

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

П. Е. БУХАРКИН

РИТОРИКА И СМЫСЛ



Очерки



Издательство С.-Петербургского университета

2001

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

Б94

Рецензенты:

канд. филол. наук *М. Н. Виролайн* (Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН), д-р филол. наук *В. М. Маркович* (С.-Петербург. гос. ун-т)

*Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
С.-Петербургского государственного университета*

*Книга написана при поддержке РФФИ
(грант № 00-15-98859, программа «Ведущие научные школы»)*

Бухаркин П. Е.

Б94 Риторика и смысл: Очерки. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. — 168 с.

ISBN 5-288-02583-5

В очерках рассматриваются особенности смыслопорождения, свойственные литературной классике; материалом служат произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и др. Анализируются отдельные аспекты формирования русского классического стиля, а также прослеживается судьба риторической традиции в постриторической словесной культуре.

Для широкого круга филологов, интересующихся данной тематикой.

Тем. план 2001 г., № 40

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 5-288-02583-5

© П. Е. Бухаркин, 2001

© Издательство С.-Петербургского
университета, 2001

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	5
Введение	7

ФОРМИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Поэтический стиль М. В. Ломоносова как факт истории литературного языка	25
Язык А. С. Пушкина и проблемы секуляризации русской культуры	42
Стилистические проблемы «Обломова»	60

РИТОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОСТРИТОРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Элен и ожившая статуя (К вопросу о роли топики в реалистическом дискурсе)	83
О функции цитаты в повествовательной прозе	100
Об одной евангельской параллели к «Шинели» Н. В. Гоголя (К проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе)	112
Об одной параллели к письму Татьяны («Евгений Онегин» А. С. Пушкина и «Демон» М. Ю. Лермонтова)	128
Текст, подтекст и смысл (Стихотворение К. К. Случевского «Пред великою толпою...»)	148
Заключение	166

— Может быть, стихотворение следовало бы пояснить, как поясняют картину, рассказывая о предшествующих моментах и тем самым как бы вдыхая жизнь в момент, в ней изображенный?

— Я этого не считаю, — ответил он. — Картина — дело другое, стихи же состоят из слов, и одно слово может запросто уничтожить другое.

Геге, подумалось мне, очень точно указал на риф, наткнувшись на который терпят крушение толкователи стихов. Но невольно напрашивается вопрос: неужто нельзя обойти этот риф и, с помощью слов, все же облегчить понимание того или иного стихотворения, без малейшего ущерба для его хрупкой внутренней жизни?

Ноганн Петер Эккерман.

Разговоры с Геге в последние годы его жизни

ОТ АВТОРА

Работы, которые составили «Риторику и смысл», писались в разное время (с конца 1980-х до конца 1990-х годов) и по различным поводам. Но все они, так или иначе, связаны с опытами преподавания литературы, явились непосредственными их результатами. Не в том смысле, что они представляют зафиксированные на бумаге фрагменты лекций, а в том, что, размышляя вслух о каких-либо литературных фактах, я с неизбежностью подходил к тем общим вопросам, которые и обсуждаются ниже: во-первых, как трансформируется литературный язык в художественном тексте, какие мутации он претерпевает, прежде чем обрести эстетическую значимость, и во-вторых, на каких основаниях мы можем полагать, что литературоведческий анализ художественного текста соответствует интенциям этого текста, т. е. является действительно анализом, а не произвольной интерпретацией. Эти вопросы всегда возникают перед преподавателем литературы, и обойти их он не в состоянии, даже если бы и хотел. Так что «Риторику и смысл» смело можно назвать вполне университетской книгой.

Она не могла быть не только написана, но и задумана без того влияния, какое оказали на меня в юности А. В. Чичерин и Д. Е. Максимов, ученые, которых я — первого в большей, второго в несколько меньшей степени — считаю своими учителями. К их трудам я продолжаю неизменно обращаться, и не столько в поисках каких-то научных идей, сколько для определения верности своего общего подхода к филологическому исследованию, понимания литературного творчества в целом. Явственный отпечаток наложило на книгу и общение с И. В. Арнольд. Также я всегда помню обращенные ко мне много лет назад слова

Н. Н. Казанского о том, что филологу не могут быть безразличны эстетические достоинства изучаемого произведения, его художественная ценность, — в работе над данными очерками они были мне особо памяты и важны. А беседы с А. Ю. Русаковым — тоже весьма давние — помогали мне острее чувствовать эту художественную ценность и отчетливее выражать ее собственными словами. Обращаю к моим друзьям-филологам самые сердечные слова глубокой благодарности. Не могу не вспомнить Т. Е. Аникину, пробудившую мои филологические наклонности, М. В. Бартошевич, без которой я вообще не стал бы филологом и университетским преподавателем, и В. А. Кузнецова: разговоры и споры с ним всегда стимулируют мою мысль, заставляя ее мобилизовываться и развиваться. Значительную помощь на разных этапах работы оказывали также В. С. Кизило и О. В. Косенко.

Существенным фактором, определившим работу над «Риторикой и смыслом», было соприкосновение с немецкой славистикой и культурой в целом, что оказалось возможным благодаря любезности и радушию многих коллег и друзей из Германии. Хочу поблагодарить Рейнхарда Лауэра, пригласившего меня в 1994 г. в университет Георга-Августа (Геттинген), Люцинду Браун, общение с которой помогло мне лучше понять немецкую культуру, и особенно Ульрике Екуч и Томаса М. Мартина; памятные и дорогие встречи с ними, в ходе которых обсуждались положения данной книги, дали мне очень много.

Но, конечно, главной была поддержка жены и дочери, с любовью, терпением и пониманием относившихся к моему труду. И теперь, когда он закончен, мне не хватает не только моих собственных слов, но и всего арсенала риторических средств для того, чтобы выразить им мою признательность.



ВВЕДЕНИЕ

В этой книге говорится о разных авторах, в ней ставятся и обсуждаются достаточно далекие друг от друга вопросы. Но в конечном счете все они связаны с размышлениями об одном и том же — о том, какие стратегии использует художественный текст для того, чтобы направить рецепцию самого себя в желательном ему направлении, для того, чтобы вызвать у читателя необходимую ему, тексту, реакцию.

Данная проблема представляется очень важной, она причастна самой сути филологической науки. Ведь едва ли не основная цель филологии и состоит — как сформулировал это С. С. Аверинцев — «в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания. Одна из главных задач человека — понять другого человека, не превращая его ни в поддающуюся исчислению вещь, ни в отражение собственных эмоций... Филология есть служба понимания и помогает выполнению этой задачи»¹.

Для того чтобы действительно стать такой «службой понимания» и приблизиться к решению своей грандиозной задачи, филология с неизбежностью должна обратиться к опыту риторики: адекватное и полное (насколько это вообще достижимо) постижение чужого текста возможно только с учетом всего процесса коммуникации, с осознанием интенции самого текста и тех речевых приемов, с помощью которых она выражается. В противном случае опасность превращения анализируемого произведения в отражение исследовательского сознания, т. е. опасность

¹ Аверинцев С. С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 976.

произвольного истолкования, окажется трудноустраимой. А может быть, и неустраимой вообще.

На протяжении всей своей истории риторика учитывала неизменно широкий контекст речевой деятельности: прежде всего автора, адресата и то пространство («канал связи» в терминологии теории информации), в котором текст существует. Основной акцент при этом делался на выявлении авторской воли; уже Аристотель, заявляя, что «риторика — искусство, соответствующее диалектике»², считал ее главным делом «в каждом данном случае находить способы убеждения»³, т. е. определять те принципы выражения мысли в слове, которые позволяли бы воспринять текст в соответствии с намерениями его создателя. Причем не обязательно ограничиваться волей конкретного автора, живого человека, написавшего в определенном времени и месте свое произведение. Речь может идти и о проблеме более широкой — об интенциях не только автора, но и текста, содержание которого, разворачиваясь во времени и обогащаясь вместе с движением культуры, всегда глубже и значительнее замыслов его творца. При всех модификациях комплекса содержащихся в нем художественных идей, текст в своей основе сохраняет неизменяемое ядро, являющееся объективировавшимся в слова индивидуальным сознанием, отдельным человеческим голосом. И потому он обладает собственным замыслом, к которому риторика с завидным постоянством обращалась и обращается.

В результате этого обращения традиционная риторика, охватывающая более чем двухтысячелетний период — с V—IV вв. до Р. X. по конец XVIII столетия, — и породила риторическую традицию. Риторическая традиция — это не совокупность риторических текстов, не одни речевые формы и не только определенный тип отношения к слову, но, в первую очередь, модель, определяющая процесс речевой и, в частности, художественной коммуникации. Эта модель строится по принципу конвергенции. И. В. Ариольд, вслед за М. Риффатерром, видит в последней одну из важнейших особенностей художественного языка в целом. В тексте «один и тот же мотив, одно и то же настроение или чувство передается обычно параллельно несколькими средствами, если оно имеет

² Аристотель. Риторика // Античные риторики. М., 1978. С. 15.

³ Там же. С. 18.

большое значение для целого. Такая избыточность усиливает и концентрирует впечатления и называется конвергенцией приемов»⁴. Данное понятие можно перенести и на весь акт литературной коммуникации риторической эпохи: художественный смысл выражается текстом во всей своей емкости и сложности, но, кроме этого, в тексте есть и отсылки к другим текстам, к памяти культуры, запечатленной в риторическом слове, в результате чего художественный смысл как бы подтверждается внетекстовыми способами смыслопорождения, как бы дублируется. Текст в условиях риторической культуры никогда не существует сам по себе: созданный в нем образ мира имеет эквиваленты в других текстах, и эта эквивалентность все время обнаруживает себя через память слова: в жанре, в совпадении героев с архетипом, в топики и т. п.

Но как обстоит дело в постриторической словесности, в том литературном пространстве, где риторическая традиция уже утратила свое доминирующее положение? Попытка если и не ответить, то по крайней мере поставить и хотя бы отчасти осветить данный вопрос и предпринята в настоящей книге.

* *
*

Объектом филологического анализа в предлагаемых очерках являются произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, А. Ф. Писемского и К. К. Случевского, а также одическая поэзия М. В. Ломоносова. За исключением последней, все они принадлежат к литературе XIX в., т. е. к эстетическому пространству, отмеченному явным тяготением к реализму. В реализме же постриторическая культура проявилась едва ли не наиболее полно. Ему свойственны особая свобода в самовыражении художником своей оригинальности, предельная индивидуализация литературного творчества и художественного слова, то, что критическая мысль эпохи называла правдивостью. Именно реализм и предшествующие ему явления и отражают распад «рефлексивно-традиционалистской эпохи» (С. С. Аверинцев), реалистическое слово находится «всецело в распоряжении пи-

⁴ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования). Л., 1973. С. 35.

сателя.... Слово гибко выражает все писательские намерения... наделено всем весом вкладываемой в него личности»⁵.

Казалось бы, здесь трудно найти следы риторической традиции, делающей акцент не на своеобразии, но на повторяемости, не на необычности, а, напротив, на узнаваемости. Однако сочинения, о которых пойдет речь, относятся в своем абсолютном большинстве к тому, что принято называть русской классикой XIX в.: «Евгений Онегин» и вообще пушкинское творчество, «Шинель» Н. В. Гоголя, «Демон» М. Ю. Лермонтова, «Обломов» И. А. Гончарова, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Собственно говоря, и «Тысяча душ» А. Ф. Писемского, и лирика К. К. Случевского тоже принадлежат и к классической поре русской литературы, и, хотя с очень существенными оговорками, к классическому ее уровню.

Понятие литературной классики неясно, многогранно и толкуется совершенно по-разному. Интересным примером одного из возможных осмыслений данного понятия являются работы В. М. Марковича, в которых эта проблема рассматривается с точки зрения рецептивной эстетики. Вводя оппозицию «классика — беллетристика», В. М. Маркович определяет первую как искусство диалектическое, воплощающее «неготовое» бытие, как динамическую развивающуюся систему, открытую новому и потому содержательно неисчерпаемую; вторую же — как искусство, не имеющее выхода в «большое время» и подчиненное литературным шаблонам. «Классика вновь и вновь расширяет горизонты человеческого сознания, побуждая его то и дело преодолевать уже обозначившиеся границы его возможностей, увлекая за грань доступного, известного, представимого.... Беллетристика, напротив, вводит содержание литературы в границы удобопонятного и удобопотребительного (или удерживает его в этих границах) и тем самым делает его подвластным, посильным „среднему“ сознанию»⁶.

⁵ Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 73.

⁶ Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла: проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 132—133. См. также: Маркович В. М. 1) «Повести Белкина» и литературный контекст // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 30—65; 2) К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. Л., 1989. С. 33—66.

Такое видение классики достаточно ново, ценно и интересно, оно позволяет лучше понять структуру классического текста, законы, определяющие его художественный мир, а потому оказывается глубоко содержательным и научно продуктивным. Исследователи литературы, думается, не раз обратятся к концепции В. М. Марковича. Однако, акцентируя стратегии смыслообразования, характерные для классической литературы, подобный подход вместе с тем мало учитывает исторический фактор, что не удивительно, если иметь в виду его герменевтическую природу — герменевтическое прочтение художественного текста, как думается, трудно согласуется с его историческим осмыслением, в частности с анализом в границах исторической поэтики. А понятие классики причастно последней не в меньшей мере, нежели герменевтике. Классика все же возникает в определенный момент, ее существование ограничено некими временными рамками, а затем она умирает. Сомнительна вероятность появления классического литературного текста в иной, неклассический, период. Классика свойственна классической эпохе.

Для характеристики этой эпохи особенно важными представляются ее критерии, сформулированные в свое время Т. С. Элиотом: зрелость ума, зрелость нравов, зрелость языка. Именно они и придают классическому искусству его важнейшие черты, делают его особым типом «художественного мышления, обладающего всеохватностью, универсальностью, зрелостью и цельностью»⁷.

Последний критерий — зрелость языка — литературоведу, пожалуй, особенно интересен. Причем эта зрелость языка — не просто его богатство, упорядоченность и совершенство. Она предполагает едва ли не в первую очередь «движение в направлении к *общему стилю*», когда «существенные и характерные различия (между авторами. — *И. Б.*) остаются: но их не то чтобы меньше — они тоньше и изысканнее»⁸. Так понимаемый общий стиль оказывается в чем-то родственным тому, что в русской филологической традиции называется литературным языком: он обладает некоей нормативностью, не означающей, однако, однообразия, обнимает отдельные индивидуальные стили, не лишая их самобыт-

⁷ Зверев А. М. О литературно-критическом наследии Т. С. Элиота // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 11.

⁸ Элиот Т. С. Что такое классик? // Там же. С. 245.

ности, но подводя под них своего рода общую платформу; создается подобный общий стиль (литературный язык) усилиями художественной литературы, его обобщенность вырастает (парадоксальным на первый взгляд образом) из индивидуальных поэтических систем. Эта парадоксальность, а точнее, диалектическое противоречие, постоянно присуще истории литературного языка (или же общего стиля), силовое напряжение в котором возникает благодаря непрерывно происходящим в ходе языковой эволюции трансформациям поэтического языка, существенно отличающегося от желаемой и искомой языковым сознанием общей нормы, в эту самую общую норму, которая им создается и в нем хранится. Подобная динамика и делает классическую эпоху жизненной в высшей степени, несмотря на то, что она является «периодом равновесия и гармонии» (Т. С. Элиот).

Для русской словесной культуры время классики действительно падает на XIX в. — от Пушкина до Чехова. Как раз в это время индивидуальный литературный стиль — понимаемый «как самое единство содержания и формы, как содержательность формы, как отработанное до ясности мышления чувство писателя, как его орудие при восприятии мира, как раскрытие тех возможностей, которые заключены в слове, как идейное влияние людей и созидание культуры»⁹ — приобретает гармонический характер. В одних случаях — Пушкин, Тургенев, Гончаров, Чехов — это бесспорно. В других же — при обращении к Гоголю, Достоевскому, Л. Толстому — могут возникнуть возражения. И действительно, стиль Гоголя или же Достоевского весьма и весьма непросто. Однако гармония и не равна простоте. Она прежде всего — полнота и цельность, противоположные раздробленности, т. е. дисгармонии. Полноту же жизни литература XIX в. стремилась воспроизвести в слове с неизменным постоянством и упорством.

Мне уже приходилось приводить чрезвычайно уместные в данном случае слова А. В. Чичерина из его записной книжки: «Не только Достоевский, Толстой, но и Бальзак, и Тургенев все время проникают к корням бытия, от этого и реализм их — не эфемерный. Их сознание реальности не в том, что они крепко чувствуют вещественный мир, а в том, что они чувствуют или порываются чувствовать мир в целом в его

⁹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 4.

благодатных связях и трагических отрывах от сущности бытия»¹⁰. Здесь очень точно определен тип и характер полноты русского классического стиля, который действительно был направлен на выражение словом целостного единства мироздания и его Творца.

Полнота классического стиля, определяющая его гармоничность, проявляется и во «всемирной отзывчивости» русского словесного искусства XIX в., его всеобъемлемости, «протеизме», которые свойственны не только А. С. Пушкину, но, в той или другой степени, всем классическим авторам — и Гоголю, и Достоевскому, и Тургеневу, и Л. Толстому, хотя, естественно, каждому по-разному. Характеризуя литературу начала XIX в., Н. Н. Скатов замечал, что «искусство начала века — искусство „целого“, невероятных обобщений... искусство синтезирующее»¹¹. И это применимо не только (а возможно, и не столько) к первой трети позапрошлого столетия, но к XIX в. в целом.

Иногда в «протеизме» видят национальное своеобразие русской литературы. Вряд ли это так. Скорее он — свойство классического стиля, и не только русского. Симптоматично, что Гете считал «всемирную отзывчивость» качеством немецкой культуры. «...Теперь уже никто не станет отрицать, что тот, кто хорошо знает немецкий, может обойтись без других языков... В натуре немцев заложено уважение к чужеземной культуре и умение приспособиться к различным ее особенностям. Именно это свойство, заодно с удивительной гибкостью немецкого языка, и делает наши переводы столь точными и совершенными»¹². Гетевская характеристика немецких культуры и языка чрезвычайно близка тому, что писали о «протеизме» русских авторов. И это заставляет думать, что дело здесь скорее всего не просто в том или другом национальном языке (или культуре), а в историческом периоде, о котором идет речь. Не национальный язык и национальные особенности — причина особой культурной широты, а классический этап развития того или другого национального искусства, классический этап, наиболее ярким представителем которого в Германии был Гете, а в России — писатели и поэты XIX в.

¹⁰ Запись от 3—4 июня 1962 г. — Записная книжка, среди других материалов архива А. В. Чичерина, находится в моем собрании.

¹¹ Ск а т о в Н. Н. Литературные очерки. М., 1985. С. 4—5.

¹² Э к к е р м а н И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 140.

С полнотой, синтезирующей силой классики скорее всего связано и то свойство русской литературы XIX столетия, которое Н. Я. Берковский обозначил как эпичность¹³: человек изображается не сам по себе, но обязательно в своих связях с миром, как часть целого, причем неизменно как часть гармоническая. Ясность мировидения, даже философская ясность — черта, в высшей степени характерная для классических русских авторов. Даже если стиль некоторых из них кажется осложненным, противоречивым, а иногда и запутанным, за его текучестью обнаруживается конечная отчетливость мысли, определенность образа автора, «мыслящего всеми своими героями и решающего жизненно важные нравственные, исторические и философские вопросы»¹⁴, решающего с трезвой определенностью и простотой. Это можно увидеть и у Гоголя, и у Л. Толстого, и, совсем по-другому, у Достоевского, и, в какой-то степени, у Тургенева, и у многих других.

Русская литература XIX столетия, как можно увидеть, на самом деле обладает основными чертами классического искусства. С этим, кстати, отчасти связано и место литературы в духовно-интеллектуальной жизни нации, и отношение к искусству слова, характерное для эпохи. Данные место и отношение многократно описывали и современники, и последующие исследователи. Совершенно очевидно, что литература воспринималась тогда как духовный центр национального бытия, а писатель — как своеобразный учитель жизни¹⁵. Конечно, бывали исключения, но общая тенденция именно такова. Причины этому весьма многообразны, связаны с религиозно-православными традициями, социальным развитием общества, этико-эстетическими теориями, даже с политикой. Но одной из таких причин — и далеко не последней — является классический тип словесности XIX в.

¹³ Данная проблема рассматривалась Н. Я. Берковским во многих его работах, наиболее ясно и отчетливо — в написанной в годы второй мировой войны монографии «Запад и русское своеобразие в литературе. Русский стиль, русская эстетика и оценка их на Западе» (Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 311—473; 1-е изд. под названием «О мировом значении русской литературы». Л., 1975).

