаний, бросающих компрометирующий свет поочередно то на Оронту, то на Пурсоньяка. Сначала (в эпизодах III, IV) Оронту наговаривают на Пурсоньяка, затем (в эпизоде V) – Пурсоньяку на Оронту. Результатом этой двусторонней Компрометации служит эпизод V^a – перебранка Пурсоньяка и Оронты, имеющая форму симметричного диалога типа 1:1. Полный параллелизм реплик обоих партнеров выражает, так сказать, антагонистическое равновесие между ними, оттеняющее и «увенчивающее» зеркально противоположные ходы предшествующих эпизодов III–IV и V.

Далее опять следуют два эпизода, в первом из которых (VI, Жюли) компрометируется Оронт в глазах Пурсоньяка, а в другом (VII, жены) – Пурсоньяк в глазах Оронта. В обоих эпизодах Компрометация СОВМЕЩЕНА с фарсовым Преследованием и знаменует его новую и более сильную фазу. Между ними располагается эпизод VI^a – новая перебранка обоих протагонистов, представляющая собой одновременно результат всего предыдущего и «прокладку» перед мощным фарсовым эпизодом VII. Несмотря на неравный вес эпизодов VI и VII (первый – малый, второй – вершинный) следует все же отметить известную степень зеркальной симметрии между ними.

Рассмотрим теперь по отдельности, в самых главных чертах, некоторые из эпизодов I–X.

Описание каждого эпизода строится по единой форме. Указывается, каким способом этот эпизод, точнее та «неприятность», которую в нем терпит герой, СОВМЕЩЕН с видимостью «услуги» (см. конец п. 2). Комментируются развитие действия, наступающий результат и Мнимая Помощь. Особое внимание обращается на ТК, использованные при развертывании эпизода, и на ПВ, применяемые для доведения этих ТК до их окончательного текстового вида.

7. Рассмотрение отдельных эпизодов

7.1. Эпизод I: Пурсоньяк и уличные зеваки

Развитие действия. В I, как и в других малых эпизодах фарсового Преследования, оно носит редуцированный характер (см. 5). Редукция действия проведена через разные его аспекты (ПВ ВАРЬИРОВАНИЕ). Во-первых, как уже говорилось, Преследование имеет здесь характер «дразнения». Во-вторых, развитие действия сведено к его результату (эпизод начинается с яростной брани Пурсоньяка, т. е. с того, что в других фарсовых эпизодах следует за кульминацией). В-третьих, самих преследователей не видно: их «абстрактность» усиливается тем фактом, что они находятся за сценой. Эта последняя редукция достигается применением ТК Разговор с невидимым партнером (см. ч. I, 12); о другой функции этой ТК в данном эпизоде будет сказано ниже.

Результат Преследования выражен здесь, как и в других фарсовых эпизодах, в неистовой реакции Пурсоньяка.

Мнимая Помощь. Ее конкретная форма в I, как и везде, является результатом СОГЛАСОВАНИЯ Мнимой Помощи с характером Кризиса («провинциал в столице, преследуемый зеваками»). Первый Мнимый Помощник (Сбригани) действует под видом «гида, посредника между провинциалом и горожанами»; второй (Эраст) – под видом «квартировладельца». Раздвоение фигуры Мнимого Помощника вызвано, среди прочего, необходимостью иметь Сбригани в этой роли и дальше (ввиду предстоящего неоднократного повторения ядерной ситуации).

Переход от преследования к Мнимой Помощи оформлен посредством ТК Ступенчатая Задержка (Пурсоньяк вначале не замечает появления Помощника), который мотивирован (т. е. в целях придания естественности СОВМЕЩЕН с типовой конструкцией Разговор с невидимым партнером, оформляющей выход героя на сцену (ч. I, 12).

Так как это первый эпизод с оказанием Мнимой Помощи, она дана развернуто, с применением целого ряда типовых конструкций, относящихся к Розыгрышу и Вранью. Сбригани в разговоре с Пурсоньяком пускает в ход лесть; Эраст, поражая Пурсоньяка знакомством со всей его родней, применяет технику, в которой СОВМЕЩАЮТСЯ Мнимая Осведомленность (Ложные Факты) (ч. I, 8.1.1) и Отрицание Очевидного (ч. I, 8.7.1).

Разговор Сбригани и Пурсоньяка оформлен как Диалог с однотипными ответами (ч. I, 9.2.1). Эта ТК, обладающая широким кругом выразительных и тематических возможностей, конкретизирует в данном случае идею «натиска» Обманщика на Жертву. В разговоре Эраста и Пурсоньяка обращает на себя внимание зеркальность построения (6. 2): в первой его половине Эраст активен, Пурсоньяк пассивен (Эраст вытягивает сведения у Пурсоньяка, последний без особой охоты их выдает), а во второй роли меняются, Пурсоньяк становится активен, а Эраст пассивен (провинциал с готовностью выдает все новые сведения, Эраст лишь поддакивает). Подобную смену ролей, когда Обманщику удастся постепенно «разговорить» Жертву, см. также в эпизодах Компрометации (III–V).

7.2. Эпизод II: Пурсоньяк и лекари

Способ СОВМЕЩЕНИЯ «неприятности» с видимостью «услуги». СОВМЕЩЕНИЕ кажущейся «услуги» (угощение) и «субверсии» (принудительное лечение) достигается благодаря

определенным внешним сходствам: лекари, как и лакеи, прислуживающие за столом, подносят клиенту нечто для введения в организм; гастрономия и медицина пользуются отчасти общей терминологией (физические ощущения, состояние организма и др.).

Развитие действия. Принудительное лечение – частный случай «приобщения» («привлечения») персонажа к чему-то для него непривычному или нежелательному (см. ч. I, 10.4). Пурсоньяк ожидает сытного обеда, а ему предлагают лекарства и промывания. «Приобщение» к миру медицины, столь противоположному устремлениям героя, не обходится без обычной в подобных случаях Ступенчатой Задержки (10.3). В частности, используется Диалог с двойным смыслом (ч. I, 9.2.4) – герой не понимает, чего от него хотят:

1-е r M é d e c i n. Mangez-vous bien, monsieur? M. de P o u r c e a u g n a c. Oui, et bois encore mieux... 1-е r M é d e c i n. Dormez-vous fort? M. de P o u r c e a u g n a c. Oui, quand j'ai bien soupé... etc.

На следующем этапе Ступенчатой Задержки герой утверждает, что он здоров (лекари принимают это за признак болезни):

M. de P o u r c e a u g n a c, à part. Avec qui m'a-t-on mis ici? (Il crache deux ou trois fois). 1-е r M é d e c i n. Autre diagnostique: la sputation fréquente. M. de P o u r c e a u g n a c. Laissons cela et sortons d'ici. 1-е r M é d e c i n. Autre encore: L'inquiétude de changer de place... M. de P o u r c e a u g n a c. Parbleu! je ne suis pas malade. 1-е r M é d e c i n. Mauvais signe, lorsqu'un malade ne sent pas son mal... etc.

Наконец, лекари и их помощники непосредственно нападают на Пурсоньяка.

Как и многие другие сцены, данный эпизод характеризуется некоторой зеркальностью композиции (ч. I, 6.2). Он четко делится на две части длиннейшей речью лекаря. В первой части врачи играют более активную, наступательную, роль, допрашивая Пурсоньяка о симптомах его болезни, причем Пурсоньяк не понимает ученых вопросов и «снижает» их гастрономическим толкованием. Во второй части более активным становится Пурсоньяк, который отрицает свою болезнь и хочет уйти; роль непонимающих играют здесь врачи, придавая реакциям Пурсоньяка «возвышенное» учное толкование. О примененной здесь комической фигуре «Приукрашивание» см. ч. I, конец 9.2.4.

Обратим внимание, что объектом смеха служит не только Пурсоньяк, но и врачи. «Осмеяние врачей» является одной из весьма распространенных у Мольера реализаций «фарсового комизма» (ч. I, 1.4). Связь врачебных мотивов с темой «наложение механического на живое» отмечал уже Бергсон. Лекари воплощают эту тему двояким образом: а) проявляя «автоматизм» в собственной профессиональной деятельности (ср. ригидность их суждений о болезнях, пародируемая Туанетой в сцене «Le rouillon!», МП III 10); б) пытаясь навязать примитивную регламентированность окружающему «живому» (ср. их многократные утверждения, что природа обязана вести себя так-то и так-то). Одна из крайних форм второй тенденции – частое утверждение лекарей, что не они созданы для больных, а больные для них и являются их собственностью. В МР эта мысль развивается в рассматриваемом эпизоде II (речь второго лекаря) и в II 1; одна из ее КОНКРЕТИЗАЦИЙ – мотив «мертвой хватки», которой врачи держат больного.

В эпизоде II этот мотив в особенности очевиден в последнем из процитированных диалогов, где его развитие может быть представлено в виде последовательности трех шагов:

(а) простой КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ темы: «герой пытается освободиться, но безуспешно» (о КОНКРЕТИЗАЦИИ тем типа «трудная задача» в «неудачные усилия» см. в ч. I, 10.3);

(б) увеличением КОНКРЕТИЗАЦИИ (между целью и результатом): «герой пытается освободиться, но вместо этого ухудшает свое положение»;

(в) СОВМЕЩЕНИЕМ (получившихся контрастных элементов в причинно-следственную цепочку): «герой пытается освободиться, но тем самым ухудшает свое положение».

Указанная сюжетная конструкция (сопротивление, приводящее к ухудшению) повторится в фарсовых эпизодах VII и IX (см. ниже).

Результат:

Пурсоньяк выражает изумление в монологической сцене I 9 и далее в II 4. Он выкрикивает обрывки врачебной галиматии – мотив, в точности повторяющийся в ВГ V 1, где Журден после посвящения в мамамуши твердит бессмысленно засевшие у него в голове макаронические стихи.

Мнимая Помощь, логически относящаяся к данному эпизоду, отделена от него двумя эпизодами Компрометации (III и IV) и находится в эпизоде V, также посвященном Компрометации. Поэтому Мнимая Помощь частично СОВМЕЩЕНА с Компрометацией: кроме обычных лесты, сочувствия, услуг гида и знатока

города Сбригани сообщает Пурсоньяку – якобы в его же интересах – о дурной репутации невесты.

Как и в эпизоде I, переход от Преследования к Мнимой Помощи оформлен посредством Ступенчатой Задержки (Пурсоньяк вначале не замечает Помощника), мотивированной потрясением после насильственного лечения. Диалог Пурсоньяка и Мнимого Помощника далее квантуется вопросами и переспрашиваниями со стороны последнего (Диалог с переспрашиванием, ч. I, 9.2.3). Поскольку дальнейший ход действия в эпизоде II V относится уже к Компрометации невесты, продолжение его рассмотрения см. ниже (V).

7.3. Эпизоды III–VI: Компрометация

Эпизоды Компрометации будут рассмотрены суммарно. Общим для них моментом является Объективизация Вранья, выдавание сообщаемой информации за «неориентированную» (ч. I, 8.2). В эпизоде III применены для этого способ 3a (лекарь заинтересован не столько в расстройстве женитьбы, сколько в возвращении пациента) и 3b (лекарь не хочет говорить Оронту о болезни Пурсоньяка); в эпизоде IV – 1a и 3a (Сбригани выдает себя за лицо, заинтересованное в женитьбе) и 2b (он якобы не знает, что говорит с Оронтом); в эпизоде V – 3b (Сбригани не хочет говорить) и 2c (он говорит в сторону, но так, что Пурсоньяк слышит); в полуфарсовом, полуккомпрометирующем эпизоде VI – 3a и 4 (Жюли, подтверждая поведением сплетни о ее легкомыслии, делает вид, что хочет замуж за Пурсоньяка). Заметим, что в эпизодах III и V нежелание говорить мотивируется характером говорящего: в III мотивировкой служит врачебная тайна, а в V – та маска доброжелательности, которую Сбригани надевает перед Пурсоньяком. В эпизоде IV Сбригани появляется в костюме фламандского купца – переодевание, вообще говоря, не обязательное, так как Оронт скорее всего незнаком со Сбригани; однако эта маска помогает реализации способа 3a (показать, что сообщение исходит от лица, заинтересованного в женитьбе, а не нейтрального).

Развитие действия внутри эпизодов III–V определяется их темой: «успешной передачей Ложной Информации». Если в конце эпизода некто «заглатывает» такую информацию, причем, в соответствии с ТК Погони за Ложью, вынужден настойчиво выспрашивать ее у Обманщика, то начало эпизода строится как ОТКАЗ

этому выспрашиванию. Действительно, каждый из трех эпизодов более или менее отчетливо распадается на две зеркальные части: 1) Обманщик «любопытен» (проявляет интерес к делам собеседника, задает вопросы), собеседник «сдержан» (односложно отвечает, занят своими мыслями, хочет уйти); 2) Перемена ролей: собеседник «любопытен» (начинает проявлять интерес к сообщению, задает вопросы), Обманщик «сдержан» (не спешит удовлетворить его любопытство). Иными словами, повышенный интерес собеседника к Ложной Информации, которую ему предстоит узнать, не существует с начала эпизода, а возникает из противоположного состояния – сдержанности, вежливого равнодушия к носителю информации. Сходным образом построена сцена с Эрастом в эпизоде I; во всех подобных случаях имеют место разновидности Погони за Ложью.

Квантование диалога во второй его части, после перемены ролей, происходит путем вопросов и переспрашиваний (ТК Диалог с переспрашиванием, ч. I, 9.2.3).

Результаты:

На Ложную Информацию Жертва реагирует: по ходу сообщения – репликами *à part* (например, в IV: *O r o n t e. L'avis n'est pas mauvais*; в VI: *M. d e P o u r c e a u g n a c. Vertu de ma vie!.. Elle voudrait bien me tenir*), а в конце его – решением, высказываемым вслух (например, в IV: *O r o n t e. Je n'ai garde, si cela est, de faire le mariage*; в V: *M. d e P o u r c e a u g n a c. Je suis votre serviteur, je ne me veux point mettre sur la tête un chapeau comme celui-là*).

Помимо того, в V^a и VI^a дан и суммарный результат всех сплетен – перепалка Оронта и Пурсоньяка (симметричный диалог типа 1:1, см. ч. I, 9.1.2).

7.4. Эпизод VII: Пурсоньяк и мнимые жены

Способ СОВМЕЩЕНИЯ «неприятности» с видимостью «услуги». Причинно-следственное сцепление данного фарсового эпизода с Мнимой Услужой, оказанной герою ранее, в эпизоде V, довольно слабое: оно выражается лишь в том, что Сбригани направляет Пурсоньяка к Оронту и тем самым – в объятия новых Преследователей.

Развитие действия. В этой симметричной сцене типа 2:1 две мнимые жены оказывают на Пурсоньяка давление, становя-

щееся все более концентрированным, что достигается следующим порядком смены диалогических фигур (ч. I, 9.1.3):

Фигура Ia. Попеременный диалог Пурсоньяка с Люсеттой и с Нериной: два субдиалога, второй из них редуцирован до одной пары реплик (II 8–9).

Фигура III. Диалог типа 1:1 между Нериной и Люсеттой, в котором они оспаривают друг у друга Пурсоньяка; играет роль ОТКАЗА по отношению к их последующему совместному нападению на героя. Подобный же ОТКАЗ есть в сцене разговора Дон Жуана с двумя девушками (DJ II 4). Вначале партнерши в МР обмениваются несколькими непараллельными репликами, затем следуют три пары параллельных реплик по формуле [НлЛн] и – после смены ведущего – (см. ч. I, 9.1.5) – две пары параллельных реплик по формуле [ЛнНл].

Фигура II. Одновременный диалог Нерины и Люсетты с Пурсоньяком. Вначале строится по формуле [ЛпНп] Плн (два раза), затем с подключением хора детей, два раза по обобщенной формуле [ЛН] ДпП: сначала [ЛдНд] ДпПд, затем [ЛпНп] ДпП. Хор детей, будучи недифференцированным (дети от обеих жен выступают единой группой), увенчивает концентрацию удара, наносимого Пурсоньяку женами, и одновременно служит красивым завершением симметричной диалогической фигуры.

Попытки героя отрицать свою вину усугубляют ее (см. выше анализ аналогичного построения в эпизоде II).

Результат:

парные реплики Оронта и Пурсоньяка в конце каждого из субдиалогов по фигуре Ia и в конце диалога по фигуре II. Реплики провинциала выражают «изумление и растерянность», реплики Оронта – «осуждение Пурсоньяка». Пример: M. de Rougseau gnac. Au secours! Où fuirai-je? Je n'en puis plus. O r o n t e, (*à Lucette et Nérine*). Allez, vous ferez bien de le faire punir; et il mérite d'être rendu. Результативная реплика, произносимая Сбригани... tout ceci ne va pas mal (II 9), завершает симметричное построение всего эпизода, подчеркивая одинаковую позицию Сбригани по отношению к двум в равной мере обманутым протагонистам (симметрия типа 2:1, Пурсоньяк, Оронт – Сбригани).

Мнимая Помощь. Конкретная форма ее определяется СОГЛАСОВАНИЕМ обычных «услуг гида» с «угрозами суда и повешения», прозвучавшими в данном эпизоде: Сбригани ведет героя к адвокатам, совмещая при этом лесть и сочувствие с запугиванием.

Как в эпизодах I и II, переход от Преследования к Мнимой Помощи оформляется посредством редуцированного варианта Ступенчатой Задержки (Пурсоньяк в первый момент не замечает Сбригани). Как и в I–II, это мотивируется растерянностью провинциала. Мнимая Помощь развивается обычным путем: лесть, сочувствие, собственно помощь (ведет к адвокатам, балетный номер которых оказывается в эпизоде VIII очередным туром Преследования).

7.5. Эпизод IX:

Пурсоньяк, швейцарские гвардейцы, офицер

Способ СОВМЕЩЕНИЯ «неприятности» с видимостью «услуги». СОВМЕЩЕНИЕ кажущейся «услуги» (сокрытие) и фактического причинения «неприятности» (привлечение эротического внимания; унижительное положение) осуществлено в «женском платье», в которое Сбригани облек Пурсоньяка в конце предыдущего (VIII) эпизода.

Развитие действия. Конкретная форма Преследования определяется кульминационным положением этого третьего по счету вершинного эпизода в пьесе. Отсюда обилие форсовых подробностей: «непосредственная угроза повешения, дурацкие церемонии, физическое насилие». Сцена со швейцарцами является, помимо того, ПОВТОРЕНИЕМ (в еще более карикатурном виде) эпизода VII (любовные домогательства).

Для эпизода IX характерны «двойные дозы» фарсового унижения и Преследования. Поскольку герой скрывается и в конце концов арестовывается, здесь применяется Ступенчатая Задержка, дающая ощущение напряжения, suspense (см. ч. I, 10.5): «преследователи сначала не замечают беглеца, затем замечают, но не узнают, затем узнают и хватают». Каждый из этих этапов приближения преследователей является сам по себе достаточно «страшным» для видящего их Пурсоньяка. Однако на каждом этапе применяются и дополнительные средства запугивания. Первый этап («швейцарцы не замечают Пурсоньяка») СОВМЕЩЕН с запугиванием, которое объективизировано (ч. I, 8.2) способом 1b и 2a («швейцарцы говорят о его повешении»). Следующий этап («швейцарцы замечают, но не узнают беглеца») СОВМЕЩЕН с дополнительной неприятностью – эротическими домогательствами, а также с продолжением мнимо-«неориентированного» запугивания («швейцарцы

галантно приглашают Пурсоньяка посмотреть на повешение»). Неприятности и ужасы обрушиваются на героя на нескольких уровнях одновременно.

«Эротические домогательства» швейцарцев развиваются так же, как и Преследование со стороны жен в эпизоде VII. Сначала швейцарцы поочередно заигрывают с Пурсоньяком, а затем ссорятся; как и ссора жен в VII, эта «ссора преследователей» является ОТКАЗОМ к их последующему «совместному натиску» на героя. Следует отметить, однако, деталь, отличающую данный эпизод от VII: если там «совместное нападение» жен на провинциала положило конец «ссоре» между женами, то здесь «совместный натиск» швейцарцев на мнимую женщину СОВМЕЩЕН с продолжением «ссоры» в зрительно симметричном решении («оба гвардейца, продолжая перебранку, тянут Пурсоньяка за руки в разные стороны»). Отметим, что герой приравнивается этим к бесчувственной вещи, кукле (см. ч. I, 7).

После этого Преследование поднимается на новую ступень: «эротические домогательства» переходят в «узнание, арест и прямую угрозу виселицы». Однако этому последнему этапу Ступенчатой Задержки в поимке Пурсоньяка предшествует ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ в виде его «избавления» от приставаний швейцарцев (ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ типа Мнимое Улучшение, ч. I, 11).

СОВМЕЩЕНИЕ двух функций: 1) «избавление от домогательств швейцарцев» и 2) «узнание с арестом» – вызывает к жизни фигуру «офицера, являющегося, чтобы прогнать швейцарцев». Пурсоньяк спасен, но офицер узнает его; следует диалог, в котором беглец, пытаясь уверить, будто он – женщина, лишь выдает себя. Сцена этого типа есть в каждой из фарсовых вершин (см. II и VII, анализ в 7.2); так как, в отличие от предыдущих двух случаев, здесь имеет место саморазоблачение при попытке лгать, то следует констатировать применение распространенной сюжетной фигуры Провал Вранья; см.: (Жолковский, Щеглов 1978б).

Результат:

крики перепуганного Пурсоньяка (Au secours! Hélas! и т. п.). Отметим причинно-следственное СОВМЕЩЕНИЕ первого результата (Au secours!) с началом очередного этапа Преследования: «крик каузирует появление офицера».

Мнимая Помощь. Поскольку это последний акт Мнимой Помощи, то в роли скрывающейся за нею «неприятности» должно фигурировать уже не что-то, каузирующее следующий тур Преследования, а главная цель Обманщиков – «выдворение провин-

циала из столицы» (см. двойную формулировку ядерной ситуации [E] в 1.4). Наряду с этим под видом «откупа» происходит «ограбление», как в ФО II 5–8. В качестве «услуг» фигурирует то же, что раньше: «деятельность гида, знатока столицы и столичных обычаев».

Итак:

кажущаяся услуга – помогает бежать, подкупает офицера; фактическая неприятность – выдворяет из столицы, отнимает деньги.

Отъем денег подчеркнут с помощью ПВ Повторение: 1) «отбирает часть денег»; 2) «отбирает остальные деньги». Форма, под которой маскируется это повторенное ограбление – «неудачная попытка», т. е. конструкция, выражающая, среди прочего, тему «трудности» какой-либо задачи (в данном случае – трудности уговорить офицера; см. ч. I, 10.3). Итак, Мнимая Помощь имеет следующий окончательный вид:

кажущаяся услуга – помогает бежать, *с трудом* подкупает офицера; фактическая неприятность – выдворяет из столицы, эффектно (*с повторением!*) отнимает деньги.

Вся линия выдворения под видом Помощи удачно фокусируется в напутствии Сбригани: Je vous aime tant, que je voudrais que vous fussiez déjà bien loin...

7.6. *Эпизод X: Пурсоньяк – мнимый похититель Жюли.* Изгнание Пурсоньяка было устранением препятствия; за ним следует соединение Влюбленных, которое в МР достигается с помощью отдельного Розыгрыша, на этот раз производимого над отцом (Оронтом). Применены ТК Мнимое Несчастье и Мнимая Помощь: сначала Сбригани создает искусственный Кризис, принося отцу ложное известие о несчастье с Жюли, а затем его сообщник Эраст «разрешает» этот кризис, «спасая» Жюли. Иначе говоря, ход действия подобен АМ, ФО (галера) или А (кража и возвращение шкатулки). Однако находкой в МР является конкретная форма Мнимого Несчастья, согласованная с линией Пурсоньяка. Похищение Жюли Пурсоньяком есть результат СОВМЕЩЕНИЯ Мнимого Несчастья, во-первых, со специально продолженной Обманщиками цепи «мнимых преступлений героя по любовной части», а во-вторых, с тем фактом, что к данному моменту он уже бежал из Парижа.

Мнимая Помощь, как всегда, есть результат СОГЛАСОВАНИЯ с характером кризиса: если в АМ, ММ (мнимая болезнь дочери) Помощник выступал под видом врача, то здесь – это человек, вырывающий Жюли из рук похитителя.

В последней сцене комедии применена ТК Погоня за Мнимой Услугой (ч. I, 4.7): «Оронт насильно гонит под венец Жюли и Эраста, те притворно сопротивляются».

Впервые: К описанию смысла связного текста. Структурные инварианты комедий Мольера. Вып. 101–102. Ч. 1–2. М.: Ин-т рус. яз. (Предварительные публикации ПГЭПЛ), 1977.

Примечания

- ¹ А. Бергсон рассматривает игру «механического» и «живого» как универсальный принцип комизма вообще, включая его наиболее высокие и уточненные формы. Предполагая, что данная концепция верна, по крайней мере для комизма мольеровских комедий-балетов (на материале которого она во многом и строилась), мы в настоящей работе не касаемся вопроса о том, насколько она способна объяснять любые случаи комического эффекта. Ср. во многом близкую бергсоновскую концепцию А. Кёстлера (*Koestler* 1964).
- ² Большой фактический материал о Розыгрыше (без каких-либо претензий на теоретическое его осмысление) собран в книге (*Molière* 1956).
- ³ Ср. распространенный в cartoons мотив «деформации и расчленения тела», в особенности отсечения рук и ног. Как правило, персонаж, подвергшийся такой деформации, продолжает жить и функционировать как ни в чем не бывало. Этим он уподобляется, с одной стороны, некоему примитивному организму (вроде червя, амёбы и т. п.), а с другой – «бревну» (сходство с которым придает удаленные конечностей).
- ⁴ Возможность «ОТКАЗА с тождеством» вытекает из того, что ОТКАЗ – прием, основанный на КОНТРАСТЕ; см.: (*Жолковский, Щеглов* 1974: 41), а последний часто оттеняется тождеством, давая конструкцию «КОНТРАСТ с тождеством»; см.: (*Они же* 1973: 76–80). О ПРЕДВЕСТИИ, осложненном КОНТРАСТОМ, см.: (*Они же* 1974: 25).
- ⁵ Двусмысленность объекта, его одновременная интерпретируемость как X и как Y, неоднократно рассматривалась сама по себе как потенциальный источник комизма – см., например, концепцию bisociation у А. Кёстлера (*Koestler* 1964). А. Бергсон сделал остроумную попытку подвести это явление под свою теорию комического, полагая, что смешение двух объектов («интерференция комплексов») комично, ибо

противоречит идеальной неповторимости и уникальности «живого» существа (*Bergson* 1900: 91 сл.). В общем виде эта мысль не представляется нам особенно убедительной: ясно, что не всякая интерференция комична. В нашем тексте отношения между СОВМЕЩЕНИЕМ типа «приравнивание» (или «видимость / действительность») и тематическим элементом «комизм» в общем плане не рассматриваются; принимается без обсуждения, что некоторые виды этого СОВМЕЩЕНИЯ способны вызывать комический эффект.

- ⁶ M. J o u r d a i n (regardant le maître tailleur). Ah, ah, monsieur le tailleur, voila de mon étoffe du dernier habit que vous m'avez fait. Je la reconnais bien. Le maître tailleur. C'est que l'étoffe me sembla si belle, que j'en ai voulu lever un habit pour moi (BG II 5). L é a n d r e. C'est toi qui as retenu ma montre? S c a p i n. Oui, monsieur, afin de voir quelle heure il est (FO II 3).
- ⁷ Данная разновидность Выдачи (порока за «соответствующую» ему добродетель и обратно) широко распространена в морализирующей и сатирической литературе (см.: (*Жолковский, Щеглов* 1973; 1974)).
- ⁸ В работе (*Eustis* 1973) развивается точка зрения, довольно близкая к нашей: мольеровская поэтика рассматривается как поэтика иронии и пародии; ироничны и пародийны не только речи персонажей, ситуации, но и сюжеты в целом, призванные «разбивать иллюзию правдоподобия» и создавать карикатуру на нормальное, естественное развитие событий.
- ⁹ О том, как во всех этих сценах изыскивается возможность нулевой маскировки, см. 8.4.2.
- ¹⁰ Отдельные замечания на эту тему см. в 9.2.1.
- ¹¹ В нижеследующей выдержке сделаны небольшие сокращения: одни – для краткости, другие – в целях выделения фигуры, каковая, хотя и лежит в основе диалога, но у автора не прочерчена с полной схематической четкостью. Сокращения: GD – George Dandin, MRS – Monsieur de Sotenville, MMS – Madame de Sotenville.
- ¹² Выделена реплика, в которой сменяется ведущая (Шарлотта вместо Матюрины).
- ¹³ Термин «фигура» используется здесь лишь в смысле чисто внешнего, «геометрического» рисунка элементов текста; не следует путать эти фигуры с единицами совершенно иного плана – устойчивыми комбинациями приемов выразительности, которые также называются фигурами; см.: (*Жолковский, Щеглов* 19786).
- ¹⁴ Нетрудно заметить, что поведение героя в ТК Мнимое Улучшение сродни описанной Бергсоном ситуации «чёртик на пружине», которую он иллюстрирует примером из комедии Мольера (MF 4). Панкрас произносит ученую речь; Сганарель закрывает ему рот рукой, но

всякий раз, как он отнимает руку, Панкрас продолжает говорить; Сганарель отталкивает его за кулисы, но Панкрас каждый раз выскакивает обратно на сцену и продолжает разглагольствовать. Наконец Сганарелю удается запереть Панкраса в его доме («коробочке», говорит Бергсон), но в следующий момент Панкрас, высунув голову из окна, продолжает свою речь (Bergson 1900: 68–69).