¹⁴ Чичерин А. В. Образ автора в «Войне и мире» // Чичерин А. В. Ритм образа. 2-е изд. М., 1980. С. 291.

¹⁵ См. об этом: Бухаркин П. Е. Православная Церковь и русская литература в XVIII—XIX веках: Проблемы культурного диалога. СПб., 1996. С. 126—142.

Ф. А. Степун писал о классическом искусстве: «...всякое классическое искусство... пронизано тайным предчувствием того, что *мир искусства выше жизни мира*. То, что в жизни мелькает лишь беглой тенью, становится в искусстве незыблемым кряжем первозданных пород... Жизнь — всегда полужизнь, всегда только то, „что зачалось и быть могло, но стать не возмогло“. Мир же искусства — это прежде всего мир форм, в которых переживания осуществляются в полноту своих размеров. Великое искусство — вот подлинная жизнь; действительная же жизнь — лишь бледная подмалевка»¹⁶. Он имел в виду в первую очередь искусство классицизма (хотя и не только), но эту оценку можно отнести и к классическому искусству: оно также выше жизни, именно в нем и обнаружена истинная основа бытия, что делает его образцом и примером для следующих поколений. Поэтому-то классическое искусство и воспринимается как нечто особо сущностное. Ему следует подражать, нужно идти по намеченным им путям, так как именно оно, а не жизнь, несет в себе высшую правду.

Позднее создание классического стиля вызвано, конечно, разными причинами, но чрезвычайно существенным оказывается здесь судьба античной традиции в русской словесной культуре. Данный вопрос весьма сложен и может решаться по-разному; ответ на него в принципе зависит от того уровня, на котором он рассматривается. Если оставаться на почве эмпирических фактов, не затрагивая проблему духовной преемственности русского слова по отношению к слову эллинистическому (т. е. к античной культуре в целом), надо признать, что до XVII в. *литературных* античных традиций древнерусская книжность фактически не знала¹⁷. Только в XVII в., вместе с появлением барокко и усвоением риторической традиции, начинается сложный процесс рецепции отечественной литературой античного наследия, процесс, завершившийся лишь к середине XVIII в. — в одической поэзии М. В. Ломоносова¹⁸. А вне античных начал, без осознания своей национальной культуры продолжением античной классики невозможно формирование собственного классиче-

¹⁶ Степун Ф. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 84.

¹⁷ См. об этом: Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв. Мюнхен, 1991.

¹⁸ См.: Бухаркин П. Е. Указ. соч. С. 48—80.

ского искусства: именно из эстетического опыта Древней Греции и Рима и извлекаются те категории, в первую очередь мера, присутствие которых в литературных текстах позволяет говорить о наступлении классического периода. Этот период, в связи с поздним освоением античного искусства, и наступил в России поздно, только в XIX столетии.

Классический характер русской словесности XIX в. необходимо учитывать, обращаясь к проблеме, обсуждению которой и посвящена настоящая книга. Классика предлагает национальной культуре образцовый, т. е. своего рода общий стиль, в основе которого лежит не только зрелость языка, но и зрелость мысли. Этот стиль несет в себе языковой идеал, присущий речевым практикам отдельных авторов, и в то же время общее, истинное для всего пространства данной культуры, содержание, соответствующее «идеальности» языкового уровня классического стиля. Это очевидно в тех случаях, когда классический период, как в английской, итальянской или французской литературах, совпадает с господством риторической культуры. Но и тогда, когда классика возникает на сломе риторической культуры или вообще приходится на период культуры постриторической — как в немецкой и русской литературах¹⁹ — момент смысловой общности сохраняется: без него классическое искусство существовать не может. Иначе оно утратит свои образцовость и идеальность, перестанет быть классикой. И это умеряет предельную индивидуализированность литературы «неготового слова», позволяет сохранить, пусть в значительно модифицированном виде, риторическую традицию в постриторическом пространстве. Ведь сверхинди-

¹⁹ В немецкой и русской литературах классический период возникает в момент распада культуры «готового слова». Классическим, образцовым автором в Германии оказывается И.-В. Гете, в России — А. С. Пушкин, возможно, наиболее близкие друг к другу (при разительном внешнем несходстве) классические авторы новоевропейской литературы. Однако между Германией и Россией обнаруживается здесь и крайне существенное различие: в Германии классика все же завершает риторическую культуру. Она вся наполнена новым, открыта рождающемуся нериторическому видению бытия, но это новое остается только предвестием — «она еще не перешла порогу» (Ф. И. Тютчев). Недаром немецкая классика не совладала с постриторическим искусством, не овладела реалистическим дискурсом. Иначе обстояло дело в России. Здесь классический период, также возрастая на сломе риторической культуры, не завершает ее, а открывает новое; количественные перемены переходят в иное качество, недаром Пушкин, во многом сохранивший память о риторической литературе, не заканчивает классический период, как Гете, а открывает его, и открывает уже в постриторическое пространство.

видуальность, «общность» смысла естественным образом приводит к риторическим началам.

Как это происходит? Каким образом сохраняется (и сохраняется ли) хрупкое равновесие между стремлением к самовыражению, крайней конкретизированностью и неповторимостью нового искусства и всеобщим, выраженным многими и разными текстами смыслом, равновесие, благодаря которому русская литература XIX в. оказывается раскованной или, как выражались ранее, реалистичной в высшей мере и, одновременно, классической? Какие общекультурные стратегии связывают отдельное и, казалось бы, самодостаточное произведение со словесной культурой в целом? Ответы на эти и на некоторые другие, связанные с ними вопросы я и пытался предложить в очерках, составивших эту книгу.

* *
*

«Риторика и смысл» состоит из двух частей. Первая — «Формирование классического стиля» — включает в себя работы, где говорится о том, как создается языковой уровень классического стиля и как этот процесс воздействует на литературную жизнь в целом.

Создание литературного языка и обретение словесным искусством классического характера недаром происходит очень часто в одно и то же время. В русской литературе это вторая половина XVIII — первая треть XIX в., когда складываются и появляются и современные литературно-языковые нормы, и первые писатели-классики. Причем в обоих случаях центральное место и решающая роль принадлежат А. С. Пушкину. Данное обстоятельство требует особого внимания к языковому уровню классического стиля, в частности к его взаимоотношениям с общелитературным языком, к влиянию самого факта формирования образцового, зрело-совершенного языка (а именно таковым и воспринимается языковым сознанием классический стиль) на общекультурную обстановку, к соотношениям внутри этого единого, но вместе с тем многообразного стиля индивидуальных авторских стилистических систем.

Открывает первую часть очерк «Поэтический стиль М. В. Ломоносова как факт истории литературного языка». Ломоносов, казалось бы, не входит в классическое пространство русской словесной культуры.

Однако комплексное и отрешенное от многих привычных представлений осмысление его места в истории культуры позволяет увидеть прямую причастность этой фигуры именно к классической эпохе, во всяком случае, классическому стилю. Само понятие общего стиля в новой русской словесности возникает благодаря поэтической деятельности Ломоносова, до него трудно говорить о языковой общности различных уровней и рядов словесного творчества. «Наблюдения показывают, что на рубеже XVII—XVIII вв. единого русского литературного языка, в нашем понимании этого термина, еще не было, — писал И. П. Еремин, выражая в данном случае достаточно общее мнение. — Налицо было сосуществование различных по своему происхождению языковых стилистических систем: каждая из них развивается на своем участке литературного движения, обособленно, избегая встреч и еще не обнаруживая активного стремления к взаимообогащению»²⁰. Идея нового литературного языка, представление о каких-то общих языковых и стилистических стандартах в очень большой степени обусловлены ломоносовской поэзией, которая находится у истоков русской классики. Анализ ломоносовского поэтического стиля раскрывает существенные стороны сложного взаимодействия отдельной художественной системы и общего стиля, которое становится особо насыщенным как раз в период становления классического искусства.

Литературно-языковая работа А. С. Пушкина, как известно, означала утверждение классического стиля. При этом факт появления такого стиля оказал определяющее влияние не только на собственно художественную литературу, но и на всю речевую деятельность, т. е. на всю культуру. История литературного языка, развивающегося поэтическими системами, и общая история культуры — предмет второго очерка «Язык А. С. Пушкина и проблемы секуляризации русской культуры».

Как любой классический стиль, пушкинский поэтический язык — «это та мера, которой суждено в дальнейшем служить ориентиром (а не нормой) стилевого движения национальной литературы»²¹. Данная мера, неизменно оказываясь центром всей русской классической литерату-

²⁰ Еремин И. П. Русская литература и ее язык на рубеже XVII—XVIII веков // Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 315.

²¹ Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль» // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 46.

ры, объединяя самостоятельные художественные миры в цельное классическое пространство, вместе с тем оставляла простор разнообразию и несходству — но внутри общего. Стилистическое своеобразие начинает носить прежде всего эстетический характер, стили писателей, конечно, развивают общий стиль классической эпохи, но не отменяют уже созданную меру — язык Пушкина. Оригинальности в пределах меры, оригинальности, обусловленной эстетической задачей художественного текста, посвящен третий очерк — «Стилистические проблемы „Обломова“».

Вторая часть книги — «Риторические традиции в постриторической литературе» — состоит из пяти очерков, в которых я пытаюсь дать ответ на вопрос, благодаря каким особенностям литературно-художественной коммуникации русская литература XIX в., при крайней индивидуализированности поэтического слова, сохраняет сверхиндивидуальные, общие всему культурному сознанию стратегии смыслопорождения, без которых классика существовать не может. Некоторые из очерков, такие, например, как «Об одной евангельской параллели к „Шинели“ Н. В. Гоголя (К проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе)» или «Текст, подтекст и смысл (Стихотворение К. К. Случевского „Пред великою толпою...“)», относятся, на первый взгляд, скорее к рецептивной эстетике, а значит, к герменевтике, а не к риторике; в них много говорится о восприятии динамического художественного смысла. Однако эта проблема рассматривается в них не с позиции реципиента, но текста — меня в первую очередь интересуют способы, позволяющие тексту нейтрализовать (пусть и не полностью) помехи, искажающие несомую им информацию. А такой подход — подход в своей основе риторический.

Близость многих рассматриваемых проблем к герменевтике неудивительна — между риторикой и герменевтикой существует глубокая и неразрывная связь. Не случайно возрождение и развитие этих двух областей гуманитарного знания в XX в. происходят во многом параллельно. Более того, без риторики герменевтика вообще вряд ли возможна: «для адекватного понимания существенно основное намерение текста»²². А постигнуть это намерение и позволяет риторический анализ.

²² Гадамер Г.-Г. Риторика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 196.

Идеи и положения, к которым приводит данный анализ, в какой-то степени складываются в определенную концепцию, правда, только намеченную, пунктирную и потому лишенную четкости и договоренности. Она является логическим стержнем книги, ее фабулой, от которой, впрочем, существенно рознится сюжет. Нетрудно заметить, что я сознательно отказываюсь от последовательной и строгой вербализации своих положений, предпочитая этому фрагментарность, усиленную определенной повторяемостью (хотя, хочется надеяться, и с вариациями) идей. Причин этому несколько.

В первую очередь стоит обратить внимание на известную скомпрометированность самой идеи четко-повествовательной формы изложения сколько-нибудь обобщающей доктрины. Прямая экспликация, тая в себе угрозу экспансии и принудительность, настораживает. «Нарративная форма изложения уже мало убеждает»²⁵, — отмечает Гр. Грабович, имея в виду историю литературы, причем его слова не в меньшей, а возможно, и в большей степени применимы к теории: в области теоретических разработок, кроме общей боязни жесткой последовательности, объясняемой современным состоянием культуры, возникают и дополнительные факторы. Из них существенным оказывается некоторая исчерпанность литературоведческой теории: часто новые, казалось бы, концепции оказываются повторением старых, правда, повторением в новой системе координат, а следовательно — на новом языке. Подобные совпадения, ни в коей мере не объясняемые сознательным использованием предшествующих построений и потому стихийные, отчетливо свидетельствуют об истощенности литературоведческой теории, которая все чаще повторяет саму себя. Все реже возникает что-либо принципиально новое и все чаще думается, вслед за проповедником: «і і нічого ново под сонцемъ. Іже возглаголетъ і речеть: се, се ново єсть: оуже вистъ въ вѣцѣхъ бывшихъ прежде насъ» (Еккл. 1, 10).

В такой ситуации, ощущаемой многими учеными, развернутая и эксплицированная теория оказывается особенно уязвимой: систематизация изолированных положений, сведение их в единое целое позволяют яснее заметить стертость возникающей системы, ее близость к тому, что уже было. В монографических работах по теории литературы, «ка-

²⁵ Г р а б о в и ч Гр. До історії української літератури. Київ, 1997. С. 7.

кие бы успехи в этих работах ни были достигнуты, затаена опасность повторений общепринятых схем...», результатом чего является «„монотония“, ослабление напряженности и ответственности»²⁴, что особенно пагубно для литературоведения, требующего от автора осознанных и индивидуальных усилий, как раз и связанных с ответственностью — и перед возможным читателем, и, главное, перед самим собою. Напротив, отдельные фрагменты, не претендующие на полноту и всеохватность, но выделяющие и обостряющие частности, воспринимаются (даже если и не являются таковыми) более оригинальными и уж во всяком случае более полезными, так как нередко высветляют то, что ранее оставалось в тени.

Кроме того, отвлеченные теоретические построения, а именно они являются целью и пределом целостной теоретической монографии, при всей их бесспорной значимости, обладают и существенным для литературоведения недостатком: литературоведческая наука имеет дело со «штучным товаром» — художественный текст (тем более классический) уникален и неповторим в своей «необщности». А та высокая степень отвлечения от частного материала, которая свойственна (или, во всяком случае, должна быть свойственна) теоретическому труду, игнорирует это своеобразие текста в большей, чем хотелось бы, мере. В разговоре о литературе важным оказывается не только осознание общих закономерностей смыслопорождения в процессе многоуровневого и подчас противоречивого развертывания текста; не менее существенно и уяснение того, как данные сложные механизмы функционируют в конкретных текстах, из которых и состоит литература. Анализы отдельных классических сочинений, выполненные в теоретическом ракурсе, и позволяют увидеть это, демонстрируя то, как общие принципы, свойственные художественному дискурсу, реализуются в различных художественных мирах. В подобного рода разборах необходимос ощущение материи текста сохраняется все же в большей степени.

Все эти соображения и определили структуру «Риторики и смысла»: книга строится не как теоретический трактат, сюжет которого подчинен развивающейся концепции, а анализ служит лишь подтверждением общетеоретических построений; напротив, она является собранием

²⁴ Максимова Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. 2-е изд. Л., 1981. С. 3.

ем частных разборов, выполненных в аспекте сходных, перекрещивающихся и сливающихся друг с другом теоретических проблем.

Вполне естественно, что фрагментарность изложения, своего рода повествовательная дискретность имеет существенные недостатки. Но, наряду с ними, — и достоинства. О, может быть, важнейшем из них — достоинстве свободы — я и хотел бы сказать словами Д. Е. Максимова — человека, в самых существенных глубинах определившего мое понимание задач и этического существа литературоведческой науки. Сказать — и тем самым закончить введение: «...недоведенность некоторых линий изучения до их пересечения в окончательной резюмирующей формуле в какой-то мере даже предохраняет от неприемлемых в поэзии (и в литературе вообще. — П. Б.) и в мыслях о ней „арифметических истин“. Я хотел бы, чтобы работа над синтезом осуществлялась не только мною, но и читающим книгу, который вносил бы в этот синтез долю своей свободы и тем самым повышал для себя его убедительность»²⁵.

²⁵ Там же.



**ФОРМИРОВАНИЕ
КЛАССИЧЕСКОГО
СТИЛЯ**



ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ М. В. ЛОМОНОСОВА КАК ФАКТ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

1

Из всех исторических наук история литературного языка является, пожалуй, самой междисциплинарной, чаще всего перекрещивается с соседними разделами гуманитарного знания. Именно в ней особенно ясно проявляется синтетичность филологии, во многом соединяющей лингвистику, искусствоведение, историю, этнографию и т. п. В данном случае характерен пример А. В. Исаченко, некоторые статьи которого находятся на пересечении истории языка и общей истории¹. Тут же можно назвать В. М. Живова и Б. А. Успенского, исследования которых в области русского литературного языка нередко переходят в культурологические штудии.

Едва ли не чаще всего история литературного языка смыкается с исторической стилистикой, т. е. изучением индивидуальных художественных стилей. Так, например, Г. О. Винокур, раздумывая над соотношением литературного языка и языка литературы, писал: «В истории языка обе эти лингвистические нормы то сближаются одна с другой, от отталкиваются одна от другой. Но в каждую данную эпоху между ними всегда существует какое-то взаимодействие. Пристальное внимание к конкретным формам этого взаимодействия должно быть твердым методологическим критерием всякой серьезной научной работы как в обла-

¹ Исаченко А. В. Если бы в конце XV века Новгород одержал победу над Москвой (Об одном несостоявшемся варианте истории русского языка) // Wiener Slawistisches Jahrbuch. 1973. Bd. 18. S. 48—55; Исаченко А. Opera selecta. München, 1976. S. 263—292.

ти литературного языка, так и в области литературы»². Поэтому вполне логично, исследуя судьбы литературного языка, анализировать стили писателей. В этой связи показателен тот факт, что многие ученые, имена которых неразрывно связаны с историей литературного языка, внесли не менее значительный вклад в осмысление феномена поэтической речи — здесь достаточно назвать В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Б. А. Ларина, Л. П. Якубинского.

Однако связь между историей языка и исторической стилистикой далеко не идиллическая. Любопытно, что те же ученые, которые писали о близости данных дисциплин, нередко говорили и об обратном. Тот же Г. О. Винокур в статье «О задачах истории языка» замечал: «...изучение стиля отдельных писателей, в котором обнаруживает себя своеобразие их авторской личности или конкретная художественная функция тех или иных элементов речи в данном произведении, всецело остается заботой истории литературы и к лингвистической стилистике может иметь разве только побочное отношение»³. Тут, как видим, наоборот, резко противопоставляются теория художественной речи и история языка. Кстати, в этой же работе Г. О. Винокур упрекает за смешение двух разных филологических отраслей В. В. Виноградова, который, в свою очередь, критиковал за то же самое Винокура.

Подобная полемика, в ходе которой стороны упрекают друг друга в одном и том же, или самопротиворечия, свойственные не только Г. О. Винокуру, но и В. В. Виноградову⁴, свидетельствуют не о неясности мысли двух выдающихся ученых, а о действительной сложности и противоречивости проблемы. С одной стороны, поэтический язык принципиально отличается от нейтрального литературного языка. В нем действуют отчасти свои законы, обусловленные эстетической функцией художественного слова. Но с другой стороны, именно язык литературы является главной движущей силой истории литературного языка. Это легко заметить, обратившись к обобщающим трудам в данной области, например, к книге Н. А. Мещерского «История русского литературного

² Винокур Г. О. Язык литературы и литературный язык // Контекст 1982. М., 1983. С. 255.

³ Винокур Г. О. Избр. работы по русскому языку. М., 1959. С. 222.

⁴ Чудаков А. П. Язык русской литературы в освещении В. В. Виноградова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 331—352.

языка», где литературный язык, скажем, XVIII—XIX вв. представлен как язык Ломоносова, Фонвизина, Карамзина, Пушкина, Гоголя и т. д. То же самое и с еще большим основанием можно сказать о грандиозном цикле работ В. В. Виноградова по истории языка XVIII—XIX вв.⁵

Конечно, специфические свойства поэтической речи отделяют индивидуальные художественные стили от общенациональных норм литературного языка. Но вместе с тем развитие последнего все же неразрывно связано с первыми. Своеобразным примирением двойственности такого рода стала концепция «речи литературно-художественных произведений»⁶. Речевая структура художественного текста, по Виноградову, складывается из элементов двух типов: относящихся, во-первых, к общенациональному литературному языку, и во-вторых — к художественной речи. Поэтому слово в литературно-художественном тексте становится двуединым — одной стороной оно связано с литературным языком, другой — с индивидуальной системой авторского словоупотребления⁷. Следуя виноградовской логике, нормотворческая деятельность писателей связана именно с первой стороной: получая мощный заряд от общелитературного языка, стиль художника как бы отдает его обратно в виде вклада в его развитие.

Как любой компромисс, теория Виноградова удовлетворяет очень многим фактам, но, думаю, несправедливо ограничивает языковую ответственность собственно поэтической, эстетической стороны слова литературного произведения. Нередки случаи, когда как раз эстетические особенности художественной речи оказываются особо значимыми для нормотворческой работы, происходящей в недрах литературного языка.

Очень яркий пример тому — поэтический стиль М. В. Ломоносова.