¹⁵ Под «развертыванием» подразумевается в данном случае весь процесс обработки темы с помощью ПВ, приводящий в конечном счете к получению текста или его «полуфабриката».

¹⁶ Пример вывода текста из темы, включающей общий и локальный компоненты, см. в (Жолковский, Щеглов 1975: 158–159 [схема 2]): речь идет о фрагменте из «Метаморфоз» Овидия, тема которого формулируется как «мир норм и эталонов» (общий компонент) + «прекрасное пение Орфея» (локальный компонент).

¹⁷ См.: (Molière 1956: II, 971; Мокульский 1946: 495; 1954: 44). Имея в виду не историко-литературную, а лишь методологическую точность утверждений, мы отвлекаемся от всех других моментов фабулы МР, фактически позаимствованных из итальянского сценария, и условно считаем, что заранее задана лишь фабула [А], а в остальном комедия выводится по внутренним законам поэтики Мольера.

¹⁸ Путь от [А] к [Е] намечен в общем виде, без обсуждения деталей и альтернативных вариантов.

¹⁹ Под «точками соприкосновения» [А] и некоторых ТК подразумеваются те или иные общие семантические признаки, в силу которых [А] и эти ТК как бы оказываются уже заранее СОГЛАСОВАННЫМИ и тем самым готовыми к СОВМЕЩЕНИЮ.

²⁰ В принципе, можно вообразить и другие способы СОВМЕЩЕНИЯ [В] и [С], при которых фигура приезжего провинциала совпадала бы с фигурой родителя, препятствующего браку молодых людей. Например, провинциал мог бы приезжать в столицу, чтобы выдать дочь / женить сына «по-столичному», отвергая более скромную провинциальную партию и тем мешая счастью молодых. Провинциал-родитель мог бы быть при этом одним из двух родителей или единственным представителем этой категории персонажей (как Оронт в МР). Отбрасывание этого варианта можно объяснить следующим образом: выдворение из города, притом сопровождаемое фарсовыми унижениями, есть слишком сильная мера наказания для родителя одного из Влюбленных; в случае, когда Мольер хочет развенчать и наказать «отклонение от нормы» с такой степенью резкости, он обычно прибегает к раздвоению «отклоняющегося» персонажа на собственно Чудака и его Фаворита. С последним он обходится более сурово, с первым – более мягко.

²¹ Редуцированная форма Розыгрыша по отношению к отцу обусловлена и тем, что более развернутая ее форма (как в ВГ, МІ) потребовала бы столь же развернутого показа его Чудачества, что привело бы к еще большему утяжелению фабулы фарсовыми элементами.

²² Сокращенно: К (Компрометация) или П (Преследование). В дальнейшем тексте статьи эпизоды первого типа будут именоваться «эпизодами Компрометации», а для обозначения эпизодов второго типа будут в свободном чередовании использоваться три совершенно синонимичных термина: «эпизоды фарсового Преследования», «эпизоды Преследования» и «фарсовые эпизоды».

²³ Соответствие эпизодов актам и сценам (по изданию (Molière 1956)): I = I 3–4; II = I 7–10; II 4; III = II 2; IV = II 3; V = II 4; V^a = II 5; VI = II 6; VI^a = II 6; VII = II 7–10; VIII = II 10–11; IX = III 3–5; X = III 6–7.

ТЕМА, ТЕКСТ, ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР:
«SUR UNE BARRICADE...» ВИКТОРА ГЮГО

Предлагаемый в статье анализ стихотворения В. Гюго «Sur une barricade...» (из книги «L'Année terrible», посвященной трагическим событиям 1871 г.), был предпринят в качестве очередной иллюстрации принципов описания художественного произведения, связанных с так называемой моделью «Тема–Приемы выразительности (ПВ)–Текст». Не имея возможности излагать здесь суть этого метода (которая, впрочем, может быть легко уловлена из самого разбора), мы позволяем себе отослать читателя к соответствующим публикациям; см., например: (Жолковский, Щеглов 1974; 1975: 143–167; 1976: 207–246; 1977: 106–150; Shcheglov, Zholkovsky 1976: 207–246; и др.).

Сюжет стихотворной новеллы Гюго («Sur une barricade...» исследуется нами именно в качестве новеллы, а не лирической пьесы) предстает как тесное сплетение нескольких компонентов (мотивов), интересное благодаря их разнородности и даже противоречивости. Рассказываемые события и реализующийся в них образ героя характеризуются двусмысленностью, прочитываются сразу в двух планах. Таким образом, игра различных смыслов и ассоциаций, которая в лирическом стихотворении обычно локализуется в сфере слова и словесного образа, присутствует и здесь, но в основном на уровне сюжетно-ситуативной структуры.

Анализируемый текст рассматривается в нескольких перспективах, в каждой из которых указываются «родственные связи» его темы и фабулы. Уже в самом первом приближении новелла оказывается манифестацией, с одной стороны, ряда общелитературных фабульных мотивов, с другой – мотивов,

инвариантных для творчества В. Гюго. На более конкретном уровне анализа выявляются и иные мотивы, находящие себе аналогии в произведениях Гюго, в мировом фонде литературных ситуаций и в житейской сфере. Мы исходим из того, что все эти структурные единицы, независимо от их источника и степени осознанности, являются для поэта и его читателей готовыми носителями определенных смыслов, оценочных и эмоциональных коннотаций и выразительных эффектов. Основную мораль настоящей работы мы видим в демонстрации как всех этих отнюдь не новых, типовых компонентов, так и их оригинального сочетания и сплетения в данном тексте.

Мы будем говорить только о первой, повествовательной, части стихотворения (18 строк); вторая, декларативная, часть, где герой восхваляется и сравнивается с персонажами древности, не разбирается.

- 1 Sur une barricade, au milieu des pavés
- 2 Souillés d'un sang coupable et d'un sang pur lavés,
- 3 Un enfant de douze ans est pris avec des hommes.
- 4 Es-tu de ceux-là, toi? – L'enfant dit: Nous en sommes.
- 5 C'est bon, dit l'officier, on va te fusilier.
- 6 Attends ton tour. L'enfant voit des éclairs briller
- 7 Et tous ses compagnons tomber sous la muraille.
- 8 Il dit à l'officier: – Permettez-vous que j'aïlle
- 9 Rappporter cette montre à ma mère chez nous?
- 10 – Tu veux t'enfuir? – Je vais revenir. – Ces voyous
- 11 Ont peur! où loges-tu? – Là, près de la fontaine.
- 12 Et je vais revenir, monsieur le capitaine.
- 13 – Va-t'en, drôle. – L'enfant s'en va. Piège grossir.
- 14 Et les soldats riaient avec leur officier
- 15 Et les mourants mêlaient à ce rire leur râle:
- 16 Mais le rire cessa, car soudain l'enfant pâle
- 17 Brusquement reparu, fier comme Viala,
- 18 Vint s'adosser au mur et leur dit: “Me voilà”.

Для удобства читателя приведем поэтический перевод этого текста:

За баррикадами, на улице пустой,
Омытой кровью жертв, и грешной и святой,
Был схвачен мальчуган одиннадцатилетний.
«Ты тоже коммунар?» – «Да, сударь, не последний!» –

«Что ж! – капитан решил. – Конец для всех – расстрел.
 Жди, очередь дойдет!» И мальчуган смотрел
 На вспышки выстрелов, на смерть борцов и братьев.
 Внезапно он сказал, отваги не утратив:
 «Позвольте матери часы мне отнести!» –
 «Сбежишь?» – «Нет, возвращусь!» – «Ага, как ни верти,
 Ты струсил, сорванец! Где дом твой?» – «У фонтана».
 И возвратиться он поклялся капитану.
 «Ну живо, чёрт с тобой! Уловка не тонка!» –
 Расхохотался взвод над бегством паренька.
 С хрипеньем гибнущих смешался смех победный,
 Но смех умолк, когда внезапно мальчик бледный
 Предстал им, гордости суровой не тая,
 Сам подошел к стене и крикнул: «Вот и я!»

«За баррикадами, на улице пустой...»;
 пер. П. Антокольского; (Гюго 1956: 119)

1. Тема стихотворения: предварительная формулировка

В данный момент мы ограничимся частичной формулировкой темы, а более полную и обобщенную отложим до п. 3.

Тема стихотворения «Sur une barricade...» состоит из нескольких компонентов, важнейшим из которых является, по-видимому, установка на изображение ‘ребенка-героя, героического детства’.

Данная тема (‘дети-герои’ и, шире, ‘дети-вундеркинды, дети в функции взрослых’) достаточно распространена в художественной литературе. В более широкой типологической перспективе ‘ребенок-герой, ребенок-взрослый’ входит в обширный класс литературных образов, основанных на сочетании двух различных вплоть до противоположности ипостасей в одном лице. Могут контрастировать, в частности, пол и поведение (амазонки, леди Макбет, очаровательная злодейка Кэти из «East of Eden» Стейнбека), возраст и поведение (старый душой юноша в романтической литературе, дети-герои), видимость и характер (суровые добряки у Диккенса, приветливые и респектабельные убийцы у Конан Дойла, волк в овечьей шкуре и осел в львиной шкуре у Эзопа), подлинный и мнимый социальный статус (принципиций и нищий-принц у Марка Твена), социально-этическая роль и поведение (корыстный судья в восточном фольклоре,

развратный монах в новеллах Возрождения, благородные блудницы у Мопассана и Дюма-сына), два попеременно принимаемых обличия (прекрасная панночка – старуха-ведьма в «Вие» Гоголя, доктор Джекилл и м-р Хайд у Стивенсона) и т. п. Романтики были особенно равнодушны к этим парадоксальным соединениям противоположностей: памятные примеры из Гюго – страшилище Квазимодо с нежной душой и царственный каторжник Жан Вальжан. В одном из стихотворений «L'Année terrible» рассказывается об изящных дамах, побивающих зонтиками пленную коммунарку (*frais et riants bourreaux* – *нежные и улыбающиеся палачи*, как характеризует их автор).

Все эти образы, в построении которых главную роль играют приемы КОНТРАСТ и СОВМЕЩЕНИЕ, дают широкую градацию различий по ряду признаков, в частности по резкости КОНТРАСТА, а также степени и способу СОВМЕЩЕНИЯ контрастирующих аспектов. При анализе стихотворения «Sur une barricade...» нас будет особенно интересовать последний вопрос – теснота слияния двух СОВМЕЩАЕМЫХ ипостасей (в данном случае ‘детства’ и ‘героического поведения’) и техника, с помощью которой достигается это слияние.

Как мы увидим, два аспекта образа мальчика – детский и героический – СОВМЕЩЕНЫ в стихотворении Гюго весьма тесно. Поэт мог бы сделать соединение двух ипостасей более и менее механическим, соположив в качестве отдельных свойств персонажа, с одной стороны, его юный возраст, малый рост, слабость и т. п., а с другой – его «взрослые» действия, как это часто и бывает в произведениях на подобные темы¹. Вместо этого Гюго находит форму органического слияния двух качеств, ставя в центр сюжета акцию, которая вся с начала до конца является героической и детской одновременно. Именно это «скромное художественное открытие»² делает данное стихотворение Гюго интересным для сюжетологического анализа.

2. Место темы стихотворения «Sur une barricade...» в поэтическом мире Гюго

2.0. *Человеческое–политическое: одна из инвариантных тем Гюго.* О принадлежности темы *ребенок-герой* к определенному кругу общелитературных мотивов мы сказали выше. Теперь

попробуем определить ее место в другом кругу – в системе инвариантных мотивов поэтического мира Гюго. Само собой разумеется, что мы можем рассмотреть здесь не весь их комплекс, а лишь небольшой фрагмент, «вырезанный» специально для нужд нашего разбора.

Читая те произведения Гюго, где персонажи оказываются вовлеченными в бурные исторические события («Отверженные», «Девяносто третий год», «Страшный год» и др.), мы без труда убеждаемся в том, что одной из центральных тем писателя являются взаимоотношения между двумя категориями ценностей, которые можно условно назвать '(обще)человеческими' и 'политическими'. Под человеческим подразумевается здесь естественное, природное, живое, основанное на вечных законах радости и добра; под политическим – обусловленное более или менее узкими социальными и классовыми соображениями (революционными или консервативными), связанными с нуждами революционных и кризисных моментов истории. В соответствии со своим «абстрактным гуманизмом», делавшим его столь близким Толстому, автор «Отверженных» в общем отдавал первенство человеческому. Однако он не закрывал глаза на сложность отношений между двумя началами, на невозможность в определенных случаях удовлетворительно разрешить их антиномию.

Тема '(обще)человеческое – политическое' разветвляется у Гюго в две подтемы, представляющие ее в двух вариациях – «дисгармонической» и «гармонической». Эти две подтемы можно обозначить примерно так:

- I. Политическая ангажированность vs. человечность;
- II. Революция и живая жизнь.

2.1. *Дисгармоническая разновидность темы: политическая ангажированность vs. человечность.* Эпизоды из произведений Гюго, иллюстрирующие проблему соотношения политически обусловленного поведения с требованиями человечности и милосердия, хорошо известны. Наиболее памятные ситуации дисгармонии и прямого конфликта между политическими и гуманными побуждениями.

2.1.1. *Противоречивые отношения.* Чаще всего этот конфликт выглядит так: между персонажами А и В существуют те или иные человеческие отношения, в силу которых от них ожидается взаимная терпимость и милосердие, и в то же время – отношения политические, обуславливающие их враждебную конфронтацию.

Побеждает то одна, то другая линия. Наиболее очевидная и элементарная человеческая связь между А и В состоит в том, что они – люди; но часто они ставятся и в дополнительное отношение, вызывающее к обоюдной или хотя бы односторонней гуманности; например, А и В – соотечественники, братья, друзья, отец и сын, юноша и старик, взрослый и ребенок, мужчина и женщина, учитель и ученик; А совершил благородный поступок, В им восхищен и т. п. Политически антагонизм А и В также конкретизируется и усиливается по-разному: это – роялисты и революционеры, коммунары и версальцы, сыщик и беглый каторжник и т. п.

В «Отверженных» Жан Вальжан отпускает на свободу Жавера, агента полиции, приговоренного к смерти революционерами и к тому же своего опаснейшего врага; позднее Жавер отпускает на свободу Жана Вальжана (в обоих случаях – в первом с оговорками, во втором в чистом виде – победа человечности над политической ангажированностью). В «Девяносто третьем годе» ситуация представлена несколько раз с различными исходами. Маркиз Лантенак спасает детей, жертвуя при этом своей драгоценной для дела роялистов жизнью; революционер Говэн, восхищенный этим поступком, выпускает Лантенака из тюрьмы (победа *человечного* начала). Лантенак велит расстреливать пленных и женщин; Симурдэн приговаривает к смерти своего любимого ученика Говэна (победа *политического* начала). Амбивалентность конфликта в случаях Говэн – Лантенак и Симурдэн – Говэн подчеркивается тем, что оба раза решению предшествует мучительная душевная борьба, и оба персонажа, принявшие решение, считают нужным заплатить за него жизнью: Говэн добровольно является в суд, Симурдэн кончает самоубийством³.

В отдельных, правда, довольно редких, случаях конфликт между *человечностью* и *политической ангажированностью* *выступает с инверсией полюсов*: в то время как человеческие отношения между А и В «голосуют» против милосердия, политические соображения диктуют более мирное решение вопроса. Исход дела, как и в предыдущих случаях, может быть двойным. Матрос Гальмало вместе со всей командой корвета потрясен расстрелом своего брата, произведенным по приказу жестокого и бесчувственного Лантенака. Очувтившись наедине с Лантенаком, Гальмало намеревается расправиться с ним, но старый роялист с помощью политической аргументации переубеждает матроса, превращая его в своего последователя и верного слугу (победа политического начала над человеческим). В «Отверженных» (IV, 12, 8) глава повстанцев Анжольрас застреливает некоего Кабюка, который под предлогом

укрепления баррикады убил мирного привратника (победа человеческого над политическим)⁴.

В книге «L'Année terrible» политическая ангажированность берет верх над человечностью в ситуации, когда сталкиваются соотечественники, «братья»: ср. такие строки, как *Alceste est aujourd'hui fusillé par Philinte; L'homme dit au soldat qui l'ajuste: Adieu, frère* и т. п. К этому общему для всего цикла человеческому отношению могут добавляться в отдельных стихотворениях и другие, усиливающие идею чудовищности конфликта, например, А – взрослые, В – дети, как в разбираемой нами новелле «Sur une barricade...».

Сочетание в рамках единой ситуации противоположных отношений между персонажами А и В, подобно сочетанию в одном лице противоположных ипостасей, может быть различным по силе сопрягаемых контрастов и по степени органичности СОВМЕЩЕНИЯ. Более механическое соединение и менее сильный контраст имеем в случаях, когда, скажем, брат поднимает руку на брата или солдаты (взрослые мужчины) подвергают репрессиям женщин и детей, но указанным номинальным половозрастным или родственным соотношением и ограничиваются «положительные» человеческие связи А и В, взывающие к смягчению их политического антагонизма. Более сильный контраст, когда в ходе враждебных действий положительные (половозрастные, дружеские, родственные и т. п.) отношения активно проявляются (Симурдэн – Говэн *adieu, frère* и т. п.). Более тесное и органичное СОВМЕЩЕНИЕ, когда проявления политического антагонизма и положительных человеческих отношений нераздельно сливаются в одних и тех же акциях, оказываясь их разными аспектами. Как мы увидим далее (см. 4.5), последний случай, хотя и в нерезкой форме, может быть усмотрен в стихотворении «Sur une barricade...».

2.1.2. *Неприсоединение*. Другая разновидность дисгармонии между человечностью и политической ангажированностью состоит в том, что А и В противостоят друг другу по политической линии, тогда как третий персонаж, С, воздерживается от принятия стороны одного из антагонистов против другого и либо проявляет гуманное отношение к обоим, либо отворачивается от обоих в силу каких-то более общезначимых и общечеловеческих побуждений. Пример первого – продавец настойки, утолявший жажду и инсургентов и правительственных солдат (см. цитату ниже, 2.2.1), пример второго – мать троих детей Мишель Флешар: *Кто ты? – Люди мы, спасаемся. – А какой партии ты сочувствуешь? – Не знаю. – Ты синяя? Белая? С кем ты? – С детьми* («Девяносто третий год», I, 1).

2.2. *Гармоническая разновидность темы: революция и живая жизнь*. Эта подтема ‘человеческого–политического’ соотносит жизнь в ее свободных и непосредственных проявлениях, спонтанные порывы души, естественные человеческие интересы и радости с суровой необходимостью, аскетизмом и трагизмом революционной борьбы, в которую вовлекаются люди. Это соотношение у Гюго обычно изображается как гармоническое: революционные события не противоречат природным устремлениям людей, а, напротив, созвучны им и, более того, дают возможность живому человеческому началу найти себя и выразиться с большей полнотой.

Революционная стихия, по Гюго, родственна и близка духу французов: они принимают ее с радостью, охотно окунаются в ее атмосферу, живут ею, чувствуют себя в ней как рыба в воде. Это вдохновенное слияние с революцией характерно в равной мере для любых проявлений живой жизни – от самых серьезных, высоких и духовных до гедонистических, легкомысленных и игровых. Рассмотрим две основные формы, в которых находит выражение эта гармония между политическим и человеческим началом.

2.2.1. *Соседство и «братание» революционного и живого*. Революция возникает посреди проявлений жизни и развивается бок о бок с ними; жизнь не затаивается, не прячется от грозных событий, а, напротив, выходит на площадь, соседствует и весело «братается» с революцией и историей. В Париже 1793-го года «вся жизнь протекала на людях, столы вытаскивали на улицу и обедали тут же перед дверьми... <...> Все было страшно, но никто не ведал страха. <...> Парижане танцуют, поют, любуются, словно праздничными зрелищами, военными учениями и казнями» («Девяносто третий год», II, 1, 1). Те же непринужденность и буйство жизни в разгаре боя типичны для Парижа 1830-х годов: «Пальба на перекрестке, в пассаже, в тупике. ...течет кровь, картечь решит фасады домов, пули убивают людей в постелях, трупы усеивают мостовые. А пройдя несколько улиц, можно услышать стук бильярдных шаров в кофейнях. Театры открыты, там разыгрываются водевили; любопытные беседуют и смеются в двух шагах от улиц, где торжествует война. Проезжают фиакры, прохожие идут обедать в рестораны, и иногда в тот самый квартал, где сражаются. В 1831 г. стрельба была приостановлена, чтобы пропустить свадебный поезд. Во время восстания 12 мая 1839 г. на улице Сен-Мартен маленький хилый старичок, тащивший увенчанную трехцветной тряпкой ручную тележку, в которой стояли графины с какой-то жидкостью, переходил от баррикады к осаждавшим ее

войскам и от войск к баррикаде, услужливо предлагая стаканчик настойки то правительству, то анархии» («Отверженные», IV, 5; здесь – СОВМЕЩЕНИЕ интересующего нас мотива ‘Соседство’ с мотивом ‘Неприсоединение’, см. выше 2.1.2).

Сосуществуя и сплетаясь с революцией, гедонизм охотно усваивает внешние формы и эмблемы господствующих политических течений. Эта трагедия, однако, не имеет ничего общего ни с неуклюжей мимикрией трусов, ни с издевательской и пародийной мимикрией плутов⁵, но является частью праздничной и игровой атмосферы. «В моде были синие камзолы “а-ля тиран”. В галстук втыкали булавку в форме “колпака свободы” <...> На каждом перекрестке, присев на тумбы, картежники резались в карты, но и в игральную колоду ворвался вирхь революции: королей заменили “гениями”, дам – “свободами”, валетов – “равенствами”, а тузов – “законами”» («Девяносто третий год», II, 1).

Пример более высокой формы ‘живой жизни’, сосуществующей с дымом сражения, – чтение любовных стансов на баррикаде («Отверженные», IV, 12, 6).

2.2.2. *Слияние (СОВМЕЩЕНИЕ) ‘революции’ и ‘жизни’ в одних и тех же персонажах, действиях, фразах и т. п.* – более тесная форма гармонического сосуществования этих двух начал.

Сюда относятся многочисленные случаи, когда персонажи находят в тех или иных аспектах революции применение своим человеческим качествам и наклонностям, соответствующим их возрасту, полу, профессии, судьбе и т. д. Они органически входят в революцию и делают ее, оставаясь при этом самими собой. В наиболее высоком и серьезном плане примером такого героя является Симурдэн: «...[он]... решил, что раз уж невозможно убить в себе священника, нужно возродить в себе человека; но средства для этого он избрал самые суровые: его лишили семьи – он сделал своей семьей родину, ему отказали в супруге – он отдал свою любовь человечеству. <...> Он прожил великие годы революции, всем существом отзываясь на каждое ее дуновение... <...> Он видел, как поднималась революция, но не таким он был человеком, чтобы испугаться пробудившегося гиганта, – напротив, сила его сказочного могущества и роста влила в жилы Симурдэна новую жизнь, и он... тоже начал расти. <...> Эта дикая, исступленная и великолепная стихия соответствовала его масштабам. Он был подобен морскому орлу, – глубочайшее внутреннее спокойствие и жажда опасностей. Иные окрыленные существа, суровые и невозмутимые, как бы созданы для могучих порывов ветра» («Девяносто третий год», II, 1, 2).

Однако не этому аскетическому модусу слияния человека с революцией отдает Гюго в конечном свете свои симпатии. Говоря, что Симурдэн «отдал свою любовь человечеству», автор добавляет: «Этот избыток, в сущности, та же пустота», а позже, сталкивая Симурдэна с Говэнном, заставляет революционера-фанатика выглядеть достаточно ограниченным и даже недалеким в сравнении с революционером-мечтателем и гуманистом. Исключительные личности и профессиональные тираноборцы также не были главным предметом внимания писателя. Его гораздо чаще привлекали формы вхождения в революцию обыкновенных мирных людей, за день до этого и не подозревавших в себе никаких героических задатков, и при этом ему был особенно близок светлый, легкий, игровой модус такого вхождения.

Субстратом героических действий часто оказываются схемы поведения, привычные для данного лица в его прежней, мирной жизни. «Жиблота [служанка в кабачке] ходила взад и вперед, таская для строителей баррикады щебень. <...> Она подавала булыжник, как подавала бы вино, – словно во сне» («Отверженные», IV, 12, 3). Бывает также, что персонажа толкают в ряды сражающихся обстоятельства его частной судьбы, имеющие сугубо внеполитическую и общечеловеческую природу. Такова история полупомешанного от голода старика Мабефа, который становится не больше не меньше как знаменосцем восстания («Отверженные», IV, 9, 3 и 14, 2). Но чаще всего революционные и героические действия персонажей Гюго стимулируются их стремлением жить полнокровной жизнью, артистизмом, природной склонностью к игре и веселой выходке.

Хрестоматийные носители игрового начала – дети: участвуя в революции, они удовлетворяют свою потребность в игре. При этом они могут выбирать для себя такие формы революционной активности, которые соответствуют характерным «прописям» детского и игрового поведения. Гаврош, с песнями и прибаутками собирающий под огнем патроны, как бы играет в прятки со смертью. Для его приятеля Наве демонстрация – род карнавала или спектакля: на приглашение взрослых позавтракать с ними мальчик отвечает: «Не могу – я иду в процессии, ведь это я кричу “Долой Полиньяка!”» («Отверженные», V, 1, 15 и IV, 12, 2). Отчетливо возрастной рисунок проступает и в действиях героя стихотворения «Sur une barricade...», о чем будет речь ниже.

Тот же закон действует и в мире взрослых. Воюют, резвясь и играя, гуляки Боссюэ, Курфейрак и другие. Для многих из них субстратом отважного поведения на баррикаде служит любовь:

«У нас, грешных, почти у всех есть любовницы, которые, сводя нас с ума, превращают в храбрецов. Когда ты влюблен, как тигр, совсем нетрудно драться, как лев» («Отверженные», V, 1, 14). Спонтанная игра живой жизни, находящая себе революционные проявления, воплощена не в последнюю очередь в женщинах. Парижские модницы 1793-го года находят, что «красный колпак им очень к лицу» («Девяносто третий год», II, 1, 1). «Маркитантки охотно следуют за головным отрядом. Пусть на каждом шагу подстерегает опасность, зато чего только не насмотришься. Любопытство – одно из проявлений женской храбрости» («Девяносто третий год», I, 1). Последний пример из «Девяносто третьего года» ценен для нас тем, что почти дублирует ситуацию «Sur une barricade...»: там оборотной стороной героического поведения оказывается *детское* начало, здесь – женское.

3. Тема стихотворения: окончательная формулировка

Выявив эти инвариантные мотивы поэтического мира Гюго, покажем, как из них может быть «составлена» тема стихотворения «Sur une barricade...»:

(1) м о т и в ‘Слияние революции и жизни’ (2.2.2). Разновидность: ребенок, совершающий героические действия, соответствующие возрастным и игровым моделям поведения;

(b) м о т и в ‘Противоречивые отношения’ (2.1.1). Разновидность: братоубийство (французы-версальцы избивают французов-коммунаров);

(c) м о т и в ‘Противоречивые отношения’. Разновидность: взрослые против детей (избиению подлежат и дети). Примечание: СОВМЕЩЕНИЕ положительных человеческих (половозрастных) и отрицательных политических отношений между А и В – органическое (см. последний абзац 2.1.1);

(d) м о т и в ‘Неприсоединение’ (2.1.2) – намеченный в виде легкого нюанса.

4. От темы к сюжету

Заданному в теме СОВМЕЩЕНИЮ героического и детского логически предшествует КОНКРЕТИЗАЦИЯ обоих тематических элементов в характерные для них модели (прописи) поведения. Эти прописи извлекаются из «словаря действительности» – универсального набора предметов, ситуаций, качеств и пр., хранящихся, вместе с приписанными им кругами значений и эмоциональных окрасок, в коллективной памяти носителей данной культуры, в частности автора и его читателей. В словарь действительности входят, во-первых, предметы и ситуации реальной жизни и, во-вторых, отстоявшиеся в коллективном сознании схемы и мотивы из литературы, искусства, истории, мифов и т. п.⁶

Оказывается, что каждый из двух элементов темы подвергнут в сюжете стихотворения ВАРЬИРОВАННИЮ, т. е. реализован более чем одним способом. Героизм развернут в две модели – ‘Солидарность’ и ‘Возвращение пленника, отпущенного под честное слово’. Детство также представлено двумя моделями – ‘Подражание взрослым вне дома’ и ‘Назойливость’. Эти четыре компонента образуют, тесно переплетаясь, центральный стержень сюжета. Но, кроме них, по тексту рассеяны и некоторые другие, более периферийные и окказиональные, штрихи и детали, соответствующие различным аспектам детства и героизма.