2

Характеризуя языковую ситуацию в России первой половины XVIII в., В. В. Виноградов отмечал в качестве ее важнейших черт «сти-

⁵ Виноградов В. В. 1) Язык Пушкина. М.; Л., 1935; 2) Стиль Пушкина. М., 1941; 3) Очерки по истории русского литературного языка XVIII—XIX веков. 3-е изд. М., 1982; 4) Язык и стиль русских писателей...

⁶ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.

⁷ Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. С. 295—296.

лингвистические противоречия в литературном языке, его хаотическую бес- системность, совмещавшую варваризмы, канцеляризм, просторечие и церковнокнижную речь, отсутствие твердых признаков жанра и сти- ля»⁸. В связи с этим едва ли не главной задачей стало упорядочение и систематизация языковых фактов, их нормирование. В решении данной задачи огромный вклад внес, что общепризнанно, М. В. Ломоносов. «Мне- ние о том, что Ломоносов создал новый литературный язык в России, прочно закрепилось в сознании образованной русской среды уже во вто- рой половине XVIII века, оно господствовало и в последующее время вплоть до сего дня. Его разделила и филологическая наука»⁹. Не слу- чайно обозначение именем Ломоносова целого периода в истории лите- ратурного языка — ломоносовского¹⁰ — или же рассмотрение последую- щих языковых новаций, в частности Н. М. Карамзина, именно на фоне Ломоносова, что восходит к А. С. Шишкову и его «Рассуждению о стар- ом и новом слоге российского языка» (1803).

Вполне закономерно поэтому то большое внимание, какое уделяет- ся лингвистическим сочинениям Ломоносова — «Российской граммати- ке», «Краткому руководству к красноречию», «Предисловию о пользе книг церковных в российском языке». Говоря о них, следует всегда пом- нить особую роль лингвистических сочинений в развитии языка, кото- рая стала очевидной благодаря развитию семиотики. Как хорошо из- вестно (в частности, об этом прекрасно писал Э. Бенвенист¹¹), естест- венный язык — единственная саморегулирующаяся семиотическая сис- тема, т. е. система, которая для своей интерпретации пользуется теми же знаками, из которых сама состоит. Благодаря этому метаописание языка, т. е. лингвистика, оказывается фактом его самоинтерпретации, иными словами, самоосознания, и существенно воздействует на его раз- витие. В этом отношении филология занимает исключительное место среди отраслей человеческого знания. Сколько бы, например, геология

⁸ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка... С. 102.

⁹ Алексеев А. А. Социоллингвистические предпосылки нормативно-стилистиче- ской реформы Ломоносова // Доломоносовский период русского литературного языка. Сток- гольм, 1992. С. 339.

¹⁰ Показательно и определение предшествующего этапа истории русского языка как доломоносовского. См., напр., материалы конференции на Фагеруде в 1989 г., выпущенные под названием «Доломоносовский период русского литературного языка».

¹¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

ни писала о нефти и газе, геологические сочинения не будут способствовать возникновению реальных месторождений. То же, кстати, можно сказать и об исторической науке — горький опыт показывает, что исторические труды, за редчайшим исключением, не способны повлиять на реальный ход истории. Языковедческие же работы на движение языка воздействуют, ибо они — не только факт науки о языке, но одновременно — факт самого языка. Посему любое значительное лингвистическое исследование, а книги Ломоносова, бесспорно, были таковыми, является определенным этапом в истории литературного языка, заключая в себе один из моментов самоосознания этой уникальной, интерпретирующей саму себя семиотической системы.

Однако, отдавая должное работам Ломоносова в области языкознания и их роли в истории языка, не стоит ограничивать его вклад в русский литературный язык только ими, как это обычно делается в соответствующих исследованиях. Несмотря на свое несомненное значение, они во многом были вторичны, и результаты их влияния в некоторых случаях оказываются проблематичными. Недаром раздаются, паряду с апологетическими, и скептические голоса. «...Так называемое „ломоносовское учение о трех стилях“, — писал, например, А. В. Исаченко о «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке», — остается эпизодом, лишенным практического значения для судеб русской литературной речи. Рассуждения о „прогрессивности“ ломоносовских взглядов на стили русского языка, а также голословные утверждения, касающиеся „быстрого и прочного практического успеха“ ломоносовской „теории“, являются одним из — увы — многочисленных примеров филологического фольклора»¹².

Не вдаваясь в сложный и спорный вопрос оценки филологических трудов М. В. Ломоносова и признавая их значение, необходимо, тем не менее, с определенностью сказать, что главной заслугой Ломоносова в истории литературного языка были не они, а его языковая практика, создаваемая им поэтическая речь. Об этом со свойственной ему пропихательностью писал А. А. Алексеев: «...реформаторская деятельность Ломоносова рассматривается и оценивается на материале его теоретических сочинений и заметок и упускается из виду, что языковые преоб-

¹² Исаченко А. Оп. cit. S. 395.

разования осуществляются прежде всего путем художественно-языковой практики... То, что мы называем „реформой Ломоносова“, заключено не в его „Предисловии о пользе книг церковных“ 1758 года, но в его художественном творчестве, явлении исключительном и эпохальном. Не будь его, „Предисловие“ осталось бы достоянием любознательных антикваров. Впрочем, не было бы самого „Предисловия“, назначение которого было *post factum* описать лингвистические следствия из некоторых приемов создания художественного текста»¹³. В данных словах наиболее ясно и отчетливо выражено понимание необходимости анализа ломоносовского поэтического стиля для того, чтобы определить место поэта в языковой эволюции¹⁴. В своей работе А. А. Алексеев и сосредоточился на описании тех лингвистических следствий, что проистекали из художественных особенностей ломоносовского творчества, следствий, в первую очередь связанных с изменением функции славянизмов.

Однако не рассмотренной и, по существу, даже не поставленной А. А. Алексеевым осталась важнейшая проблема: каким образом и почему поэтический стиль «российского Пиндара», как любой поэтический стиль, отличающийся от «обычного» литературного языка, воздействовал на нормы последнего. Не случайно возник в этой связи адресованный А. А. Алексееву вопрос Б. А. Успенского: «Вы говорите, что реформа Ломоносова — это реформа языка художественной литературы. Как это соотносится с процессами в литературном языке?»¹⁵ Именно на этом вопросе я и сосредоточусь в своей работе.

Приступая к его решению, необходимо сказать, что он весьма непрост; язык ломоносовской оды существенно отличен от литературного языка и, в принципе, никогда не воспринимался как естественный. Тут следует вспомнить, что уже современники, в частности А. П. Сумароков и его сторонники, в 1750-е годы писали об этой неестественности, ненормальности ломоносовской художественной речи. Достаточно указать на «Вздорные оды» А. П. Сумарокова или же на стих анонимной «Эпи-

¹³ Алексеев А. А. Указ. соч. С. 339.

¹⁴ Применительно к А. С. Пушкину эту задачу выполнил В. В. Виноградов (Виноградов В. В. 1) Язык Пушкина; 2) Стиль Пушкина), а в недавнее время — Б. М. Гаспаров (Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Вена, 1992).

¹⁵ Алексеев А. А. Указ. соч. С. 356.

стоны от водки и сивухи к Ломоносову»: «и разбирая вздор твоих сумбурных од...». Так же оценивал стиль Ломоносова и А. С. Пушкин: «Оды его утомительны и надуты... Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности — вот следы, оставленные Ломоносовым»¹⁶. Он же полагал, что Сумароков лучше Ломоносова понимал специфику русского языка.

И все же... «Наибольшая заслуга в деле упорядочения литературного языка своей эпохи, приведения его в стройную систему, бесспорно принадлежит... М. В. Ломоносову»¹⁷. И совершил он это не вопреки особенностям своего поэтического стиля, а благодаря им. Ведь контакты поэтического и общелитературного языков — не простое влияние, а сложные взаиморецепции, своего рода диалог, в котором несхожесть может оказать более сильное воздействие, чем подобие. В свое время К. Н. Леонтьев заметил: «...всякая нация тем и полезна другой, что она — другая»¹⁸. То же самое можно сказать и о языке: его разнообразности ценны именно своим несходством, из-за которого они становятся интересными друг другу, и, всматриваясь в отличную от себя систему (или же системы), каждая лучше познает собственную структуру. Так же, как историю культуры, историю языка можно представить (в свете концепций современных гуманитарных наук) в виде сложного полилога составляющих язык элементов и стилей, когда главной движущей силой эволюции оказываются как раз диалогические отношения. В частности, и значение Ломоносова в истории литературного языка обусловлено в первую очередь данными отношениями, тем специфическим диалогом, который вели его поэтический стиль и общелитературный язык. Пожалуй, наиболее важными здесь оказываются системность и целостность ломоносовского слога.

3

Знакомясь с теми характеристиками, которые давались Ломоносову, нетрудно заметить частое указание на то, что он был — первым. Об этом писал Пушкин, это имел в виду и В. Г. Белинский, называя Ломо-

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М.; Л., 1949. С. 278.

¹⁷ Мещерский Н. А. История русского литературного языка. Л., 1981. С. 152.

¹⁸ Леонтьев К. Н. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Романы и повести. Würzburg, 1975. С. 417.

носова «Петром Великим русской литературы», т. е. реформатором, зачинателем нового. Подобные суждения не раз высказывались и в XX в., в частности представителями литературоведения. «Сильное брожение умов, порожденное крушением непоколебимых устоев, Смутным временем, образовало ту стихотворную стихию, в которой недоставало только одного, но самого важного. Были стихотворцы, но не было поэта», — характеризовал предломоносовскую пору А. В. Чичерин¹⁹. Этим первым поэтом и стал Ломоносов. А Л. В. Пумпянский еще ранее писал о том, что Ломоносов оказался первым поэтом со своим стилем²⁰. Это суждение представляется особенно ценным, ведь стиль как искусствоведческая категория (а именно в данном значении и употреблял слово «стиль» Пумпянский) неизбежно предполагает взаимообусловленность всех элементов поэтического языка, последовательное проведение одних и тех же принципов на всех его уровнях. И здесь Ломоносов был в XVIII в. действительно первым. Его поэтический язык тщательным образом организован; звуковое оформление, словоупотребление, семантика — все продуманно, нет случайности и спорадичности, согласованные между собой элементы складываются в *систему*.

Обратившись к стилю ломоносовских од и проанализировав разные его уровни, мы всюду обнаружим единообразие и тесные связи отдельных составляющих текста. Начнем с его звуковой организации:

Стремнинами путей ты разных
Прошел ли моря глубину?
И счел ли чуд многообразных
Стада, ходящие по дну?²¹

Прежде всего бросаются в глаза ассонансы, тщательно продуманная вокалическая структура — повторение фонем *у*: «путей» — «глубину» — «чуд» — «дну» и *а*: «стремнинами» — «разных» — «моря» — «многообразных» — «стада» — «ходящие». Созвучия затрагивают и консонанты; так, отчетливо заметна аллитерация на *р*: «стремнинами» — «разных» —

¹⁹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 306.

²⁰ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма: (Поэтика Ломоносова) // Контекст 1982. С. 310—311.

²¹ Ломоносов М. В. Избр. произведения. Л., 1986. (Б-на поэта. Большая серия). С. 202. — В дальнейшем при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.

«прошел» — «моря» — «многообразных». Имеют место также и более глубокие и сложные звуковые соответствия: *ст* 1-го стиха («стремнина-ми») связано со *ст* 4-го стиха («стада»), причем данная переключка усиливается одинаковым местом в стихе (начало), в результате чего появляется оттенок анафоричности. Еще более существенны созвучия рифмующихся слов «разных» — «многообразных», где второе слово, иное и по словообразовательной модели, и по этимологии, и по семантике, включает в себя весь звуковой состав первого: «многообразных». Стоит обратить внимание и на связь «многообразных» с именем существительным из 2-го стиха — «моря». Благодаря этому возникает непрерывное и повторяющееся звуковое движение, проходящее через три соседних стиха: «разных» — «моря» — «многообразных» (*р-а-з-н-х-м-р-'а-м-н-р-з-н-х*).

Взятый для анализа отрывок из «Оды, выбранной из Иова» ничем в интересующем нас отношении не выделяется среди других. Звуковая организация ломоносовского стиха, его эвфония постоянно обнаруживают повторы фонем, которые и определяют «ровность» фонетического уровня стиля Ломоносова. Не отдельные звуковые эффекты, а последовательно проведенный принцип постоянных созвучий делают данный уровень строго системным. При этом свойственная ему тщательная инструментовка, совсем неуместная в нейтральном литературном языке, сразу же обозначает данный тип речи как художественный²².

Такие же ровность и взаимосоответствия характерны и для лексики ломоносовских од, о чем уже писал А. И. Соболевский: «Эстетически чуткий Ломоносов тщательно избегает употребления славянских слов рядом с вульгарными русскими, и у него нет в одах ни одного места со сколько-нибудь, на наш взгляд, смешным сочетанием слов»²³. Данная характеристика очень точно определяет системность лексики од Ломоносова, показывая тем самым структурное подобие лексического и фонетического уровней стиля поэта: в обоих случаях все элементы подчиняются непрерывно действующим законам, обуславливающим единообразие текста.

²² О принципиальных различиях звукового оформления художественной и нехудожественной речи прекрасно писал еще в 1920-е годы Л. П. Якубинский (Якубинский и Л. П. Избр. работы: Язык и его функционирование. М., 1986. С. 163—182).

²³ Соболевский А. С. История русского литературного языка. Л., 1980. С. 125.

Заговорив о лексическом уровне, мы неизбежно и сразу переходим к следующему — семантическому, ибо у Ломоносова происходит сплошная метафоризация лексики, и очень часто многие строфы подряд представляют собою развитие переносных значений. «В отношении к принципам словоупотребления для Ломоносова характерна борьба с обычным значением слова в языке. Слово, связанное своим конкретным, так сказать, земным значением, мешает его полету ввысь, оно должно утерять свое бедное, простое значение и воспарить в абстракцию»²⁴.

Подобная тотальность метафоризации сама по себе свидетельствует о последовательном проведении одних и тех же принципов, о жестком следовании определенной эстетической норме. О такой системности лексико-семантического уровня еще более свидетельствует осмысленность метафор и других тропов, их тесная неразрывная связь с одическим смыслопорождением.

Очень часто эпитет или метафора в сжатом виде заключает в себе все дальнейшее содержание оды. Таков, в частности, эпитет из 2-го стиха 1-й строфы оды «На день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»:

Возлюбленная тишина (115).

Поэт недаром употребляет имя прилагательное «возлюбленная», заключающее в себе нечто более интенсивное, активное, направленное на предмет, нежели его синонимы «любимая», «любезная». Для языка XVIII в. глагол «возлюбить» означал не просто «полюбить», а «полюбить горячо, сильно» и, в другом плане, «предпочесть, избрать для себя»²⁵. Одновременно «возлюбленная» предполагает и некоторую возвышенность, устремленность вверх, ведь префикс *воз-* содержит в себе представление «о предметах высших... и прямее указывает на подъем, высоту»²⁶. Тишина оказывается не просто сильно любимой, она выбрана, предпочтена, в частности потому, что способна вознести, т. е. духовно укрепить. Последний семантический оттенок эпитета «возлюбленная» актуализируется

²⁴ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 17.

²⁵ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 4. Л., 1988. С. 13.

²⁶ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 230.

глаголом «дерзают» из 8-го стиха той же строфы, прямо и непосредственно связанным в «возлюбленной тишиной»: корабли «дерзают в море» за тишиной — когда царит последняя, любое плавание возможно. «Дерзают» означает «осмеливаются, мужают»²⁷. Получается, что «тишина» не только придает смелость, она и способствует возмужанию, воспитывает.

И другие слова строфы также соединены крепкими смысловыми нитями. Они и позволяют эпитету — в нашем случае выражению «возлюбленная тишина» — имплицитно содержать то, что затем эксплицируется всем текстом: поэтическую (т. е. полисемантическую, не сводимую к логической) идею гармонии, активно любимой человеком и, в свою очередь, возносящей его к блаженству, которая выражается топом тишины.

Не менее действенны в ломоносовском стиле и метафоры. Оду «На день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года» поэт начинает знаменитой метафорой:

Заря багряною рукою... (121).

Это выражение показалось даже П. А. Вяземскому бессмысленным, смутило его и напомнило «прачку, которая в декабре месяце моет белье в реке»²⁸. Но оно далеко не бессмысленно, напротив, содержательно в высшей степени. В имени прилагательном «багряный» здесь важны, прежде всего, три оттенка: во-первых, «связанный с кровью, кровопролитием», во-вторых, цветовое обозначение — «ярко-красный, пурпурный», в-третьих, передающий представление о царском величии («багрянородный» — «принадлежащий по рождению к царскому роду») ²⁹. У имени существительного «рука» в данном случае на первый план выходят те его значения, что связаны с понятиями власти и силы, а также с помощью, с «возможностью подсобить»³⁰. «Багряная рука» — нечто возвышенное, чистое, способное подбодрить, «протянуть руку». Отсюда и развивается тема спокойствия, мира, идущего от императрицы Елизаветы и возносящего Россию к величию. Не случайно именно в этой оде

²⁷ Там же. С. 432.

²⁸ Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 25.

²⁹ Словарь русского языка XVIII века. Вып. I. Л., 1984.. С. 126.

³⁰ Даль В. И. Указ. соч. Т. 4. С. 109.

находится знаменитое описание покоящейся России, где «она», в виде женщины,

Покоится среди лугов.
В полях, исполненных плодами,
Где Волга, Днепр, Нева и Дон
Своими чистыми струями
Шумя, стадам наводят сон,
Сидит и ноги простирает
На степь, где Хину отделяет
Пространная стена от нас;
Веселый взор свой обращает
И вокруг довольства исчисляет,
Возлегли локтем на Кавказ (125).

Но «багряная рука» одновременно — и кровавая; тема крови, огня (также соотносящегося с багрянцем: «Как медь в горниле, небо рдится» (122) — и «медь», и «рдится» указывают на различные оттенки красного цвета), войны, в свою очередь, возникает в оде, контрастируя с темой тишины. «В оде 1748 года единство ее основано на сквозной теме — борьбе двух контрастных начал»³¹, — замечает И. З. Серман, и эта борьба в сжатом виде, концентрированно, уже содержится в метафоре, открывающей текст.

Слово употребляется не само по себе, не отдельно, а как часть единого семантического целого, где все взаимосоотнесено и от каждого элемента зависят все остальные. Такая осмысленность тропов, лексико-семантические связи всех составляющих текст слов ясно свидетельствуют о системности стиля, его гармонической целостности, когда все элементы согласованы друг с другом. При этом стиль Ломоносова, являющий собою, как видим, систему, принципиально отличается, как показывают тщательная звуковая инструментовка (фонетический уровень) и сплошная метафоризация (лексико-семантический уровень), от, так сказать, «обычного» литературного языка. Более того, он в известной мере противостоит ему. Это противостояние усиливалось и ритмической организацией ломоносовского стиха, особенно в период его создания, в 1740-е годы. Как известно, отстаивая принцип «чистоты» стиха (т. е. употребление в ямбе только ямбических стоп, в хорее — хореических), Ломоносов выступал против пиррихийев. В связи с этим он

³¹ Серман И. З. Русский классицизм. Л., 1973. С. 43.

был вынужден создавать во многом специальный язык, изобилующий словами-вставками и инверсиями, который и позволял ему обойтись в ямбе без пиррихий. Определенная искусственность этого языка наиболее заметна при сравнении ранних редакций ломоносовских од с более поздними, когда поэт уже допускает пиррихий.

Так, ода «На прибытие Ее Величества Великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации» содержала такие строки:

Промчись к вечерним вплоть брегам
И большой страх вложи врагам,
В сердца и слухи им внушая...

После переделки в 1751 г. эти же стихи приняли следующий вид:

Промчись до шведских берегов
И больше утраши врагов,
Им громким шумом возвещаая...³²

Язык первой редакции гораздо менее естественный, он во многом «сделанный». Достаточно обратить внимание на слово-вставку 1-го стиха «вплоть», лишенное смысла и необходимое лишь для избежания пиррихий, или же на семантико-синтаксическую структуру 2-го стиха. По законам, диктуемым метром (ямб), т. е. искусством, строится и 3-й стих. Такая «сделанность», отчетливо заметная едва ли не всюду, в значительной степени усиливала отдаленность ломоносовского стиля от общелитературного языка³³.

Появление пиррихий (как показывает вариант 1751 г.) упростило слог Ломоносова, однако не сняло его противопоставленности литературной речи. Кроме того, сохранялась инерция, заданная реципиентам

³² Цит. по: Запaдoв В. А. Русский стих XVIII — начала XIX века: (Ритмика). Л., 1974. С. 21.

³³ На ритмические различия редакций ломоносовских од указал В. А. Запaдoв. См.: Там же. — При этом надо заметить, что для него определенная искусственность первоначальных редакций — явный недостаток, свидетельствующий о теоретических просчетах поэта. Не оспаривая данное мнение, вновь подчеркну, что для истории литературного языка подобная искусственность была очень важна, отчетливо противопоставляя поэтическую речь общелитературной, что, как попытаюсь показать ниже, существенно повлияло на нормирование литературного языка.

первыми редакциями его ранних од, которыми он вошел в русскую словесность и которые принесли ему высокую репутацию отечественного Пиндара и Малерба.

4

Отчетливость эстетического начала в стиле Ломоносова, два его важнейшие качества, рассмотренные выше, — ровность, т. е. системность, и принципиальное отличие от «естественного» литературного языка — были замечены уже современниками поэта. Некоторые свидетельства (Сумарокова, Пушкина), связанные со второй особенностью, приводились выше. К ним можно добавить и другие отзывы. Так, в разных выражениях и акцентируя каждый свое, о гладкости ломоносовского языка писали Н. И. Новиков, М. Н. Муравьев, А. С. Шишков. «Слог его был великолепен, чист, тверд и приятен»³⁴, — отмечал Н. И. Новиков. М. Н. Муравьев в «Похвальном слове Михайлу Васильевичу Ломоносову» задавал риторический вопрос, тут же на него отвечая: может быть, Ломоносову недоставало «чистоты слога и подробного грамматического знания? Но он сам в том служил примером каждому, кто либо не похощет вникать в все тонкости российского обширного языка»³⁵. Эту же ровность ломоносовского стиля имел в виду А. С. Шишков, когда писал: «...главное достоинство его состояло в том, что он умел простой Российский язык сочетать с высоким словенским языком и, так сказать, один из них растворить другим»³⁶. Растворить — т. е. сделать нераздельными, неотличимыми друг от друга, соединить в одно, достигнув однородности и единства. А Г. Р. Державин в своей характеристике манеры Ломоносова затрагивает сразу оба ее качества — системность и необычность. В «Записках Гаврилы Романовича Державина» он, касаясь своего поворота к оригинальному творчеству и называя себя в 3-м лице, замечает: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову,

³⁴ Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772. С. 127.

³⁵ Муравьев М. Н. Похвальное слово Михайле Васильевичу Ломоносову писал лейб-гвардии Измайловского полку капитанармус Михайло Муравьев // М. В. Ломоносов в воспоминаниях современников. М.; Л., 1962. С. 37.

³⁶ Шишков А. С. Прибавление к сочинению, называемому «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», или собрание критик, изданных на сию книгу с примечаниями на оные. СПб., 1804. С. 111—112.

но, хотев парить, не мог выдержать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности»³⁷. В данной характеристике совершенно отчетливо видно понимание, во-первых, внутреннего единства языка Ломоносова («постоянно, красивым набором слов») и, во-вторых, его необычности («свойственно-го единственно российскому Пиндару велелепия и пышности»). Поэтический стиль Ломоносова воспринимается Державинным, если воспользоваться современной терминологией, как система, но такая, что располагается в иной, по сравнению с общеязыковой, плоскости.

Само по себе это не удивительно, даже более того — естественно. Пожалуй, самая распространенная в стилистике XX в. концепция поэтического языка как раз и понимает его как отклонение от нормы, ее нарушение, взрыв. Едва ли не первыми так описали художественную речь русские формалисты и близкие к ним в 1920-е годы ученые — Б. А. Ларин с его теорией «ожидания новизны» как непременно свойства языка литературного произведения и особенно Л. П. Якубинский³⁸. От них эти воззрения перешли к Пражскому лингвистическому кружку, сохраняют они авторитетность, с некоторыми добавлениями, и до сих пор. Достаточно назвать монографию Ж. Коэна, где поэтический язык понят как взрыв, обнаруживающийся на различных уровнях — звуковом, лексическом, грамматическом, семантическом³⁹. Не требуется особых комментариев, чтобы увидеть полное соответствие ломоносовского стиля данным построениям.

Но есть у Ломоносова одно принципиальное отличие, касающееся языкового контекста, в котором помещался его стиль. Дело в том, что для своей актуализации как поэтического язык нуждается в общелитературной норме. «Литературный язык является для языка поэтического фоном, на котором отражается подсказанная эстетическими соображениями намеренная деформация языковых частей произведения, иными словами, намеренное нарушение языковой нормы»⁴⁰. А как раз такого

³⁷ Цит. по: Западов А. В. Мастерство Державина. М., 1958. С. 32.

³⁸ Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 27—101; Якубинский Л. П. Указ. соч. С. 163—182.

³⁹ Cohen J. Structure du langage poetique. Paris, 1966.

⁴⁰ Мукарашевский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 407.

нейтрального фона в ломоносовскую эпоху и не было. Получается, что поэтический стиль Ломоносова был (и воспринимался современниками) как отклонение от несуществующей нормы.

Вот в этом и заключалось его огромное значение для общезыковой сферы, именно потому он и стал важнейшим фактором литературного языка, сыграв определяющую роль в его развитии. Являясь, как только что было сказано, нарушением отсутствующей нормы, поэтический язык Ломоносова тем самым эту норму утверждал, но не прямо, а косвенно, методом «от противного», по принципу контраста. Нельзя нарушить того, чего нет, и любое отклонение обязательно предполагает нейтральный фон. При его отсутствии отклонение должно этот фон имплицитировать, в противном случае оно не будет восприниматься как взрыв. А ломоносовский стиль, как мы видели, вполне осознанно понимался как отклонение.

Будучи первым в русской поэзии системным стилем⁴¹ и реализуя, как мы могли убедиться, эту системность на разных уровнях: фонетическом, лексическом, семантическом, он, как любая система, предлагал свою норму — поэтической речи. Но эта норма невозможна без нормы общелитературной. Взаимоотношение поэтического языка и языка литературного полностью соответствует той модели дуальных оппозиций, какую разработали Н. С. Трубецкой и Р. Якобсон: элемент не может существовать самостоятельно, один, ему необходим противопоставленный ему парный член оппозиции. Появление одного элемента неизбежно вызывает появление второго. Даже в том случае, когда мы не видим его материального воплощения, это не означает отсутствия парности, перед нами — нулевой вариант, имплицитно присутствующий в системе. Именно так и обстоит с поэтическим стилем Ломоносова и его местом в истории русского литературного языка. Находясь с общелитературным языком в отношениях дуальной противопоставленности, ломоносовский стиль самим фактом своего существования свидетельствовал о наличии в системе языковой культуры оппозиционной ему нормы, не

⁴¹ Поэтические стили крупнейших предшественников Ломоносова в русской поэзии — А. Д. Кантемира и В. К. Тредиаковского — изучены явно недостаточно и нуждаются в дальнейших пристальных исследованиях. Только после таких исследований можно будет поставить вопрос о степени их системности, а значит, о соотношении этих стилей с ломоносовским в интересующем нас аспекте.

эксплицированной, но благодаря ему вполне осязаемой, хотя и в виде нулевого варианта. В этом, как я думаю, и состоит ответ на вопрос Б. А. Успенского — каким образом реформа языка художественной литературы, осуществленная Ломоносовым, повлияла на развитие литературного языка.

Ломоносов был, вероятно, первым гениальным русским поэтом, в его одах русский стихотворный язык, особенно четырехстопный ямб, предстал во всеоружии, зрелости и красоте, если воспользоваться образным выражением Л. В. Пумпянского, — как Афина Паллада из головы Зевса. «Вдруг стало ясно, что водораздел русской литературы не между Ломоносовым и Пушкиным, а между Симеоном Полоцким, Кантемиром, Тредиаковским — и Ломоносовым, что тут легла бездна, а от Ломоносова к Пушкину близко»⁴². Близко, потому что от Ломоносова началась не прекращающаяся до сих пор традиция высокой поэзии. Понимавший это Г. О. Винокур вместе с тем полагал, что «сам по себе высокий стиль, положивший начало прочной и устойчивой традиции поэтического языка, совершенно не решал еще общеязыковых проблем, которые возникли перед русской интеллигенцией послепетровского времени»⁴³. Как я пытался показать, замечательный лингвист был неправ; ломоносовский художественный язык как раз и решил главную задачу, стоявшую перед литературным языком первой половины XVIII века, — создал общеязыковую норму. Правда, создал весьма специфически, методом «от противного», как имплицитное выражение второго члена дуальной оппозиции, первым элементом которого являлся он сам. Но пусть в виде нулевого варианта, общелитературная норма, соответствующая новой, послепетровской, культуре, вошла в языковое сознание. Последующие поколения могли ее менять (и, естественно, меняли), но доказывать ее возможность, утверждать ее как идею, как принцип было уже не нужно.

⁴² Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 331.

⁴³ Винокур Г. О. Язык литературы и литературный язык. С. 263.

* * * * *

ЯЗЫК А. С. ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

I

Очерк, посвященный рассмотрению роли, сыгранной поэтическим языком А. С. Пушкина в истории того сложного культурного диалога, который вели православная Церковь и русская литература в новое, послепетровское время, я позволю себе начать словами другого поэта, кстати сказать, трепетно относившегося к пушкинскому искусству:

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь письмена.
.....
И нет у нас другого достоянья!¹

В этих строках Ивана Бунина, созданных в праздник Рождества Христова 1915 г., чрезвычайно отчетливо выражена мысль об определяющем месте языка в человеческой жизни. Он лежит в основе нашего существования; собственно говоря, без языка само это существование было бы просто невозможным. Поэтому, изучая жизнь человека, в особенности спиритуальные ее стороны, необходимо учитывать языковые факторы в их динамическом развитии. А следовательно, история литературного языка оказывается своего рода фундаментом для исследова-

¹ Б у н и н И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. I. М., 1987. С. 287.

ния культуры и является едва ли не самой общеважной дисциплиной историко-филологического цикла. Игнорирование ее данных может существенно исказить картину культурной эволюции, помешать адекватно понять те или другие ее эпизоды.

Все это вполне применимо и к взаимоотношениям Церкви и литературы в XVIII—XX вв., в частности к осмыслению роли Пушкина, с одной стороны, в секуляризации, а с другой — в оживлении культурного общения Церкви и светского искусства, которое намечается с конца 1830-х годов. Не учитывая языкотворческую деятельность Пушкина, его поэтический язык, невозможно правильно представить себе место поэта в развитии данных процессов — процессов, во многом определивших русское самосознание всего послепетровского периода.

Секуляризация, т. е. утрата культурой церковного характера, — явление весьма сложное, имеющее долгую историю. Трудно, более того — скорее всего, просто невозможно определить ее начало; впрочем, к середине XVII в. она уже набрала силу. Царствование Алексея Михайловича сыграло здесь роль исключительно важную. Н. С. Демкова (пользуюсь приятной возможностью выразить ей самую глубокую благодарность) обратила мое внимание на два факта, весьма важных для уяснения эпохи второго Романова: свадьба молодого царя с Марией Ильиничной Милославской, состоявшаяся 16 января 1648 г., была первой чисто церковной свадьбой — из свадебного обряда были исключены все фольклорные элементы. А когда в январе 1676 г. Алексей Михайлович умирал, во дворце готовилось представление «Действа о Бахусе и Венусе». И это был не только путь одного человека, но и всей русской культуры, или, во всяком случае, — высшего культурного слоя. Как видим, за 28 лет секуляризация сделала огромный скачок.

В известной мере с секуляризационными процессами связано и возникновение и распространение барокко в России — в нем достаточно ясно заметна тенденция к обмирщвлению. «Барокко служило обмирщвлению литературы», оно «не было возвращением к средневековью, напротив — отходом от средневековья. Оно служило переходом от средневековой к новой литературе»². Не случайно человеком барокко был Петр I, чьи реформы дали новый и мощный толчок секуляризации, к

² Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 207.

которой император достаточно осознанно стремился: она являлась одной из главных целей его преобразований. Имея в виду словесное творчество, можно здесь указать, например, на изменение писательского типа, да и вообще на те качественные перемены, которыми ознаменовалась литературная культура петровского времени³. И вскоре, к середине XVIII столетия, литература приобретает достаточно явный мирской характер.

По существу, к первой трети XIX в., к моменту появления Пушкина русская словесность, казалось бы, прошла путь секуляризации. И на первый взгляд никакой особой роли в ней и, шире, в диалоге между Церковью и литературой поэт не сыграл. В его творчестве, в самой его личности, без сомнения, легко обнаружить черты секулярного искусства. Именно с ним связаны и писательский облик Пушкина, и понимание им функций художника. В последнем поэт нередко видел пророка, но скорее пророка в романтическом его понимании. Отчетливых религиозных интенций в писательской модальности, в том числе и собственной, он, за редкими исключениями, все же не находил. При этом данные черты, так же как и некоторые другие — крайне малое число переключек его художественных текстов с поэтикой современной ему церковной словесности, тематика, тоже по преимуществу нецерковная, игнорирование роли Церкви в жизни героев («человек пушкинского круга» оказывался в его сочинениях далеким от церковной жизни и к ней равнодушным⁴), — не представляют ничего нового на фоне духовной жизни конца XVIII — начала XIX в., их можно обнаружить и у других литераторов того периода. Можно сказать, что поэт в данном случае лишь отражает уже существующие представления, а не формирует их. И это, естественно, создает впечатление, что процесс секуляризации и вообще вопросы взаимоотношения Церкви и искусства Пушкина не волновали.

Без всякого сомнения, как человек Пушкин, во всяком случае, в последнее десятилетие своей жизни, был истинно православным, его

³ См.: Панченко А. М. О смене писательского типа в Петровскую эпоху // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века / Под ред. Г. П. Макогоненко, Г. Н. Мойсеевой. Л., 1974. С. 112—128; Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996.

⁴ См. об этом: Панченко А. М. Пушкин и русское православие (статья первая) // Русская литература. 1990. № 2. С. 32—43.

творчество питалось от христианского источника, но как писатель он кажется стоящим в стороне от диалога между Церковью и искусством⁵. Данное впечатление подтверждается тем обстоятельством, что сразу же после Пушкина начинается усиленное взаимообщение между Церковью и светской культурой. Оно ознаменовано ориентацией писательского типа на старчество⁶, многочисленными личными и творческими контактами литераторов и духовенства⁷, переключками между художественными сочинениями и творениями церковных авторов и т. д. В этой связи можно назвать Н. В. Гоголя, братьев И. В. и П. В. Киреевских, М. П. Погодина, С. П. Шевырева, А. С. Хомякова, немало других имен, но... не Пушкина. Получается, что важнейшие эпизоды диалога Церкви и литературы в начале XIX века проходили помимо Пушкина, в них не участвовал.

* *
*

Однако подобное представление основывается на первоначальном взгляде на историю русской культуры и при более глубоком погружении в материал оказывается все же неверным. Дело в том, что оно не учитывает один, но чрезвычайно важный фактор — историю литературного языка и то место, какое занимает в ней Пушкин. Языкотворческая деятельность Пушкина неоднократно и с разных сторон изучалась, но ее влияние на интересующие нас процессы не исследовалось. Вместе с тем такое влияние было исключительно важным, и если учитывать поэтический язык Пушкина и его значение в формировании языковых норм, то можно увидеть, что поэт сыграл исключительно важную роль в развитии взаимоотношений Церкви и словесного искусства, роль, во многом определившую и продолжающую определять эти взаимоотношения.

⁵ О принципиальных отличиях взаимоотношений художника, с одной стороны, с Церковью, с другой — с христианством и о специфике его взаимосвязей с Церковью как особой области филологических исследований см.: Бухаркин П. Е. Православная Церковь и русская литература в XVIII—XIX веках: Проблемы культурного диалога. СПб., 1996. С. 10—47.

⁶ См.: Там же. С. 126—142.

⁷ См.: Котельников В. А. Православная аскетика и русская литература: (На пути к Оптиной). СПб., 1994.

Древнерусская «книжная премудрость» неотделима от старославянского, а затем церковнославянского языков. Не вдаваясь в сложный и дискуссионный вопрос об их соотношении с древнерусским языком, напомним только, что до конца XVII в. позиции церковнославянского языка в языковом, а значит, и в культурном, сознании были чрезвычайно прочны. Это неудивительно. Характеризуя средневековый письменный язык, Р. Пиккио выделяет как его конститутивные признаки достоинство и норму, причем норма в известной мере обусловлена достоинством. Последнее же связано со способностью выражать Божественное содержание⁸. Вполне очевидно, что именно церковнославянский язык и обладал в полной мере таковыми достоинством и нормой, а посему в течение всех средних веков воспринимался на Руси как некий образец.

С началом секуляризации его твердое положение ослабевает, он начинает вытесняться из центра языковой жизни. В связи с этим встает задача формирования нового литературного языка, особенно обострившаяся после (и уже во время) петровских реформ. Создававшаяся по воле Преобразователя «новая культура должна была создать для себя новый язык, отличный от традиционного»⁹. Однако сразу же обнаружилась невозможность этого — внешнее отделение культуры от Церкви осуществлялось неизмеримо легче и быстрее, чем создание нового языка, порывающего с церковнославянскими традициями. Более того, оказалось, что в определенных пределах развитие светской по своему типу культуры возможно и на основе этих традиций: не случайно барочная словесность второй половины XVIII в., с которой связан важный этап секуляризации, не только опиралась именно на церковнославянское начало, но и культивировала его¹⁰.

В связи со всем этим решение задачи создания нового литературного языка существенным образом осложнилось; почти сразу же, во вся-

⁸ Picchio R. *Modelos and Patterns in the Literary Tradition of Medieval Orthodox Slavdom // American Contributions to the VIIIth International Congress of Slavists. Vol. 2. The Hague, 1973. P. 439—467.*

⁹ Живов В. М. *Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 73.*

¹⁰ См.: Bartoszewicz A. *История русского литературного языка. Ч. II: Национальный период до советской эпохи. Warszawa, 1976. С. 10—11; Мещерский Н. А. История русского литературного языка. Л., 1981. С. 131—134.*

ном случае, начиная с 1730-х годов, наметились здесь два, во многом противоположные, пути. Первый из них как бы прямо соответствовал намерениям петровских реформ и был озаглавлен ориентацией на разговорный язык, «т. е. на естественное словоупотребление (usus loquendi)»¹¹. Он, по понятным причинам, связан с западноевропейскими языковыми теориями и политикой, ведь именно они, воспринимаясь как образцовые, и определяли «естественное словоупотребление», которое в середине XVIII в., а в некоторых отношениях и позже, было скорее желаемым, чем реальным. Подражая ему, подражали не действительно существовавшей разговорной речи, а тому, как (под воздействием западноевропейских языковых мод) хотели бы говорить. Данный способ формирования новых языковых норм был представлен программой В. Е. Адодурова — раннего В. К. Тредиаковского, в известной мере суждениями и речевой практикой А. П. Сумарокова, позднее — Н. М. Карамзина.

Второй путь, напротив, не учитывал петровского стремления предоставить новой культуре совершенно новый язык. Он предполагал «отталкивание от разговорного» и равнение на «церковнославянский»¹². Главным здесь становилась традиция, восходящая к литературно-языковой практике последнего. И в этой связи следует назвать позднего В. К. Тредиаковского и, если говорить о рубеже XVIII—XIX вв., — А. С. Шишкова¹³. Тут же возникает и имя М. В. Ломоносова.

Надо сказать, что лингвистические концепции М. В. Ломоносова и в особенности язык его сочинений достаточно сложны и в некотором роде синтетичны. Но все же церковнославянская струя была для него ведущей в потоке современного ему языка, направляя течение последнего. Она обладала в его понимании высшей ценностью, недаром с ней связан лексический состав «высокого стиля». Поэтому в том синтезе, какой должен привести к созданию литературного языка, ведущая роль принадлежит церковнославянской основе. Именно она и возвышает русский среди других языков: характеризуя в «Предисловии о пользе книг

¹¹ Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994. С. 112.

¹² Там же. С. 136.

¹³ См. об этом: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985. — Надо сказать, что вопрос об эволюции лингвистических взглядов и практики Тредиаковского является дискуссионным.

церковных в Российском языке» вырастающий из церковнославянской традиции «высокий штиль», Ломоносов замечает: «Сим штилем преимуществует Российский язык перед многими нынешними Европейскими, пользуясь языком Славянским из книг церковных»¹⁴.

Конечно, языковые позиции и Ломоносова, и других литераторов XVIII столетия были далеко не однозначны. И не нужно думать, что намеченные выше два различные пути формирования нового языка жестко противопоставлялись — в действительности было много пограничных ситуаций и пересечений, благодаря которым различные взгляды оказывались в чем-то созвучными друг другу. Но все-таки, ясно сознавая всю условность и схематичность подобного выделения, можно говорить о своеобразной дихотомии. При этом оба пути были связаны с новой культурой; в частности, опора на церковнославянскую литературно-языковую традицию также предполагала развитие и ни в коей мере не означала консервацию или движение вспять. Тем самым и в том, и в другом случае новый язык должен был, обслуживая светскую словесность, служить в конечном счете задачам секуляризации. Но какой — жесткой, разрывающей с традициями церковной культуры, или более мягкой, предполагающей постепенность и сохранение глубоких и интимных связей Церкви и отошедшей от нее обмирщенной литературы? И вот тут разные концепции при своей реализации должны были привести к разным результатам.