Нетрудно видеть, что указанные четыре модели выбраны из всего множества проявлений героического и детского не случайно, а в силу определенных сходств и точек соприкосновения между ними, облегчающих их СОВМЕЩЕНИЕ. Иными словами, данный набор отражает взаимное СОГЛАСОВАНИЕ, фактически сопровождавшее КОНКРЕТИЗАЦИЮ тематических элементов героического и детского. Эти сходства и точки соприкосновения четырех прописей поведения и их переплетение в сюжете описываются ниже.

Прежде чем переходить к подробному рассмотрению сюжета, отметим следующее. Чрезвычайно мрачный колорит книги «L'Année terrible» оставляет мало места для жизнерадостности, оптимизма и игры. 1871 год – это не 1793 и не 1832 годы. Поэтому по сравнению с двумя упоминавшимися романами Гюго героический, жертвенный аспект поведения ребенка звучит в «Sur une barricade...» сильнее, а детский приглушен и отодвинут на второй план. Правда, он и здесь прочерчен с достаточной определенностью, благодаря его упомянутому ВАРЬИРОВАННИЮ в виде двух основных моделей и ряда дополнительных деталей,

выражающих тему детства (см. 4.4). В целом, таким образом, детская линия сюжета дает себя знать совершенно недвусмысленно. Тем не менее следует признать, что в отдельных звеньях нижеследующего разбора нами допущена, ради полноты и стройности, определенная идеализация реальной картины и постулированы такие элементы детской линии, которые в действительности едва ли сколько-нибудь сильно ощущаются.

4.1. *‘Солидарность’ и ‘Подражание взрослым вне дома’*. Неоставление гибнущих товарищей может, очевидно, рассматриваться в героическом плане как типичное проявление солидарности и братства. ‘Солидарность в смерти’, добровольное присоединение к гибнущему близкому существу, относится, по-видимому, к числу излюбленных мотивов Гюго (хотя он и не вошел в тот сегмент поэтического мира писателя, который мы очертили выше). Таким актом заканчиваются три романа – «Собор Парижской богородицы» (Квазимодо–Эсмеральда), «Человек, который смеется» (Гуинплен–Деа), «Девяносто третий год» (Симурдэн–Говэн). В «Отверженных» этот мотив представляет Грантэр-пьяница, издали восхищающийся Анжольрасом; проспав все сражение, он пробуждается лишь для того, чтобы примкнуть к своему кумиру, расстреливаемому солдатами (V, 1, 23). Как можно видеть, в ряде случаев добровольная смерть вместе с любимым оказывается для любящего исполнением мечты о сближении с ним, недоступном или затрудненным при жизни (Квазимодо, Грантэр)⁷. К этим персонажам в какой-то мере примыкает и Гаврош, на баррикаде подвергаемый дискриминации (его игнорируют, гонят, не дают ружья).

Это стремление через смерть дотянуться до объекта поклонения – момент, способствующий СОВМЕЩЕНИЮ в стихотворении «Sur une barricade...» благородно-трагического аспекта событий с детским⁸. В самом деле, в детском плане действия мальчика, как они описаны поэтом, естественно мотивируются той возрастной психологией, проявления которой автор «L’Appée terrible» уже неоднократно изображал раньше (ср. эпизоды с Гаврошем). Данная модель детского поведения достаточно хорошо известна. В частности, в своем нормативном руководстве по воспитанию детей известный педиатр Б. Спок пишет, что ребенок в возрасте 6–12 лет стремится к независимости от родителей и ищет для себя авторитетов вне дома: «Ребенок холодно относится к другим людям, кроме тех, кого он считает “замечательными людьми”. <...> Стремясь избавиться от родительской зависимости, он все чаще обращается за идеями и знаниями к взрослым людям вне

семьи, которым он доверяет. Если он узнаёт от своего любимого учителя по естествознанию, что красные кровяные шарики больше, чем белые, то отцу никакими силами не удастся убедить его, что это не так»; см.: (Spock 1985).

Таким образом, СОВМЕЩЕНИЕ моделей ‘Солидарность’ и ‘Подражание’ в данном случае опирается на сходство внутренней конфигурации: ‘стремление «втереться» в общество взрослых’ – ‘стремление быть вместе с таким партнером, с которым, собственно говоря, нет особых оснований находиться вместе’.

Результатом СОВМЕЩЕНИЯ двух моделей является (2) – наиболее общая формулировка сюжета стихотворения:

(2) мальчик: стремится быть в обществе взрослых мужчин вне дома и подражать им // проявляет готовность разделить судьбу расстреливаемых коммунаров. (Здесь и в следующих формулах двойная косая черта отделяет детский аспект событий от героического, а часть текста, предшествующая двоеточию, относится к обоим аспектам.)

Это двойственное намерение мальчика подчеркивается с помощью двух приемов выразительности: НАРАСТАНИЯ, или усиленного ПОВТОРЕНИЯ, и ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ, точнее, основанной на нем конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ в ее ментальной разновидности⁹.

В плане действительных событий НАРАСТАНИЕ является непрерывным и выражается в следующем:

(3) (а) сначала мальчик просто намеревается быть со взрослыми мужчинами вне дома // умереть вместе с коммунарами;

(б) затем, вдобавок к прежнему намерению, он ведет себя способом, противоположным представлению о ребенке, находящемся под родительской опекой, а именно сам делает некоторый покровительственный, «взрослый» жест по отношению к дому и родителям // собираясь умереть, заботится не о себе, а о других (о родителях);

(с) наконец, он решительно присоединяется к взрослым вне дома // непосредственно становится под пули.

В соответствии с избранной разновидностью конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ среднее звено формулы (3) конкретизируется таким образом, что становится ментальным ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ по отношению к заключительному звену. Поведению мальчика в среднем звене придается редакция, которая является СОВМЕЩЕНИЕМ указанной в (3б) сущности

(покровительственный и альтруистический жест) с внешней формой (уход домой), которая делает естественным противоположное осмысление этого поведения остальными персонажами и читателем¹⁰.

Некоторой модификации по СОГЛАСОВАНИЮ со средним звеном подвергается теперь и заключительное звено формулы (3). Во-первых, раз там появился 'уход домой', то здесь при конкретизации 'решительного присоединения...' должно иметь место 'возвращение'. Во-вторых, происшедшее расщепление действия на план действительности и план неправильного осмысления ведет к тому, что если в первом плане это *возвращение* служит вполне естественным завершением НАРАСТАЮЩЕЙ линии поведения мальчика, то во втором плане, после ОТКАЗНОГО среднего звена, оно должно восприниматься как неожиданность.

Таким образом, формула (2) после ее обработки ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ может быть переписана в виде (4) (курсивом выделены черты, новые по сравнению с (3)):

(4) (а) сначала мальчик просто намеревается быть со взрослыми мужчинами вне дома // погибнуть вместе с защитниками баррикады;

(б) [ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ] затем, вдобавок к прежнему намерению, он *уходит домой* и ведет себя способом, противоположным представлению о ребенке, находящемся под родительской опекой, а именно сам делает некоторый покровительственный, взрослый, жест по отношению к дому и родителям // собираясь погибнуть, заботится не о себе, а о других (о родителях).

[ОСМЫСЛЕНИЕ] *Притворно выражая прежние намерения, мальчишка сбегает домой: раздумав присоединиться ко взрослым вне дома и возвращаясь под родительскую опеку // испугавшись и решив покинуть гибнущих товарищей.*

(с) [ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ] наконец, он *возвращается* и решительно присоединяется ко взрослым вне дома // непосредственно становится под пули.

[ОСМЫСЛЕНИЕ] наконец, он *неожиданно для всех возвращается* и (далее как в (с)).

Применение конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ к первым двум моделям продиктовано не только эффектностью этой конструкции, но, как мы увидим далее, и тем, что другие две модели поведения, рассматриваемые ниже, латентно содержат ее и предрасполагают к ее четкому прочтению.

Примечание. Нетрудно видеть, что формулы (3)–(4) отличаются от (2) несколько большей выраженностью детской линии. Мотив 'дома, родителей', вводимый в звеньях b и c, становится недостававшим вторым членом оппозиции 'семья, родительская опека – взрослые мужчины вне дома', конститутивной для модели 'Подражание'. В целом следует, однако, признать, что в отношении детской линии формула (4) представляет собой некоторую идеализацию. В реальном стихотворении вышеупомянутая модель прочерчена нерезко и вычитывается не столько из текста, сколько из подтекста, особенно на фоне аналогичных мотивов в других произведениях Гюго (см. 2). Некоторые ее элементы оказываются выраженными лишь косвенно, и притом уже в формуле (4). Например, 'отталкивание от родительской опеки, нежелание быть ее объектом' дано не прямо, а через производный мотив – 'стремление стать субъектом опеки по отношению к родителям', в котором исходный мотив замаскирован противоположной направленностью (не от дома, а к дому). В плане осмысления другими персонажами (солдатами, офицером) элементы детской линии постулируются нами скорее ради придания полноты и стройности формуле (4), нежели в силу какого-либо реального их значения (для этих персонажей детский аспект поведения ребенка, скорее всего, не существует). Никакого прямого авторского комментария, эксплицирующего возрастной субстрат действий мальчика, в стихотворении нет.

4.2. 'Возвращение пленника, отпущенного под честное слово' – вторая модель, входящая в героическую линию; она налагается на (4) таким образом, что способствует КОНКРЕТИЗАЦИИ обстоятельств 'ухода домой'. Данный мотив достаточно распространен в исторических легендах и литературе и уже в античное время рассматривался как хрестоматийный пример честности и благородства. Один из наиболее известных случаев – история о Регуле, рассказанная Цицероном и в драматических тонах живописуемая Горацием¹¹. Встречается этот мотив и в рыцарских романах¹².

Хотя, как это следует из наших объяснений психологической подоплеки поведения мальчика, «рыцарские» представления о кодексе чести субъективно играли в его возвращении едва ли большую роль, чем в поступке исторического Регула ('честность' объяснялась в этом случае страхом римлян времен пунических войн перед мстостью богов за нарушение клятвы), уже самый факт объективного совпадения действий мальчика с рисунком модели 'Возвращение пленника...' дает нам законное

основание включать присущий ей героический заряд в общий эффект стихотворения.

Добавление этого мотива превращает (4) в (5):

(5) (a) [как (4a)];

(b) [как (4b), с добавлением. Затем, вдобавок к прежнему намерению, он] *отпросившись и пообещав вернуться* [, уходит домой и совершает поступок...];

(c) [как (4c)].

4.3. '*Назойливость*'. Вторая детская модель, подводимая под волеизъявление, уход и возвращение мальчика, касается, как и первая, взаимоотношений со старшими; правда, в отличие от первой, она не ограничена рамками определенного возраста. Это – детская настырность, назойливость, упрямая прямолинейность и буквализм в преследовании задуманной цели. Распространена ситуация: взрослый, не принимающий всерьез требований ребенка, пытается отделаться от него, думает перевести его внимание на другие объекты, но ребенок возвращается к прежнему и настаивает на буквальном выполнении своего желания.

Очевидно, что тема назойливости адекватным образом КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ через ПВ ПОВТОРЕНИЕ¹³. А обращается к В за одним и тем же делом несколько раз¹⁴. Вполне естественно также, что ситуация детской назойливости, как она описана выше, предрасполагает к развертыванию в сюжет с ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ ментального типа: ведь в ней немало важную роль играют моменты непонимания (взрослому трудно встать на точку зрения ребенка) и забывчивости (нежелательное и надоевшее легко забывается), весьма пригодные для мотивировки превратного осмысления, конституирующего эту сюжетную конструкцию. Выраженная через ПОВТОРЕНИЕ и ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, ситуация *детской назойливости* выглядит так:

(6) (a) Ребенок чего-то требует от взрослого;

(b) тот обещает или дает ему что-то ненастоящее, «игрушечное» и думает, что успешно отделался от приставаний (самоуспокоение взрослого);

(c) к его изумлению и досаде, ребенок возобновляет свои требования¹⁵.

В разбираемом нами стихотворении происходит именно это: солдаты рады предлогу отпустить мальчишку на все четыре

стороны; возможно, они хотели его только припугнуть и позабыться. С изумлением видят они, что он и вправду настаивает на том, чтобы разделить судьбу обреченных пленников.

Обратим внимание на значительное сходство конфигурации между второй детской и второй героической моделями (подобное отмеченному в свое время сходству между первой детской и первой героической моделями). 'Возвращение пленника' есть проявление 'ригоризма', 'упрямства'; 'Назойливость' – 'буквализма'. Это сходство, как нетрудно понять, облегчает и делает естественным слияние обеих моделей.

Усиленное ПОВТОРЕНИЕ и ментальный ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, примененные для развертывания Назойливости, во всех своих звеньях совпадают с ПОВТОРЕНИЕМ и ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ, описанными ранее применительно к Солидарности и Подражанию (4.1). В частности, среднее звено –

(7) мальчик уходит, имея в виду вернуться; его уход неправильно осмысливается солдатами и офицером (самоуспокоение – думают, что отделались)

– дополняет (5b) (в части неправильного осмысления; см. (4b)): не только думают, что струсил, но и думают, что отделались. Неожиданность, наступающая в третьем звене, относится к обоим предположениям.

Присутствие модели *Назойливость* в структуре сюжета подчеркивается некоторыми из деталей (см. ниже)¹⁶.

4.4. *Детали*. Формулы (5) и (7) в совокупности представляют собой довольно точное приближение к сюжету нашего стихотворения, включая и то, что в нем сказано явно, и то, что вычитывается из подтекста.

Дотягивание этого полуфабриката до сюжета в его полном виде требует объяснения целого ряда незатронутых нами деталей. Некоторые из них как тематически важные (и прежде всего помогающие рельефно нарисовать образ мальчика с его по-детски героическим поведением) мы рассмотрим сейчас. Другие детали, которым отводится преимущественно выразительная и техническая функция (повышение драматического напряжения, дополнительное оттенение уже выработанных элементов сюжета), рассматриваются в п. 5.

Среди деталей, проясняющих тему образа мальчика, нас будут интересовать следующие: 1. *Nous en sommes*; 2. *ma mère chez nous*; 3. *la montre*; 4. двукратно повторяемое *je vais revenir*.

1. Слова *Nous en sommes* выражают в героической линии утверждение о причастности и солидарности, а в детской – напускную взрослость (ребенок говорит о себе во множественном числе)¹⁷.

2. Почему мальчик просит отпустить его именно к матери? Ведь он мог бы проситься, например: а) к отцу; б) к обоим родителям; в) к кому-то еще, например к друзьям, младшему брату или сестре и т. д. С точки зрения функции, выполняемой этой деталью в героической линии (собираясь умереть, мальчик думает не о себе, а о других), все эти варианты, по-видимому, равноценны. Но с точки зрения противопоставления ‘родители – взрослые вне дома’, актуального для первой из детских моделей, мать желательнее всего по следующим двум причинам. Во-первых, она в максимальной степени воплощает идею нежной родительской опеки, от которой двенадцатилетний ребенок стремится освободиться. Младший брат, сестра или друг здесь были бы вовсе непригодны, поскольку никак не могли бы ассоциироваться с идеей опеки. Отец в принципе допустим, но в силу своего пола он не образует такого контраста со ‘взрослыми вне дома’ (коммунарами), как мать. Вариант ‘оба родителя’ ближе всего к тому, что мы имеем в стихотворении: но, по-видимому, он также отставлен как менее контрастный.

Во-вторых, коль скоро ребенок освободился от родительской опеки и сам желает оказывать покровительство семье, мать опять-таки оказывается наиболее подходящим объектом: мальчик в роли главы семьи опекает именно ее (если бы он опекал, например, младших братьев и сестер, это читалось бы скорее как помощь матери, следовательно, как подчинение ей).

3. Другая деталь мотивировки ухода – часы, которые ребенок хочет отнести матери, – также получает полное объяснение лишь с учетом обеих линий. В героической линии здесь все явно: это – проявляемая в момент смерти забота о других, а также вполне деловитый и прозаический характер этой заботы, указывающий на презрение к смерти. Но и в детской линии эта деталь выглядит весьма естественно, имея характерную половозрастную окраску. «После шести лет ребенок продолжает глубоко любить своих родителей, но старается этого не показывать. Ему не нравится, когда его целуют, по крайней мере при людях... Он не хочет, чтобы его любили как собственность или как очаровательное дитя» (*Spock* 1985: 410).

Эта несклонность к сентиментам в отношении родителей чувствуется и в мотиве часов. Жест сыновней заботы замаскирован здесь видимостью нарочито тривиального и будничного дела.

А тот факт, что речь идет о часах (а, например, не о деньгах, сувенирах или ином имуществе) хорошо согласуется с повышенным интересом мальчишек к механизмам и металлическим предметам.

4. Повторяемое дважды *je vais revenir* придает просьбам мальчика, обращенным к офицеру, тон приставания и нытья, КОНКРЕТИЗИРУЯ этим модель ‘Детская назойливость’¹⁸. Это впечатление настырности усиливается благодаря избыточности слов *je vais revenir* во второй раз. Ведь офицер задает, собственно, другой вопрос – *où loges-tu?*, на который мальчик дает и непосредственный ответ – *Là, près de la fontaine*, заполняя тем самым все валентности в диалоге. То, что выпадающая из диалога фраза *Et je vais revenir, monsieur le capitaine*¹⁹ занимает в скупом на слова тексте целый стих, делает более заметной ее логическую ненужность, а тем самым создает искомый эффект надоедливости повторения.

Тот факт, что вторичному произнесению фразы *je vais revenir* предшествуют другие реплики (слова офицера *Ces voyoux / Ont peur*, вопрос офицера и ответ мальчика), непосредственно связан со структурой модели ‘Назойливость’, как она была описана выше. В самом деле, реплики офицера, с самого начала не принимающего всерьез выдвинутых ребенком причин отлучки, уводят разговор от темы возвращения и навязывают ребенку необходимость отвечать на посторонний вопрос (*où loges-tu?*). Но, сделав это вынужденное отступление, мальчик возобновляет свою прежнюю линию, повторяя: *et je vais revenir* etc. Таким образом соотношение диалогических реплик в строках 10–12 воспроизводит в миниатюре ту же ситуацию отталкивания – возобновления приставаний (8), которая характеризует и весь сюжет в целом. ‘Возвращение’ мальчика, после ОТКАЗНОГО отклонения диалога в сторону, к теме *revenir* является скрытым ПРЕДВЕСТИЕМ его буквального возвращения в финале, также предваренного ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ – уходом домой²⁰.

4.5. *Заключение.* Мы видим, насколько полно ‘детскость’ пронизывает все действия героя стихотворения. Обе рассмотренные модели детского поведения (Подражание и Назойливость) определяются через то или иное отношение ребенка ко взрослым. В данном сюжете роль взрослых в первой модели играют коммунары, а во второй – офицер и солдаты. Таким образом ВАРЬИРОВАНИЕ тематического элемента *детство*, о котором было сказано в самом начале п. 4, имеет характер «проведения через все элементы заданной ситуации» (*Жолковский, Щеглов* 1977: 139–140): мальчик ведет себя типично по-детски по отношению к друзьям (коммунары, мать) и к врагам (солдаты), к объектам

притяжения (коммунары) и отталкивания (мать). Одновременно реализуется и заданное темой парадоксальное органическое СОВМЕЩЕНИЕ положительных человеческих отношений с отрицательными политическими. Как героическая солидарность оказывается одновременно игрой во взрослость, так и конфронтация мальчика (=ребенка) и карателей (=взрослых) строится по мирной схеме взаимоотношений навязчивого ребенка с занятыми своим делом старшими.

Склонность героя 'играть' с обеими сторонами конфликта (при отсутствии явно выраженной враждебности к версальцам) позволяет усмотреть в его действиях также зачаточную форму мотива Неприсоединение (2.1.2).

5. Техника

Рассмотрим в заключение некоторые детали, имеющие целью выразительную разработку описанного в п. 4 основного контура сюжета. Выигрышность принятых автором технических решений будет в отдельных случаях демонстрироваться путем их сравнения с возможными альтернативными вариантами.

Как мы помним, волеизъявление героя подчеркивается путем усиленного ПОВТОРЕНИЯ, или НАРАСТАНИЯ (см. окончательную формулу (5)). Его четкая ступенчатость достигается соответствующей разработкой каждого из звеньев сюжета – (5а), (5b) и (5с). НАРАСТАНИЕ от звена к звену, а также внутри звеньев осуществляется с помощью разных средств – образных, повествовательных, стилистических, грамматических, стиховых, фонетических и т. п. Не последнюю роль играют метрико-синтаксические особенности стихов (цельность–дробность и сравнительная длина фраз, совпадение–несовпадение синтаксических членений с метрическими, порядок слов и др.). Эти «орудийные» аспекты текста мы будем фиксировать по возможности кратко, обращая внимание лишь на самые очевидные (и в то же время наиболее общие и важные) моменты.

5.1. В первом звене (строки 1–4) добровольность выбора видна, но в то же время не слишком выпячена. Мальчик не сам отдается в руки солдат, а взят ими (*est pris*); не сам заявляет о присоединении к жертвам, а лишь отвечает утвердительно на вопрос офицера (строка 4). В принципе возможны, по-видимому, три варианта пленения: либо солдаты не берут мальчика, а тот

сам просит взять его, либо солдаты берут мальчика и ставят его к стенке, ни о чем не спрашивая, либо солдаты берут мальчика и спрашивают его, заодно ли он с бунтовщиками, и он отвечает утвердительно. Первый вариант выражал бы идею добровольности с большей силой, чем это требуется для первого звена, оставляя мало простора для его усиления во втором и третьем звеньях. Второй вариант непригоден, так как вообще не выражает идеи добровольности. Третий вариант сочетает добровольность (гордая формулировка ответа – *nous en sommes* – дает понять, что это скорее именно сознательное волеизъявление, чем растерянное признание застигнутого врасплох) с невыраженностью личной инициативы²¹, что и делает его оптимальным.

Главный момент первого звена – подтверждение героем принадлежности к коммунарам – подготавливается (ПВ ПОДАЧА) в две фазы: (i) сначала мальчик вводится в поле зрения читателя и сообщается о его пленении; (ii) затем становится известным и его намерение. Внутри каждой фазы также наблюдается определенная подготовка ее главного момента.

Фаза (i) состоит из трех строк (1–3), но собственно появление героя оттягивается до мелодически нисходящей строки 3, представляющей собой первое в стихотворении законченное предложение, главные члены которого (соответствующие идеям 'мальчик' и 'взят') четко распределены между полустихиями и разделены цезурой. Ожидание этого стиха нагнетается в мелодически восходящих строках 1–2, где даются препозитивные обстоятельства. Своей дробностью (каждая состоит из двух грамматически параллельных и однородных полустихий) две первые строки оттеняют синтаксическую цельность третьей (ПВ ОТКАЗ).

Фаза (ii) занимает одну строку (4): собственно волеизъявление героя происходит во втором полустихии, а первое – вопрос офицера – создает его ожидание (ПВ ПРЕПОДНЕСЕНИЕ).

5.2. Второе звено (строки 5–15) во всех своих существенных сюжетных деталях уже было выведено ранее из элементов темы. Теперь мы отвлечемся от тематических соображений (в частности, от модели Возвращение пленника, в рамках которой оказывается желательным момент 'отпрашивания') и посмотрим, какими выразительными эффектами могли бы быть обоснованы эти детали. Было отмечено, что второе звено по сравнению с первым представляет собой НАРАСТАНИЕ (к прежним намерениям добавляются новые) и в то же время шаг назад (= ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ перед третьим звеном) в плане внешнего

рисунка действий мальчика и неправильного осмысления другими его благородных намерений. Сделаем некоторые комментарии, впрочем, достаточно простые и очевидные, к выразительной стороне следующих двух моментов: (А) собственная инициатива ухода; (В) уход с согласия офицера (*permettez-vous que j'aille... va-t-en, drôle*).

Альтернативой к (А) было бы 'мальчика прогоняют или отсылают прочь'. Это, во-первых, не давало бы НАРАСТАНИЯ по линии его инициативы по сравнению с первым звеном (здесь, как и там, активная роль принадлежала бы карателям), тогда как в наличном варианте таковое имеется. Во-вторых, что главное, разрушился бы КОНТРАСТ (в рамках ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА) между тем, что есть (благородные намерения) и тем, что кажется (трусость), поскольку были бы резко ослабленными оба полюса (намерения не дотягивают до собственного волеизъявления, а для осмысления ухода как трусости нет оснований).

Альтернативой к (В) было бы 'мальчик (тайно или явно) убеждает без спросу'. Данное решение также ослабило бы КОНТРАСТ между осмыслением действий мальчика и подлинным их характером, поскольку последний включал бы некоторую хитрость и увертливость (хотя бы и в благородных целях). В наличном варианте, где поведение героя является идеально честным, этот контраст максимальный.

Отметим особенности линейного развития событий во втором звене.

Содержащиеся в нем мнимая кульминация (отпрашивание) и ложная развязка (уход, смех) подготовлены НАРАСТАНИЕМ, воплощенным в мотиве очереди, в которой приходится стоять мальчику (*attends ton tour*²²). Пиком ожидания является момент, когда все старшие товарищи убиты; к нему-то и приурочена просьба об отпуске домой. Очевидно, что такой выбор момента в сильной степени подчеркивает необычность акции мальчика. Уже упоминавшийся КОНТРАСТ между событием и обстоятельствами, лежащий в основе всего сюжета (см. примеч. 21) здесь становится особенно резким. Обстоятельства не оставляют сомнения в необходимости уносить ноги (с одной стороны, «страшность» достигла высшей точки, а с другой – товарищи мертвы и не увидят бегства). Событие же несообразно обстоятельствам вдвойне: в такую минуту ребенок думает не о себе, а о других, и не находится в состоянии возбуждения и страха, а озабочен будничным делом (передача часов). В то же время совпадение отпрашивания с пиком опасности способствует

правдоподобию неправильного осмысления и тем самым конечной поразительности ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА.

Две основные фазы второго звена – это (i) ожидание в очереди (строки 5–7) и (ii) отпрашивание и уход домой (строки 8–15).

Фаза (i) распадается на два этапа нарастающей силы: в строке 5 мальчику объявляют приговор, в строках 6–7 приступают к его исполнению. Первый этап (реплика офицера, занимающая целый стих) может рассматриваться одновременно как итоговая часть первого звена. Второй этап начинается введением мотива 'очереди' (*Attends ton tour*); этот мотив затем КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ через НАРАСТАНИЕ: описание гибели товарищей, наблюдаемой ребенком, занимает 0,5 + 1 стих (...*voit... muraille*, строки 6–7), причем в полустиих показаны залпы (*des clairs*), в целом стихе – их результат. Как и в ряде других мест, итоговое положение, за которым начинается следующая фаза сюжета, описывается целым стихом (строка 7).

Фаза (ii) – отпрашивание и уход (строки 8–15), – в свою очередь, разворачивается с НАРАСТАНИЕМ. Происходит спор, в котором ребенок защищает свою правдивую версию причины ухода, а офицер – ложную. В ходе диалога та и другая версия набирают силу, причем фазы обоих усиления, естественно, перемежаются.

Мальчик выступает со своей просьбой и ее объяснением в строках 8–9 (*permettez-vous... chez nous*). Его слова занимают 0,5 + 1 стих. Благодаря этому метрическому разрастанию, а также поступательности синтаксического разворачивания и совпадению синтаксических единств со стихами и полустиями, данная реплика мальчика производит впечатление неторопливости, обстоятельности, четкой артикулированности, звучности, свободы. Напротив, следующая его реплика (*je vais revenir* в строке 10) находится в неудобной метрической позиции – в середине стиха, не гранича с цезурой, а перекрывая ее, – и оказывается «зажатой» между двумя репликами офицера. Вследствие этого она звучит приглушенно, кажется неловкой, скомканной, торопливой. На этом участке диалога (строки 10–11, первое полустиие) офицер, укрепляясь в собственном понимании намерений ребенка, «забывает» последнего, засыпает вопросами и уводит от темы. В формальном плане кусок диалога, заключенный между двумя полуторастрочными репликами мальчика, раздроблен на короткие предложения, характеризуется сменой говорящих и пестротой интонаций (вопросительная, утвердительная, восклицательная, вопросительная) и содержит резкий анжамбман. Все эти

особенности содержания и строения указанных полутора строк заставляют рассматривать их как ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ, призванное оттенить очередную длинную реплику мальчика (*Là, près... le capitaine*, строки 11, второе полустихие – 12), где ребенку удастся вторично вырваться на простор со своей версией. Реплика характеризуется таким же разрастанием 0,5 + 1, как и в строках 8–9, совпадение же синтаксических членений с метрическими в ней еще более четкое (точка после строки 11; цезура перед обращением в строке 12). Как уже говорилось (п. 4), мальчик ‘назойливо’ возвращается здесь к прежней теме. Слова *je vais revenir*, которые в строке 10 были так неудобно стиснуты и заглушены, теперь повторяются им в полный голос, в выигрышной позиции – перед цезурой во второй, более весомой, строке реплики, и при этом особенно выделены благодаря их упоминавшейся выше диалогической избыточности.