Церковная словесность, вообще язык Церкви (в буквальном смысле слова — язык), неразрывно связаны с церковнославянской стихией. Собственно, церковнославянский — и есть церковный язык. Поэтому вполне естественно, что Церкви оказались созвучными те теории нового литературного языка, которые либо основывались на фундаменте данного языка (А. С. Шишков), либо же выделяли его как основную, наиболее высокую составляющую (М. В. Ломоносов). Тут было важным то, что представители этой языковой тенденции апеллировали к достоинствам церковнославянского языка, т. е. текстов, принадлежащих прежде всего к церковной жизни. Особенно показательна в этом отношении словообразовательная практика А. С. Шишкова, рекомендовавшего «искать нужные для выражения мыслей слова в церковнославянских

¹⁴ Ломоносов М. В. Соч.: В 8 т. Т. 4. СПб., 1898. С. 227.

...ных, если же там слово отсутствовало, то создавать его вновь из церковнославянских корней»¹⁵.

Не только это сближало сторонников данного варианта нового литературного языка с Церковью; не менее важны здесь и принципиальные стилистические соответствия между церковной словесностью и произведениями светских авторов именно такой ориентации. В качестве примера можно указать на А. Н. Радищева. Конечно, язык последнего, прежде всего в «Путешествии из Петербурга в Москву», достаточно сложен, включает в себя и западноевропейские заимствования, и народно-поэтические слова и обороты. Однако определяющей в нем оказывается церковнославянская струя — и не только на лексическом, но и на грамматическом уровне, причем среди церковнославянизмов «Путешествия...» можно встретить «такие, которые Ломоносовым причислялись к „весьма обветшалым“ и потому выключались из литературного употребления»¹⁶. Доминирование церковнославянских элементов в речевой структуре радищевской книги заметно не только на уровне используемых писателем языковых единиц, оно проявляется и в ее стиле, «в основном характеризующем качестве его лексики (субстантивированность свойств и качеств вещи, — отсюда: обилие общих слов-понятий, метафоризация и олицетворение понятий, склонность к аллегоризму), а также и в динамической структуре его речи (причинно-следственные ряды, вопросы и восклицания в преобладающей логической функции)»¹⁷. Данные стилистические особенности явно восходят именно к церковнославянской литературной традиции, они присущи церковной словесности, тем самым отчетливо сближая «Путешествие...» с ней. Так, очевидна стилистическая близость сочинения А. Н. Радищева и, скажем, «Сокровища духовного, от мира собираемого» св. Тихона Задонского или церковной проповеди¹⁸. И пример А. Н. Радищева тут не исключение. К та-

¹⁵ Цит. по: Мещерский Н. А. Указ. соч. С. 186.

¹⁶ Там же. С. 175.

¹⁷ Скафтымов А. П. О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Скафтымов А. М. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 103.

¹⁸ О значении ораторской традиции для прозы А. Н. Радищева писала Н. Д. Кочеткова. См.: Кочеткова Н. Д. Ораторская проза декабристов и традиции русской литературы XVIII века: (А. Н. Радищев) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 100—120. — О стилистических переключках «Путешествия...» и «Сокровища духовного...» см.: Бухаркин П. Е. Указ. соч. С. 102—103.

ким же результатам привело бы и обращение к творчеству других писателей той же ориентации, например А. С. Шишкова.

Все это позволяет сделать вывод о том, что создание нового литературного языка на церковнославянской литературно-языковой основе привело бы к мягкому варианту обмирщвления. Несмотря на секуляризацию, не только сохранились бы тесные языковые, а значит, и культурные связи между светской и церковной сферами. Главное, что краеугольным камнем культуры по-прежнему оставалась бы Церковь в лице восходящего к ней церковно-славянского языка. Конечно, литература и Церковь пользовались бы все же разными языками: русским и церковнославянским. Однако первый, благодаря своей ориентации на второй, во многом его имитировал, а посему воспринимался бы как органическое его продолжение. На это указывает тот факт, что и В. К. Тредиаковский, и А. С. Шишков видели в русском не отдельный от церковнославянского язык, а лишь развитие последнего. Это — не два языка, но один¹⁹. «...Всяк... разумеет славенский язык... чемуб отнюд быть невозможно, ежелиб славенский язык не был один и тот же с нашим», — писал В. К. Тредиаковский в «Разговоре об ортографии». И чуть ниже, перечисляя различия между «нашим» и «славенским», вновь замечал: «Но такая разность не мешает нимало быть нашему языку одним и тем же с славенским»²⁰. Солидарен с Тредиаковским и А. С. Шишков: «Язык у нас славенский и русский один и тот же»²¹.

Получается, что с точки зрения языкового сознания в случае торжества данного варианта литературного языка словесность сохранила бы ощущение своего внутреннего единства с Церковью, определенной производности от нее. В центре духовной жизни русского человека — в его языке — по-прежнему находилось бы церковное основание. Искусство, став мирским, все же опиралось бы на Церковь и ее культурные традиции. Однако этого не произошло, описанная выше возможность осталась нереализованной. Ведь, как известно, нормы нового литературного языка были созданы в духе противоположной тенденции — с

¹⁹ См. об этом: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка... С. 175—180.

²⁰ Тредиаковский В. К. Соч.: В 3 т. Т. 3. СПб., 1849. С. 203.

²¹ Шишков А. С. Записки, мнения и переписка: В 2 т. Т. 2. Berlin, 1870. С. 215.

второй на естественное словоупотребление, причем ведущую роль в создании этих норм сыграл А. С. Пушкин.

3

Без всякого сомнения, языкотворческая деятельность А. С. Пушкина была, если можно так выразиться, всеобъемлющей, она носила синтетический характер. Собственно говоря, признание того, что язык Пушкина является синтезом предшествующих попыток формирования новых норм литературного языка, своеобразным «компромиссом» (Б. А. Успенский) между ними, стало общим местом современной филологической науки. Однако любое объединение предполагает какую-то основу, фундамент, на котором и происходит слияние: составляющие рождающееся явление, слитые в нем начала все же не вполне равноценны, среди них существует доминанта, в конечном счете обуславливающая характер возникающего синтеза. И такой доминантой в поэтическом языке А. С. Пушкина оказывается именно разговорная речь, ориентация на *usus loquendi*. Несмотря на все многообразие пушкинского языка, в его основе лежит, в конце концов, естественное словоупотребление.

Это, пожалуй, лучше всего заметно при обращении к церковнославянской стихии в языке Пушкина. Во-первых, церковнославянизмы потеряли в нем закреплённость за «высоким» содержанием, они начинают выполнять различные стилистические функции. А это говорит о некотором снижении их ценности в лексической системе: ранее, будучи прежде всего знаком «высокого» стиля, церковнославянизмы оказывались наиболее ценной, семантически значительной составляющей любого речевого акта. Теперь же, из-за своего функционального разнообразия, они утрачивают «высшее» место в иерархии языковых единиц. Во-вторых, происходит постепенное сокращение сферы их использования, достаточно планомерное вытеснение церковнославянизмов из центра языковой жизни²². Наконец, в-третьих — и это особенно важно — они начинают ощущаться в пушкинском языке как знаки иного языка, как представители «чужого» слова. «Славянизмы выступают у Пушкина как

²² О многофункциональности славянизмов и сокращении сферы их использования в языке Пушкина см.: Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938. С. 229—239; Мещерский Н. А. Указ. соч. С. 194—198.

слова, символизирующие ту или иную культурно-идеологическую позицию. В этом качестве славянизмы функционируют точно так же, как и другие слова-цитаты, выступающие как знак той или иной литературной традиции, местного колорита, исторической обстановки»²³.

Это сравнение Б. А. Успенского пушкинских славянизмов со словами-цитатами особенно показательное — ведь цитация предполагает обращение к «чужому» слову, претекст, при всей возможной его близости к цитирующему тексту, все-таки не «свой», а «другой». И цитация вводит его в посттекст, сохраняя оттенок отчужденности, цитируемое слово — слово по преимуществу двуголосное. Поэтому использование Пушкиным славянизмов как своеобразных цитат указывает на определенную «чуждость» церковнославянской языковой стихии основам творимого им литературного языка. Недаром церковнославянизмы служат в пушкинском стиле в первую очередь целям стилизации: анализируя три основные типа их употребления зрелым Пушкиным, В. В. Виноградов два из них связывает с установкой текста на создание той или иной атмосферы: исторической, религиозной, этической или народно-поэтической²⁴, т. е. с решением стилизаторских задач. А «стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово»²⁵.

Определенная отстраненность нового литературного языка от церковнославянской литературно-языковой традиции не только имплицировалась Пушкиным в речевой практике. Она достаточно отчетливо им осознавалась и эксплицировалась: например, в черновой рукописи «Путешествия из Москвы в Петербург» он замечает: «Давно ли стали мы писать языком общепонятным? Убедились ли мы, что славянский язык не есть язык русский и что мы не можем смешивать их своенравно...»²⁶

Это суждение, так же как язык его собственных сочинений, достаточно ясно говорит о том, что новый литературный язык и мыслился, и творился Пушкиным не как модификация или имитация церковнославянской литературно-языковой традиции, а как нечто принципиально от нее отличное. И это, что вполне естественно, чрезвычайно существ-

²³ Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка... С. 177.

²⁴ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка.... С. 235—236.

²⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 220.

²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 7. Л., 1978. С. 440.

Венно повлияло на взаимоотношения светской словесности, создаваемой таким языком, и Церкви.

Если рассмотреть пушкинскую языковую реформу в контексте церковной культуры, то она означала принципиальное языковое отделение мирской литературы с ее новым, русским, языком от церковнославянского слова Церкви. Языковое родство между ними (не генетически, а с точки зрения самосознания) оказывалось нарушенным; литература и Церковь предстали как разные языковые субъекты. А это, в свою очередь, заметно сказалось на диалоге Церкви и литературы в целом.

Прежде всего это привело к достаточно стремительному вытеснению церковных авторов из литературы. В допушкинскую, да и в пушкинскую эпохи творчество церковных писателей входило в состав основного корпуса словесного искусства. На это, в частности, указывает факт постоянного обращения светских художников к церковной словесности. Она, что во многом обусловлено существовавшей тогда альтернативностью языкового развития, сознательно или бессознательно воспринималась как некая возможная норма. К ней и обращались как к образцу, как к источнику дальнейшего движения, причем не только литераторы, связывавшие новый литературный язык с церковнославянской литературно-языковой традицией. Их оппоненты вели себя точно так же — А. П. Сумароков пишет статью «О российском духовном красноречии», Н. М. Карамзин в «Пантеоне российских авторов» дает характеристики многим духовным авторам. К явлениям того же порядка относятся и интерес позднего Пушкина к религиозным сочинениям — свидетельством этого интереса является, например, его статья «Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского». Со своей стороны, церковные авторы чувствовали себя причастными основному руслу культурной жизни и органично включались в круг светской словесности. Здесь в первую очередь следует назвать имена Аполлоса (Байбакова), Евгения (Болховитинова) и, конечно, многих других.

В послепушкинский же период, начиная с рубежа 1830—1840-х годов, эта ситуация принципиально меняется — церковная словесность перестает восприниматься как одна из важнейших основ литературы. Не случайно отклики светских писателей и критиков на события церковной жизни становятся весьма редкими. Конечно, был Н. С. Лесков, более чем живо интересовавшийся именно данными сторонами культу-

ры, до него были и М. П. Погодин, и Н. В. Гоголь, и братья Киреевские. Существовал глубокий интерес к религиозным книгам, литераторы-миряне участвовали в словесных предприятиях Церкви. И в учебные пособия, например, в «Русскую хрестоматию» А. Д. Галахова, попадали образцы духовной литературы. Однако в целом в доминирующем слое культуры господствовало отношение к церковной словесности как к периферийной области духовной жизни, как к чему-то оставшемуся в стороне от магистрального пути русского слова. Это, среди прочего, хорошо показывает изменение литературной репутации св. Филарета (Дроздова). И в начале столетия, и для Пушкина св. Филарет не просто выдающийся деятель Церкви, но и замечательный писатель. Достаточно вспомнить пушкинскую характеристику его стиля:

Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей²⁷.

А к 1840-м годам в св. Филарете уже перестают видеть литератора. Кстати, даже Н. С. Лесков, обращаясь к облику святителя в «Мелочах архиерейской жизни», о его художественном даровании как-то забывает. Конечно, и здесь можно обнаружить другие отзывы, например суждения Л. Н. Толстого или Г. П. Федотова, в которых речь идет именно о литературных способностях Филарета. Но они располагаются, с точки зрения эстетического пространства, на полях русской культуры и не меняют общей картины.

При этом чрезвычайно существенно то обстоятельство, что данный процесс особенно сильно затронул именно словесное творчество: в живописи или музыке ничего подобного не происходит. Многие и разные художники и композиторы XIX столетия участвуют в культурном обустройстве церковной жизни, создают храмовые интерьеры, пишут духовную музыку. А это означает, что отделение светской литературы от церковной словесности связано в первую очередь с изменением языковой ситуации. Деятельность Пушкина привела к тому, что церковнославянский язык, как уже отмечалось, начинает ощущаться отчасти чужим, и вследствие этого причастная ему церковная литература воспринимается теперь как что-то удаленное от центра культурной жизни. Более того, к

²⁷ Там же. Т. 3. Л., 1977. С. 157.

ней нередко относятся как к литературе на другом языке, языке «семинарском». Высказывания такого рода можно обнаружить уже в 1840-е годы, например у И. С. Тургенева²⁸. Достаточно многочисленны они и позднее, в XX в. Так, архимандрит Киприан (Керн) в предисловии к изданию 1948 г. «Откровенных рассказов странника духовному своему отцу» писал: «Стиль духовно-просветительской литературы, не подчинявшейся требованиям литературной критики и культуры, отталкивал от себя очень многих читателей, жаждавших религиозного просвещения. Книги духовно-нравственного содержания почему-то почти всегда писались особым, неприемлемым для литературного слуха языком, обильно уснащенным славяно-русскими оборотами, языком условным, приторно-елейным и потому легко кажущимся неискренним. Можно смело сказать, что при всем богатстве богословских трактатов и монографий первоклассной научной ценности русское общество, жаждавшее религиозного просвещения, было совершенно лишено книг, написанных вполне естественным языком, не режущим слух литературно образованного читателя»²⁹. Данные слова интересны, кроме всего прочего, тем, что принадлежат деятелю Церкви, так же, как и его мирские предшественники, видевшему в языке Церкви нечто принципиально отличное от общелитературного языка. А совсем недавно эта же проблема была интересно и остро рассмотрена уже с точки зрения науки, хотя и несколько специфической, в блестящей статье Н. И. Николаева «Православный фундаментализм как филологическая утопия»³⁰.

Подобные высказывания, казалось бы, подводят к пониманию языковой ситуации, сложившейся в России после Пушкина, как к диглоссии, т. е. такому способу «сосуществования двух языковых систем в рамках одного языкового коллектива, когда функции этих двух систем находятся в дополнительном распределении»³¹. В нашем случае они, обе являясь письменными, обслуживали разные сферы культуры — светскую и религиозную. Конечно, говоря о языковой диглоссии, надо всегда осо-

²⁸ См.: Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка... С. 310—312.

²⁹ Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. Изд. Введенской Оптиной пустыни, 1991. С. 6—7.

³⁰ Русская утопия. СПб., 1995. С. 55—95.

³¹ Успенский Б. А. Краткий очерк русского литературного языка... С. 5.

знавать условность этого понятия, его схематичность и крайнюю отвлеченность от конкретного материала. Как совсем недавно и весьма уместно напомнил Б. М. Гаспаров, язык всегда находится в безостановочном развитии, он подвижен и текуч и более всего напоминает плазму с ее непрерывными изменениями и вихреобразными, кажущимися хаотическими движениями³². Это относится не только к речевой деятельности отдельного индивида, но и к истории языка в целом. Здесь уместно вспомнить, что такой авторитет в данной области, как В. В. Виноградов, любил говорить о языковой эволюции как о потоке, океане, вулканической лаве³³. И все же, несмотря на всю неповторимость каждого отдельного речевого акта, на все неисчерпаемое и не сводимое к простым схемам многообразие языковой эволюции, в ней присутствуют какие-то ведущие стратегии, позволяющие, с одной стороны, понять общее направление развития, а с другой — уяснить некие границы, хотя бы отчасти очерчивающие языковую ситуацию в каждый отдельный период. Если прибегнуть к виноградовской метафоре (история языка — поток), то следует помнить, что в реке, с ее массами воды, затоками, омутами и водоворотами, всегда имеется стрежень, по которому, в конце концов, и судят о течении. В связи с этим, понимая всю абстрактность подобного суждения, и можно было бы выделить в качестве характерной особенности послепушкинского периода специфическую языковую диглоссию. А это, в свой черед, позволило бы увидеть раскол всей отечественной культуры в целом, принципиальную удаленность культуры церковной от светской, позволило бы определить их как две различные культуры.

Но я недаром употребляю сослагательное наклонение. Дело в том, что послепушкинская языковая ситуация только *кажется* диглоссийной, лишь внешне похожа на диглоссию. И здесь следует вновь обратиться к суждению архимандрита Киприана (Жерна) о языке церковно-наравоучительной литературы. Он не только констатирует его отличие от языка светской литературы, но оценивает его с позиций последнего. Тем самым архимандрит Киприан признает существование общих для всей культуры языковых норм, причем несоответствие им воспринимается

³² Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.

³³ Чудаков А. П. Язык русской литературы в освещении В. В. Виноградова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 331.

как недостаток. Так же считало и большинство других авторов, писавших о разделении речи церковной и мирской. А это позволяет сделать вывод о том, что общественное сознание ощущало всю языковую деятельность в многообразии ее отдельных сфер как нечто единое. В условиях же диглоссии подобное единство невозможно, нет одной языковой деятельности, их — две, каждая является реализацией особой системы. И переноса норм одной системы на другую происходить не должно, каждая оценивается со своих собственных позиций.

Получается, что при всех отличиях между языками Церкви и мира они все-таки не стали различными языками, правильнее и точнее видеть в них два функциональных стиля, разных, но принадлежащих к одному языку, подчиняющихся одним и тем же законам, одной норме. И вот это особенно важно: разрыва между церковной и светской культурами все же не произошло, произошло другое — причем немногим менее существенное: изменилось то место, какое занимала в русском самосознании церковнославянская литературно-языковая традиция. Она перестает ощущаться как фундамент, лежащий в основе культуры, как камень, положенный во главу угла. Она, напротив, становится чем-то второстепенным, маргинальным. А в центр однозначно выходит светский язык, созданный с опорой на естественное словоупотребление и возникший вне церковных стен. Именно с его позиций теперь оценивается все происходящее в словесности, в том числе — и духовной.

На это указывает, например, любопытный пассаж из «Старой записной книжки» П. А. Вяземского. К И. И. Дмитриеву «ходил один московский священник, довольно образованный и до того сведущий во французском языке, что, когда проходил по церкви мимо барынь с кадилом в руках, говорил им: „Pardon, mesdames“.

Он не любил митрополита Филарета и критиковал язык и слог проповедей его. Дмитриев... защищал его. „Да помилуйте, ваше превосходительство, — сказал ему однажды священник, — ну таким ли языком писана ваша „Модная жена“³⁴. В этих словах московского батюшки, при их внешней неуместности и комичности, отчетливо выражена мысль и о существовании единой для всего языкового коллектива нормы, и о том, что она связана с языком светским.

³⁴ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 76.

Описанный П. А. Вяземским разговор происходил еще до завершения пушкинской языковой реформы. Однако прокарамзинская настроенность священника, его принятие в качестве образца светской языковой модели делает его суждение типичным как раз для послепушкинского периода. Именно в это время, начиная с конца 1830-х годов, церковная словесность поворачивается к светской, равняется на нее в языковом отношении, т. е. духовные авторы, причем самые авторитетные, рассуждают в духе героя рассказанной Вяземским истории. Они признают наличие единых для всей языковой деятельности норм и находят их в произведениях светских авторов. И это не одни рассуждения — в своей собственной писательской практике они равняются на такие нормы, приближают к ним язык своих сочинений, т. е. церковная словесность начинает использовать новый литературный язык. Это заметно в словесных трудах и св. Игнатия (Брянчанинова), и св. Феофана Затворника, и преп. Амвросия Оптинского, в «Моей жизни во Христе» прав. Иоанна Кронштадтского, в сочинениях менее известных авторов. Получается, что в области словесного выражения Церковь теперь ориентируется на светское искусство, признает, что именно оно занимает ныне центральное место в культурной жизни общества. А это говорит об окончательной секуляризации, завершающую роль в которой сыграл именно Пушкин, его поэтический язык.

* *
*

Итак, обращение к истории литературного языка, как видим, позволяет понять те стороны русского культурного движения, которые ранее оставались в тени. В частности, становится ясным решающая роль Пушкина в завершении секуляризации, в обмирщвлении отечественной культуры. И не только в обмирщвлении — ведь ориентация церковной словесности на новый литературный язык, вызванная в конечном счете языкотворческой деятельностью Пушкина, обозначала и появление интереса к светской литературе вообще; речь идет, конечно, только о плане выражения, о формальных структурах. А это привело к значительной активизации взаимоотношений Церкви и литературы, к усилению их диалога. Как говорилось в начале статьи, это усиление связано с именами Гоголя, братьев Киреевских, Погодина, Шевырева. Пушкин,

казалось бы, оставался в стороне. Но именно *казалось бы* — как раз пушкинское языковое творчество и лежит в основе подобного оживления, является его культурной первопричиной.

Поэтический язык Пушкина показывает, что поэт не остался в стороне от процессов, во многом определивших диалог Церкви и культуры и, тем самым, дальнейшее развитие отечественного самосознания. Напротив, эти процессы не только проходили через него, но именно он и дал им мощные импульсы, самым существенным образом повлиявшие на их течение.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ «ОБЛОМОВА»

Понимание неразрывной связи между категориями стиля и жанра — общее место, банальность современной науки о литературе. Особенно тесно сопряжено прозаическое слово XIX в. с жанром романа: не случайно вдумчивый анализ романа часто заставляет внимательно вглядываться в стиль и, напротив, исследование стиля приводит к изучению особенностей романного жанра¹. Глубоко содержательное понимание литературного стиля, ведущее к осмыслению внутренней сущности художественного текста, находит в последнее время все больше и больше сторонников. Однако многочисленность работ такого рода не означает полной исчерпанности данного аспекта изучения русской прозы XIX в. Еще осталось немало белых пятен, невысветленных фигур. К ним относится, в частности, И. А. Гончаров.

Нельзя сказать, что Гончаровым не занимались. Привлекал внимание и стиль писателя. И все же не вполне проясненными остаются стилистическое своеобразие его творческой манеры, место гончаровских романов в истории как русских прозаических стилей, так и русского романа.

При обращении к изучению стиля какого-либо отдельного литературного произведения возможны два подхода. Первый состоит в тщательном и всеохватывающем анализе текста (будет ли это произведение полностью или отдельный его фрагмент, неважно). При нем постигается целостный художественный мир сочинения, раскрываются соотношения элементов, стилистическое единство текста. Своего рода образцовым

¹ Невозможность исследования романа без рассмотрения его слова стала очевидной после работ М. М. Бахтина.

примером такого стилистического анализа может служить, если вести речь в масштабах европейской науки, книга Эриха Ауэрбаха «Мимесис».

Второй подход предполагает не последовательное исследование всех уровней стиля, а сосредоточение на каких-то определяющих, узловых проблемах. В конечном счете и он приводит к освещению стиля произведения в целом: углубление в какую-нибудь частность, если оно действительно и подлинно научно (что, впрочем, одно и то же) ведет к выводам широким и общим. К тому же проблемный анализ имеет и некоторое преимущество: он бывает подчас более острым, более концептуальным, чем целостный разбор, иногда оборачивающийся определенной вялостью и интеллектуальной пресностью.

Две проблемы оказываются центральными при обращении к стилю «Обломова»: 1) отношение Гончарова к стилистическим традициям, прежде всего пушкинской и гоголевской; 2) связь стиля с романной формой. Проблемы эти тесно связаны между собой, и их решение в «Обломов» обусловлено глубинными основами гончаровского творчества. Представляется поэтому, что их рассмотрение раскроет и стилистическое своеобразие знаменитого романа, и его место в движении русской прозы.

* *
*

Простота и непринужденность — без сомнения, приметнейшие особенности повествовательной манеры «Обломова». «Нет там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, или дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого» (4, 102)² — это описание Обломовки точно характеризует стиль романа в целом, романа, где все резко выделяющееся, быющее в глаза тщательно избегается. Вот характерный и типичный образец этого слога: «Полдень знойный; на небе ни облачка. Солнце стоит неподвижно над головой и жжет траву. Воздух перестал струиться и висит без движения. Ни дерево, ни вода не шелхнутя; над деревней и полем лежит невозмутимая тишина — все как будто вымерло. Звонко и далеко раздается человеческий голос в пустоте. В двадцати сажнях слышно, как пролетит и прожужжит жук, да в густой траве кто-то все храпит, как будто кто-нибудь завалился туда и спит сладким сном» (4, 115—116).

² Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952—1955. — Здесь и в дальнейшем том и страница данного издания указываются в тексте.

Перед нами не впечатляющий и красочный литературный пейзаж в духе романтизма или И. С. Тургенева, а простой, «разговорный» рассказ. Уже первая фраза, состоящая из двух кратких простых предложений, объединенных бессоюзной связью, создает ритм повествования, главное в котором — естественность. Второе предложение — простое, но осложненное однородными предикатами — смягчает, замедляет движение речи, придает ему большую плавность. Такова же роль и третьего, идентичного предыдущему. Четвертая фраза продолжает развитие этого спокойного ритма: она состоит из трех простых предложений, соединенных бессоюзной связью. Затем — самое классическое простое предложение с определительными и обстоятельственными членами. И завершается все сложносочиненной фразой, первая и вторая части которой осложнены однотипными подчинительными предложениями. Свободно чередуются здесь синтаксические конструкции разного типа, но все же ограниченные известными пределами, остающиеся в области непринужденной и раскованной беседы.

Конечно, встречаются в романе предложения более сложные, распространённые, состоящие из 4—5 частей. Но и в этих случаях синтаксическая структура остается по существу простой; сложное целое распадается на простые составляющие: «Штольц был немец только вполонину, по отцу: мать его была русская; веру он исповедовал православную; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетской аудитории и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базарах» (4, 158). Эта сложносочиненная фраза состоит из пяти простых предложений. Одни из них — распространённые минимально («мать его была русская»), другие более развернуты (например, последнее, с мерным повторением однородных обстоятельственных членов, с параллелизмом скрепляющего их союза «и»). Бессоюзная связь, объединяющая эти предложения в одно целое, менее действительна, чем была бы союзная, паузы между отдельными предложениями глубже. Не возникает ощущения чего-то сложного и ухищренно построенного, скорее наоборот: перед нами связанные, но все-таки отдельные простые части. Это очень напоминает разговор. Кстати, на него указывает и бессоюзность, особенно свойственная именно разговорной речи.

К этой же области привычного и естественного принадлежит и лексика романа — литературно нейтральная, не привлекающая внима-

ния. Разве что изредка промелькнет не вполне обычное, может быть, слишком разговорное слово — «храпит», «завалился». Да и то после Голя, после «натуральной школы» особой экспрессии слова эти не содержат. Лексическая простота, отсутствие поэтических изысков в высшей степени свойственны стилю «Обломова». Мало в нем метафор, немного и эпитетов: «большой дом», «приятная наружность», «шаткая этажерка», «серый сюртук», «настойчивый взгляд», «пожилой господин», «практический урок». Эпитеты эти призваны не поразить, а объяснить, уточнить, при этом передающиеся ими состояния и свойства самые что ни на есть знакомые. Такая стертость сохраняется и в том случае, когда появляется несколько эпитетов сразу: «тяжелые, неграциозные стулья», «барского широкого и покойного быта», «считали ее простой, недалней, неглубокой». Речевая ненавязчивость, спокойное движение повествования сохраняются и здесь, все дается с опорой на самый непритязательный разговор.

Отсутствие эффектов, своеобразная обыденность особенно заметны в описаниях природы: «Уже полдень давно ярко жег дорожки парка. Все сидели в тени, под холстинными навесами; только няньки с детьми, группами, отважно ходили и сидели на траве, под полуденными лучами» (4, 223). Данный пейзаж следует после любовного объяснения главных героев, но их взволнованность не влияет на видение окружающего — непотревоженное и весьма трезвое. Так же будет и дальше, в других немногочисленных пейзажах романа: «Листья облетели, видно все насквозь, вороны на деревьях кричат так неприятно. Впрочем ясно, день хорош, и если закутаться хорошенько, так и тепло» (4, 338). Уже осень — не только в природе, но и в отношениях между влюбленными. Обломов начинает тяготиться своей любовью. Но изображение природы и здесь то же: заурядно, без эмоций, просто. Интонация устной речи, некоторая обрывочность, свойственные безыскусственной беседе, отчетливо звучат в последней фразе с ее «впрочем», частыми паузами (вызванными запятыми), сугубо разговорной концовкой — «так и тепло».

Простота и гибкость, разнообразие в пределах бытовой речи — то, что отличает повествовательную манеру «Обломова», — проявляются в речи не только автора, но и его героев. Конечно, речь последних индивидуализирована, есть у них свои излюбленные словечки и обороты. Но основа, фон, на котором выступает личностное своеобразие, те же, что в подсистеме авторской речи. «Все знаю, все понимаю, но силы и воли

нет. Дай мне воли и ума и веди меня куда хочешь. За тобой я, может быть, пойду, а один не сдвинусь с места» (4, 189). Это слова Обломова, его реплика в напряженном и страстном разговоре со Штольцем. Но речь его отливается в такие же фразы, естественные и простые, что и авторское повествование. Да, герои «Обломова» — разные люди, но они стилистические единомышленники. Слово автора и слово его героев имеют один общий «фундамент, глубоко уходящий в бытовую повседневную речь»³.

Впрочем, безыскусственность стиля «Обломова» на самом деле искусства. Заботливо избегает писатель повторов, разнообразит интонационный рисунок предложения. Приведенные выше примеры показывают, как это делается: простые предложения чередуются с более сложными, сочинительная связь сменяется подчинением. Эти смены смягчают отрывистость, в то время как обилие кратких фраз стягивает повествование, сохраняет свойственный всему роману упругий ритм, не дает ему растекаться.

Уделяется немало внимания и звуковой инструментовке. Иногда возникают даже созвучия: «Слушая постукивание маятника, треск кофейной мельницы и пение канареек» (4, 350). Настойчиво повторяется глухой согласный *к* — «постукивание», «маятника», «треск», «кофейной», «канареек». А в слове «канареек» и обрамление звуком *к*, и широкое течение гласных (*а—а—е—е*) — все создает ощущение конечного звукового аккорда, торжественно и гармонично завершает фразу. За кажущейся простотой скрывается изощренное мастерство, чувствуется опытная рука знаменитого романиста.

Это мастерство прекрасно ощущалось современниками писателя, не раз отмечавшими, что проза Гончарова — блистательное искусство, сознательно рядящееся в простые одежды. Пожалуй, первым сказал об этом В. Г. Белинский. И подобный взгляд на гончаровский стиль доминировал на протяжении многих десятилетий. Так, например, почти одновременно с Белинским В. П. Боткин писал об «Обыкновенной истории» следующее (кстати сказать, в письме к тому же Белинскому): «...повесть Гончарова просто поразила меня своею свежестью и просто-

³ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. 2-е изд. М., 1985. С. 158. — Надо отметить, что вопрос о взаимодействии речи автора и речи персонажей в «Обломове» — сложная проблема, требующая специального рассмотрения. Очень содержательные, хотя и краткие соображения на этот счет см. в статье: Ф а в о р и н В. К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1950. Т. IX. Вып. 5. С. 351—361.

«... Этой изящной легкости и мастерству рассказа я в русской литературе не знаю ничего подобного»⁴.

В конце столетия подобное представление о стиле Гончарова перешло и в филологические исследования. Особенно подробно под таким углом зрения стиль писателя был изучен Андре Мазоном⁵. Однако естественно возникающий вопрос об исторических истоках этого стиля оставался обойденным и не привлекал достаточного внимания. Несомненно, повествовательная манера Гончарова глубоко оригинальна, но она возникла не в стороне от путей русского прозаического слова, опиралась на определенные традиции, имела свои источники. Одним из них был речевой быт, та речевая среда, что сформировала языковое сознание писателя⁶. Но были источники и литературные: создавая свой стиль, Гончаров ориентировался и на чисто художественные образцы. Первое место среди них принадлежало, бесспорно, А. С. Пушкину.

В Пушкине Гончарова-стилиста привлекали предельная трезвость, отсутствие всяческих эффектов, простота. «Пушкин — рассказывает»⁷, — характеризовал пушкинскую прозу Б. М. Эйхенбаум. Это «искусство рассказывания», интонация устного повествования, причем лишенная сказового характера, с ее ненарочитостью, несомненно, ведут к гончаровской повествовательной манере. Конечно, между этими двумя прозаическими стилями весьма много отличий. Проза Пушкина несравненно строже и суше, логичней. Ритм ее стремительный и упругий, «ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение»⁸. Стиль «Обломова» гораздо мягче, в нем больше воздуха и меньше целеустремленного лаконизма. Это как бы сочетание пушкинской прозы с «непринужденным совершенством» его же поэзии⁹. Как ни странно, прозаик Гончаров интересовался прежде всего стилем Пушкина-поэта. И не случай-

⁴ Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 268—269.

⁵ Mazon, André. Un maître du roman russe: Ivan Gontcharov. Paris, 1914. P. 299—308. — Итоги наблюдений Мазона были изложены В. Е. Евгеньевым-Максимовым. См.: Евгеньев-Максимов В. Е. Гончаров: Жизнь. Личность. Творчество. М., 1925. С. 159—164.

⁶ См.: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 155—159.

⁷ Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 30.

⁸ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 336. — Подобного рода суждения о пушкинской прозе высказывались также А. З. Лежневым, А. С. Орловым, А. В. Чичериным и др.

⁹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 371.

но в поисках предшественников писателя критики указывали именно на поэзию Пушкина, не случайно А. В. Дружинин говорил «о влиянии поэзии Пушкина, любимейшего из его (Гончарова. — П. Б.) учителей»¹⁰, на самые основы гончаровского творчества.

Конечно, в сознании Гончарова, как и других реалистов середины XIX столетия, не было размежевания пушкинской поэзии от прозы. Пушкин воспринимался как единое целое. Но с точки зрения исторической стилистики влияние Пушкина-прозаика и Пушкина-поэта на становление прозаического стиля оказывается различным. Если видеть в стиле способ понимания и воссоздания жизни, то для прозы 1840—1860-х годов важной была именно проза Пушкина. В ней находили удивительную широту, умение включить в повествование разные субъективные типы сознания. Этому учился у пушкинских повестей, в частности, Достоевский, да и не только он¹¹. Если же говорить о внешних формах стиля, о том, что можно назвать повествовательной манерой, то тут решающая роль принадлежит Пушкину-поэту. Как уже говорилось, стилистическая атмосфера «Обломова» явно ориентирована на пушкинскую поэзию. Однако и глубинные основы пушкинского прозаического слова, отраженное в нем мировидение также не прошли для Гончарова даром. Пушкинские традиции проявились не только в совершенной непринужденности и естественности повествовательной манеры «Обломова», но и в самых основах его стиля, которые заключены во фламандстве. Но здесь они перекрещивались с влиянием иного плана, не менее мощным и жизненным — с традициями Гоголя, что приводило в результате к синтезу необычному и своеобразному: творчески усваивая уроки предшественников, Гончаров оказывался особенно оригинальным.

* *
*

Пожалуй, именно фламандство придает стилю «Обломова» неповторимость и редкое своеобразие. Что же стоит за этим подражанием фламандским мастерам, что заключается в этом понятии, которое, впервые употребленное А. В. Дружининым, неоднократно использовалось в

¹⁰ Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 296.

¹¹ О влиянии пушкинской прозы на формирование стиля Достоевского см.: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

работам о писателе и стало почти что термином? Сам Дружинин довольно подробно разъясняет использованное им слово: в «Обломове», пишет критик, «нет ничего лишнего, тут не найдете вы неясной черты или слова, сказанного попусту, все мелочи обстановки необходимы, все законны и прекрасны». Множество мелких деталей привлекает внимание писателя, но они «необходимы, ибо содействуют целостности и высокой поэзии главной задачи. Тут сходство г. Гончарова с фламандскими мастерами бьет в глаза...» У этих последних «...детали их созданий слиты с целостью впечатления, не могут быть оторваны от идеи картины». То же, по словам Дружинина, видим и в «Обломове»: «Видно, творя малую частность, художник недаром отдавался ей всей душою своею и, должно быть, творческий дух его отражался во всякой подробности мощного произведения»¹².

Итак, фламандство — это интерес к бытовым подробностям, то, что имел в виду Пушкин: «Фламандской школы пестрый сор!». Но не только. В рассуждении Дружинина есть очень важная мысль: о неразрывной связи деталей с общей картиной. И действительно, сущность фламандства «Обломова» и заключается в том, что деталей-то в романе, собственно, и нет, что все описываемое в нем изображается с одинаковыми тщательностью и вниманием. Здесь «Обломов» подхватывает стилистические мелодии «Обыкновенной истории», где впервые проявилось гончаровское фламандство¹³. Недаром в нем почти дословно повторяется часть начальной фразы предыдущего романа, фразы, явившейся своего рода декларацией фламандства: «Однажды летом, в деревне Грачах, у небогатой помещицы Анны Павловны Адуевой все в доме поднялись с рассветом, начиная с хозяйки до цепной собаки Барбоса» — «Обыкновенная история» (2, 3); «...Начиная с братца до цепной собаки» — «Обломов» (4, 393). Человек, животные, неодушевленные предметы, обстановка оказываются равными в глазах повествователя, в одинаковой степени заслуживают внимания. Между ними легко перекидываются мостики; говоря о людях, щедро захватывает Гончаров и явления иного порядка. «Прошли чужие, пролетела птица» (4, 218) — типичнейший пример этого стиля, где люди и звери, важное и незначительное приводятся к общему знаменателю, становятся равнозначными.

¹² Дружинин А. В. Указ. соч. С. 301—302.

¹³ О стиле «Обыкновенной истории» см.: Бухаркин П. Е. Стиль «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова // Вопросы русской литературы. Львов, 1979. Вып. 1(33). С. 69—76.

Мильтон Эре, характеризуя структуру «Обломова», отмечал, что в гончаровском романе «ритмы жизни соответствуют ритмам природы, наделяя роман свойством осязаемой жизни... Любовь Обломова к Ольге — это любовь лета. Она увядает осенью, одновременно со смертью зеленого мира. Зима является свидетелем ее угасания, а падающий снег безвозвратно хоронит надежды Обломова»¹⁴. Параллелизм такого рода действительно чрезвычайно характерен для стиля «Обломова». Точнее, это не параллелизм, а чувство нераздельности природы и человека, макро- и микрокосмоса, одушевленного и неживого. Так, описывая внешность человека, автор тщательно живописует не только черты его лица, но и детали одежды: «В комнату вошел пожилой человек, в сером сюртуке, с прорехою под мышкой, откуда торчал клочок рубашки, в сером же жилете, с медными пуговицами, с голым, как колено, черепом и с необъятно широкими и густыми русыми с проседью бакенбардами, из которых каждой стало бы на три бороды» (4, 11).

Кстати, и в лице прежде всего интересует писателя внешняя, менее одушевленная часть — не глаза, не общее выражение лица, а голый череп, бакенбарды. Человек оказывается неразрывно спаянным с миром окружающих вещей, становится частью этого мира. Не случайно в изображение людей органично вплетаются, так сказать, животные мотивы. То герой сравнивается с медведем: «Захар повернулся, как медведь в берлоге» (4, 95). То рассказ незаметно переходит в повествование о скотном дворе, о птичнике, что не раз происходит в «Сне Обломова», в котором звери — равноправная составляющая обломовской жизни.

Конечно, такое единство мира, недифференцированное восприятие действительности окрашены в «Обломове» в иронические тона. Недаром, выделяя бакенбарды Захара, писатель вносит в повествование шутовую ноту: «...из которых каждой стало бы на три бороды». Здесь — именно шутка, мягкий юмор, обильно сдабривающий многие страницы «Обломова».

Смех часто сопровождает фламандство. Юмористически окрашенное, проявляется оно в «Обломове» широко и по-разному. Не только в соединении материального и духовного, но и в столкновении слов разных семантических групп, «высоких» и «низких»: «Обломов всегда ходил

¹⁴ E h e, Milton. *Oblomov and his creator: The life and art of Ivan Gontsharov*. Princeton, 1973. P. 164.