Усиливается по ходу диалога и ложная версия, выражаемая офицером. В первый раз она формулируется в гипотетической форме и применительно к частному случаю (вопрос и 2-е лицо ед. числа: *Tu veux t'enfuir?*), во второй раз – в форме уверенности и обобщенно (восклицание и 3-е лицо мн. числа: *Ces voyoux / Ont peur!*). Следующие за этим слова офицера: *Où loges-tu?*, по-видимому, означают окончательное снятие им вопроса о возвращении и служат переходом к разрешению уйти.

Заметим, что отмеченные выше метрико-синтаксические особенности реплик служат не только средствами сознания НАРАСТАНИЯ, но и орудийной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ черт характера участников диалога. Рубленные, игнорирующие метрическую схему реплики офицера в строках 10–11 (и 13) звучат резко, торопливо и приземленно, тогда как речи мальчика в строках 8–9 и 11–12, так сказать, положенные на музыку александрийского стиха, выражают такие черты героя, как ясность, цельность, спокойствие, возвышенность.

Вслед за второй длинной репликой мальчика, в строке 13, включающей разрешение уйти, уход и краткое резюме ложной версии, стих снова дробится и совпадение синтаксических единиц с полустихиями теряется (*Va-t-en, drôle. – L'enfant s'en va. Piège grossier*). Зато следующие два стиха (строки 14–15), должностующие закрепить ложную развязку, цельны и метрико-синтаксически правильны (каждый стих – одно предложение, цезуры отмечают синтаксическое деление). Союз *et*, придающий высказываниям оттенок завершенности (ср. строки 7, 12), и грамматический параллелизм, особенно полный в первых полустихиях (*Et les sol-*

dots riaient... Et les mourants mêlaient) создают ощущение окончательности и устойчивости этого мнимозаключительного положения. Впечатлению остановки действия способствуют глагольные *Imparfait*s, а также смысловая и интонационная законченность каждой из двух строк: первая не создает ожидания второй, мысль не развивается, а дублируется. Вместе с тем строки 13–14 звучат патетично, возвышаясь своей громогласностью над всем предыдущим развитием действия. Этот эффект ‘поднятой ввысь статичности’ создается и тем, что здесь диалог двоих сменяется хором всех участников сцены, и тем, что широкое синтаксическое движение строк 14–15 оттеняется ОТКАЗНОЙ раздробленностью предыдущей строки 13 и ПОВТОРЕНИЕМ этого движения (уже упоминавшийся параллелизм).

При всем своем сходстве строки 14–15 не полностью идентичны. Они не составляют рифмующейся пары (строка 15 задает новую рифму), и точный параллелизм со строкой 14, выдержанный в первом полустихии строки 15, ослабляется во втором ее полустихии. Это указывает на неокончателность исхода и подготавливает переход в следующих стихах от ложной развязки к настоящей.

5.3. *Третье звено (Mais le rire... Me voilà*, строки 16–18), как и два предыдущих, имеет собственное НАРАСТАНИЕ. Наступление настоящей развязки по способу подготовки сходно с первым появлением мальчика в строках 1–3: как и там, здесь имеем мелодическое восхождение в первых двух стихах, нагнетающих обстоятельства, и нисхождение в третьем, содержащем главную часть сообщения. Сначала (строка 16, первое полустихие) применяется основанный на ПВ ПОДАЧА и весьма распространенный в литературе и кино способ возбуждения интереса – изображение людей, изумленно взирающих на что-то, пока не показываемое (*mais le rire cessa...*). Затем (строки 16, второе полустихие – 17) дается образ вернувшегося мальчика, выражающий напряжение и подъем (*pâle, fier*). Подлежащее *l'enfant pâle* поставлено в конец строки и отделено от остальной фразы межстиховой паузой, что позиционно акцентирует его и обостряет ожидание развязки (что же он сделал?). В строке 17 это ожидание лишь отчасти разрешается (*reparé*), а фактически затягивается. Подготовленная таким образом развязка дается в строке 18.

Момент неожиданности и резкой перемены, предусматриваемый конструкцией ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (см. формулу (4): ‘неожиданно для всех’), реализуется усиленным

КОНТРАСТОМ по ряду признаков между третьим и вторым звеньями (в особенности же между третьим звеном и «результативной» фазой второго – строками 14–15). Это прежде всего противоположность:

(1) по эмоциональному состоянию участников: разрядка (смех) – новая напряженность;

(2) по звуковому оформлению: гомерический смех и адский шум – тишина;

(3) по продолжительности и темпу: дрящущее, постепенное – точечное, мгновенное (второе звено занимает десять строк, – третье – три строки; в 14–15 строках употребляется описательное imparfait: *riaient, mèlaient* – в строках 16–18 passé simple: *cessa, vint, dit* и выражающие готовый результат perfetto причастие *reparu*, а также наречия *soudain, brusquement*)²³;

(4) по количеству персонажей, находящихся в поле зрения (много – один; хор голосов – одиночная реплика);

(5) по манере изображения (бытовое, хроникальное изложение – пластическая, статуарная сцена; сравнение с историческим персонажем, выводящее героя из бытового плана; зрительная роль стены как фона, эффектно оттеняющего героя с его заключительной репликой)²⁴.

Впервые: Neue Russische Literatur. 1979–1980. Bd. 2–3. S. 257–280.

Примечания

¹ Ср. довольно многочисленные рассказы например Э. де Амичиса, Брайанта, А. Платонова («Возвращение») и других авторов, о детях, помогающих взрослым, проявляющих мужество и т. п., где специфически детские черты характера героев часто оказываются сглажены, уступая место ранней зрелости и сознательности.

² Представление о «художественном открытии» как СОВМЕЩЕНИИ трудносовместимых и ранее существовавших лишь порознь явлений или свойств (и вытекающая отсюда аналогия между художественным произведением и техническим изобретением) разрабатывается известным советским музыковедом Л.А. Мазелем.

³ Обратим внимание на переключку с «Девяносто третьим годом» и «Отверженными» в деталях: Говэн наблюдает за действиями Лантенака, выносящего из огня детей; Жавер становится свидетелем того, как Жан Вальжан выносит из боя раненого Мариуса; и Говэн и Жавер (первый перед своим поступком, второй – после него) ведут напряженный ну-

тренний диалог, составляющий специальную главу. Наконец, и Говэн и Жавер расплачиваются перед соответствующими политическими инстанциями за свое великодушие. Однако по характеру расплаты к Жаверу, бросающемуся в Сену, близок скорее Симурдэн, чем Говэн. Очевидно, здесь сказывается известное внутреннее сходство этих двух персонажей (оба – мрачные фанатики).

⁴ Последний пример не является особенно чистым, поскольку Кабюк, по всей вероятности, провокатор (хотя Анжольрас об этом и не знает) и, следовательно, не может считаться политическим союзником защитников баррикады.

⁵ И тот и другой род мимикрии ярко изображены, например, в романах Ильфа и Петрова «Золотой теленок» и «Двенадцать стульев», действие которых происходит в России вскоре после революции.

⁶ О словаре действительности см.: (Жолковский, Щеглов 1976: 28–32).

⁷ Иногда при таком соединении погибает лишь любящий, а объект любви остается в живых (Эпонина–Мариус, «Отверженные» IV, 14, 6).

⁸ Возможно, что в выборе ‘солидарности, братства’ в качестве центрального мотива сюжета сказывается, помимо упомянутого СОГЛАСОВАНИЯ с детской линией, и ряд скрытых КОНТРАСТОВ: во-первых, КОНТРАСТ с мотивом ‘братоубийства’ (см. тему); во-вторых, антитетический параллелизм с известным мотивом отречения Петра от Иисуса (это представляется правдоподобным ввиду неоднократной полемики Гюго с клерикальными кругами в «L’Année terrible»); в-третьих, КОНТРАСТ с характерным для цикла мотивом ‘моральной деградации, одичания, бесчестия’ (это относится в еще большей степени ко второй героической модели – ‘Возвращение пленника’). Относительно внутренней выразительной структуры ситуации ‘неоставление гибнущих’ следует – в самом общем плане – констатировать, что она основана на том же ПВ КОНТРАСТ, а именно на той его разновидности, которую можно назвать ‘контрастом между событием и обстоятельствами’: обстоятельства не благоприятствуют событию А, делают в высшей степени вероятным Не А/АнтиА (в нашем случае – уход с баррикады), однако имеет место А. По этой схеме построен широкий круг фольклорных и литературных мотивов. Вот примеры из числа наиболее заостренных: охотничьи собаки, отдыхающие рядом с зайцами в тени деревьев (под влиянием пения Ариона, Овидий); рыцарь и жена его сюзерена, непорочно проводящие ночь на ложе, несмотря на страстную взаимную любовь («Тристан и Изольда»); и многие другие.

⁹ Об этой конструкции (СОВМЕЩЕНИЕ скрытого движения к состоянию А с кажущимся движением к состоянию АнтиА; наступление А) подробнее см.: (Жолковский, Щеглов 1974: 50–61).

- ¹⁰ Легко предвидеть возражение, что читатель, в отличие от солдат и офицера, не верит в трусость мальчика и с самого начала понимает, что тот вернется (тем более что сюжет данного стихотворения, по сути дела, не нов: мотив ухода пленника под честное слово и его возвращения встречается в средневековых английских и французских романах). Однако не следует недооценивать способность читателя, в том числе и вполне искушенного в литературе, переходить на различные точки зрения, предлагаемые ему автором: во-первых, на точку зрения наивного читателя, какого предполагает романтическая поэтика с ее условностями и мнимыми неожиданностями; во-вторых, на точку зрения других персонажей (в данном случае офицера и солдат). Впрочем, данный вопрос, относящийся к теории художественного восприятия, выходит за рамки задач нашей статьи.
- ¹¹ Регул, римский военачальник, был взят в плен карфагенянами и отпущен под честное слово в Рим для переговоров об обмене пленными. Он убедил сенат не возвращать неприятельских пленников и, не вняв мольбам семьи, вернулся в Карфаген на верную смерть. См.: Цицерон, «Об обязанностях», III. 26–27; Гораций, «Оды», III. 5. Пример нечестного поведения – невозвращение в аналогичной ситуации одного римского пленника после битвы при Каннах; по распоряжению сената он был связан и доставлен к Ганнибалу: Цицерон, *ibid.*, 32. Возвращение пленника – частный случай более широкого мотива честности в отношении врагов: например, тот же Цицерон рассказывает, что афиняне отвергли как нечестное предложение Фемистокла хитростью поджечь спартанский флот.
- ¹² В романе Кретьена де Труа (XII в.) «Ланселот, или Рыцарь телеги» пленника выпускают под честное слово из тюрьмы для участия в турнире. В английском романе XIV в. «Сэр Гавейн и зеленый рыцарь» герой заключает с волшебным рыцарем договор, согласно которому он должен будет через год явиться в замок рыцаря и подставить голову под топор. В обоих случаях обещание выполняется.
- ¹³ О КОНКРЕТИЗАЦИИ тем через приемы выразительности (КОНКР через ПВ) см.: (Жолковский, Щеглов 1976: 17 сл.).
- ¹⁴ Один из классических примеров – юмористический рассказ А. Аверченко «Поэт», где попытка стихотворца навязать редактору свой опус повторяется (с причудливыми вариациями) 15 раз.
- ¹⁵ Примером может служить рассказ Куприна «Слон» (больная девочка хочет слона, родители покупают ей игрушечного слона, девочка не удовлетворена, приходится найти способ привести в дом настоящего слона) или основанная на той же схеме повесть А. Линдгрена (мальчик мечтает о собаке; родители против, надеются, что он об этом забудет; он настойчиво возвращается к теме собаки; наконец, старшие брат

- и сестра покупают ему плюшевую собаку; это вызывает в мальчике такое отчаяние, что родителям приходится подарить ему живую собаку).
- ¹⁶ Укажем еще на один случай, когда «рыцарский» мотив добровольного возвращения в плен связывается с моделью 'Детская назойливость'. Речь идет о фильме Чаплина «Пилигрим» в трактовке С.М. Эйзенштейна. В финальной сцене шериф, препровождающий Чаплина в тюрьму, хочет дать ему убежать. Эйзенштейн, приводя этот эпизод как иллюстрацию «детскости» Чаплина, излагает его так: «Ведя Чаплина вдоль границы Мексики, по ту сторону которой свобода, шериф всячески хочет дать понять Чаплину, чтобы он воспользовался этим соседством для побега. Чаплин этого никак не понимает. Теряя терпение, шериф посылает его за цветком – по ту сторону границы. Чарли покорно переходит канавку, отделяющую свободу от оков. Довольный шериф отъезжает. Но вот детски честный Чаплин догоняет его с принесенным цветком. Удар под зад ногой разрешает драматический узел» (из статьи «Charlie the Kid»).
- ¹⁷ Тот факт, что в фразе, состоящей всего из трех слов, два несут значение множественного числа, а третье (*en* выражающее идею причастности) – в сущности лишь служебное, подчеркивает стремление мальчика казаться большим и важным. Множественность оттенена КОНТРАСТОМ как с трижды выраженным единственным числом в вопросе офицера (*es-tu de ceux-la, toi?*), так и с авторским напоминанием о возрасте говорящего (*L'enfant dit: ...*).
- ¹⁸ Еще одно КОНКР через ПОВТ (см. примеч. 12) – на этот раз внутри одного из звеньев основной цепи ПОВТОРЕНИЙ.
- ¹⁹ Заискивающее обращение *monsieur le capitaine* также весьма характерно для детского нытья («дяденька»).
- ²⁰ Остается открытым вопрос о том, следует ли относить данное отклонение от темы и возвращение к ней в разговоре между офицером и мальчиком к фабульной, событийной сфере или же к области технических средств поэтического языка (строение диалога); в последнем случае можно было бы говорить об «орудийном» ПРЕДВЕСТИИ основного событийного хода новеллы.
- ²¹ Возможно, что эта неполная эксплицитность намерений ребенка в какой-то степени способствует последующему неправильному осмыслению в рамках конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ.
- ²² Постепенное приближение опасности, создающее драматическое ожидание (*suspense*) – мотив весьма распространенный и реализуемый многими способами. Применительно к казни он может выражаться

не только в ожидании своей очереди, но и, например, в подготовке казни в присутствии осужденного. Один из исторических примеров такого рода хорошо известен – это экзекуция 1849 г. над Достоевским и петрашевцами, когда о замене казни каторгой было объявлено по окончании приговоров к расстрелу (см. описание этого в мемуарах Д. Ашхарумова).

²³ Легко видеть, что отмеченное выше НАРАСТАНИЕ в третьем звене касается не самого события, являющегося, как сказано, точечным, но лишь последовательности, в которой оно раскрывается в тексте.

²⁴ Большое количество измерений, в которых действие третьего звена перескакивает в противоположное качество, позволяет говорить о наличии в финале стихотворения так называемой патетической прописи (термин, введенный С.М. Эйзенштейном для подобного рода построений).

Библиография

- Аверинцев 1972 – *Аверинцев С.С.* Религиозная поэзия XII в. (вступительная заметка) // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972. С. 313–315.
- Алексеев 1958 – *Алексеев В.М.* В старом Китае. Дневник путешествия 1907 г. М., 1958.
- Ауэрбах 1976 – *Ауэрбах Э.* Мимесис: Пер. с нем. М., 1976.
- Афанасьева, Дьяконов 1981 – Я открою тебе сокровенное слово / пер. В.К. Афанасьевой // Литература Вавилонии и Ассирии / Сост. В.К. Афанасьева, И.М. Дьяконов. М.: Худож. лит., 1981.
- Бахтин 1965 – *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1965.
- Бахтин 1972 – *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Худож. лит., 1972.
- Белинский 1948 – *Белинский В.Г.* Сочинения Державина: Ст. 1 // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. / Под общ. ред. Ф.М. Головченко. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 2.
- Берков 1935 – *Берков П.Н.* «Хор к превратному свету» и его автор // XVIII век: Сб. ст. и мат-лов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. Вып. 1. С. 181–202.
- Берковский 1969 – *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969.
- Берковский 1985 – *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л.: Худож. лит., 1985.
- Благой 1955 – *Благой Д.Д.* История русской литературы XVIII века. 3-е изд. М.: Учпедгиз, 1955.

- Бочаров 1971 – *Бочаров С.Г.* «Война и мир» Л.Н. Толстого // Три шедевра русской классики. М.: Худож. лит., 1971.
- Бочаров 1985 – *Бочаров С.Г.* О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985.
- Брюсов 1990 – *Брюсов В.Я.* Ответ // Брюсов В.Я. Среди стихов. М.: Сов. писатель, 1991. С. 41–44.
- Булгаков 1978 – *Булгаков М.* Ранняя несобранная проза. München: Otto Sagner, 1978.
- Бухштаб 1970 – *Бухштаб Б.* Русские поэты. Л.: Худож. лит. Ленингр. отделение, 1970.
- Венский 1910 – *Венский Е.* Мое копыто: книга великого пасквиля. СПб.: Северные дали, 1910.
- Виноградов 1976 – *Виноградов В.В.* Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В.В. Избранные труды: В 5 т. М.: Наука, 1976. Т. 2: Поэтика русской литературы. С. 228–366.
- Выготский 1965 – *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965.
- Вяземский 1929 – *Вяземский П.* Старая записная книжка. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.
- Вяземский 1982 – *Вяземский П.А.* Разговор между Издателем и Классиком // Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 94–99.
- Гаспаров 1971 – *Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня. М.: Наука, 1971.
- Гаспаров 1999 – *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999.
- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000.
- Гаспаров, Рузина 1978 – *Гаспаров М.Л., Рузина Е.Г.* Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978. С. 190–211.
- Гинзбург 1974 – «Исповедь» Архипоэта Кельнского // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Пер. Л. Гинзбурга. М.: Худож. лит., 1974. С. 484–488.
- Гиппиус 1924 – *Гиппиус В.* Гоголь. Л.: Мысль, 1924.
- Грабарь-Пассек, Гаспаров 1972 – Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972.
- Гриб 1956 – *Гриб В.Р.* Избранные работы. М., 1956.
- Гринцер 1971 – *Гринцер П.А.* Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М.: Наука, 1971.

- Грот 1870 – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.К. Грота: В 7 т. 2-е изд. СПб.: Типография АН, 1870. Т. 3.
- Гуковский 1939 – *Гуковский Г.А.* История русской литературы XVIII века. М.: Учпедгиз, 1939.
- Гюго 1956 – *Гюго В.* Собрание сочинений: В 15 т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 13.
- Давыдов 1890 – *Давыдов Д.В.* Сочинения / Под ред. А.О. Круглого (прилож. к ж-лу «Север»). СПб., 1890.
- Державин 1868 – *Державин Г.Р.* Полное собрание сочинений: В 7 т. / Примеч. Я. Грота. 2-е изд. СПб.: Изд-во АН, 1868.
- Елизаренкова, Сыркин 1965 – *Елизаренкова Т.Я., Сыркин А.Я.* К анализу ведийского свадебного гимна // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1965. Т. 2. С. 173–188 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181).
- Жирмунский 1975 – *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975.
- Жолковский 1962 – *Жолковский А.К.* Об усилении // Структурно-типологические исследования. М.: Ин-т славяноведения АН СССР, 1962. С. 167–171.
- Жолковский 1967 – *Жолковский А.К.* Deus ex machina // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 146–155 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198).
- Жолковский 1970а – *Жолковский А.К.* Deus ex machina // Sign, Language, Culture. The Hague: Mouton, 1970. P. 539–547.
- Жолковский 1970б – *Жолковский А.К.* Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя» (опыт порождающего описания) // Народы Азии и Африки. 1970. № 1. С. 104–115.
- Жолковский 1970в – *Жолковский А.К.* Порождающая поэтика в работах С.М. Эйзенштейна // Sign, Language, Culture / A.J. Greimas et al. eds. The Hague; Mouton, 1970 (а также в кн.: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996).
- Жолковский 1974 – *Жолковский А.К.* Место окна как «готового предмета» в поэтическом мире Пастернака // Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике Института русского языка АН СССР. (Далее: ПП ПГЭПЛ ИРЯ). М., 1974. Вып. 61.
- Жолковский 1977 – *Жолковский А.К.* Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...» // Известия АН СССР, СЛЯ. Т. 36. Вып. 3. 1977. С. 252–263 [Инварианты и структура текста. «Я вас любил...» Пушкина // Russian Literature. 1979. 7. С. 1–25].

- Жолковский 1978 – *Жолковский А.К.* К описанию выразительной структуры паремий (разбор одной сомалийской пословицы) // Паремнологический сборник. Пословица. Загадка (Структура. Смысл. Текст). М.: Наука, 1978. С. 136–162. Сер.: Исследования по фольклору и мифологии Востока.
- Жолковский 1979 – *Жолковский А.К.* О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 4. S. 125–151.
- Жолковский 1980 – *Жолковский А.К.* Pun & Punishment: Структура одной «убийственной» остроты Бертрана Рассела // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2. S. 47–60.
- Жолковский 1992 – *Жолковский А.К.* Поэтика Эйзенштейна – диалогическая или тоталитарная? // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 118–136.
- Жолковский, Мельчук 1967 – *Жолковский А.К., Мельчук И.А.* О семантическом синтезе // Проблемы кибернетики. М., 1967. Вып. 19. С. 177–238.
- Жолковский, Щеглов 1967а – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Структурная поэтика – порождающая поэтика // Вопр. лит. 1967. № 1. С. 74–89.
- Жолковский, Щеглов 1967б – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Из предьстории советских работ по структурной поэтике // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 367–377 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198).
- Жолковский, Щеглов 1971 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию смысла связного текста // ПП ПГЭПЛ ИРЯ. М., 1971. Вып. 22.
- Жолковский, Щеглов 1972 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию смысла связного текста. II. Тема и приемы выразительности. Пример вывода художественного текста из темы // Там же. М., 1972. Вып. 33.
- Жолковский, Щеглов 1973 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию смысла связного текста. III. Приемы выразительности. Ч. 1 // Там же. Л.; М., 1973. Вып. 39.
- Жолковский, Щеглов 1974 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию смысла связного текста. IV. Приемы выразительности. Ч. 2 // Там же. Л.; М., 1974. Вып. 49.
- Жолковский, Щеглов 1975 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 143–167 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 394). (Англ. версия в кн.: Russian Poetics in Translation. Vol. 1 / Ed. L.M. O’Toole and Ann Shukman. University of Essex, Colchester, 1975).

- Жолковский, Щеглов 1976 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976.
- Жолковский, Щеглов 1977 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Семиотика и информатика. 1977. Вып. 9. С. 106–150.
- Жолковский, Щеглов 1978а – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию смысла связного текста. «Война и мир» для детского чтения // ПП ПГЭПЛ ИРЯ. М., 1978. Вып. 104–106. Ч. 1–3.
- Жолковский, Щеглов 1978б – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Разбор одной авторской паремии (максима Ларошфуко) // Паремнологический сборник / Под ред. Г.Л. Пермякова. М.: Наука, 1978. С. 163–210 (Англ. перевод Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3).
- Жолковский, Щеглов 1980а – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Поэтика выразительности // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2.
- Жолковский, Щеглов 1980б – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ // Там же. С. 13–46.
- Жолковский, Щеглов 1981 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* О приеме выразительности ОТКАЗ // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5–6. S. 109–135.
- Жолковский, Щеглов 1982 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Статьи по поэтике выразительности // Russian literature. 1982. Vol. 11 (1). 116 с.
- Жолковский, Щеглов 1986 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: Ст. о рус. лит-ре. Tenaflly; N. J.: Hermitage, 1986.
- Жолковский, Щеглов 1996а – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996.
- Жолковский, Щеглов 1996б – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Выразительная конструкция “Затемнение” и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л.Н. Толстого // Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 113–136.
- Зоценко 1928 – *Зоценко М.* О себе, о критиках и о своей работе // Михаил Зоценко: Ст. и мат-лы. Л.: Academia, 1928. С. 5–11.
- Зунделович 1963 – *Зунделович Я.О.* Стихотворение Тютчева «Silentium!» // Тр. / Самаркандск. гос. ун-т. Новая серия. 1963. Ч. 2. Вып. 123. С. 147.
- Иванов 1961 – *Иванов В.В.* Лингвистические вопросы стихотворного перевода. Машинный перевод // Тр. Инст. ТМ и ВТ АН СССР. М., 1961. Вып. 2.
- Иванов 1976 – *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.
- Иванов 1980 – *Иванов Вяч.Вс.* Змей // Мифы народов мира: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 469.

- Кантемир 1956 – *Кантемир А.* Собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1956 (Библиотека поэта. Большая серия).
- Конрад 1932 – *Конрад Н.И.* Первый этап японской буржуазной литературы // Проблемы литературы Востока. 1932. № 1. С. 5–84.
- Королева 1973 – *Королева Н.В.* Ф. Тютчев. «Silentium!» // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 147–159.
- Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978.
- Ларошфуко 1971 – *Ларошфуко Ф. де.* Мемуары. Максимумы. Л.: Наука, 1971.
- Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Изд-во Комакад, 1930–1939. Т. 4: Евангелия – Ишки. 1930. Из содерж.: Ирония. (Стб. 571–580); Т. 7: Марлинский – Немецкая литература. М.: Сов. энцикл. Из содерж.: Метафора. Стб. 233–234.
- Литературная энциклопедия 1925 – Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкеля, 1925 [Т. 1. С. 307 (Ирония); С. 434 (Метафора)].
- Лихачев 1968 – *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. 1968. № 8. С. 74–87.
- Лотман 1967 – *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 130–145 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198).
- Лотман 1970 – *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Лотман, Успенский 1973 – *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. С. 282–303 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 306).
- Мазель 1965 – *Мазель Л.* О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ / Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965.
- Мазель 1966 – *Мазель Л.А.* Эстетика и анализ // Сов. музыка. 1966. № 12. С. 20–30.
- Мазель 1978 – *Мазель Л.А.* Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978.
- Маяковский 1955 – *Маяковский В.В.* Два Чехова / Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 1. С. 298–299.
- Мелетинский и др. 1969 – *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1969. Т. 4. С. 86–135 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 236).

- Мельчук 1972 – *Мельчук И.А.* Уровни представления высказываний и общее строение модели «Смысл – Текст» // ПП ПГЭПЛ. М., 1972. Вып. 30.
- Мельчук 1974 – *Мельчук И.А.* Опыт теории лингвистических моделей «Смысл – Текст». М.: Наука, 1974.
- Минц 1967 – *Минц З.Г.* Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 209–223 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198).
- Мирский 1992 [1926] – *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. Р. Зерновой. Л.: Overseas Publications Interchange, 1992.
- Мокульский 1946 – *Мокульский С.С.* Мольер // История французской литературы: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1946. Т. 1.
- Мокульский 1954 – *Мокульский С.С.* Творчество Мольера // Мольер. Комедии: Пер. с фр. / Вступ. ст. и коммент. С.С. Мокульского. М.: Искусство, 1954. С. 3–56; 581–598.
- Мольер 1972 – *Мольер Ж.Б.* Скупой / Пер. с фр. В.С. Лихачева // Мольер Ж.Б. Комедии. М.: Худож. лит., 1972. С. 339–394.
- Неклюдов 1979 – *Неклюдов С.Ю.* О кривом обороте // Проблемы славянской этнографии. Л.: Наука, 1979. С. 133–141.
- Нижний 1958 – *Нижний В.* На уроках режиссуры С.М. Эйзенштейна. М.: Искусство, 1958.
- Овидий 1973 – *Публий Овидий Назон.* Элегии и малые поэмы / Сост. и предисл. М.Л. Гаспарова; Комм. и ред. переводов М. Гаспарова и С. Ошерова. М.: Худож. лит., 1973.
- Овидий 1983 – *Публий Овидий Назон.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. С.В. Шервинского. М.: Худож. лит., 1983.
- Паперный 1960 – *Паперный З. А.П.* Чехов. М.: ИХЛ, 1960.
- Пермяков 1968 – *Пермяков Г.Л.* Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М.: Наука, 1968.
- Пермяков 1970 – *Пермяков Г.Л.* От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М.: Наука, 1970.
- Петроний 1989 – *Петроний.* Сатириконт / Пер. и коммент. А.К. Гаврилова при участии Б.И. Ярхо и М.Л. Гаспарова // Римская сатира. М., Худож. лит., 1989. С. 129–238. Коммент. с. 465–500. [*Petronius.* Satiricon // Loeb classical library. 1989. № 15.].
- Пропп 1946 – *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946.
- Пропп 1969 [1928] – *Пропп В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969 (1-е изд. Л., 1928).

- Пропп 1971 – *Пропп В.Я.* Проблема смеха и комизма // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1971. Вып. 76.
- Пушкин 1937–1959 – *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. / М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
- Розанов 1970 – *Розанов В.В.* Опавшие листья, короб второй // Избранное / Под ред. Е. Жиглевич. Мюнхен: Нейманис, 1970.
- Румер 1972 – *Румер О.Б.* «Исповедь» Архипоэта // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972. С. 504–506.
- Русская эпиграмма 1975 – Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л.: Сов. писатель, 1975. (Библиотека поэта. Большая серия.)
- Скафтымов 1972 – *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972.
- Советские художественные фильмы 1961 – Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М.: Искусство, 1961. Т. 1.
- Сыркин 1991 – *Сыркин А.Я.* Заметки о Преступлении и наказании // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 57–88.
- Тарановский 1967 – *Тарановский К.Ф.* Пчелы и осы в поэзии Манделштама // To Honor Roman Jakobson. The Hague; P., 1967. Vol. 3. P. 1973–1995.
- Толстой 1951 – *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: В 90 т. / М.: ГИХЛ, 1951. С. 27–203.
- Томашевский 1935 – *Томашевский Б.В.* Каменный гость [комментарий] // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7: Драматические произведения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 547–578.
- Томашевский 1959 – *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
- Тынянов 1929 – *Тынянов Ю.Н.* Промежуток // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 541–580.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227–252.
- Тэрнер 1983 – *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.
- Тютчев 1987 – *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. стих. / Вступ. ст. Н.Я. Буковско-го; Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л.: Сов. писатель, 1987 (Библиотека поэта. Большая серия).
- Узин 1924 – *Узин В.С.* О повестях Белкина: Из комментариев читателя. Пб.: Аквилон, 1924.
- Фаворский 1966 – *Фаворский В.А.* О художнике, о творчестве, о книге. М.: Мол. гвардия, 1966.

- Фрейденберг 1930 – *Фрейденберг О.М.* Три сюжета или семантика одного // Язык и литература. Л.: РАНИОН, 1930. Т. 5.
- Фрейденберг 1936 – *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936.
- Фрэзер 1928 – *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. М.: Атеист, 1928. Вып. 2.
- Ходасевич 1988 – *Ходасевич В.* Державин. М.: Книга, 1988.
- Хомский 1962 – *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. М., 1962. Вып. 2. С. 412–527.
- Хомский 1965 – *Хомский Н.* Логические основы лингвистической теории // Там же. 1965. Вып. 4. С. 465–575.
- Цивьян 1967 – *Цивьян Т.В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 180–208 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198).
- Цицерон – *Цицерон Марк Туллий.* Об обязанностях. М.: Наука, 1993 (Литературные памятники).
- Чехов 1949 – *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. (1944–1951). М.: Гослитиздат, 1949. Т. 12.
- Чудаков 1971 – *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- Чудаков 1986 – *Чудаков А.П.* Мир Чехова. М.: Сов. писатель, 1986.
- Чудаков 1987 – *Чудаков А.П.* Антон Павлович Чехов: Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1987.
- Чудакова 1979 – *Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979.
- Чуковский 1922 – *Чуковский К.* Книга об Александре Блоке. Берлин: Эпоха, 1922. (P.: YMCA-Press, reprinting, 1976).
- Шестов 1908 – *Шестов Л.* Творчество из ничего (А.П. Чехов) // Шестов Л. Начала и концы. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1908. С. 1–68.
- Шкловский 1963 – *Шкловский В.* Лев Толстой. М.: Мол. гвардия, 1963.
- Щеглов 1962 – *Щеглов Ю.К.* Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия // Структурно-типологические исследования. М.: Институт славяноведения АН СССР, 1962. С. 155–166.
- Щеглов 1970 – *Щеглов Ю.К.* Матрона из Эфеса // Sign, Language, Culture. The Hague: Mouton, 1970. P. 591–600.
- Щеглов 1975 – *Щеглов Ю.К.* Семиотический анализ одного из типов юмора // Семиотика и информатика. 1975. № 6. С. 165–198.
- Щеглов 1976 – *Щеглов Ю.К.* Современная литература на языках тропической Африки. М.: Наука, 1976.
- Щеглов 1979 – *Щеглов Ю.К.* Черты поэтического мира Ахматовой // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 3. S. 27–56.

- Щеглов 1981–1982 – *Щеглов Ю.К.* Крылатая строфа Дениса Давыдова (опыт применения модели Тема – Приемы выразительности – Текст) // *Neue Russische Literatur*. 1981–1982. Bd 4–5. S. 97–132.
- Щеглов 1982 – *Щеглов Ю.К.* Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // *Russian Literature*. 1982. Vol. 11. № 1. P. 49–90.
- Щеглов 1983 – *Щеглов Ю.К.* Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой. II («Я с тобой не стану пить вино...») // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1983. Bd. 11. S. 325–340.
- Щеглов 1986а – *Щеглов Ю.К.* Молодой человек в дряхлеющем мире // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста: Ст. о рус. лит-ре. Tenaflu; N. J.: Hermitage, 1986. С. 21–52.
- Щеглов 1986б – *Щеглов Ю.К.* О горячих точках литературного сюжета (мотивы пожара и огня у М.Булгакова и др.) // Там же. С. 118–150.
- Щеглов 1986в – *Щеглов Ю.К.* Поэтика обезболивания (Ахматова) // Там же. С. 175–203.
- Щеглов 1986г – *Щеглов Ю.К.* Энциклопедия некультурности. Зоценко: рассказы 1920-х годов и «Голубая книга» // Там же. С. 53–84.
- Щеглов 1987 – *Щеглов Ю.К.* Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, «Анна на шее» // *Россия / Russia*. 1987. № 5. С. 101–138.
- Щеглов 1988 – *Щеглов Ю.К.* О художественном языке Чехова // *Новый журнал*. Нью-Йорк. 1988. № 172–173. С. 294–322.
- Щеглов 1989 – *Щеглов Ю.К.* К типологии новеллистического дебюта // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1989. Bd. 23. S. 133–150.
- Щеглов 1990–1991 – *Щеглов Ю.К.* Романы Ильфа и Петрова. Т. 1–2 // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1990/1991. Bd. 26 (1–2).
- Щеглов 1991 – *Щеглов Ю.К.* О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака // *Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре*. Борис Пастернак. Нортфилд, Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1991. С. 190–216.
- Щеглов 1994 – *Щеглов Ю.К.* Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» Чехова // *Russian Language Journal*. 1994. Vol. 48 (159–161). P. 79–102.
- Щеглов 1995 – *Щеглов Ю.* Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина [1] («Ласточка») // *Гаврила Державин, 1743–1816*. Т. 4. / Под ред. Е. Эткинда, С. Ельницкой. Норвичский симпозиум по русской литературе и культуре. Нортфилд, Вермонт. 1995. С. 283–292.
- Щеглов 1996а – *Щеглов Ю.К.* К описанию структуры детективной новеллы // *Работы по поэтике выразительности*. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 95–112.

- Щеглов 1996б – *Щеглов Ю.К.* Сюжетное искусство Пушкина в прозе // Там же. С. 137–156.
- Щеглов 1996в – *Щеглов Ю.К.* Из поэтики Чехова («Анна на шее») // Там же. С. 157–188;
- Щеглов 1999 – *Щеглов Ю.К.* Антиробинзоида Зоценко. Человек и вещь у М. Зоценко и его современников // *Die Welt der Slaven*. 1999. Т. 44. S. 225–254.
- Щеглов 2003 – *Щеглов Ю.К.* Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина. [2] «Осень во время осады Очакова» // *Эткиндовские чтения*. СПб.: Изд. Европейского университета, 2003. Вып. 1. С. 153–172.
- Щеглов 2004 – *Щеглов Ю.К.* Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб.: Гиперион, 2004.
- Эйзенштейн 1955 – *Эйзенштейн С.* Приемы изучения монтажного письма // *Искусство кино*. 1955. № 4.
- Эйзенштейн 1962 – *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа // *Искусство кино*. 1962. № 11.
- Эйзенштейн 1964–1971 – *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.
- Эйхенбаум 1922 – *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: Опояз, 1922.
- Эйхенбаум 1969а – *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969.
- Эйхенбаум 1969б – *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969.
- Эйхенбаум 1969в – *Эйхенбаум Б.М.* Анна Ахматова: опыт анализа // *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 75–147.
- Эпиграмма 1931 – *Эпиграмма и сатира*. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1931.
- Эткинд 1995 – *Эткинд Е.Г.* Две дилогии Державина // *Гаврила Державин, 1743–1816* / Под ред. Е. Эткинда, С. Ельницкой. Нортфилд; Вермонт: Русск. шк. Норвичского ун-та, 1995. Т. 4. С. 234–256.
- Якобсон 1975 [1931] – *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Святополк-Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton, 1975. С. 8–34.
- Barricelli 1981 – *Barricelli J.-P.* Counterpoint of the Snapping String: Chekhov's The Cherry Orchard // *Chekhov's Great Plays: a Critical Anthology* / Ed. J.-P. Barricelli. N.Y.: New York Univ. Press, 1981. P. 111–128.
- Barsch 1983 – *Barsch K.H.* Pushkin and Mérimée as Short Story Writers. Ann Arbor; Hermitage, 1983.
- Barthes 1957 – *Barthes R.* Nautilus et Bateau ivre // *Barthes R.* Mythologies. P.: Seuil, 1957. P. 80–82.

- Bergson 1900 – *Bergson H.* Le rire. Essai sur la signification du comique. P., 1900 (Смех в жизни и на сцене: Пер. с фр. СПб., 1900).
- Berne 1979 – *Berne E.* Games People Play; the Psychology of Human Relationships. N.Y.: The Ballantine Book, 1979 (1st ed. 1964).
- Botcharov 1970 – *Botcharov S.* L'univers proustien // Proust M. A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. M.: Progress, 1970. P. 3–26.
- Bremond 1973 – *Bremond Cl.* Logique du récit. P.: Seuil, 1973.
- Brunvand 1966 – *Brunvand J.H.* The Folktale Origin of «The Taming of the Shrew» // Shakespeare Quarterly. 1966. Vol. 17 (4). P. 345–359.
- Chesterton 1942 – *Chesterton G.K.* Charles Dickens: The Last of the Great Men. N.Y.: The Readers Club, 1942.
- Chomsky 1965 – *Chomsky N.* Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge; Mass: MIT Press, 1965.
- Crosman 1987 – *Crosman R.* How Readers Make Meaning // Theories in Praxis / Ed. Shirley F. Staton. Philadelphia: The Univ. of Pennsylvania Press, 1987. P. 357–366.
- De Maegd-Soep 1986 – *Maegd-Soep Carolina De.* Chekhov and Women: Women in the Life and Work of Chekhov. Columbus, Ohio: Slavica, 1986.
- Debailly 1995 – *Debailly P.* Epos et satura: Calliope et la masque de Thalie // La satire en vers au XVII^e siècle. P.: Klincksieck [Littératures classiques], 1995. № 24. P. 147–166.
- Debreczeny 1983 – *Debreczeny P.* The Other Pushkin: A Study of A. Pushkin's Prose Fiction. Stanford Univ. Press, 1983.
- Dictionnaire des pensées et maximes. Collection Seghers, P.: Seghers, 1963.
- Durkin 1985 – *Durkin A.W.* Chekhov's Narrative Techniques // A Chekhov Companion / Ed. Toby W. Clyman. Westport, CT: Greenwood Press, 1985. P. 123–132.
- Eliade 1963 – *Eliade M.* Mythologies of Memory and Forgetting // Eliade M. Myth and Reality. N.Y.: Harper & Row, 1963. P. 114–138.
- Eustis 1973 – *Eustis A.* Molière as Ironic Contemplator. The Hague; P.: Mouton, 1973.
- Evdokimova 1993 – *Evdokimova S.* «The Darling»: Femininity Scorned and Desired // Reading Chekhov's Text / Ed. R.L. Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1993. P. 189–197.
- Fillmore 1968 – *Fillmore Ch.* The Case for Case // Universals in Linguistic Theory. N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1968. P. 1–88.
- Fish 1980 – *Fish St.* Is There a Text in This Class? Cambridge; Mass.: Harvard Univ. Press, 1980.
- Freud 1975 – *Freud S.* Le rêve // Freud S. Introduction à la psychanalyse / Traduction autorisée par S. Jankélévitch. P.: Petite Bibliothèque Payot, 1975. P. 95–261.

- Gottlieb 1982 – *Gottlieb V.* Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-Act Plays. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Greimas 1970 – *Greimas A.J.* Du sens. Essais sémiotiques. P., 1970.
- Hirsch 1967 – *Hirsch A.* Der Gattungsbegriff «Novelle». Liechtenstein: Kraus Reprint Ltd., 1967.
- Hosley 1987 – *Hosley R.* Sources and Analogues of «The Taming of the Shrew» // Shakespeare. The Taming of the Shrew (with new dramatic criticism and an updated bibliography) / Ed. by R.B. Heilman. N.Y.: A Signet Classic, 1987.
- Huber 1990 – *Huber G.* Das Motif der «Witwe von Ephesus» in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.
- Iser 1978 – *Iser W.* The Implied Reader. Baltimore; London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
- Jackson 1978 – *Jackson R.L.* «If I Forget Thee, o Jerusalem»: An Essay on Chekhov's «Rothschild's Fiddle» // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. 3. P. 55–67.
- Jackson 1981 – *Jackson R.L.* Chekhov's «Seagull»: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave // Ed. J.-P. Barricelli. Chekhov's Great Plays: a Critical Anthology. N.Y.: New York Univ. Press, 1981. P. 3–17.
- Jackson 1993 – *Jackson R.L.* «The Enemies»: A Story at War with Itself? // Reading Chekhov's Text / Ed. R.L. Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press, 1993. P. 63–73.
- Jakobson 1973 – *Jakobson R.* Questions de poétique. P.: Seuil, 1973.
- Koestler 1964 – *Koestler A.* The Act of Creation. L., 1964.
- Kramer 1970 – *Kramer K.D.* The Chameleon and the Dream: The Image of Reality in Chekhov's Stories. The Hague: Mouton, 1970.
- Kramer 1981 – *Kramer K.D.* Three Sisters, or Taking Chance on Love Chekhov's Great Plays. A critical anthology / Ed. J.-P. Barricelli. N.Y.: New York Univ. Press, 1981.
- Langosch 1958 – *Langosch K.* Hymnen und Vagantenlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters mit Deutschen Versen. Berlin, 1958.
- Lentricchia 1980 – *Lentricchia F.* After the New Criticism. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980.
- Lewis 1962 – *Lewis C.S.* English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama // The Oxford History of English Literature / Ed. F.P. Wilson and Bonamy Dobree. 1962, Vol. 3.
- Lindheim 1985 – *Lindheim R.* Chekhov's Major Themes // A Chekhov Companion / Ed. Toby W. Clyman. Westport, CT: Greenwood Press, 1985. P. 55–69.
- Manitius 1913 – *Manitius M.* (ed.) Die Gedichte des Archipoeta. München, 1913.

- Meister 1988 – *Meister Ch.W.* Chekhov Criticism 1880 Through 1986. Jefferson, N. C.; London: McFarland & Co., 1988.
- Melchinger 1972 – *Melchinger S.* Anton Chekhov. Translated from the German by Edith Tarcov. N.Y.: Ungar, 1972.
- Mel'čuk 1981 – *Mel'čuk I.A.* Meaning – Text Models: A Recent Trend in Soviet Linguistics // Annual Review of Anthropology. 1981. Vol. 10. P. 27–62.
- Molière 1956 – *Molière.* Oeuvres complètes. T. 1–2 / Ed. de M. Rat. P.: Bibliothèque de la Pléiade. 1956.
- Nabokov 1980 – *Nabokov V.* Lectures on Literature. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Nabokov 1981 – *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- Nilsson 1981 – *Nilsson N.A.* Two Chekhovs. Mayakovskij on Chekhov's «Futurism» // Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology / Ed. J.P. Barricelli. N.Y.: New York Univ. Press, 1981. P. 251–261.
- Poggioli 1979 – *Poggioli R.* Storytelling in a Double Key // Anton Chekhov's Short Stories. A Norton Critical Edition / Ed. Ralph E. Matlaw. N.Y.: W.W. Norton & Company, 1979. P. 307–328.
- Potok 1982 – *Potok Ch.* The Barbra Streisand Nobody Knows // Esquire. 1982. Autumn. P. 117–127.
- Rastier 1976 – *Rastier F.* Essais de sémiotique discursive. P., 1976.
- Rayfield 1985 – *Rayfield D.* Chekhov and the Literary Tradition // A Chekhov Companion / Ed. Toby W. Clyman. Westport, CT: Greenwood Press, 1985. P. 35–51.
- Shcheglov 1973 – *Shcheglov Yu.K.* Une description de la structure du roman policier (К описанию структуры детективной новеллы) // Recherches sur les systèmes signifiants / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. P. 343–372 [См. также в кн.: Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс Универс, 1996].
- Shcheglov 1979 – *Shcheglov Yu.K.* The Poetics of Molière's Comedies // Russian Poetics in Translation. 1979. № 6. P. 1–83 [Revised Engl. version of Шеглов Ю.К. К описанию смысла связного текста. Структурные инварианты комедий Мольера. ПИ ПГЭПЛ ИРЯ. 1977. Вып. 101, 102].
- Shcheglov 1995 – *Shcheglov Yu.* The Bear in Three Dimensions. Chekhov's One-Act «Jest»: Comic or Serious? // Elementa. 1995. № 2. P. 147–169.
- Shcheglov 1999 – *Shcheglov Yu.* Aspects du Mythe Soviétique dans les Romans de Veniamin Kaverin (principalement dans les «Deux Capitaines») // Revue des Etudes Slaves. P.: Institut d'Etudes Slaves, 1999. T. 71 (3). P. 649–671. [Советский миф в «Двух капитанах» В. Каверина].
- Shcheglov, Zholkovsky 1976 – *Shcheglov Yu.K., Zholkovsky A.K.* Poetics as a Theory of Expressiveness // Poetics. 1976. Vol. 5 (3). P. 207–246.

- Shcheglov, Zholkovsky 1987 – *Shcheglov Yu., Zholkovsky A.* Poetics of Expressiveness: a Theory and Applications. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987.
- Sherbinin, de 1993 – *Sherbinin J.W. de.* Life beyond Text: The Nature of Illusion in: «The Teacher of Literature» // Reading Chekhov's Text / Ed. R.L. Jackson. Northwestern Univ. Press, 1993. P. 127–136.
- Smith 1956 – *Smith H.A.* The Compleat Practical Joker. N.Y.: Pocket Books, 1956.
- Smith 1973 – *Smith V.L.* Anton Chekhov and the Lady with the Dog. Oxford, UK: Oxford Univ. Press, 1973.
- Spock 1985 – *Spock B.* Baby and Child Care. N.Y.: E.P. Dutton, 1985.
- Trahan 1991 – *Trahan E.* Master and Man – a Symbolic Narrative // Tolstoy's Short Fiction / Ed. M.R. Katz. N.Y.: A Norton Critical Edition, 1991. P. 470–480.
- Unbegaun 1955 – *Unbegaun B.* Russian Versification. Oxford, UK: Oxford Univ. Press, 1955.
- Wasiolek 1978 – *Wasiolek E.* Tolstoy's Major Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Wierzbicka 1968 – *Wierzbicka A.* Miejsce problematyki ekspresji w teorii semantycznej // Pamiętnik literacki. 1968. T. 59. № 4. S. 97–119.
- Winner 1963 – *Winner Th.G.* Myth as a Device in the Works of Chekhov // Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications / Ed. B. Slote. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1963.
- Wither 1970 – *Wither G.* Juvenilia (1622). L.: A Scholar Press facsimile, 1970.
- Zholkovsky 1978a – *Zholkovsky A.K.* The Literary Text – Thematic and Expressive Structure: An Analysis of Pushkin's Poem «Ya vas lyubil...» / New Literary History. 1978. Vol. 9. P. 264–278.
- Zholkovsky 1978b – *Zholkovsky A.K.* How to Show Things with Words // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 2. S. 5–24.
- Zholkovsky 1984 – *Zholkovsky A.* Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca; L.: Cornell Univ. Press, 1984.

*Список основных научных трудов
Ю.К. Щеглова**

- Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия // Структурно-типологические исследования / Ин-т славяноведения АН СССР. М., 1962. С. 155–166. [Англ. яз.: Some Features of the Structure of Ovid's «Metamorphoses» // Russian Poetics in Translation. 1976. Vol. 2. P. 50–65. Итал. яз.: Alcuni lineamenti di struttura nelle «Metamorfosi» di Ovidio // Lingue e Stile. 1969. Vol. 4. P. 53–68.]
- Две группы слов русского языка // Машинный перевод и прикладная лингвистика / МГПИИЯ, М., 1964. Вып. 8. С. 50–66.
- К понятиям логических субъекта и предиката // Там же. С. 109–124.
- Логические субъект и предикат и способы их выделения в языке хауса // Африканская филология: Сб. ст. / Под ред. Н.В. Охотиной. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 103–116.
- Из морфологии языка хауса (Образование множественного числа имен) // Народы Азии и Африки. 1965. № 1. С. 122–132.
- К некоторым текстам Овидия // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1967. Вып. 3. С. 172–179 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198).
- Из предистории советских работ по структурной поэтике (совм. с А.К. Жолковским) // Там же. С. 367–377.
- Структурная поэтика – порождающая поэтика (совм. с А.К. Жолковским) // Вопр. литературы. 1967. № 1. С. 73–89. [Нем. яз.: Literaturwissenschaft und Linguistik. Frankfurt a/Main, 1972. Bd. 3. S. 239–264. Англ. яз.: Soviet Semiotics. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1977. P. 175–192. Польск. яз.: Pamiętnik literacki. 1969. T. 60 (1). S. 309–321.]
- Матрона из Эфеса // Sign, Language, Culture / Eds. A.J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. P. 591–600.
- Очерк грамматики языка хауса. М.: Наука, 1970. 288 с.
- К описанию смысла связного текста (совм. с А.К. Жолковским) // Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике Института русского языка АН СССР. (Далее: ПП ПГЭПЛ ИРЯ). М., 1971. Вып. 22.
- Именные префиксы в чадских языках и происхождение хаусанского dare «ночь» // Вестник Московского университета. 1972. № 1. С. 62–67.
- К описанию смысла связного текста [II]. Тема и приемы выразительности. Пример вывода художественного текста из темы (совм. с А.К. Жолковским) // ПП ПГЭПЛ ИРЯ. М., 1972. Вып. 33.
- Une description de la structure du roman policier // Recherches sur les systèmes signifiants / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. С. 343–372. [Англ. пер.: Towards a Description of Detective Story Structure // Russian Poetics in Translation 1 / Ed. L.M. O'Toole and Ann Shukman. Colchester: University of Essex, 1975. P. 51–77; на рус.яз.: К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 95–112].
- Литература на языке хауса // Современные литературы Африки. [Кн.] 1: Северная и Западная Африка / Под ред. И.Д. Никифоровой. М.: Наука, 1973. С. 319–358.
- К описанию смысла связного текста [III]. Приемы выразительности. Ч. 1 (совм. с А.К. Жолковским) // ПП ПГЭПЛ ИРЯ. М., 1973. Вып. 39.
- К описанию смысла связного текста [IV]. Приемы выразительности. Ч. 2 (совм. с А.К. Жолковским) // Там же. М., 1974. Вып. 49.
- Обзор некоторых работ по языку хауса (1960–1964) // Вопр. африканской филологии. М.: Наука, 1974. С. 99–118.
- Two Groups of Russian Words // Essays on Lexical Semantics / Ed. V. Ju. Rozenvejk. Stockholm: Skriptor, 1974. Vol. 1. P. 255–273.
- On Logical Subjects and Predicates // Ibid. 275–290.
- Семиотический анализ одного типа юмора // Семиотика и информатика. М.: ВИНТИ. 1975. Вып. 6. С. 165–198.
- К понятиям «тема» и «поэтический мир» (совм. с А.К. Жолковским) // Тр. по знаковым системам (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та). 1975. Вып. 7. С. 143–169. [Англ. версия: Towards a «Theme – (Expression Devices) – Text» Model of Literary Structure // Russian Poetics in Translation. 1975. Vol. 1. P. 4–50.]
- Литература на языке суахили // Современные литературы Африки. [Кн.] 2: Восточная и Южная Африка / Под ред. И.Д. Никифоровой. М.: Наука, 1975. С. 6–39.

* В хронологическом порядке. Составитель В.А. Щеглова.

- Современная литература на языках тропической Африки. М.: Наука, 1976.
- Математика и искусство (поэтика выразительности) (совм. с А.К. Жолковским). М.: Знание, 1976. 62 с.
- Poetics as a Theory of Expressiveness (совм. с А.К. Жолковским) // Poetics. 1976. Vol. 5 (3). P. 207–246.
- Хаусанские источники // Источниковедение африканской истории / Под ред. А.Б. Давидсона и др. М.: Наука, 1977. С. 120–157.
- К описанию смысла связного текста. Структурные инварианты комедий Мольера // ПП ПГЭПЛ ИРЯ. 1977. Т. 7. Ч. 1–2. Вып. 101–102.
- К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Семиотика и информатика: Сб. ст. М.: ВИНТИ, 1977. Вып. 9. С. 106–150.
- Поэтика как теория выразительности (модель «Тема → ПВ → Текст») (совм. с А.К. Жолковским) // Вопр. кибернетики. 1977. № 17. С. 27–62.
- К описанию смысла связного текста. «Война и мир» для детского чтения (совм. с А.К. Жолковским) // ПП ПГЭПЛ ИРЯ, 1978. Ч. 1–3. Вып. 104–106.
- Разбор одной авторской паремии (максима Ларошфуко) (совм. с А.К. Жолковским) // Паремииологический сборник / Под ред. Г.Л. Пермякова. М.: 1978. С. 163–210. [Англ. пер.: Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3. С. 549–592.]
- Современная лингвистика и методология изучения литературного произведения (совм. с А.К. Жолковским) // Tekst. Język. Poetyka / Red. M.R. Maýenowa. Wrocław, 1978. S. 211–239.
- Поэтика русской эпиграммы // Neue Russische Literatur (Salzburg). 1978. Bd. 1. S. 121–142.
- Эпическая поэзия суахили // Памятники книжного эпоса / Под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Наука, 1978. С. 230–271.
- The Poetics of Molière's Comedies // Russian Poetics in Translation. 1979. Vol. 6. P. 1–83.
- Черты поэтического мира Ахматовой // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 3. S. 27–56.
- Тема, текст, поэтический мир (Sur une barricade... В. Гюго) // Neue Russische Literatur (Universität Salzburg.) 1979–1980. Bd. 2–3. S. 257–280.
- The «Eclipsing» Construction and its Place in the Structure of L. Tolstoy's Children's Stories // Russian Literature. 1979. Vol. 7 (2). P. 121–159.
- Поэтика выразительности: Сб. ст. (совм. с А.К. Жолковским) // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2. 260 s.

- О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ (совм. с А.К. Жолковским) // Поэтика выразительности. Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2. S. 13–45.
- Выразительная конструкция «Затемнение» и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л.Н. Толстого (совм. с А.К. Жолковским) // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2. S. 115–144.
- «Исповедь» Архипоэта Кельнского: глубинная и поверхностная структуры на службе амбивалентной темы (совм. с А.К. Жолковским) // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2. S. 145–204. [Англ. вар. в Working papers of CISL, Urbino. 1981. Вып. 103–105. P. 1–56; и в Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987. P. 255–325].
- О приеме выразительности ОТКАЗ (совм. с А.К. Жолковским) // Slavica Hierosolymitana (Hebrew Univ. of Jerusalem). 1981. Vol. 5–6. P. 109–135.
- Мир Михаила Зощенко // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd. 7. S. 109–154.
- Крылатая строфа Дениса Давыдова (опыт применения модели Тема – Приемы выразительности – Текст) // Neue Russische Literatur. 1981–1982. Bd. 4–5. S. 97–132.
- Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // Russian Literature. 1982. Vol. 11 (1). P. 49–90.
- Ex ungue leonem: Инварианты Толстого и структура его детских рассказов (совм. с А.К. Жолковским) // Там же. P. 19–48.
- Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой: «Я с тобой не стану пить вино...» // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Bd. 11. S. 325–340.
- Apport à la théorie du prologue dans la nouvelle // Cahiers du Département d'Etudes Anciennes et Modernes. Montréal: Université de Montréal, 1984. Vol. 1. P. 15–41.
- La technique narrative dans Le Negre de Pierre Le Grand de Pouchkine // Cahiers du Département d'Etudes Anciennes et Modernes. 1985. Vol. 2. P. 48–74.
- О мифологизме романов Ильфа и Петрова // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. S. 169–210.
- Мир автора и структура текста: Ст. о рус. лит. (совм. с А.К. Жолковским). Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. 350 с.
- Молодой человек в дряхлеющем мире // Мир автора и структура текста: Ст. о рус. лит. Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. С. 21–52.
- Энциклопедия некультурности: Зощенко, рассказы 1920-х годов и «Голубая книга» // Там же. С. 53–84.
- Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов) // Там же. С. 85–117.