дома без галстука и без жилета, потому что любил простор и приволье» (4, 8); «Зеркала... могли бы служить скорее скрижалыми для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память» (4, 9). Простор и приволье объединяются с жилетом, скрижалы существуют среди пыли для каких-то заметок — подобные неожиданные сопоставления позволяют взглянуть на мир под необычным, прозаически-бытовым углом зрения, по-новому ощутить связь вещей между собой, увидеть внезапное единство торжественного и приземленного.

Похожим целям служат также относящиеся к фламандству частые случаи снижения повествования, когда высокое, поэтическое внезапно опускается на землю. Вот Обломов размышляет о страсти. Любовь — «это фейерверк, взрыв бочонка с порохом: а потом что? Оглушение, оседление и опаленные волосы» (4, 211). Или описывается воодушевление, с каким герой пишет любовное письмо: «...перо летало по страницам. Глаза сияли, щеки горели. Письмо вышло длинно, как все любовные письма: любовники страх как болтливы» (4, 261). В обоих случаях происходит прозаизация традиционно возвышенного. Трезвый взор повествователя, практически-приземленная, бытовая точка зрения обнаруживают в нем смешное и нелепое.

Таково фламандство «Обломова». На первый взгляд оно весьма напоминает Гоголя, заставляет вспомнить характерные черты гоголевского стиля. Еще Ю. Н. Тынянов отмечал в качестве его особенности перечисление «подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом»¹⁵. О сопоставлении несопоставимых предметов как о важном свойстве стиля Гоголя пишет и новейший исследователь его прозы: «Одним из самых излюбленных и характерных для поэтики Гоголя приемов иронического повествования было столкновение и объединение в одном ряду неоднородных предметов и явлений»¹⁶. Не так ли поступает и Гончаров, не идет ли он вслед за своим великим предшественником?

Нет, несмотря на всю видимую близость гончаровского фламандства и гоголевского стиля, перед нами — явления разного порядка. В основе гоголевских сопоставлений человека с животными или неодушевлен-

¹⁵ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 202.

¹⁶ Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. М., 1987. С. 64; см. также с. 19, 123—126.

ными предметами лежит осуждающая мысль, герой низводится на уровень скота или мебели. То, что Собакевич был похож на средней величины медведя, свидетельствует о потере им человеческой души, о глубочайшей замутненности внутреннего его существа. Характеризуя стиль Гоголя в целом, С. Г. Бочаров писал о «выпытывании натуры», о «выисканности» как об определяющих чертах гоголевского слога; некий оттенок враждебного преследования и выслеживания со стороны автора ощутим в этом стиле¹⁷. И сопоставление несопоставимого носит тот же отпечаток подозрительности, позволяет увидеть то, что сокрыто от внешнего мира, что прячется и таится в глубине.

Совсем иной смысл у фламандства «Обломова». Не принизить, а уравнивать, тесно связать, показать единство человека и окружающего его мира. Все во Вселенной живет единой, согласованной жизнью; люди, коровы, собаки, зеркала — часть одного целого. Поэтому-то человека можно назвать муравьем: «В воскресенье и в праздничные дни тоже не унимались эти трудолюбивые муравьи» (4, 115). Поэтому-то предметы обстановки, отдельные детали внешности, животные так же важны писателю, как важнейшие переживания, мысли и чувства персонажей. Поэтому-то смотрит на жизнь Гончаров недифференцированным взглядом, захватывая главное и второстепенное, равняя их. Как на картинах фламандских и голландских художников, в «Обломове» человек прямо-таки слит с окружающей его действительностью, отражается в ней, а она — в нем.

В отличие от Гоголя Гончаров не осуждает. Движение идет не вниз по вертикали, а вверх, не человек опускается до уровня бессловесной твари, мебели или домашней вещи, а наоборот, мелочи быта поднимаются до человека. И это крайне важно. Объединяя «в один ряд неоднородные предметы», Гоголь оставляет их неоднородными. Именно их неоднородность, то, что разномасштабные вещи ставятся рядом, и вызывает убийственный эффект, направленный на иерархически высший предмет сопоставления. А у Гончарова эта неоднородность пропадает. В мире «Обломова» неоднородные предметы оказываются однородными (хотя эта однородность и ослабляется иронией, придающей ей определенную двусмысленность), даются как бы в одинаковом масштабе.

¹⁷ Бочаров С. Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилевых развития нового времени. М., 1976. С. 410—418.

Такая равномерность предметного мира и отделяет окончательно Гончарова от Гоголя, приближая, в то же время, к миру пушкинской прозы. Ведь именно явление равномерности лежит в основе поэтики прозы Пушкина и, как убедительно показал А. П. Чудаков, выступает одним из определяющих ее свойств¹⁸.

Конечно, однородность повествования у Пушкина и у Гончарова весьма различны. В пушкинской прозе равномерность дана открыто, на определенном отрезке текста предметы не только по существу, но и внешне — одного измерения. В «Обломове» же все гораздо затейливее, не так явно. Пушкинская равномерность пропущена здесь сквозь призму гоголевского стиля, и сопрягаемые предметы, с внешней точки зрения, разной величины. Недаром, говоря о поэтике прозы Пушкина, А. П. Чудаков противопоставляет ее именно Гончарову: «В крупномасштабный пушкинский пейзаж не может вторгнуться явление мелкое, например хлопающая ставня или пискнувшая пичужка в огромном засыпающем лесу, как у Гончарова („Обломов“)¹⁹. Но дело-то в том, что в «обломовском» стиле как бы нет мелкого и крупного, все одинаково: и маленькая пичужка, и огромный лес. Внешне разномасштабные предметы «обломовского» мира внутренне одномасштабны, по мерке фламандства — все одной величины.

Такое уравнение разномасштабных явлений во фламандстве «Обломова» во многом связано с его идиллическостью. Характеризуя хронотоп идиллии, М. М. Бахтин писал: «Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни»²⁰. Конечно, «Обломов» выходит из рамок идиллии; есть в нем «неповторимые биографические события». Но идиллическая основа романа несомненна. От нее и идет это внимание Гончарова к мелочам, это умение заметить их важность, описать с тем же вниманием, что и явления событийного плана.

Итак, не только манера повествования «Обломова», с ее непринужденной естественностью, указывает на Пушкина. К Пушкину отсылает

¹⁸ Чудаков А. П. К поэтике пушкинской прозы // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 54—68.

¹⁹ Там же. С. 59.

²⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 374.

нас и фламандство, выразившее самые глубинные основы гончаровского стиля. Эта связь не случайна, тут не просто симпатии и ученичество, а достаточно четкая позиция, определенный выбор: между Пушкининым и Гоголем. Не раз и вполне справедливо говорилось о верности Гончарова гоголевскому направлению, о его прямой связи с творчеством Гоголя²¹. Однако сам писатель высказывался несколько по-другому: «Пушкин, говорю, был наш учитель — и я воспитывался, так сказать, его поэзией. Гоголь на меня влиял гораздо позже и меньше...» (8, 77). Это не пустые слова: вызванный к жизни гениальным гоголевским даром, Гончаров, как представляется, осмотревшись, отошел от творческих принципов Гоголя и в поисках иной опоры обратился к пушкинским традициям. Не простое развитие художественного метода, а скрытая полемика, усвоение и, одновременно, преодоление — вот, пожалуй, суть отношения Гончарова к гоголевскому искусству. И здесь писатель был не одинок. По существу такой же, по мнению С. Г. Бочарова, была позиция и Достоевского²².

Для вышедших из «натуральной школы» Гончарова и Достоевского, как и для более поэтичного Тургенева, ориентиром и примером служил именно Пушкин, а не Гоголь (при всем их пиетете к нему). Гоголевская жесткость, взгляд сверху вниз, свойственный отношению автора к героям, в определенной мере отталкивал. Реалистам середины столетия не хватало у Гоголя мягкости, умения допустить в свой мир живых людей с их собственными голосами, не хватало «протеизма», т. е. того, что в избытке было у Пушкина. Именно у Пушкина Гончаров научился быть писателем, который, по словам Дружинина, «ласково отнесся к жизни действительной»²³.

Гончаровское фламандство глубоко оригинально. Однако оно достаточно органично вписывается в общее развитие русской литературы. В нем отчетливо проявилась та эпичность «Обломова», какую писатель считал важнейшей чертой своего таланта. Тяготение к эпосу, изображение коллективности народного сознания, поглощающий все интерес к родине в целом — важнейшие черты великой русской прозы XIX столетия. Столь разные художники, как Пушкин, Гоголь, Островский, Не-

²¹ См.: Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962; см. также: Цейтлин А. Г. Гончаров. М., 1950. С. 390—394.

²² См.: Бочаров С. Г. О художественных мирах. С. 161—209.

²³ Дружинин А. В. Указ. соч. С. 301.

Красов, Л. Толстой, каждый по-своему, воплощали идеи внутренней мощи и политичности народа, его положительные идеалы, показывали, как, несмотря на центробежные силы, русские люди сохраняют потенциальное единство, возможность слиться в одно целое²⁴. Среди этих эпических писателей одно из первых мест занимает Гончаров. У него эпичность перерастает границы только человеческого общества, распространяется на мироздание в целом. Созданное им фламандство запечатлело не просто цельность народа, но и целостность мира вообще, мира, где нет ничего отчужденного, где нет перегородок, мира, живущего одной жизнью. Гончарова считали выдающимся бытописателем, художником, раздумывавшим над судьбами России и ее народа. Но, думается, он был к тому же и философом в более широком и прямом смысле слова. В «Обломове» мало отвлеченных философских споров, нет и серьезной авторской мысли такого рода. Но художественно, образно, посредством фламандства Гончаров ясно и отчетливо выражает идею единства всей вселенной, пользуясь научным языком, органических и неорганических ее элементов. Не нужно забывать, что пройдет всего несколько десятилетий после «Обломова», и в России появится В. И. Вернадский, научные идеи которого окажутся очень и очень созвучными художественной философии фламандства. Мир «Обломова» оказывается миром большого философского напряжения.

«Невозмутимый строй во всем» (Ф. И. Тютчев), свойственный фламандству, связан с эпосом и идиллией. Они, сливаясь, и приводят к недифференцированному, все в равной мере охватывающему взгляду на мир, лежащему в основе «обломовского» фламандства.

* *
*

Впрочем, эпическое начало лежит в основе не одного гончаровского фламандства. Эпос может проявляться не только в мировоззренческих особенностях стиля, в словесной картине мира, но и во внешних особенностях жанра, в его емкости и широте охвата действительности. Здесь уже мы имеем дело со второй из заявленных в начале очерка проблем — с вопросом о связи стиля и романной формы.

²⁴ См.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 30—54.

Надо сказать, что Гончаров более многих других своих современников размышлял над жанром романа. И неизменно утверждал его особую всеобъемлемость и широту. «...Все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь» (8, 211), — писал он в статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“». Подобное богатство содержания, диктуемый эпичностью размах видел писатель и в собственных романах: «Белинский сказал мне однажды... „что другому стало бы на десять повестей, у него укладывается в одном романе!“ Это сказал он про самую краткую из моих книг — „Обыкновенную историю“! Что сказал бы он об „Обломове“, об „Обрыве“, куда уложилась и вся моя, так сказать, собственная и много других жизней» (8, 113).

Это стремление широко охватить действительность властно проявляется не только в идеях и образах, но и в стиле «Обломова». Уже в первой фразе романа: «В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов» (4, 7) — указание на типичность и всеобщность изображаемого. То, о чем пойдет речь, касается не только одного Обломова, но и всей страны. Недаром — «в одном из больших домов». Домов, подобных обломовскому, в Петербурге немало, и происходит там то же самое. Да и не только в Петербурге — показанное относится ко всей России, на что намекает сравнительный оборот «народонаселения которого стало бы на целый уездный город». Само имя существительное «народонаселение» применительно к данному контексту, хоть и иронически, а переводит повествование в иной, более крупный масштаб — не просто обитатели дома, а население, народ, т. е. общность национального характера. А далее — прямое сопоставление: дом как уездный город; то, что в нем случается, происходит и во многих городах огромной страны.

Гончаров вообще любит сравнительные обороты, укрупняющие повествование, усиливающее впечатление, так сказать, всероссийскости изображаемого: «Между тем он учился, как и другие» (4, 63); «он стал юношей, как все» (4, 65). В иных же случаях этому укрупнению служит непосредственно авторское слово: «...в наших отдаленных Обломовках, в каждом зажиточном семействе» (4, 43); «сколько Штольцев должно явиться под русскими именами» (4, 171).

Но, как бы ни увлекался писатель типичностью создаваемой картины, он никогда не забывал и о деталях, постоянно углублялся в част-

ности, в мелочи, в быт. В той же первой фразе названа улица, охарактеризован дом («большой»), указано даже конкретное положение героя и время суток («лежал утром в постели»), уточнено место («на своей квартире»). И такого рода тщательная детализация заметна всюду. «Он, как только проснулся, тотчас же вознамерился встать, умыться и, напившись чаю, подумать хорошенько, кое-что сообразить, записать и вообще заняться этим делом как следует» (4, 10). Недолгое событие, краткие размышления героя описаны подробно, оказываются расчлененными, разложенными на составляющие, простое становится сложным. Деепричастный оборот «напившись чаю» еще более детализирует повествование, указывает на одновременность самых обычных, бытовых действий и отвлеченных размышлений. Как позднее столь высоко ценимый им Л. Толстой, Гончаров совмещает эпическую широту и предельную конкретность, изображение целой эпохи русской жизни и проникновение в судьбу отдельного человека, в самый мелкий и краткий миг его существования.

Два пути выбирает Гончаров для решения этой двуединой задачи. Первый — создание крайне углубленных образов-типов, каждый из которых обобщает какую-либо сторону действительности. Не случайно в «Обломове» немало литературных героев, хотя и предельно конкретных и полнокровных, но вместе с тем представляющих такое широкое обобщение, что в известных границах речь может идти о символах. Этот гончаровский символизм был замечен уже его современниками²⁵, неоднократно писали о нем символисты, особенно Д. С. Мережковский, становился он объектом анализа и в литературоведческих работах²⁶. Однако о его воздействии на стиль «Обломова» не говорилось, а многое в стиле романа как раз символизмом и обусловлено. В частности, именно он определяет обилие глаголов несовершенного вида, явно доминирующих в языке «Обломова». Уже в первых трех абзацах романа из семнадцати глаголов — одиннадцать несовершенного вида: «лежал», «гуляла», «порхала», «садилась», «пряталась», «тепился», «переходила», «помрачался», «светилась», «вглядывалась», «пропадала». Сразу же соз-

²⁵ См., напр.: Чуйко В. И. А. Гончаров: Опыт литературной характеристики // Наблюдатель. 1891. № 12. С. 109—127.

²⁶ Евгеньев-Максимов В. Е. Указ. соч. С. 151—155. — В связи с поэтикой контраста рассматривается символизм «Обломова» в книге М. Эре. Правда, исследователь склонен видеть в романе скорее аллегорию, а не символизм. Во всяком случае, на это указывают его интерпретации символических образов. См.: E r e, Milton. Op. cit. P. 195—219.

дается определенная глагольная интонация, поддерживаемая и в дальнейшем. «Если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга; но редко тревога эта застывала в форме определенной идеи, еще реже превращалась в намерение» (4, 8) — все предикаты в данном сложном предложении — глаголы несовершенного вида. Или другой пример на той же странице: заканчивая фразу, писатель вновь ставит глагол в том же виде — «чего всякий день не делалось» (4, 8).

Грамматические формы приобретают в художественном тексте эстетическую функцию, становятся в некотором смысле носителями содержания²⁷. Семантически насыщенным оказывается в «Обломове» и несовершенный вид глагола. Незаконченность действия, его неограниченная длительность, свойственные несовершенному виду²⁸, часто включают в себе указание на многократность, повторимость. А это в художественном тексте может обернуться представлением об общераспространенности, привычности обозначенных действий и состояний. Во всяком случае, оттенок псевдных значений, некий символический смысл свойственен глагольным формам «Обломова». Не ставящие жестких границ процессам, ими называемым, глаголы несовершенного вида на речевом уровне выражают определенную бесконечность того, о чем говорится в романе, что содержит указание на глубину и неисчерпаемость смысла, т. е. на его символичность.

Тяготение к несовершенному виду связано и с еще одной важной чертой «обломовского» стиля — с некоторой его расщепленностью. «Глаголы несовершенного вида не обладают... признаком целостности действия»²⁹. Но здесь уже разговор переходит к анализу второго пути, по которому шел Гончаров, стремясь запечатлеть всю русскую жизнь в ее сложности и полноте. Путь этот состоял в изображении различных сфер действительности, разных начал человеческого бытия. Если, создавая сим-

²⁷ О художественной содержательности грамматических форм писалось много. Среди прочих можно назвать статью Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» (*Poetic. Poetyka. Poetika*. Варшава, 1961. С. 397—417) и работы столь противоположного Якобсону А. В. Чичерина, уже в начале 1950-х годов обратившегося к данной проблеме (суммарный взгляд Чичерина по этому вопросу см.: Ч и ч е р и н А. В. Заметки о стилистической роли грамматических форм // *Слово и образ*. М., 1964. С. 93—101).

²⁸ Общую характеристику несовершенного вида глагола в русском языке см.: Р у с с к а я грамматика: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 583—586.

²⁹ Там же. С. 583.

политические или предельно типически-обобщенные образы, Гончаров шел по пути интенсивного углубления в предмет, передавая через частное обилие конфликты эпохи, то в данном случае способ был экстенсивным, т.е. изображалась жизнь в ее многообразии и широте. Позднее именно по этой дороге пошел Л. Толстой. Однако Толстому при экстенсивном изображении действительности удалось передать благодаря единому цельному стилю внутреннее единство жизни. У Гончарова же такой монолитности нет. В стиле «Обломова» сложность и противоречивость воспроизводятся не как единство, а скорее как параллельность. В жизни рядом, не сливаясь в один цельный поток, существуют разные состояния, положения и сцены. Не случайно так часто появляется в романе в целом довольно редкий знак препинания — точка с запятой. Уже на самых первых страницах их более чем достаточно: «По стенам, около картины, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того, чтобы отражать предметы...» (4, 9); «На диване лежало забытое полотно; на столе редкое утро не стояли не убранная со вчерашнего ужина тарелка» (4, 9); «Фамильные портреты остались дома и, чай, валяются где-нибудь на чердаке; предания о старинном быте и важности фамилии все гложут...» (4, 11); «Без этих капризов он как-то не чувствовал над собой барина; без них ничто не воскрешало молодости его...» (4, 11).

Точка с запятой — знак своеобразно двойственный, даже двусмысленный; с одной стороны, запятая свидетельствует о неразорванности изображаемого, отдельные события, поступки, вещи связываются запятой между собой, соединяются, становятся частями одного целого. С другой стороны, точка отделяет их друг от друга, проводит между ними границу. В результате сложность передается, но раздробленно, картина распадается на отдельные части, хотя и соотнесенные друг с другом, но не сливающиеся.

Этой раздробленности способствует и обилие запятых в тексте романа. Так, в только что приведенных примерах из-за уточнений, детализации, вводных слов все время появляются запятые. Сохраняется это и в дальнейшем, на протяжении всего «Обломова»: «Он был мрачен, иногда вздыхал, вдруг пожимал плечами, качал с сокрушением головой» (4, 255); «...он, не дожидаясь вопросительного и жаждающего взгляда, спешил бросить перед ней, с огнем и энергией, новый запас, новый материал» (4, 414).

Разбивая плавное интонационное движение фразы, заставляя делать паузы, запятые в данном случае играют иную роль, чем в составе

другого знака — точки с запятой. Там они указывали на соотношенность разделенного, здесь же запятые сами отделяют части предложений одну от другой, способствуя расщеплению «обломовского» стиля. Эта расщепленность проявляется не только в синтаксическом строе романа, она захватывает стиль в целом, обнаруживается и на образно-содержательном уровне. Надо сказать, что Гончаров сам ощущал определенную стилистическую неровность своего создания. В статье «Лучше поздно, чем никогда» он писал, касаясь развития образа главного героя: «И образ его немного, так сказать, тронулся от этого, немного потерял целостности характера: в портрете оказалось пятно» (8, 79). Пятно оказалось не только в портрете героя, целостность потерял не только его характер, но и стиль романа вообще. Наряду с фламандством возникает стилистическая линия совсем иного рода, генетически связанная с романтическим стилем³⁰.

Само по себе появление в «Обломове» элементов романтического стиля не случайно. Еще в «Обыкновенной истории», высмеивая неистовый, перенапряженный и вульгарный романтизм Адуева-младшего, писатель, в качестве некоего неопределенного идеала, равно противостоящего и выпренности племянника, и холодному практицизму дяди, выдвигал поэтический, высокий романтизм или, вернее, романтизированный реализм, реалистический стиль, глубоко впитавший в себя одухотворенность и поэтичность романтического искусства³¹. Он проявлялся в нескольких пейзажах и эпизодах «Обыкновенной истории», неся в себе положительный заряд романа. Эта линия, хотя и с иными целями, нашла развитие и в «Обломове». От нее и проникли в роман совсем иные мелодии, противоположные фламандству, звучащие наперекор ему.