- О горячих точках литературного сюжета (мотивы пожара и огня у М. Булгакова и др.) // Там же. С. 118–150.
- Поэтика обезболивания (Ахматова) // Там же. С. 175–203.
- Из поэтики Чехова: «Ионыч» // *Russian Literature*. 1986. Vol. 20. P. 179–238.
- Из этюдов об искусстве рассказывания: Чехов, «Анна на шее» // *Россия / Russia. Venezia*. 1987. № 5. С. 101–138.
- Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications (совм. с А.К. Жолковским). Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987. 363 p.
- О художественном языке Чехова // *Новый журнал*. 1988. № 172–173. С. 294–322.
- Сюжетное искусство Пушкина в прозе // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1988. Vol. 37. P. 115–152.
- Mikhail Zoshchenko // *Histoire de la littérature russe* / Eds. Efim Etkind et al. P.: Fayard, 1988. P. 415–430.
- К типологии новеллистического дебюта // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1989. Bd. 23. S. 133–150.
- Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Т. 1–2 // *Wien: Там же.*, 1990/1991. Bd. 26/1–2. 712 s.
- О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака: авантюрно-мелодраматическая техника в «Докторе Живаго» // *Борис Пастернак. 1890–1990* / Под ред. Л. Лосева. Нортфилд, Вермонт: Русская школа при Норвичском университете, 1991. С. 190–216.
- О романах Ильфа и Петрова // *Даугава*. 1991. № 7–8. С. 142–177.
- К понятию «административного романа»: типологические заметки об «Иване Чонкине» В. Войновича // *Le mot, les mots, les bon mots – Word, Words, Witty Words. Hommage à Igor A. Mel'čuk* / Ed. André Clas. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1992. P. 305–316 (репринт: *Новое литературное обозрение*. 2009. № 99. С. 143–155).
- Заметки о прозе Леонида Добычина // *Лит. обозрение*. 1993. № 7–8. С. 25–36.
- A Generative Approach to Thematics: Poetics of Expressiveness and Modern Criticism // *The Return of Thematic Criticism* / Ed. Werner Sollors. Cambridge; Massachusetts; L.: Harvard Univ. Press, 1993. P. 60–79.
- Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» Чехова // *Russian Language Journal* 1994. Vol. 48 (159–161). P. 79–102.
- Энциклопедия некультурности (Зощенко: рассказы 1920-х годов и «Голубая книга») // *Лицо и маска Михаила Зощенко*. М.: Олимп-ППП, 1994. С. 218–237.
- Some Themes and Archetypes in Babel's Red Cavalry // *Slavic Review* (Fall). 1994. P. 653–670.

- The Bear in Three Dimensions. Chekhov's One-Act «Jest»: Comic or Serious? // *Elementa*. 1995. № 2. P. 147–169.
- Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина [1] («Ласточка») // *Гаврила Державин, 1743–1816* / Под ред. Е. Эткинда, С. Ельницкой. Нортфилд, Вермонт, 1995. Т. 4. С. 283–292.
- О романах Ильфа и Петрова (Вступительная статья и комментарии) // *Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок*. В 2 т. М.: Панорама, 1995. Т. 1. С. 3–104; 429–653. Т. 2. С. 331–621.
- Работы по поэтике выразительности. Инварианты Тема Приемы Текст: Сб. ст. (совм. с А.К. Жолковским). М.: Прогресс-Универс, 1996. 343 с.
- О порождающем подходе к тематике: поэтика выразительности и современная критическая теория // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности*. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 20–34.
- К описанию структуры детективной новеллы // Там же. С. 95–112.
- Сюжетное искусство Пушкина в прозе // Там же. С. 137–156.
- Из поэтики Чехова («Анна на шее») // Там же. С. 157–188.
- Черты поэтического мира Ахматовой // Там же. С. 261–289.
- Сталин в галерее героев М. Булгакова (Еще раз о пьесе «Батум») // *In memoriam: Сб. памяти Я.С. Лурье* / Сост. Н.М. Ботвинник, Е.И. Ванеева. СПб.: Atheneum-Феникс, 1997. С. 406–426.
- An Encyclopedia of Unculturedness (Zoshchenko: Stories of the 1920s and The Sky-Blue Book) // *Russian Studies in Literature*. 1997. Vol. 33 (2). P. 4–25.
- Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // *Новое литературное обозрение*. 1998. № 33. С. 118–160.
- Aspects du Mythe Soviétique dans les Romans de Veniamin Kaverin (principalement dans les Deux Capitaines) // *Revue des Études Slaves*. 1999. Т. 71. P. 649–671. [Советский миф в «Двух капитанах» В. Каверина].
- Антиробинзонада Зощенко. Человек и вещь у М. Зощенко и его современников // *Die Welt der Slaven* 1999. Т. 44. S. 225–254.
- Мотивы инициации и погустороннего мира в «Конармии» Бабеля // *Живопись и литература: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 769–789.
- Опыт о «Метаморфозах». СПб.: Гиперион, 2002. 278 с.
- Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина [2]. «Осень во время осады Очакова» // *Эткиндовские чтения*. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2003. Вып. 1. С. 153–172.
- Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб.: Гиперион, 2004. 718 с.
- Три лекции о Чехове // *Тыняновский сборник*. М.: Водолей Publishers. 2006. Вып. 12. С. 214–274.

- Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина [3]. Игровая риторика «Фелицы» // Шиповник: Ист.-филол. сб. к 60-летию Р.Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 525–544.
- Еще раз о метрических отступлениях в «Silentium!» Тютчева // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 674–687.
- «Гармоническая точность» и «поэзия грамматики» в стихотворении Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье») // Russian Literature and the West. 2008. Pt. 1. P. 177–210.
- «Медведь» в трех измерениях. Смешное и серьезное в одноактной «шутке» Чехова // Звезда. 2009. № 8. С. 128–144.
- Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя: 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: Новое лит. обозрение, 2012.
- «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова. Комментарий. М.: Новое лит. обозрение, 2013.

Указатель имен и произведений*

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| Аверинцев С.С. 667, 905 | Аракчеев А.А. 322 |
| Аверченко А.Т. 83, 902 | Аристофан 345 |
| «Поэт» 83, 902 | Архипоэт (Архипиита) Кельнский |
| Аксенов В.П. 8 | 181, 188, 651, 665–733, 906, 912, |
| «Затоваренная бочкотара» 8 | 923 |
| Алексеев В.М. 50, 75, 905 | «Исповедь» («Estuans intrinsecus |
| Алеман М. 187 | ira vehementi...») 665–733 |
| «Жизнеописание Гусмана де | «Archicancellarie, viris major |
| Альфараचे...» 187 | ceteris...» 665 |
| Андерсен Г.-Х. 422, 446, 510, 639, | «Archicancellarie, vir discrete |
| 640 | mentis...» 669, 670, 671, 672– |
| «Гадкий утенок» 422, 446, 510 | 673, 675, 680, 681, 682, 726 |
| «Снежная королева» 639, 640 | «En habeo versus te precipiente |
| Андровская О.Н. 483 | reversus...» 669–670, 672 |
| Анна Иоанновна 184, 188, 601 | «Fama tuba dante sonum...» 670, |
| Антокольский П.Г. 876 | 671 |
| Апулей 319 | «Lingua balbus, hebes ingenio...» |
| Апухтин А.Н. 605 | 669, 670, 671, 672, 675 |

* Составитель А.С. Бодрова.

В указатель включены все собственные имена реально существовавших лиц (включая отыменные дериваты — «пушкинский», «гоголевский» и т. д.), а также названия литературных произведений. Заглавия сочинений даются при имени их автора; произведения, не имеющие определенного авторства (фольклорные, анонимные и пр.), введены в общий алфавит. Все категории имен учитывались в указателе не только при прямом упоминании, но и в тех случаях, когда данное лицо или сочинение названо косвенно или подразумевается. Номера страниц, содержащих такие не прямые упоминания (например, назван только герой произведения или упомянуто произведение без имени автора), набраны курсивом.

- «Nocte quadam sabbati, somno jam refectus...» 673, 674
 «Omnia tempus habet, et ego breve postulo tempus...» 670, 671, 672, 680
 «Presul urbis Agripine...» 665
 «Salve mundi domine, Cesar noster ave...» 671, 672, 675–676, 680
 Арчимбольди Дж. 725
 Ауэрбах Э. 816, 905
 Афанасьева В.К. 505, 905
 Ахматова (Горенко) А.А. 8, 10, 12, 48, 75, 86, 133, 147, 265, 284–338, 419, 913, 914, 915, 922, 923, 924, 925
 «А Смоленская нынче именинница...» 293
 «А там мой мраморный двойник...» 288, 290
 «А ты теперь тяжелый и унылый...» 314
 «Безвольно пощады просят...» 322
 «Белой ночью» («Ах, дверь не заперала я...») 311
 «Бессонница» («Где-то кошки жалобно мяукают...») 301
 «Божий Ангел, зимним утром...» 311, 321
 «Будешь жить, не зная лиха...» 333
 «Буду тихо на погосте...» 294
 «Был он ревнивым, тревожным и нежным...» 288
 «В последний раз мы встретились тогда...» 300, 307, 310
 «В ремешках пенал и книги были...» 289, 322
 «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» 299, 306
 «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» 311
 «Веет ветер лебединый...» 294, 320
 «Весенним солнцем это утро пьяно...» 320
 «Вечерние часы перед столом...» 311
 «Вечером» («Звенела музыка в саду...») 299, 310
 «Вижу, вижу лунный лук...» 295, 301, 316
 «Вместо мудрости — опытность, пресное...» 320
 «Вновь подарен мне дремотой...» 294, 300, 306, 310–311, 321
 «Вот и берег северного моря...» 310, 313
 «Все души милых на высоких звездах...» 321
 «Все мне видится Павловск холмистый...» 321
 «Все обещало мне его...» 311, 321
 «Выбрала сама я долю...» 294
 «Где, высокая, твой цыганенок...» 293
 «Годовщину последнюю праздную...» 301
 «Голос памяти» («Что ты видишь, тускло на стену смотря...») 338
 «Данте» («Он и после смерти не вернулся...») 86
 «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...» 309
 «Дверь полуоткрыта...» 288, 293
 «9 декабря 1913» («Самые темные дни в году...») 299, 334
 «Для того ль тебя носила...» 294
 «Древний город словно вымер...» 313
 «Другая песенка» («Несказанные речи...») 307
 «Еще весна таинственная млела...» 306, 311
 «Жарко веет ветер душный...» 294
 «За озером луна остановилась...» 306
 «За узором дымным стеклом...» 294
 «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...» 314, 320
 «Заплаканная осень, как вдова...» 315
 «Здесь Пушкина изгнание началось...» 322
 «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...» 311
 «Земной отрадой сердца не томи...» 313
 «Знаю, знаю, снова лыжи...» 294, 301, 322
 «И в памяти черной пошарив, найдешь...» 298
 «И вот одна осталась я...» 306
 «И жар по вечерам, и утром вялость...» 311
 «И мальчик, что играет на волынке...» 320
 «И на ступеньки встретить...» 301, 334
 «Ива» («А я росла в узорной тишине...») 322, 323
 «Каждый день по-новому тревожен...» 314
 «Как вплелась в мои темные косы...» 301
 «Как площади эти обширны...» 300, 311
 «Как соломинкой пьешь мою душу...» 288
 «Ленинград в марте 1941 года» («Cadran solaire на Меншиковом доме...») 295
 «Летний сад» («Я к розам хочу, в тот единственный сад...») 289, 319
 «Маяковский в 1913 году» («Я тебя в твоей не знала славе...») 319
 «Меня покинул в новолуние...» 295, 301
 «Милому» («Голубя ко мне не присылай...») 309, 325
 «Мне больше ног моих не надо...» 310
 «Мне не надо счастья малого...» 309, 310
 «Мне с тобою пьяным весело...» 288, 295, 299, 315, 320
 «Моей сестре» («Подошла я к сосновому лесу...») 293
 «Мои молодые руки...» 323
 «Мужество» («Мы знаем, что ныне лежит на весах...») 321
 «Музе» («Муза-сестра заглянула в лицо...») 301, 311
 «Мурка, не ходи, там сыч...» 320
 «Мы не умеем прощаться...» 299, 311, 314, 320
 «На Казанском или на Волковом...» 323
 «На пороге белом рая...» 294, 311
 «Над водой» («Стройный мальчик пастушок...») 320
 «Нам встречи нет. Мы в разных странах...» 325, 326
 «Настоящую нежность не спутаешь...» 299

- «Наяву» («И время прочь, и пространство прочь...») 298, 301
- «Не будем пить из одного стакана...» 289, 309, 313
- «Не дышали мы сонными маками...» 306
- «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...» 326
- «Не страдай меня грозной судьбой...» 295
- «Не хулил меня, не славил...» 294
- «Небо мелкий дождик сеет...» 294
- «Небывалая осень построила купол высокий...» 306, 310
- «Ничего не скажу, ничего не открою...» 311
- «О, горе мне! Они тебя сожгли...» 320, 322
- «О, это был прохладный день...» 295, 300
- «Одни глядятся в ласковые взоры...» 306
- «Опять подошли “незабвенные даты”...» 306, 320
- «Отрывок» («...И кто-то, во мраке деревьев незримый...») 288
- «Памяти Александра Блока» («Он прав — опять фонарь, аптека...») 323
- «Память о солнце в сердце слабеет...» 301
- «Песенка» («Я на солнечном восходе...») 320
- «Петроград, 1919» («И мы забыли навсегда...») 289, 321, 333
- «По аллее проводят лошадок...» 288, 314, 320
- «По той дороге, где Донской...» 322
- «Под крышей промерзшей пустого жилья...» 325
- «Под навесом темной риги жарко...» 301
- «Подошла. Я волнения не выдал...» 288
- «Подражание корейскому» («Приснился мне почти что ты...») 299
- «Пора забыть верблюжий этот гам...» 319
- «После ветра и мороза было...» 301
- «Постучи кулачком — я открою...» 310
- «Поэма без героя» 289, 299, 300, 319, 320, 334
- «Приговор» («И упало каменное слово...») 288, 295
- «Приду туда, и отлетит томление...» 315
- «Просыпаться на рассвете...» 311, 314
- «Пустых небес прозрачное стекло...» 322
- «Пусть голоса органа снова грянут...» 313
- «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...» 315
- «Путник милый, ты далече...» 294
- «Разлука» («Вечерний и наклонный...») 288, 322
- «Рыбак» («Руки голы выше локтя...») 294, 320
- «Сердце бьется ровно, мерно...» 133, 284–317, 318, 914, 923
- «Сердце к сердцу не приковано...» 294, 313

- «Сжала руки под темной вуалью...» 296
- «Сказка о черном кольце» («Мне от бабушки татарки...») 294
- «Смеркается, и в небе темно-синем...» 321
- «Смуглый отрок бродил по аллеям...» 133, 289, 298, 318–323, 333
- «Сон» («Был вещим этот сон или не вещим...») 306, 307
- «Сочтенных дней осталось мало...» 289
- «Сразу стало тихо в доме...» 288, 294
- «Стал мне реже сниться, слава Богу...» 315
- «Столько раз я проклинала...» 301
- «Т.П. Карсавиной» («Как песню, слагаешь ты легкий таец...») 314
- «Так уж глаза опускали...» 334
- «Тот август, как желтое пламя...» 321
- «Тот же голос, тот же взгляд...» 294, 320
- «Ты первый, ставший у источника...» 314
- «Ты пришел меня утешить, милый...» 295
- «У меня есть улыбка одна...» 289, 310
- «У самого моря» 314, 320
- «Углем наметил на левом боку...» 299, 334
- «Утешение» («Вестей от него не получишь больше...») 309, 314
- «Хозяйка» («В этой горнице колдунья...») 322
- «Хорони, хорони меня, ветер!...» 301
- «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...» 289, 299, 314, 322
- «Целый год ты со мной неразлучен...» 309, 310
- «Целый день провела у окошка...» 311
- «Черная вилась дорога...» 299, 301
- «Чернеет дорога приморского сада...» 288, 294, 299, 314, 320
- «Что ты бродишь неприкаянный...» 301
- «Шепчет: “Я не пожалею...”» 294
- «Эта встреча никем не воспета...» 315
- «Я живу, как кукушка в часах...» 288, 314
- «Я над ними склонюсь как над чашей...» 289
- «Я научилась просто, мудро жить...» 288, 311
- «Я окошка не завесила...» 311
- «Я пришла к поэту в гости...» 299
- «“Я пришла тебя сменить, сестра...”» 338
- «Я с тобой не стану пить вино...» 133, 299, 324–338, 914, 923, 924
- «Я сошла с ума, о мальчик странный...» 320
- «Я спросила у кукушки...» 294
- «Я там иду, где ничего не надо...» 310
- «Нох. Статуя “Ночь” в Летнем Саду» («Ноченька!...») 321, 333

- Бабель И.Э. 8, 345, 540, 575, 576, 577, 581, 612, 924, 925
 «Берестечко» 577
 «Вечер» 540
 «Конармия» 540, 577, 925
- Байрон Дж.Г. 283, 551, 630
 «Корсар» 630
 «Паломничество Чайльд-Гарольда» 551
- Бальзак О. де 448, 620
 «Отец Горио» 448, 620
- Баратынский Е.А. 195
 «Так, он ленивец, он негодник...» 195
- Барт Р. (Barthes R.) 555, 573, 915
 «Мифологии» («Mythologies») 555
- Батлер С. 635, 642, 643
 «Путь всякой плоти» 635, 642
- Батюшков К.Н. 196
 «Мадригал Мелине» («Ты нимфа Ио, нет сомненья!..») 196
- Бахтин М.М. 55, 407, 411, 413, 458, 905
- Белинский В.Г. 135, 146, 147, 905
- Белый А. (Бугаев Б.Н.) 479
 «Петербург» 479
- Бергсон А. (Bergson H.) 222, 234, 254, 588, 769, 771, 790–792, 795, 797, 800, 816, 839, 863, 870–872, 916
- Берков П.Н. 187, 905
- Берковский Н.Я. 345, 347, 354, 357–358, 363, 394, 396, 418, 451–452, 474, 481, 545, 573, 905
- Верн Э. (Verne E.) 186, 916
- Бернард Клюнийский 667
 «О презрении к миру» 667
- Бестужев (Марлинский) А.А. 208
 «Клим зернами идей стихи свои назвал...» 208
- Бицилли П.М. 135, 146
- Благой Д.Д. 168–169, 170, 905
- Бланк Б.К. 195
 «Большую оказал услугу мне Филет...» 195
- Бланки Л.О. 609
- Бласко Ибаньес В. 628, 629, 630, 632
 «Проклятый хутор» 628, 632
 «Стена» 629
- Блок А.А. 69, 175, 319, 346, 347, 359, 606, 725, 911, 913
 «Влюбленность» («Королевна жила на высокой горе...») 606
 «Двенадцать» 725, 911
 «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошешном...») 346, 347, 359
 «Стихи о Прекрасной Даме» 175, 911
- Блуменау Л.В. 197, 200
- Богданович И.Ф. 194
 «На самохвальство» («Разумные дела себе ты ставишь в смех...») 194
- Боголюбов Н.И. 483
- Бодкин Э.М. (Bodkin A.M.) 33
- Боккаччо Дж. 115, 120, 485, 487, 505, 506, 535, 625, 636, 643
 «Декамерон» 485, 535, 636
- Борджиа А. 604
- Борецкая М.И. (Марфа Посадница) 322
- Ботвинник Н.М. 925
- Бочаров С.Г. (Botcharov S.) 63, 367, 370, 478, 906, 916
- Брайант Э. 900
- Бремон К. (Bremont C.) 74, 379, 391, 916
- Брик О.М. 322
- Бронте Ш. 351, 625, 626, 628, 630, 635, 640, 641

- «Джейн Эйр» 351, 625, 626, 628, 630, 635, 640, 641
- Брут (Марк Юний Брут) 241, 243, 262, 264
- Брюсов В.Я. 27, 135, 418, 906
 «От Перикла до Ленина» («В базальты скал вбивая анналы...») 418
- Буало Н. 179, 183, 803
- Булгаков М.А. 8, 12, 116, 121, 127, 128–132, 336, 339, 360, 416, 427, 452, 520, 612–649, 773, 776–777, 783, 906, 914, 924, 925
 «Адам и Ева» 646
 «Батум» 925
 «Бег» 452
 «Записки покойника» («Театральный роман») 416
 «Иван Васильевич» 646
 «Мастер и Маргарита» 336, 452, 612, 645, 646, 648, 773, 776–777
 «№ 13. Дом Эльпит – Рабкоммуна» 612, 617, 647
 «Роковые яйца» 612, 647
 «Собачье сердце» 427, 646, 647
 «Ханский огонь» 612, 617, 646
 «Я убил» 116, 121, 127, 128–132
- Булгарин Ф.В. 415
- Бунин И.А. 54–55, 477, 725
 «Легкое дыхание» 54–55, 725
- Бурцев (Бурцов) А.П. 226, 264
- Бухштаб Б.Я. 274, 282–283, 906
- Бьернсон Б.М. 638
 «Сюневе Сольбакен» 638
- Вагинов (Вагенгейм) К.К. 148
- Валери П. (Valery P.) 166
- Ванеева Е.И. 925
- Варламов К.А. 483
- Варпаховский Л.В. 94
- Васиолек Э. (Wasiolek E.) 481, 919
- Вейнберг П.И. 196
- Венский Е. (Пяткин Е.О.) 419, 906
- Вергилий (Публий Вергилий Марон) 615, 644, 673, 696, 906
 «Энеида» 615, 644
- Верн Ж. 573
- Веселовский А.Н. 504
- Виннер Т. (Winner Th.C.) 348, 461, 571, 919
- Виноградов В.В. 440, 906
- Войнович В.Н. 8, 924
 «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» 924
- Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 197, 222, 634
 «Кандид, или оптимизм» 634
- Выготский Л.С. 54–55, 211, 725, 906
- Вяземский П.А. 27, 193, 195, 200, 222, 776, 906
 «Двуличен он! — Избави боже!..» 200
 ««Коварный», “Новый Стерн” — пигмеи...» 195
 <<«На Д. И. Хвостова»> («Хвостов на Пинде соловей...») 193
 «Напрасно говорят, что грешника черты...» 222
- Гаврилов А.К. 911
- Галич (Гинзбург) А.А. 697
 «Красный треугольник» («Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать...») 697
 «О том, как Клим Петрович выступал на митинге...» 697
- Ганнибал 902
- Гаспаров М.Л. 9, 64, 100, 274–275, 282, 283, 725, 905, 906, 911, 912, 926
- Генрих VII, герм. император 608

- Герцен А.И. 392
 Гёте И.-В. 115
 Гинзбург Л.В. 725, 906
 Гиппиус Вас.В. 506, 906
 Глебов А.П. 195–196, 198, 221
 «Клит место получил, и всем он говорит...» 198
 «Твердит Микстурич всякий раз...» 195–196
 «Я знаю, — говорит Клеон, — что ничего...» 198
 Гоголь Н.В. 47, 75, 83, 121, 171, 335, 342, 346, 348, 408, 431, 440, 457, 458, 468, 496, 503, 506, 510, 533, 540, 581, 620, 621, 637, 653, 877, 906
 «Вий» 620, 621, 877
 «Мертвые души» 335, 408, 468, 581
 «Невский проспект» 540
 «Нос» 121, 346, 431
 «Ночь перед Рождеством» 171
 «Повесть о том, как поссорились...» 83
 «Ревизор» 83, 457
 «Тарас Бульба» 637
 «Шинель» 47, 75, 348, 533, 653
 Годунов Б.Ф. 355–356
 Годунов Ф.Б. 356
 Голицын С.Ф. 149, 151, 157–159, 165–166, 167
 Голицына (Энгельгардт) В.В. 149, 151, 159–160, 165–166
 Гомер 156, 186, 193, 240, 263, 383, 644, 775, 779
 «Илиада» 383
 «Одиссея» 186, 383, 644
 Гончаров И.А. 395, 400
 «Обломов» 400
 Горадий (Квинт Горадий Флакк) 179, 182, 186, 506, 532, 682, 889, 902
 Горький М. (Пешков А.М.) 7, 540, 602, 617, 634
 «Дело Артамоновых» 540, 617
 «Детство» 634
 Готтлиб В. (Gottlieb V.) 504, 505, 917
 Готье Т. 622
 «Фортунио» 622
 Гофман Э.Т.А. 533, 625, 631, 636, 638, 640, 643
 «Игнац Деннер» 631
 «Из жизни трех друзей» 636
 «Королевская невеста» 638
 «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» 533
 «Песочный человек» 625, 640, 643
 Гоцци К. 639, 640
 «Зеленая птичка» 639, 640
 «Любовь к трем апельсинам» 639
 Грабарь-Пассек М.Е. 905, 906, 912
 Грацини А.Ф. 625, 643, 649
 «Вечерние трапезы» 625
 Греймас А.Ж. (Greimas A.J.) 74, 76, 379, 391, 664, 907, 917, 921
 Греч Н.И. 206
 «Весь свет Руфилла упрекает...» 206
 Гриб В.Р. 789, 807–808, 816–817, 906
 Грибоедов А.С. 188, 448, 724
 «Горе от ума» 188, 724
 Grimm В. 76, 790
 Grimm Я. 76, 490, 724
 «Король Дроздобород» («König Drosselbart») 490
 Грин Ж. 620
 «Mont-Cinère» 620
 Гринцер П.А. 360, 361, 906
 Гриффит Д.У. 36
 Грот Я.К. 166, 168, 186, 907

- Гуковский Г.А. 169, 907
 Гумилев Н.С. 275, 606, 630
 «Дом» («Тот дом, где я играл ребенком...») 606, 630
 «Заблудившийся трамвай» («Шел я по улице незнакомой...») 606
 «Мик» 275
 Гюго В. 8, 348, 494, 619, 630, 651, 874–904, 907, 922
 «Девяносто третий год» 619, 630, 878–884, 886, 900–901
 «Отверженные» 348, 877, 879–880, 881–882, 883, 884, 886, 900–901
 «Собор Парижской Богоматери» 877, 886
 «Человек, который смеется» 886
 «Эрнани» 494
 «Sur une barricade...» («За баррикадами, на улице пустой...») 651, 874–904, 922
 Давидсон А.Б. 922
 Давыдов В.Н. 483
 Давыдов Д.В. 8, 133, 224–265, 773, 907, 914, 923
 «Бурцову» («Бурцев, ёра, забияка...») 226
 «Воспоминание о сражении при Прейсиш-Эйлау...» 263
 «Гусарская исповедь» («Я каюсь! я гусар давно, всегда гусар...») 226
 «В альбом» («Так мне ли ударять в разлаженные струны...») 226
 «Ответ» («Я не поэт, я — партизан, казак...») 226
 «Песня старого гусара» («Где друзья минувших лет...») 226
 «Современная песня» («Был век бурный, дивный век...») 224–265
 Даниил Заточник 181
 Данте Алигьери 86, 614
 Дашкова Е.Р. 168
 де Амичис Э. 900
 де Ниро Р. 350
 де Труа К. 902
 «Ланселот, или Рыцарь телеги» 902
 «Сэр Гавейн и зеленый рыцарь» 902
 Дега Э. 166
 Дельвиг А.А. 146
 Державин Г.Р. 8, 12, 76, 87, 133, 135–188, 193, 197, 205, 905, 907, 913, 914, 915, 925, 926
 «Бог» («О ты, пространством бесконечный...») 146
 «Весьма злоречив тот, неправеден и злобен...» 193
 «Евгению. Жизнь Званская» («Блажен, кто менее зависит от людей...») 182
 «Ко второму соседу» («Не кость резная Колмогор...») 148
 «Ласточка» («О домовитая ласточка!...») 133, 135–146, 148, 914, 925
 «На смерть князя Мещерского» («Глагол времен! металла звон!...») 76, 87
 «На трагедию» («Не правда ль, что я в сей трагедии прекрасен...») 197
 «Осень во время осады Очакова» («Спустил седой Эол Борей...») 133, 136, 147–167, 915, 925
 «Снигирь» («Что ты заводишь песню военную...») 136, 148

- «Фелица» («Богородица царица...») 133, 148, 168–188, 926
- «Цыганская пляска» («Возьми, египтянка, гитару...») 136
- Джексон Р.Л. (Jackson R.L.) 468, 478, 479, 480, 481, 507, 571, 916, 917
- «Диалог господина и раба о смысле жизни» 694
- Диккенс Ч. (Dickens Ch.) 36, 175, 345, 350, 354, 359, 360, 426, 431, 445, 466, 479, 542, 574, 620, 624–628, 635, 636, 638, 640, 641, 642, 643, 876, 916
- «Большие надежды» («Большие ожидания») 624–625, 627, 636, 641
- «Дэвид Копперфильд» 350, 354, 360, 479, 625, 636
- «Крошка Доррит» 628, 636, 638, 640, 642, 643
- «Лавка древностей» 431
- «Мартин Чеззлвит» 479
- «Наш общий друг» 431, 638
- «Жизнь и приключения Николаса Никльби» 620, 635
- «Посмертные записки Пиквикского клуба» 426, 542, 643
- «Рецепты доктора Мэриголда» 359
- Дмитриев И.И. 189, 194, 197, 199, 209–220, 222
- «Мне лекарь говорил: “Нет, ни один больной...”» 189, 197, 209–220
- «Подзобок на груди и, подогнув колена...» 194
- «Я разорился от воров!..» 222
- Дмитриев М.А. 182, 207
- «По чести, я не знаю...» 207
- Дмитрий Донской 322
- Добычин Л.И. 8, 924
- Достоевский Ф.М. 53, 55, 116, 120, 124, 129, 319, 335–336, 348, 407, 426, 431, 457, 471, 476, 479, 481, 570, 573, 581, 621, 628, 629, 630, 632, 635, 904, 905
- «Бедные люди» 348
- «Бесы» 621, 629, 630, 632, 635
- «Братья Карамазовы» 335–336, 431, 570
- «Двойник» 431
- «Идиот» 431
- «Преступление и наказание» 426, 471, 476, 479, 481, 573
- «Хозяйка» 628, 635
- «Честный вор» 120, 124, 129
- Дьяконов И.М. 505, 905
- дю Морье Д. 362, 629, 633, 635
- «Ребекка» 362, 629, 633, 635
- Дюма А. 50, 51, 52, 90, 94, 350, 616, 636, 637, 643, 644, 877
- «Граф Монте-Кристо» 643–644
- «Парижские могики» 637
- «Три мушкетера» 94, 350, 616, 636
- Екатерина II 155, 165, 168–177, 179, 183–186, 300, 353, 604
- Елизавета Петровна 188
- Елизаренкова Т.Я. 76, 907
- Ельницкая С.И. 145, 914, 915, 925
- Есенин С.А. 605
- Жаров М.И. 483
- Жиглевич Е.В. 912
- Жирмунский В.М. 304, 459–460, 907
- Жолковский А.К. (Zholkovsky A.) 7–13, 15, 17, 19, 21, 29, 32, 35–38, 56, 63, 69, 73, 75–77, 79, 102, 113, 114, 132, 188, 190, 209, 212, 215, 220–222, 223,

- 225, 233, 243, 247, 257, 259, 262, 265, 315–317, 338, 364, 365, 383, 391, 392, 393, 455, 459, 460, 478, 504, 573, 610, 649, 651, 655, 664, 665, 690, 699, 716, 723, 724, 727, 734, 735, 738, 765, 771, 777–779, 784, 785, 795, 805, 812, 813, 842, 843, 858, 868, 870–872, 874, 893, 901, 902, 907–909, 914, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925
- Жомини А.-А. 266
- Жуковский В.А. 205, 221, 264, 275, 477, 482
- «Ночной смотр» («В двенадцать часов по ночам...») 264
- «Суд в подземелье» 275
- «“Ты драму, Фефил, написал?”...» 205, 221
- «Шильонский узник» 275
- «Эолова арфа» 477, 482
- Загоскин М.Н. 643
- «Юрий Мирославский, или Русские в 1612 году» 643
- Закс Г. 103
- Замятин Е.И. 634
- «Уездное» 634
- Зернова Р.А. 911
- Золя Э. 344, 620
- «Ошибка аббата Муре» 620
- Зоценко М.М. (Zoshchenko M.) 8, 12, 188, 223, 285, 339, 414, 415, 416, 554, 559, 575–611, 645, 909, 913, 914, 915, 923, 924, 925
- «Агитатор» 585
- «Актер» 583, 589
- «Аристократка» 554, 578, 585, 588, 589, 590, 592, 595, 597, 608
- «Баня» 591, 594, 597, 600
- «Больные» 591
- «Бочка» 587, 590, 593, 597
- «В пушкинские дни. Первая речь о Пушкине» 586
- «Веселенькая история» 591, 594, 598
- «Веселые проекты» 590
- «Воры» 591, 594
- «Встреча» 584
- «Выгодная комбинация» 587
- «Голубая книга» («The Sky-Blue Book») 339, 554, 575, 599–560, 601, 602, 603, 605, 609, 914, 915, 923, 924, 925
- «Деньги» 600, 601, 605, 607, 608
- «Коварство» 601, 602, 603, 604, 606, 608
- «Любовь» 585, 601, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609
- «Неудачи» 601, 602–603, 605, 606, 609
- «Удивительные события» 606, 609
- «Гости» 585, 589–590
- «Гримаса нэпа» 588, 592
- «Дама с цветами» 581–582
- «Диктофон» 554, 584, 586, 589, 590, 597
- «Доктор медицины» 584
- «Дрова» 595
- «Душевная простота» 591, 597
- «Елка» 585
- «Женитьба – не напасть» 593
- «Жертва революции» 602
- «Забывтый лозунг» 589
- «Засыпались» 591
- «Землетрясение» 586
- «Иностранцы» 595, 600, 601, 607
- «Интересная кража в кооперативе» 590

- «Исторический рассказ» 586
 «История болезни» 223, 586, 594
 «Какие у меня были профессии» 584, 602
 «Качество продукции» 586
 «Кинодрама» 586, 591
 «Клад» 599
 «Кошка и люди» 595
 «Кризис» 587
 «Леся и Минька» 607–608
 «Лимонад» 596
 «Личная жизнь» 583, 584
 «Мещане» 585, 591, 593
 «Мещанство» 589
 «Мишель Синягин» 595
 «Монтер» 593, 598
 «Муж» 593, 594
 «На живца» 590
 «Научные явления» 591
 «Не все потеряно» 587, 589
 «Не надо иметь родственников» 588
 «Неизвестный друг» 582
 «Нервные люди» 591, 594, 595
 «Операция» 585, 596, 597
 «Отхожий промысел» 584
 «Пассажир» 586, 588, 589
 «Пасхальный случай» 592, 593
 «Попугай» 586, 599
 «Прелести культуры» 585, 592, 593, 595, 596
 «Прискорбный случай» 585, 587, 596, 597, 599
 «Пушкин» 597
 «Рабочий костюм» 587, 588, 591, 593
 «Расписка» 598
 «Рассказ о банях и их посетителях» 590
 «Рассказ о том, как Ленин перехитрил жандармов» 602
- «Рассказ о человеке, которого вычистили из партии» 589
 «Рассказ певца» 583
 «Рассказ про одну корыстную молочницу» 416, 584, 599
 «Режим экономии» 594, 597, 599
 «Родные люди» 586
 «Ростов» 584, 597
 «Семейный купорос» 587
 «Серенада» 595
 «Сколько человеку нужно» 588, 589
 «Случай» 584
 «Случай в провинции» 605
 «Собачий нюх» 590, 591
 «Стакан» 585, 595
 «Столичная штучка» 582
 «Страдания молодого Вертера» 596
 «Счастье» 586
 «Тарас Шевченко» 606
 «Телефон» 586, 593
 «Тормоз Вестингауза» 587
 «Тормозят науку» 582, 584
 «Тяжелые времена» 585, 587
 «Уличное происшествие» 584
 «Утонувший домик» 586
 «Хозрасчет» 585
 «Хороший знакомый» 598
 «Царские сапоги» 593, 599
 «Часы» 577, 585, 597
 «Четыре дня» 588, 594, 596
- Зубов П.А. 604
 Зунделович Я.О. 274, 283, 909
- Иван IV Грозный 91, 171–172
 Иванов Вс.Вяч. 576, 639, 644
 «Отец и мать» 639, 644
 Иванов Вяч.Вс. 9, 36, 136, 146, 544, 909
 Иванов Г.В. 334

- «Над розовым морем вставала луна...» 334
 Изер В. (Iser W.) 23–30, 917
 Измайлов А.Е. 200, 222
 «Господь послал на Питер воду...» 222
 «“О, цензор! О злодей!...”» 200
 Илличевский А.Д. 194–195, 196, 221
 «Не хвалят все певицу Нису...» 196
 «Совершенство в своем роде» («Кто смеет разглашать в народе...») 194–195
 Ильф И. (Файнзильберг И.А.) 7, 8, 9, 10, 11, 66–68, 70–71, 78, 80, 95–96, 97, 234–236, 240, 262–263, 346, 350, 414–417, 445, 540, 577, 579, 608, 620, 621, 628, 630–633, 642–646, 775, 766, 776, 779, 783, 799, 901, 914, 923, 924, 925, 926
 «Двенадцать стульев» 8, 10, 66–68, 78, 240, 262, 577, 620, 799, 901, 914, 923, 924, 925, 926
 «Золотой теленок» 8, 10, 66–68, 70, 78, 234–236, 240, 263, 346, 350, 415, 417, 540, 579, 621, 628, 630–633, 642, 643–645, 766, 775, 776, 779, 783, 799, 901, 914, 923, 924, 925, 926
 «Их бин с головы до ног» 67–68, 70
 «Как создавался Робинзон» 67–68, 80, 95–96
 Ирвинг В. 480, 620
 «Дьявол и Том Уокер» 620
 «Рип Ван Винкль» 480
- Каверин (Зильбер) В.А. (Kaverin V.) 8, 362, 634, 638, 918, 925
 «Два капитана» («Deux capitaines») 362, 634, 638, 918, 925
 Кальдерон де ла Барка П. 485, 506, 625, 643
 «Жизнь есть сон» 485, 506, 625, 643
 Камбис II, персидский царь 608–609
 Каменев Г.П. 620, 633
 «Громвал» 620
 Кантемир А.Д. 8, 9, 179, 180, 181, 910, 915, 925
 Капнист В.В. 146, 172, 222–223
 Карамзин Н.М. 146, 345–346, 431
 «Бедная Лиза» 345, 431
 Карл XII, шведский король 452
 «Кармина Бурана» 181, 667
 Катаев В.А. 416, 612
 «Сорвалось» 416
 Катон (Марк Порций Катон Старший) 608
 Кестлер А. (Koestler A.) 95, 262, 736, 783, 870, 917
 Кинг С. 631
 «The Shining» («Сияние») 631
 Киплинг Р. 571
 «The Conversion of Aurelian McGoggin» («Преображение Орильена Макгоггина») 571
 Кирилл Туровский 186
 Клейст Г. фон 620
 «Локарнская нищенка» 620
 Козлов В.И. 193
 «Нельзя не похвалить поэму Глупомысла...» 193
 Колдуэлл Э. 628, 635
 «Табачная дорога» 628, 635
 Коллоди К. 642, 644

- «Приключения Пинокио» 642, 644
 Колмогоров А.Н. 9
 Конан Дойл А. 8, 11, 20, 36, 40–41, 44, 45, 54, 55, 65, 68, 90, 127, 175, 383, 494, 574, 620, 633, 641, 876
 «Большой палец инженера» 620, 633, 641
 «Золотое пенсне» 494
 «Пестрая лента» 40, 65
 «Пляшущие человечки» 494
 «Собака Баскервилей» 40, 65
 Конрад Дж. 619
 «Победа» 619
 Конрад Н.И. 50, 51, 910
 Королева Н.В. 274, 282, 910
 Корш Ф.Е. 506
 Кросман Р. (Crosman R.) 23, 916
 Круглый А.О. 907
 Крылов И.А. 74, 100, 211, 335, 336, 747
 «Волк и ягненок» 747
 «Волк на псарне» 335
 «Ворона и лисица» 747
 «Демьянова уха» 211
 «Кукушка и петух» 747
 Кубрик С. 633
 Кузмин М.А. 626, 636, 637, 643, 644
 «Лазарь» 626, 636, 643, 644
 «Форель разбивает лед» 626, 636, 637
 Куприн А.И. 902
 «Слон» 902
 Курбский А.М. 171–172
 Кутузов М.И. 369, 393, 452
 Кюхельбекер В.К. 274
 Лабрюйер Ж. 187, 795, 816
 Лавренев Б.А. 615
 «Сорок первый» 615
 Лагерлеф С. 363
 «Император португальский» («Kejsarn av Portugallien») 363
 Ларошфуко Ф. де 8, 83, 180, 234, 235, 240, 651, 734–784, 909, 910, 922
 Лафайет М.-Ж.-П. де 241, 262, 264
 Лафонтен Ж. де 74
 Левик В.В. 551
 Левин Ю.И. 190
 Леви-Стросс К. 74
 Лейкин Н.А. 513
 «Апраксинцы» 513
 Ленин (Ульянов) В.И. 418, 586, 602, 610
 Лермонтов М.Ю. 121, 264, 275, 322, 346, 431, 477, 571, 621
 «Аул Бастунджи» 621
 «Бородино» (««Скажи-ка, дядя, ведь не даром...»») 264
 «Боярин Орша» 275
 «Воздушный корабль (Из Цедлица)» («По синим волнам океана...») 264
 «Герой нашего времени» 346, 431, 571
 «Исповедь» 275
 «Мцыри» 275
 «Тростник» («Сидел рыбак веселый...») 477
 «Это случилось в последние годы могучего Рима...» 121
 Лесков Н.С. 116, 124, 126, 128, 129, 514, 570
 «Грабеж» 129
 «Железная воля» 126
 «Интересные мужчины» 128
 «Леди Макбет Мценского уезда» 514, 570
 «Очарованный странник» 124, 126
 «Справедливый человек» 129

- Лессинг Г.Э. 206
 Ликург 237
 Лимбах И.Ю. 8, 926
 Линдгрэн А. 902–903
 «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» 902–903
 Литтлвуд С.Р. 505
 Лихачев В.С. 911
 Лихачев Д.С. 63, 910
 Лозинский М.Л. 639
 Ломоносов М.В. 95, 135, 161–162, 172, 272, 283
 Лосев (Лифшиц) Л.В. 924
 Лотман Ю.М. 37, 55, 64, 75–77, 543, 910
 Лукиллий 197, 200
 Лурье Я.С. 9, 925
 Луций Эмилий Павел 187
 Львов Н.А. 172
 Льюис Ч.С. (Lewis C.S.) 177–178, 917
 Людовик XIV 609
 Мазель Л.А. 95, 135, 136, 655, 900, 910
 Майков В.И. 198
 Малиновский Б. 418
 Малларме С. 166
 Мандельштам О.Э. 45–46, 64–65, 69, 74–75, 572, 912
 «Ариост» («Во всей Италии приятнейший, умнейший...») 65
 «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!..» 74
 «Египетская марка» 572
 «Еще далеко мне до патриарха...» 65
 «Есть ценностей незыблемая скала...» 75
 «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» 64
 «На каменных отрогах Пиэрии...» 75
 «О, как мы любим лицемерить...» 74
 «О временах простых и грубых...» 75
 «Сегодня можно снять декалькомани...» 65
 «Я не слышал рассказов Оссиана...» 65
 «Я не увижу знаменитой Федры...» 65
 «Я прошу, как жалости и милости...» 64
 «Я скажу тебе с последней...» 65, 74
 Манициус М. (Manitius M.) 723, 727, 917
 Манн Т. 53
 Мануэль Х. 505
 «Граф Луканор» 505
 Марциал (Марк Валерий Марциал) 189, 197, 199, 221, 222
 Маяковский В.В. (Mayakovskij V.) 319, 414, 415, 419, 477, 546, 572, 576, 577, 612, 621–622, 679, 725, 910, 915
 «Баня» 725
 «Клоп» 612, 621–622
 «Хорошо!» 572
 Мейерхольд В.Э. 94, 483
 Мелвилл Г. 643
 «Белый бушлат» 643
 Мелетинский Е.М. 9, 37, 910, 922
 Мельчук И.А. (Mel'čuk I.) 36, 38, 74, 908, 911, 918, 924
 Менандр 792
 Мериме П. 384, 493, 494
 «Души чистилища» 493
 «Венера Илльская» 384
 Мильгун Дж. 27, 28, 240, 263, 775, 779

- Минц З.Г. 37, 55, 64, 78, 911
 Мирабо О.Г.Р. 224, 228, 234, 241, 243, 249, 250, 252, 255–260, 263, 264, 773
 Митридат 154, 161, 164
 Михайловский-Данилевский А.И. 264
 Мокульский С.С. 872, 911
 Мольер (Поклен Ж.-Б.; Molière) 8, 10, 20, 36, 56–57, 59, 83, 86, 88, 189, 210, 221, 222, 223, 457, 608, 651, 694, 768, 770, 775–776, 785–873, 911, 916, 918, 922
 «Les Amants magnifiques» («Блистательные любовники») 788, 828
 «L'Amour médecin» («Любовь-целительница») 222, 788, 797, 798, 800–802, 804, 805, 807, 811–813, 815, 824, 825, 850, 854, 869, 870
 «Amphitryon» («Амфитрион») 788, 813, 824, 826
 «L'Avare» («Скупой») 210, 768, 775–776, 788, 794–795, 796, 808, 809, 812, 813, 818, 819, 821, 826, 827, 836, 838, 840, 842–845, 848, 869, 911
 «Bourgeois gentilhomme» («Мещанин во дворянстве») 56–57, 66, 86, 788, 794, 796–797, 798, 799–800, 801, 802, 804, 805, 807, 808, 809, 811–813, 817, 818, 820, 821, 823, 824, 826, 827, 828, 830, 831, 837, 838, 839, 847, 850, 854, 863, 871, 873
 «Le Cocu imaginaire» («Сганарель, или Мнимый рогоносец») 788, 806, 807
 «La Comtesse d'Escarbagnas» («Графиня д'Эскарбанья») 788, 794, 797, 801, 805
 «Le Dépit amoureux» («Любовная досада») 788, 806, 826, 827, 832–833, 841
 «Don Garcie de Navarre» («Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц») 788
 «Don Juan» («Дон Жуан») 222, 789, 806, 811, 812, 828, 833–836, 841, 847–848, 866
 «L'École des femmes» («Школа жен») 789, 794, 806, 807, 809, 826
 «L'École des maris» («Школа мужей») 789, 794, 800, 806, 807, 838, 846, 848
 «L'Etourdi» («Шалый, или Все невпопад») 789, 838
 «Les Fâcheux» («Несносные») 789, 809, 810, 827, 852
 «Les Femmes savantes» («Ученые женщины») 788, 794, 806, 807, 809, 812, 815, 826, 828, 831, 848, 850
 «Les Fourberies de Scapin» («Проделки Скапена») 788, 790, 791, 798, 802–804, 807, 810, 812–815, 822, 823, 826, 838, 839, 848, 869, 871
 «George Dandin» («Жорж Данден») 788, 794, 808, 809, 810, 815, 824, 827, 829, 831, 852, 871
 «L'Impromptu de Versailles» («Версальский экспромт») 788
 «La Jalousie de Barboüillé» («Ревность Барбулье») 788
 «Le Malade imaginaire» («Мнимый больной») 221–222,

- 788, 794, 796–798, 800, 801, 802, 805–810, 812, 813, 815, 817, 818, 820, 821, 823, 824, 838–842, 844, 851, 854, 863, 873
 «Le Mariage forcé» («Брак поневоле») 223, 788, 794, 809, 810, 824, 825, 828, 837–838, 839, 841, 848, 871
 «Le Médecin malgré lui» («Лекарь поневоле») 789, 797, 800–802, 805, 811–814, 817–820, 824–826, 838, 840–846, 854, 870
 «Le Médecin volant» («Летающий лекарь») 789, 801
 «Mélécerte» («Мелисерта») 788, 832
 «Le Misanthrope» («Мизантроп») 788, 790, 806, 807, 819, 821, 822, 828
 «Monsieur de Pourceaugnac» («Господин де Пурсоньяк») 222, 770, 788–791, 794, 796–798, 801–815, 817, 818, 819, 820–821, 823, 824, 826, 827, 829, 838, 842, 844, 846–847, 848, 849–870, 872
 «Pastorale comique» («Комическая пастораль») 789
 «Les Précieuses ridicules» («Смешные жеманницы») 789, 794, 797, 800, 801, 805, 807, 812, 854
 «La Princesse d'Elide» («Принцесса Элиды») 789, 838, 840
 «Psyché» («Психея») 789, 828
 «Le Sicilien» («Сицилиец, или Любовь-живописец») 789, 797, 798, 800, 801, 805, 812, 813, 818, 821
 «Le Tartuffe» («Тартюф, или Обманщик») 789, 794, 796, 806, 807, 808–809, 813, 815, 816–817, 819, 828, 829, 838, 848, 850
 Мопассан Г. де 114, 116–129, 426, 533, 877
 «Apparition» («Видение») 118
 «Ce cochon de Morin» («Эта свинья Морен») 121
 «Décoré!» («Награжден орден») 426
 «En voyage» («В пути») 122
 «Histoire d'un chien» («История одной собаки») 123
 «L'Armoire» («Шкаф») 114, 119
 «L'Attente» («Ожидание») 122, 124
 «Le Baptême» («Крестины») 119, 123
 «Le Bonheur» («Счастье») 126
 «La Bûche» («Полено») 114, 122–123
 «La Fenêtre» («Окно») 114
 «La Ficelle» («Веревочка») 114
 «La Folle» («Помешанная») 123
 «La Garde» («Сторож») 123
 «L'horrible» («Страх») 127–128
 «La Main» («Рука») 114, 127
 «La mère aux monstres» («Мать уродов») 117
 «La Peur» («Страх») 125, 128
 «La Porte» («Дверь») 114
 «La Rempailleuse» («Плетельщица стульев») 123
 «Le Fermier» («Фермер») 121
 «Le Modèle» («Натурщица») 121
 «Le Tic» («Тик») 114, 119, 125
 «Le Verrou» («Задвижка») 114
 «Les idées du colonel» («Взгляды полковника») 119

- «Mme Hermet» («Госпожа Эрме») 122
 «Mohammed-Fripouille» («Махмед-Продувной») 124
 «Moiron» («Муарон») 121
 «Mon oncle Jules» («Мой дядя Жюль») 121, 122
 «Un drame vrai» («Подлинная драма») 120
 «Un fils» («Сын») 118
 «Yveline Samoris» («Ивелина Саморис») 121
 Морозов С.Т. 551
 Моэм С. 571, 621
 «Дождь» («Rain») 571
 «Луна и грош» 621
 Мусоргский М.П. 362
 Мюссе А. де 605–606
 Набоков В.В. (Nabokov V.) 34–35, 352, 515, 540, 574, 640, 649, 918
 «Камера обскура» 540
 «Лолита» 352, 640
 Надеждин Н.И. 206
 Наполеон Бонапарт 225, 246, 264, 366, 369, 418, 447, 460, 776
 Наполеон II (герцог Рейхштадский) 447
 Нартов А.А. 197
 Нарышкин С.К. 181
 Недович Д.С. 572
 Неклюдов С.Ю. 479, 910, 911
 Некрасов В.П. 25, 42–43
 «В окопах Сталинграда» 25, 42–43
 Некрасов Н.А. 275, 346, 359, 494, 606–607
 «Кому на Руси жить хорошо» 494
 «На Волге» 275
 «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу...») 346, 359
 Нерон 602
 Нижний В.Б. 19, 911
 Никифорова И.Д. 921
 Николай I 415
 Нилсон Н.А. (Nilsson N.A.) 572, 918
 Новик Е.С. 910
 Норрис Ф. 639
 «Яма» 639
 Овидий (Публий Овидий Назон) 8, 12, 15, 58–62, 80, 85, 86, 104–113, 188, 359, 712, 723, 726, 872, 901, 911, 913, 920
 «Зима у гетов» 108–113
 «Метаморфозы» 8, 58–62, 80, 85, 86, 104, 110, 188, 359, 872, 911, 913, 920
 «Amores» («Любовные элегии») 712, 726, 911
 «Tristia» («Скорбные элегии») 15, 104–113, 911
 Одоевский В.Ф. 620
 «Саламандра» 620
 Олеша Ю.К. 80, 353, 417, 419, 540, 572, 646
 «Зависть» 353, 540, 572, 646
 «Заговор чувств» 419
 Орлов А.Г. 181
 Остолопов Н.Ф. 206
 «Все спорят, все кричат, что Летрина творенья...» 206
 Островский А.Н. 458, 474, 514, 515, 602
 «Гроза» 514, 515
 Охотина Н.В. 920
 Ошеров С.А. 911
 Павел I 196
 Павлов Н.Ф. 426
 «Демон» 426
 Паперный З.С. 570, 911

- Парин А.В. 105
 Парк М. 611
 Парни Э. 319, 321, 322
 Пастернак Б.Л. 8, 48, 69, 72, 75, 78, 97, 99, 175, 277, 445, 617, 907, 914, 924
 «Август» («Как обещало, не обманываемая...») 72
 «Вдохновение» («По заборам бегут амбразуры...») 277
 «Давай ронять слова...» 72
 «Доктор Живаго» 8, 175, 445, 617, 924
 «Земля» («В московские особняки...») 72
 «Июль» («По дому бродит привиденье...») 72
 «Лето в городе» («Разговоры вполголоса...») 72
 «Сон» («Мне снилась осень в полусвете стекол...») 72
 «Ты в ветре, веткой пробуешь...» 72
 Пермяков Г.Л. 765, 775, 777, 778, 909, 911, 922
 Перро Ш. 359, 422, 427, 429, 444, 450, 455, 457, 460, 465, 478, 510, 515, 543, 545, 569, 694
 «Золушка» 359, 422, 427, 429, 444, 450, 455, 457, 460, 465, 478, 510, 515, 543, 545, 569
 «Красная шапочка» 353, 694
 Петр I 171, 265, 284, 289, 290, 300, 315, 316
 Петров Е. (Катаев Е.П.) 7, 8, 9, 10, 11, 66–68, 78, 70, 80, 95–96, 97, 234–236, 240, 262–263, 346, 350, 414–417, 445, 540, 577, 579, 608, 620, 621, 628, 630–633, 642–646, 766, 775, 776, 779, 783, 799, 901, 914, 923, 924, 925, 926
 Петровский Ф.А. 197, 199, 221, 572
 Петроний (Гай Петроний Арбитр; Petronius) 8, 32, 40, 50, 52, 76, 487, 651, 653–664, 911, 913, 921
 «Сатирикон» («Матрона из Эфеса») 32, 40, 50, 52, 76, 466, 487, 488, 489, 494, 653–664, 911, 913, 921
 Пильняк (Vogau) Б.А. 612, 620, 621, 631
 «Гольф год» 620, 631
 «Жулики» 620
 Пиндар 263, 682
 Пирон А. 197
 Плавт (Тит Макций Плавт) 792
 Платонов А.П. 341, 635, 640, 642, 900
 «Возвращение» 900
 «Глиняный дом в уездном саду» 341, 635
 «Река Потудань» 640, 642
 По Э.А. 328, 620, 631, 632
 «Ворон» 328
 «Метценгерштейн» 620, 631
 «Падение дома Эшеров» 620, 632
 «Повесть о Савве Грудцыне» 361
 Потемкин Г.А. 149, 150, 151, 154, 156, 164, 165, 166, 181
 Поток Х. (Potok Ch.) 460, 918
 Примас Гуго Орлеанский, вагант 669, 682, 714
 Пропп В.Я. 9, 20–21, 63, 262, 379, 479, 623, 641, 642, 645, 785, 911, 912
 Пугачев Е.И. 171, 353, 361, 637
 Пушкин А.С. (Pushkin, Pouchkine) 8, 75, 86, 92, 93, 97, 117, 119, 122, 135, 146, 147, 171, 180, 182, 186–187, 193, 194, 195, 205, 207, 237, 265, 269, 273, 290, 318–322, 339, 341–363, 407, 408, 416, 431, 433,

- 440, 441, 448, 452, 455, 457, 459, 466, 487, 494, 615, 620, 624, 626, 628, 630, 631, 635, 636, 637, 649, 727, 752, 775, 794, 906, 907, 912, 915, 916, 919, 923, 924, 925, 926
- «Арап Петра Великого» («Le Nègre de Pierre le Grand») 923
- «Барышня-крестьянка» 342
- «Борис Годунов» 355–356
- «Выстрел» 122, 362, 494
- «Гробовщик» 355, 466, 906
- «Дубровский» 361, 620, 624, 626, 628, 630, 631, 635
- «Евгений Онегин» 237, 408, 440, 441, 455, 752
- «Зима. Что делать нам в деревне? я встречаю...» 182
- «К ***» («Я помню чудное мгновенье...») 926
- «Кавказский пленник» 615
- «Каменный гость» 355, 487, 912
- «Капитанская дочка» 171, 352–353, 361, 407, 637
- «Медный всадник» 92, 269, 290, 348, 355, 357, 358
- «Метель» 342, 355
- «Моцарт и Сальери» 86
- «Осень» («Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...») 182
- «От всенощной вечер идя домой...» 775
- «Отрок» («Невод рыбака растлал...») 93
- «Пиковая дама» 186–187, 345, 355, 362
- «Повести Белкина» 347, 905, 912
- «Полтава» 265, 362, 452
- «Полу-милорд, полу-купец...» 195, 207
- «Путешествие в Арзрум» 752
- «Рославлев» 362
- «Руслан и Людмила» 273
- «Седой Свистов! ты царствовал со славой...» 205
- «Станционный смотритель» 119, 339, 341–363, 431, 459, 649
- «Утопленник» («Прибежали в избу дети...») 355
- «Хоть, впрочем, он поэт изрядный...» 195
- «Черная шаль» («Гляжу, как безумный, на черную шаль...») 117
- «Эпиграмма» («Арист нам обещал трагедию такую...») 194, 205
- «Эпиграмма» <На гр. Ф.И. Толстого> («В жизни мрачной и презренной...») 193, 207
- «Я вас любил...» 727, 907, 919
- Пушкин В.Л. 201
- «Змея ужалила Маркела...» 201
- Рабле Ф. 82, 683, 694
- Радлов Н.Э. 590
- Райх З.Н. 483
- Расин Ж. 29, 38
- Рассел Б. 908
- Регул (Марк Атилий Регул) 889
- Рейнальд фон Дассель 723
- Рейнхардт М. (Гольдман М.) 483
- Ричардс Ай.А. (Richards I.A.) 23, 35
- Розанов В.В. 476, 481, 482, 912
- Ростан Э. 447, 460
- «Орленок» 447, 460
- Рузина Е.Г. 725, 906
- Румер О.Б. 725, 912
- Савина М.Г. 483
- Сакетти Ф. 120

- Салтыков-Щедрин М.Е. 514, 538
- «Господа Головлевы» 514
- Святополк-Мирский (Мирский) Д.С. 400, 418, 911, 915
- Северянин И. (Лотарев И.В.) 100, 679
- Сегал Д.М. 910
- Сент-Аман А.Ж. де 183
- «Созерцатель» («Le Contem-plateur») 183
- Сервантес М. де Сааведра 54, 97, 479, 614
- «Дон-Кихот» 54, 479, 614
- Сикст IV 608
- Сикст V 608
- Скафтымов А.П. 369, 418, 545, 912
- Скелтон Дж. 177–178
- Скотт В. 171, 193, 283, 466, 637
- «Ламмермурская невеста» 466
- Скуратов М. (Скуратов-Бельский Г.Л.) 172
- «Словопрение Филлиды и Флары» 668
- Соловьев Вл.С. 477
- Сологуб (Тетерников) Ф.К. 612
- «Мелкий бес» 612
- Спок Б. (Sprock V.) 886–887, 892, 919
- Сталин (Джугашвили) И.В. 547
- Станиславский (Алексеев) К.С. 483, 583
- «Старшая Эдда» 619
- Стасюлевич М.М. 913
- Стейнбек Дж. 628, 635, 636, 876
- «East of Eden» («К востоку от рая») 628, 635, 636, 876
- Стерн Л. 653
- «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» 653
- Стивенсон Р.Л. 629, 631, 632, 635, 640, 877
- «Павильон в дюнах» 629, 631, 632, 635, 640
- «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» 877
- Страпарола Дж. 505
- «Приятные ночи» 505
- Стрейзанд Б. 460
- Суворин А.С. 483
- Сулье Ф. 620
- «Мемуары дьявола» 620
- Сумароков А.П. 176, 177, 184, 187, 199, 203
- «Здесь Делий погребен, который всех ругал...» 199
- «Поутру с фонарем по улицам Тит рыщет...» 203
- Сушков Н.В. 266
- Сыркин А.Я. 76, 907, 479, 481, 482, 912
- Сю Э. 616
- «Парижские тайны» 616
- Талейран-Перигор Ш.-М. 758, 776, 778, 780, 782
- Тансилло Л. 182
- Тарановский К.Ф. 69, 275, 912
- Тарквиний Гордый 602, 608
- Твен М. (Клеменс С.Л.) 170–171, 485, 876
- «Принц и нищий» 170–171, 485, 876
- Теренций (Публий Теренций Афр) 792
- Тименчик Р.Д. 185
- Тит Ливий 93, 187
- Тихонов Н.С. 576
- Толстой А.К. 187
- «Сватовство» 187
- Толстой А.Н. 361, 362, 540, 570, 579, 612, 621, 625, 628, 629, 632, 635, 636, 639, 640–642, 643
- «Гадюка» 361, 579, 628, 635, 636, 640

- «Голубые города» 621
 «Граф Калиостро» 625, 629, 640
 «Похождение Невзорова, или Ибикус» 570
 «Под водой» 639, 643
 «Приключения Растегина» 632
 «Прогулка» 540
 «Хромой барин» 641, 642
 Толстой Л.Н. (Tolstoy L.) 8, 12, 27, 35, 88–90, 92, 96, 98, 116, 118, 120, 122, 124–125, 126, 171, 339, 343, 344, 346, 347, 348, 350, 364, 359, 361, 364–393, 399, 418, 431, 448, 452, 457, 460, 461, 471, 474, 475, 481, 483, 491, 494, 504, 506, 525, 573, 574, 575, 578, 622, 624, 625–626, 627, 628, 634–636, 638–643, 906, 909, 912, 913, 919, 922, 923
 «Акула» 88–90, 96, 98, 364–393
 «Анна Каренина» 92, 348, 367, 461, 573
 «Бешеная собака» 364, 376, 377, 379, 380
 «Война и мир» 343, 350, 364, 359, 366–370, 374, 389, 392, 393, 452, 460–461, 481, 491, 525, 622, 624–628, 634, 635, 636, 639–643, 906, 922
 «Воскресение» 346, 347, 367, 431, 624, 635
 «Девочка и грибы» 364–393
 «Два товарища» 364–393
 «Ермак» 368
 «Кавказский пленник» 364
 «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» 364, 370, 375, 376, 378–380, 383, 389–390
 «Камыш и маслина» 367, 375
 «Корова» 370
 «Котенок» 364–393
 «Крейцера соната» 120, 122, 125, 126
 «Лев и собачка» 374, 375
 «Орел» 370
 «Отец Сергей» 494, 638, 641
 «Петр Первый и мужик» 171
 «Пожарные собаки» 392
 «После бала» 118, 120, 124
 «Прыжок» 364–393
 «Слон» 375
 «Смерть Ивана Ильича» 344, 369, 392, 471, 475, 573–574, 624
 «Хаджи-Мурат» 92
 «Хозяин и работник» 361, 475, 481, 624
 «Что случилось с Булькой в Пятигорске» 364, 376, 377, 379, 380, 385–386, 393
 «Что такое искусство?» 912
 Толстой Ф.И. 193
 Томашевский Б.В. 283, 505, 912
 Торез М. 7
 Третьяковский В.К. 283
 Тургенев И.С. 116, 118, 120, 124, 125, 127, 146, 266, 395, 418, 494, 525, 538, 620
 «Ася» 118
 «Бретер» 494
 «Дворянское гнездо» 525
 «Отцы и дети» 418, 494
 «Первая любовь» 124, 127
 «Рассказ отца Алексея» 125
 «Степной король Лир» 120, 620
 Тынянов Ю.Н. 48, 162, 415, 925
 «Малолетний Витушишников» 415
 Тьер Л.-А. 609
 Тэрнер В. 482, 912
 Тютчев Ф.И. 133, 146, 266–283, 909, 910, 912, 926

- «А.А. Фету» («Иным достался от природы...») 279
 «Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчания...») 280
 «Вчера, в мечтах обвороженных...» 280
 «Графине Е.П. Ростопчиной...» («Как под сугробом снежным лени...») 280
 «Декабрьское утро» («На небе месяц — и ночная...») 280
 «День и ночь» («На мир таинственный духов...») 276, 278, 279
 «Дума за думой, волна за волной...» 278
 «Душа моя, Элизимус теней...» 279
 «Душа хотела бы быть звездой...» 279
 «Е.Н. Анненковой» («И в нашей жизни повседневной...») 276, 278
 «К. Б.» («Я встретил вас, и все былое...») 278
 «Как летней иногда порою...» (««Н.С. Акинфьевой»») 278, 280
 «Как неожиданно и ярко...» 280
 «Какое дикое ущелье!..» 279
 «Лебедь» («Пускай орел за облаками...») 277
 «Н.И. Кролю» («Сентябрь холодный бушевал...») 280
 «На новый 1855 год» («Стоим мы слепо пред Судьбою...») 278, 279–280
 «Над виноградными холмами...» 278
 «Над этой темною толпой...» 280
 «Не то, что мните вы, природа...» 279
 «Ночное небо так угрюмо...» 276, 280
 «О чем ты воешь, ветер ночной?...» 276, 279
 «О, этот юг, о, эта Ницца!..» 276, 279
 «Последняя любовь» («О, как на склоне наших лет...») 266
 «Поток сгустился и тускнеет...» 279
 «С поляны коршун поднялся...» 279
 «Святая ночь на небосклон возшла...» 279
 «Смотри, как на речном просторе...» 274, 279, 283
 «Сон на море» («И море, и буря качали наш челн...») 283
 «Так, в жизни есть мгновения...» 279
 «Тени сизые смешались...» 279
 «Фонтан» («Смотри, как облаком живым...») 279
 «Хоть я и свил гнездо в долине...» 279
 «Silentium!» 133, 146, 266–283, 909, 910, 926
 Уваров Ф.П. 776
 Узин В.С. 342, 350, 357, 912
 Уизер Дж. (Wither G.) 187, 919
 Уланд Л. 620, 633
 «Проклятие певца» 620
 Унбегаун Б.О. (Unbegaun В.О.) 269, 270, 919
 Уолкер К. 350
 Успенский Б.А. 190, 543, 910
 Уэллс Г.Дж. 621, 627–630, 633, 640–642

- «История мистера Полли» 627–630, 640–642
 «Остров доктора Моро» 621, 633
- Фабриций (Гай Фабриций Лусцин) 241, 262, 264
 Фаворский В.А. 392–393, 548, 912
 Федоров Н.Ф. 477
 Фемистокл 902
 Фернандель (Контанден Ф.Ж.Д.) 360
 Фет (Шеншин) А.А. 76, 279, 506
 «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...» 76
 Филдинг Г. 23, 25, 26, 27, 28, 634
 «История Тома Джонса, найденыша» 25, 26, 634
 Фиш С. (Fish S.) 24, 27, 28, 30–32, 34, 916
 Флобер Г. 460
 «Мадам Бовари» 460
 Фонвизин Д.И. 206, 352
 «Недоросль» 352
 «О Клим! Дела твои велики!..» 206
 Фрай Н. (Frye N.) 33, 459, 623
 Франс А. 621, 631, 632
 «Харчевня королевы Педок» 621, 631
 Франциск Ассизский 624, 626, 638, 642, 644
 Фрейд З. (Freud S.) 351, 916
 Фрейденберг О.М. 170, 429, 479, 485–488, 490, 491, 504, 505, 506, 618, 623, 649, 913
 Фридрих Барбаросса 675
 Фрэзер (Фрейзер) Дж. 486, 649, 913
- Харджиев Н.И. 925
 Хармс Д. (Ювачев Д.И.) 84
- «Врун» 84
 Хвостов Д.И. 193, 221, 222
 «Дамон все на весах злословия измерил...» 221
 Хемингуэй Э. 53
 Хемницер И.И. 198
 «Что Майков никогда, писав, не упадал...» 198
 Херасков М.М. 199, 212, 215
 «Искусный медик ты, мы все о том слышали...» 199
 Хичкок А. 187
 Хлебников В. 53, 546, 653
 Хованский Г.А. 199, 212, 214, 215, 216, 218, 220
 «Больные на меня не жалуются ввек"...» 214–216, 220
 Ходасевич В.Ф. 146, 913
 Хомский Н. (Chomsky N.) 17, 42, 913, 916
 Хуэллс У.Д. 627–628
 «Карьера Сайласа Лафема» 627–628
- Цедлиц (Зейдлиц) И.-Х. 264
 Цивьян Т.В. 75, 913
 Цинциннат (Луций Квинкций Цинциннат) 93, 495
 Цицерон (Марк Туллий Цицерон) 776, 782, 889, 902, 913
 «О старости» 776
 «Об обязанностях» 902, 913
- Чаплин Ч. 903
 Черный С. (Гликберг А.М.) 100
 Честертон Г.К. (Chesterton G.K.) 574, 916
 Чехов А.П. (Chekhov A.) 8, 10, 12, 75, 339, 344, 345, 346, 348, 359, 394–574, 624, 638, 640, 641, 649, 697, 905, 910, 911, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 924, 925, 926

- «Актерская гибель» 509
 «Анна на шее» 346, 348, 359, 399, 403, 405, 406, 408, 410–412, 414, 416, 418, 421–461, 465, 467, 475, 496, 510, 512–516, 536, 541, 543, 545, 553, 564, 569, 571, 649
 «Ариадна» 421, 500, 501
 «Беззащитное существо» 501
 «В овраге» 500, 508, 543, 553, 571
 «В приюте для неизлечимо больных и престарелых» 409
 «В родном углу» 402, 409, 410, 472, 510, 515, 525, 549
 «Ванька» 396, 398, 475, 508–517, 533, 538, 556, 564, 569
 «Винт» 426
 «Вишневы сад» («The Cherry Orchard») 397, 402, 414, 416, 417, 431, 477, 478, 503, 510, 543, 545, 546, 551, 564, 915
 «Володя большой и Володя маленький» 409, 456
 «Враги» («The Enemies») 498, 499, 507
 «Гусев» 398
 «Дама с собачкой» («The Lady with the Dog») 339, 397, 403, 413, 445, 456, 457, 460, 462–482, 495, 496, 500, 502, 543, 552, 553, 566, 570, 571, 573, 914, 919, 924
 «Дом с мезонином» 407, 474, 478, 516, 517–519, 520, 522, 526, 529, 545, 557, 570, 572
 «Дорогие уроки» 412, 456
 «Драма» 405, 412
 «Душечка» («The Darling») 398, 399, 401, 404, 405, 410, 411, 456, 465, 499–500, 507, 543, 916
 «Дуэль» 499, 503, 507, 523, 563, 638
 «Дядя Ваня» 419
 «Злой мальчик» 496
 «Иван Матвееч» 510, 520, 559–560, 563
 «Иванов» 494
 «Именины» 396, 398, 399, 472, 503
 «Ионыч» 396, 402, 404, 405, 406, 410–413, 421, 422, 445, 456, 459, 462, 466, 496, 499, 503, 514, 519, 520, 533, 557, 558, 561, 562, 563, 567, 570
 «Каштанка» 480
 «Клевета» 496
 «Крыжовник» («Gooseberries») 398, 407, 413, 422, 429, 467, 497, 517, 519, 525, 529, 532–568
 «Лев и солнце» 564
 «Маска» 421
 «Медведь» («The Bear») 12, 339, 483–507, 543, 544, 918, 925, 926
 «Моя жизнь» 411, 421, 520–522, 523, 525, 526, 531, 570, 624, 640, 641
 «Мститель» 414
 «Мужики» 508, 510
 «На святках» 412, 475, 510, 511, 512, 564
 «Невеста» 400, 402, 413, 472
 «Необыкновенный» 514, 536
 «О любви» 529, 532–568,
 «Отец семейства» 401, 410
 «Палата № 6» 410, 414, 421, 475, 553
 «Пари» 422
 «Переполюх» 475

- «Пересолил» 421
«Печенег» 410, 412, 570
«Письмо» 499, 507, 563
«Письмо к ученому соседу» 697
«По делам службы» 499, 507, 533, 535, 557, 561, 563, 566
«Попрыгунья» 404, 406, 409, 411, 459, 499
«Поцелуй» 520, 557–558, 560, 561, 562, 563
«Предложение» 497
«Розовый чулок» 401
«Сирена» 496
«Скрипка Ротшильда» («Rothschild's Fiddle») 339, 403, 429, 456, 462–482, 495–498, 500, 502, 512, 529, 543, 544–545, 552, 566, 572, 914, 917, 924
«Скучная история» 410, 413, 421, 457, 475, 503, 553
«Смерть чиновника» 426, 496
«Сонная одурь» 405
«Степь» 503
«Студент» 534, 535
«Супруга» 400, 500
«Тина» 496, 501
«Толстый и тонкий» 421, 426, 496
«Тоска» 397, 413, 475, 498
«Три года» 403, 405, 406, 409, 412, 546, 551
«Три сестры» («Three sisters») 397, 495, 499, 500, 510, 513, 516, 520, 522, 524–525, 526–532, 545, 561, 564, 570, 572, 917
«Тссс!» 536
«Тяжелые люди» 536
«Унтер Пришибеев» 503, 513, 515, 536
«Учитель словесности» («The Teacher of Literature») 396, 400, 401, 402, 404, 472, 499, 500, 543, 557, 570, 919
«Хамелеон» 401, 426, 496, 545
«Хористка» 545
«Чайка» («Seagull») 478, 917
«Человек в футляре» 346, 359, 403, 404–407, 465, 466, 475, 497, 503, 514, 515, 532–568
«Шило в мешке» 421
Чудаков А.П. 75, 513, 569, 570, 574, 611, 913
Чудакова М.О. 913
Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.В.) 275, 725, 537, 913
«Тараканище» 537
Чулков М.Д. 187
Шамиссо А. фон 620
«Исчезнувший замок» 620
Шатобриан Ф.Р. 615, 758, 776, 778, 780, 782
«Атала» 615
Шаховской А.А. 195, 222
«Коварный» 195
«Новый Стерн» 195
«Полубарские затеи» 195
Шварц Е.Л. 172, 537, 547
«Гольый король» 172
«Дракон» 537, 547
Шевченко Т.Г. 606–607
Шевырев С.П. 206, 274, 504
«Наследник Лессингов по важности предмета...» 206
Шекспир У. (Shakespeare W.) 50, 75, 92–93, 345, 383, 431, 479, 489, 490, 492, 504–505, 625, 643, 689, 794, 916, 917
«Венецианский купец» 794
«Гамлет» 50, 75

- «Генрих IV» 92–93, 383, 431, 689
«Король Лир» 383
«Ричард III» 504, 505
«Укрощение строптивой» («The Taming of the Shrew») 479, 489–490, 492, 505, 625, 643, 916, 917
Шелли М. 427
«Франкенштейн» 427
Шервинский С.В. 108, 110, 911
Шестов (Шварцман) Л.И. 394
Шкловский В.Б. 9, 50, 392, 913
Шолохов М.А. 646
«Тихий Дон» 646
Шопенгауэр А. 500
Шоу Б. 427
«Пигмалион» 427
Шуйский В.И. 356
Щеглов И. (Леонтьев И.Л.) 569
Щеглова В.А. 13, 920
Щукин П.И. 551
Щуплепников М.С. 204, 205
Эзоп 74, 100, 876
Эйзенштейн С.М. 8, 18–21, 23–33, 35–36, 42–43, 56, 81, 90, 91, 92, 100, 113, 136–137, 148, 171, 186, 273, 322, 653, 657, 736, 903, 904, 907, 908, 911, 915
Эйхенбаум Б.М. 47–49, 167, 169, 287, 296–297, 301, 304, 316, 915
Эйхендорф И. 625
«Мраморная фигура» 625
Эккерман И.-П. 115
Элиаде М. (Eliade M.) 360, 916
Элиот Т.С. 639
«Ash Wednesday» 639
Эрдман Н.Р. 188, 414, 415, 925
«Мандат» 188
«Самоубийца» 188
Эренбург И.Г. 90
«Хулио Хуренито» 90
Эткинд Е.Г. (Etkind E.) 145, 147, 914, 915, 924, 925
Ювенал (Децим Юний Ювенал) 178, 179, 572
Якобсон Р.О. (Jakobson R.) 10, 100, 273, 283, 332, 546, 808, 912, 915, 917
Ярустовский Б.М. 910
Ярхо Б.И. 487, 911
Barricelli J.-P. 478, 571, 915, 917
Barsch K.H. 132, 915
Barthes R. см. Барт Р.
Bergson H. см. Бергсон А.
Berne E. см. Берн Э.
Botcharov S. см. Бочаров С.Г.
Bremond C. см. Бремон К.
Brunvand J.H. 505, 916
Chekhov A. см. Чехов А.П.
Chesterton G.K. см. Честертон Г.К.
Chomsky N. см. Хомский Н.
Clas A. 924
Clyman T.W. 916, 917, 918
Crosman R. см. Кросман Р.
De Maegd-Soep C. 507, 916
Debailly P. 187, 916
Debreczeny P. 361, 362, 916
Dickens Ch. см. Диккенс Ч.
Durkin A.W. 573, 574, 916
Eliade M. см. Элиаде М.
Etkind E. см. Эткинд Е.Г.
Eustis A. 792, 871, 916
Evdokimova S. 507, 571, 916
Fillmore Ch. 38, 916
Fish S. см. Фиш С.
Freud S. см. Фрейд З.

Frye N. <i>см.</i> Фрай Н.	Poggioli R. 478, 571, 918
Gottlieb V. <i>см.</i> Готтлиб В.	Potok Ch. <i>см.</i> Поток Х.
Greimas A.J. <i>см.</i> Греймас А.Ж.	Pouchkine A. <i>см.</i> Пушкин А.С.
Heilman R.B. 917	Proust M. 916
Heyse P. 132	Pushkin A. <i>см.</i> Пушкин А.С.
Hirsch A. 132, 917	Rastier F. 379, 391, 918
Hosley R. 505, 917	Rat M. 918
Huber G. 504, 917	Rayfield D. 500, 918
Iser W. <i>см.</i> Изер В.	Rey-Debove J. 918, 921
Jackson R.L. <i>см.</i> Джексон Р.Л.	Richards I.A. <i>см.</i> Ричардс А.А.
Jakobson R. <i>см.</i> Якобсон Р.О.	Rozencvejk V.Ju. 921
Jankélévitch S. 916	Shakespeare W. <i>см.</i> Шекспир У.
Katz M.R. 919	Sherbinin J.W. 571, 919
Kaverin V. <i>см.</i> Каверин В.А.	Shukman A. 908, 921
Koestler A. <i>см.</i> Кестлер А.	Slote B. 919
Kramer K.D. 507, 570, 917	Smith H.A. 919
Langosch K. 724, 917	Smith V.L. 500, 919
Lentricchia F. 33, 917	Sollors W.
Lewis Ch. S. <i>см.</i> Льюис Ч.С.	Spock B. <i>см.</i> Спок Б.
Lindheim R. 462, 506, 573, 917	Streisand B. 918
Manitius M. <i>см.</i> Манициус М.	Tolstoy L. <i>см.</i> Толстой Л.Н.
Matlaw R.E. 918	Trahan E. 361, 919
Mayakovskij V. <i>см.</i> Маяковский В.В.	Unbegaun B. <i>см.</i> Унбегаун Б.О.
Mayenowa M. R. 922	Valery P. <i>см.</i> Валери П.
Meister Ch.W. 487, 500, 504, 505, 918	Wasiolek E. <i>см.</i> Васиолек Э.
Mel'čuk I. <i>см.</i> Мельчук И.А.	Wierzbicka A. 783, 919
Melchinger S. 487, 918	Winner Th.C. <i>см.</i> Виннер Т.
Mérimée P. 915	Wither G. <i>см.</i> Уизер Дж.
Molière <i>см.</i> Мольер	Zholkovsky A. <i>см.</i> Жолковский А.К.
Nabokov V. <i>см.</i> Набоков В.В.	Zoshchenko M. <i>см.</i> Зошченко М.М.
Neufchateau N.F. de 220	
Nilsson N.A. <i>см.</i> Нилсон Н.А.	
O'Toole L.M. 908, 921	

Contents

<i>Zholkovsky A.K.</i> The scholarly legacy of Yuri Shcheglov	7
I	
A generative approach to thematics: poetics of expressiveness and modern criticism	17
Re the concepts «theme» and «poetic world» (<i>co-author: A.K. Zholkovsky</i>)	37
On expressive devices and invariants (<i>co-author A.K. Zholkovsky</i>)	79
On some texts by Ovid: «Tristia»	104
Towards a typology of short story opening sections	114
II	
Samples of Derzhavin's poetic inventiveness	
«Lastochka» (Swallow)	135
«Osen' vo vremia osady Ochakova» (The autumn during the siege of Ochakov)	147
The ludic rhetoric of the ode to «Felitsa»	168
The poetics of the Russian epigram	189
The quotable stanza of Denis Davydov. Applying the «Theme – Expressive Devices – Text» model	224
Revisiting the metrical deviations in Fedor Tiutchev's «Silentium!»	266
From notes on the poetic world of Anna Akhmatova A poetics of anesthesia: the poem «Serdtshe b'etsia rovno, merno...» (The heart beats evenly, measuredly...)	284

Thematic invariants in the poem «Smuglyi otrok...» (Swarthy youth...). An addition to the essay on «The heart beats evenly, measuredly...»)	318
«Ia s toboi ne stanu pit' vino...» (I won't drink wine with you...)	324

III

The puzzles and finds of Pushkin's «The Station Master»	341
Ex ungue leonem: Leo Tolstoy's invariants and the structure of his children's stories (<i>co-author: A.K. Zholkovsky</i>)	364
From the studies of Chekhov's poetics	
About Chekhov's language	394
«Anna on the Neck»	420
Two variations on the theme of death and rebirth:	
«Lady with a Dog» and «Rothchild's Fiddle»	462
«The Bear» in three dimensions: the comical and the serious in Chekhov's one-act burlesque	483
Three lectures on Chekhov: selected themes and motifs	508
An encyclopedia of unculturedness. Zoshchenko: stories of the 1920s and <i>The Sky-Blue Book</i>	575
Hot spots of a literary plot: the motif of fire in Mikhail Bulgakov and others	612

IV

«The Widow of Ephesus»	653
The Archpoet of Cologne's «Confession»: the deep and surface structures in service of an ambivalent theme (<i>co-author A.K. Zholkovsky</i>)	665
The structure of a maxim by La Rochefoucauld, № 313 (<i>co-author A.K. Zholkovsky</i>)	734
The poetics of Molière's comedies s	785
Theme, text, poetic world: Victor Hugo's «Sur une barricade...» (On a barricade...)	874
Bibliography	905
Index of Yuri Shcheglov's publications (<i>compiled by V.A. Shcheglova</i>)	920
Index of names and titles (<i>compiled by A.S. Bodrova</i>)	927

Shcheglov Yu.K. Selected Works

This collection of articles of the late distinguished literary scholar Yuri Shcheglov, written over half a century of research and teaching in Russia, Canada and the US, comprises essays of various conceptual types, reflecting the wide range of his scholarly subjects, from studies in the poetics of expressiveness and the theory of literary genres minute analyses of individual texts: short stories, lyrical poems, comedies, epigrams. Among the authors whose works are discussed in detail are Ovid, Petronius, Archipoeta, La Rochefoucauld, Molière, Victor Hugo, Arthurs Conan Doyle, Alexander Pushkin, Denis Davydov, Fedor Tiutchev, Leo Tolstoy, Mikhail Zoshchenko, Mikhail Bulgakov. Groups of essays are devoted to the oeuvres of several of the scholar's favorites: Gavriil Derzhavin, Anton Chekhov, and Anna Akhmatova.

Several essays were coauthored by A. Zholkovsky. Appended is a chronological list of Yu.K. Shcheglov's publications.

The essays call for attentive reading, especially those couched in structuralist terminology. But the book is reader-friendly, accessible to a wide range of students of literature and can be used in the study and teaching of Russian and world literature.

Научное издание

Щеглов Юрий Константинович

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Редактор

С.М. Пчеляная

Художественный редактор

М.К. Гуров

Корректор

О.К. Юрьев

Компьютерная верстка

М.Е. Заболотникова

Щеглов Ю.К.

ЩЗЗ Избранные труды / Сост. А.К. Жолковский, В.А. Щеглова. М.: РГГУ, 2013. 956 с.
ISBN 978-5-7281-1314-0

В сборнике трудов известного филолога Ю.К. Щеглова, написанных им за полвека плодотворной научной и преподавательской деятельности в России и Северной Америке, представлены работы, отражающие многообразие интересов ученого: от общетеоретических исследований по поэтике выразительности и теории литературных жанров до подробного анализа конкретных текстов – новелл, лирических стихотворений, комедий, эпиграмм.

Исследуются произведения Овидия, Петрония, Архипоэта Кельнского, Ларошфуко, Мольера, Виктора Гюго, Артура Конан Дойла, Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, Дениса Давыдова, Ф.И. Тютчева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.А. Ахматовой, М.М. Зощенко, М.А. Булгакова. Ряд статей написан в соавторстве с А.К. Жолковским.

Книга требует внимательного чтения, особенно там, где автор пользуется структурными методами. Но она доступна широкому кругу филологов и может быть использована при изучении и преподавании русской и мировой литературы.

УДК 82–1
ББК 80

Подписано в печать ??.09.2013.

Формат 60×90¹/₁₆

Уч.-изд. л. , . Усл. печ. л. , .

Тираж ??? экз. Заказ

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел. 8-499-973-42-06