Иногда звуки эти были чистыми и звонкими: «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флеровое покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства» (4, 202—203).

³⁰ О стилистической неровности «Обломова» см.: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 163—164.

³¹ Реализм как художественный метод обладает особой широтой, может включать в себя элементы других художественных систем, перерабатывая их, подчиняя общему реалистическому духу. Из многочисленных работ на эту тему, пожалуй, лучшая: Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971.

Вечер, лампа, заменяющая луну, полуосвещенная фигура молодой девушки, ее пение, страстное и волнующее, — все необычайно далеко от фламандства и, напротив, крайне близко романтической традиции. «Сумрак», «флеровое покрывало», «нервная дрожь» — лексика здесь совсем иная, чем на других страницах «Обломова». Она заставляет вспомнить изысканную прозу Тургенева. Пожалуй, нигде Гончаров не приближался так близко к своему знаменитому современнику, как в этой и в подобных сценах «Обломова». Возникают сквозные поэтические образы, ключевые слова, сопровождающие Ольгу на протяжении почти всего романа, — знаменитая ветка сирени или атмосфера света, с которой связана героиня³².

Но далеко не всегда романтические мелодии «Обломова» звучат верно и захватывающе. Часто, слишком часто появляются фальшивые ноты, романтический стиль становится вялым и безжизненным. Иногда кажется, что из рук Гончарова перо выхватил Александр Адуев: «Он испустил радостный вопль и упал на траву к ее ногам» (4, 296). Банальностей и штампов немало при описании любви Обломова: «Свидания, разговоры — все это была одна песнь, одни звуки, один свет...» (4, 253). Слишком навязчиво здесь повторение («одна песнь, одни звуки, один свет»), чрезмерно возвышенно, а потому кажется неуместно напыщенным слово «песнь». Или «...иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний» (4, 208). «Игра сердечных молний» — и тут натянутая поэтичность, заставляющая вспомнить Марлинского или Бенедиктова.

Гончаров сам чувствовал, что во многих любовных сценах «Обломова» взял неверный тон. Более чем самокритично писал он об этом в письме к И. И. Льховскому (2) 14 августа 1857 г.: «Женщина, любовь героя, Ольга Сергеевна Ильинская — может быть, такое уродливое порождение вялой и обессиленной фантазии, что ее надо бросить или изменить совсем» (8, 292). Некоторая вялость и обессиленность фантазии действительно заметны на многих страницах романа. И это делает особенно ощутимой его стилистическую двуплановость, отсутствие целостности стиля.

Экстенсивное воспроизведение жизни обернулось определенной нецельностью романного стиля. Связано это в известной мере с чрезмерной объективацией авторской позиции, которая оборачивалась уклончивостью и релятивизмом. В конце концов вопрос о положительном начале в романе до конца ясным так и не становился. В этом достоинство

³² О световом ореоле Ольги см.: Е h г e, Milton. Op. cit. P. 183.


«Обломова», романа, позволяющего различные интерпретации, стимулирующего сознание соприкоснувшегося с ним человека. Но была и слабость, приводящая к нарушению стилистического единства.

* *
*


Обращение к важнейшим стилистическим проблемам «Обломова» приближает, как представляется, к более точному пониманию бессмертного романа, делает осязаемой его словесную плоть. Кроме того, оно заставляет задуматься над одной, весьма существенной, чертой его стилистической структуры. Дело в том, что в романе обнаруживается целый конгломерат неувязок. Так, Гончаров, казалось бы, традиционен, но именно тогда, когда связь «Обломова» с гоголевским стилем кажется наиболее заметной, писатель оказывается особенно оригинальным и независимым. Или другое — явления и предметы совершенно разного типа, весьма и весьма отличные друг от друга по значению, по внутренним и внешним своим масштабам, становятся равнозначными.

Среди всех этих разноречий основным и глубинным является, пожалуй, следующее: с одной стороны, фламандство предполагает идею единства, неразрывной спаянности всего со всем. Целостность и неделимость жизни — вот суть заключенного во фламандстве смысла. С другой же стороны, в масштабе стилистического целого романа мы видим некий разноречивый и разобщенность.

Данные противоречия расположены в самых «горячих» точках стилистической структуры «Обломова», в ее смысловых узлах, укрупняя эти узлы, делая их особо значимыми. Некоторые из этих несогласованностей преодолеваются, несовместимые факты при внимательном изучении видятся вполне совместимыми. Последнее же противоречие — между фламандством и стилистической нецельностью — не находит своего разрешения. Но не снимаясь, оно, как и противоречия разрешенные, заряжает роман внутренней силой, придает ему огромное напряжение. Структура «Обломова» оказывается противоречивой, но эта противоречивость делает ее особо эстетически действенной. Равновесие не всегда и не во всем найдено. И несмотря на обидные художественные просчеты, именно это отсутствие равновесия придает «Обломову» жизнь в веках, движет роман во времени. Ведь противоречие — источник всякого движения.



**РИТОРИЧЕСКАЯ
ТРАДИЦИЯ
В ПОСТРИТОРИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**



ЭЛЕН И «ОЖИВШАЯ СТАТУЯ»

(К ВОПРОСУ О РОЛИ ТОПИКИ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ)

1

Характеризуя психологизм Л. Н. Толстого, толстовскую манеру создания литературного героя, А. П. Скафтымов писал, что во всех используемых писателем приемах сквозит, «всюду выражается постоянная забота Толстого протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт, и там за какими-то оболочками, заслони-ми, за потоком текучих, случайных и верхних наслоений увидеть то, что, собственно, ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться»¹. Данной цели служит и стиль Толстого — объединяющий множество де-талей, передающий текучесть, подвижность и переменчивость душев-ных движений и человеческих характеров, синтезирующий все это в единое целое — жизненный поток, и, одновременно, аналитический, проникающий в самую суть рассматриваемого явления². И в облике персонажа, в его лице автор не только выделяет динамику, непрекращающуюся смену состояний, причудливую их игру; он все время силит-ся уловить в его внешнем виде нечто постоянное, являющееся матери-альным выражением душевного и, выше, духовного его существа (что, в частности, обусловлено интересом Толстого к физиогномическим идеям

¹ Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 264.

² См. исследования А. В. Чичерина, в частности: Ч и ч е р и н А. В. Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. М., 1975. С. 120—215.

И.-К. Лафатера). Вновь воспользовавшись словами А. П. Скафтымова, можно сказать, что образам Толстого — прежде всего имея в виду его раннее творчество и «Войну и мир» — свойственна «известная концентрация внутреннего состава персонажа около какого-либо заданного центра»³, как правило, имеющего внешнее выражение: в чертах лица, особенностях фигуры, в поведении. С этим во многом связана и та система лейтмотивов, что является характерной и давно осознанной приметой толстовского человековедения.

В «Войне и мире» едва ли не большинству действующих лиц в их переменчивом существовании на страницах романа-эпопеи сопутствуют те или иные лейтмотивы: маленькие сухие руки князя Андрея, лучистые глаза его сестры, княжны Марьи, что-то круглое в облике Пьера. Причем эти лейтмотивы могут разветвляться, соединяться с другими, создавая, тем самым, целую систему постоянных характеристик, в чем-то расходящихся, но в своей глубине созвучных друг другу, систему, через которую и выражается ядро изображаемого героя. Такая особенность толстовского психологического метода отчетливо видна, в частности, в образе Элен Безуховой, чему способствуют три все время возникающие при развертывании данного образа лейтмотива.

Во-первых, это ее неизменное спокойствие, вообще неизменяемость облика, на что указывает уже одно из первых ее описаний: «Княжна Элен улыбнулась; она поднялась с тою же неизменяющею улыбкой вполне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную» (4, 19)⁴. Спокойствие сопутствует героине во всех, даже самых напряженных ситуациях: «...сама графиня в белом атласном халате, шитом серебром, и в простых волосах... вошла в комнату спокойно и величественно... Она с своим всевыдерживающим спокойствием не стала говорить при камердинере» (5, 37) — так выглядит Элен, пришедшая к Пьеру после его дуэли с Долоховым. С тем же спокойствием сидит она и в театре: «...с тихую и спокойною улыбкой, не спуская глаз, смотрела на сцену» (5, 361), не теряя его даже крича «браво» — «с спокойною и гордою улыбкой» (5, 368). Причем такое спокойствие никак не связано с внутрен-

³ Скафтымов А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. С. 288.

⁴ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 4—7. М., 1961—1963. — Здесь и далее том и страница данного издания указываются в тексте.

ей гармонией, с тишиной, понимаемой как внутренняя соразмерность, с тишиной, которою наделил Пушкин Татьяну восьмой главы — «Все тихо, просто было в ней»⁵. У Татьяны покой был сопряжен с волей: «Сидит покойна и вольна»⁶, спокойствие же Элен — результат полного омертвления души, даже и вовсе — отсутствие таковой, оно носит не непри- нужденно-живой, а холодно-мертвенный характер. Это интуитивно ощу- щает Пьер после дуэли с Долоховым: «Как часто, вдумываясь в ее ха- рактер, я говорил себе, что я виноват, что я не понимаю ее, не понимаю этого всегдашнего спокойствия, удовлетворенности и отсутствия всяких пристрастий и желаний, а вся разгадка была в том страшном слове, что она развратная женщина» (5, 35) — т. е. совращенная с истинного пу- ти, умственно, а главное — душевно искаженная, и значит — внутренние омертвевшая.

На омертвление Элен отчетливо указывает и второй оркеструющий ее образ постоянный мотив — предельная оголенность, обнаженность ее тела: «...предоставляя каждому право любоваться красотой своего ста- на, полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины» (4, 19); «Она была, как и всегда на вечерах, в весьма открытом по то- гдашней моде спереди и сзади платье» (4, 278); «...совершенно разде- тая...» (5, 361); «Грудь ее совершенно была обнажена» (5, 364); «...го- лая... Элен» (5, 368); «Борис, хладнокровно поглядывая на блестящие, обнаженные плечи Элен...» (6, 18); «Элен была в белом платье, просве- чивающем на груди и плечах» (6, 320).

Весьма существенно то обстоятельство, что оголенность Элен не- разрывно связана с бездушным спокойствием героини: почти все указа- ния на первое ее состояние переплетаются с констатациями второго. Обнажаясь и предстая в таком виде перед глазами людей, Элен не ощущает естественного стеснения и робости (как, например, Наташа), которые свидетельствовали бы о соответствии внутренней ее жизни за- конам природы. Она и не соответствует этим законам, являясь неесте- ственной и как бы неживой.

Поэтому вполне закономерно возникает в словесной структуре ее образа третий лейтмотив — мраморность. «Ее бюст, казавшийся всегда

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 5. Л., 1978. С. 147.

⁶ Там же. С. 151.

мраморным Пьеру...» (4, 278); «Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем...» (4, 278); «...только на мраморном несколько выпуклом лбе ее была морщинка гнева» (5, 37). Эта мраморность нередко выражается и несколько иначе — через метонимическое по отношению к ней определение — «античное» тело: «...все освещалось жизнерадостною, самодовольною, молодою, неизменною улыбкой и необычайною, античною красотою тела» (4, 20); «...повернув свою красивую голову на античных плечах...» (4, 25). «Мраморное» и «античное» — эти два свойства в своей взаимозаменяемости на страницах «Войны и мира» сближают Элен с античной статуей, со скульптурой вообще, резко усиливая безжизненность героини, а значит — и негативную оценочность ее образа.

Свою негативную оценку автор и передает через рассмотренные выше постоянные мотивы, друг другу родственные и постоянно пересекающиеся. Они близки между собой не только отрицательностью; в них ухвачены логически связанные качества создаваемого человеческого облика, причем два первые лейтмотива — обнаженность и неизменяемость, неподвижность — могут быть поняты как метонимические заместители третьего — мраморности. Действительно, отсутствие одежды (или, во всяком случае, ее редукция) нередко свойственны античной скульптуре, поэтому сильно оголенное и к тому же прекрасное женское тело обнаруживает некую логическую связь со статуей и при своем словесном изображении может восприниматься как речевой образ, заменяющий, по принципу метонимии, мраморную статую. Тем более подобный метонимический механизм замещения содержится в образе женщины неподвижной, как бы застывшей в статуеобразной форме. Получается, что первые два лейтмотива словесного воплощения образа Элен, каждый по-своему и с особой стороны дублируя третий, заостряют именно его, выдвигают на первый план в семантической структуре персонажа. Это связано не только с выразительностью данного мотива, акцентирующего отсутствие в Элен жизни, но и с тем, что именно мотив мраморности, скульптуроподобия переводит образ героини из психологической плоскости в плоскость обобщенно-философскую, делает его не просто индивидуальным характером, но отражением сверхиндивидуальной, общей жизни, вернее — некоторых ее тенденций. «...Герой Толстого — больше, чем характер. То есть он действует не только как харак-

тер, но и как тот, в ком проявляются, через кого познаются законы и формы общей жизни»⁷. В случае с Элен это достигается посредством ее приобщения, благодаря третьему из рассматриваемых лейтмотивов, к теме, скорее даже к топосу, оживающей статуи.

2

Тот факт, что «мраморность» Элен приводит к ее сопоставлению со статуей, к своеобразному их метафорическому наложению друг на друга, был рассмотрен П. П. Громовым, причем в своем интересном анализе исследователь видит в подобном уподоблении пример толстовского переосмысления античной мифологии, переосмысления, созвучного эстетическим положениям Гегеля⁸. По мысли последнего, эпохе антично-героического эпоса, античности в целом была свойственна скульптурность; скульптурная пластичность наиболее полно выражает дух этого времени. Но на другой стадии человеческой культуры личность выражает себя уже по-иному, и попытка сохранить «скульптурность» как форму адекватного самовыражения приводит к выпадению человека из своего исторического времени, а значит — к искажению его натуры, к утрате им естественности. «...„Пластические“, „скульптурные“ Элен и Анатолий, именно в этом своем качестве „скульптурности“, живут вне своего исторического времени, не выражают его. Их облик — и только облик — соответствует принципам „героической поэмы“, эпоса... Но... персонажи „героической поэмы“, попав в иную эпоху, в иной комплекс отношений, сохраняют от своей эпической сути только мертвый внешний облик. ...Элен и Анатолий — не столько герои античного мифа, сколько пародия на них»⁹. Причем пародии зловещие, распространяющие вокруг себя зло.

Данная трактовка образа Элен, созданная с опорой на возникающее благодаря «мраморности» и «античности» внешнего ее вида уподобление героини статуе, существенно расширяет наши представления об историософско-эстетических взглядах писателя, о соотношениях романа-эпопеи с философскими концепциями XIX столетия. Однако она,

⁷ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. 2-е изд. Л., 1976. С. 302.

⁸ Громов П. П. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977. С. 326—343.

⁹ Там же. С. 335—336.

как представляется, в чем-то существенном смещает акценты или, во всяком случае, не учитывает существенной *литературной* традиции: увлекшись сопоставлением толстовского *художественного* текста с умозрительными построениями Гегеля, П. П. Громов опускает возникающие здесь как раз *литературные* параллели, впрочем, подходя к их выявлению чрезвычайно близко: «В ней (Элен. — П. Б.) нет души, она уподоблена статуе, вдруг ожившей. Эта ожившая статуя творит только мерзости — именно потому, что в ней нет души»¹⁰. Эти слова уже прямо указывают на тот топос, с которым и сближает Элен ее «античная мраморность» в первую очередь, — на топос ожившей статуи.

Данный топос, как и многие другие, оказывается достаточно сложным; он включает в себя различные конкретные мотивы, семантическое его поле достаточно зыбко и неопределенно. По существу, объединяющим центром оказывается сам образ статуи, начинающей двигаться и действовать, в крайнем своем развитии обретающей жизнь. Причем от характера и типа оживающей статуи во многом зависит и семантика топоса, которая может приобретать совершенно разный оценочный смысл — от положительного до чисто отрицательного.

Трудно согласиться с В. В. Гиппиусом, полагавшим, что мотив оживления одинаково понимался в различные эпохи. Включая в него такие разные явления, как миф о Галатее, средневековые сюжеты об оживленных статуях и иконах, сюжеты о гибели Дон-Жуана, «Портрет» Гоголя и многое другое, ученый полагал, что «за весь этот длинный путь — от мифа о Галатее до мифа о Дориане Грее — не изменилось существо мотива, его основной пафос: преклонение перед единичным гением, творцом чудесных ценностей»¹¹. Литературные факты свидетельствуют об обратном — существо и пафос мотива принципиально менялись. Более того, перед нами и не мотив, а топос, причем не один, а несколько; так, на уровне комплекса *loci communes* оживление портрета и статуи — все же, скорее всего, отдельные (хотя и близкородственные) топосы. Достаточно сложными оказываются и взаимоотношения оживающей статуи и оживающей куклы (как известно, последний топос чрезвычайно распространен в романтической словесности). Да и сам топос оживаю-

¹⁰ Там же. С. 329.

¹¹ Г и п п и у с В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. Л., 1966. С. 303.

шей статуи в своем бытии в европейской литературной традиции обнаруживает многоуровневость и разнонаправленность, представляет из себя сложный семантический конгломерат образов. Из этого конгломерата для нашей темы важен, прежде всего, один тематический комплекс, который можно рассматривать как отчасти самостоятельный топос, — оживление женской статуи, причем такое оживление каким-либо образом связано с сексуальными отношениями женщины и мужчины.

Обратившись к данному топосу, и в нем обнаруживаем своеобразное расщепление, приводящее к появлению двух оценочно-семантических модусов, заключенных в его словесной форме. Первый восходит к мифологеме, реализовавшейся, в частности, в известном мифе о Пигмалионе и Галатее. Его отражение у Аполлодора и особенно в «Метаморфозах» Овидия во многом определило разработку данного топоса многими авторами: от античности до XX столетия. При всем разнообразии индивидуальных трактовок, возможных благодаря тому, что «топос — это не жесткие формулы, но, скорее, лишь темы, которые каждый писатель может разрабатывать по-своему, в некотором роде рамки, которые оставляют место для весьма разнообразного содержания»¹², неизменным оказывалась положительная оценка произошедшей со статуей метаморфозы: ожив благодаря силе направленной на нее любви, статуя дарит влюбленному в нее человеку счастье. Такой устойчивый для этого топоса смысл отчетливо выражен, если ограничиться пространством русской литературы, например Е. А. Баратынским:

Глубокий взор вперив на камень,
Художник нимфу в нем прозрел,
И пробежал по жилам пламень,
И к ней он сердцем полетел.

.....
В заботе сладостно-туманной
Не час, не день, не год уйдет,
А с предугаданной, с желанной
Покров последний не падет,

Покуда, страсть уразумея
Под лаской вкрадчивой реза,

¹² Čiževskij D. Zur stilistik der altrussischen Literatur: Topik // Eestschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag. Wiesbaden, 1956. S. 107 (нами использован перевод Д. М. Буланина).

Ответным взором Галатея
Не увлечет, желаньем рдея,
К победе неги мудреца.

(«Скульптор», 1841)¹³

В ближайшем соседстве с «Войной и миром» также находим данный топос — имею в виду «Обрыв» И. А. Гончарова, где он легко обнаруживается в образе Софьи Николаевны Беловодовой. Уже при первом упоминании Софьи в разговоре Райского и Аянова возникает мотив статуи, связанный с абсолютным, «каменным» спокойствием героини. А в конце первой части романа в сознании Райского, заметившего увлечение своей кузины итальянским графом Милари, увлечение, лишившее ее античного спокойствия, пробудившее ее (пусть и отчасти) к подлинной жизни, возникает картина, прямо и полно отражающая мифологему оживления скульптуры любовью. Софья — «белая, холодная статуя» — пробуждается под лучами любви: «Кто-то встрепенулся в ветвях, кто-то пробежал по лесу; кто-то вздохнул в воздухе — и воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи; веки медленно открылись, и искра пробежала по груди, дрогнуло холодное тело, бледные щеки зарделись, лучи упали на плечи...

Члены стали жизненны, телесны; статуя шевелилась, широко глядела лучистыми глазами вокруг, чего-то просила, ждала, о чем-то начала тосковать. Воздух наполнился теплом; над головой распростерлись ветви, у ног явились цветы...»¹⁴ Оценка данного пробуждения — бесспорно положительная; у Гончарова, а также у других авторов, обращавшихся к этому устойчивому образу, он акцентирует преобразующее начало любви, ее творящую активность. Выраженный этим топосом смысл можно определить: «оживление статуи как апофеоз любви».

Однако наряду с таким положительным оценочным модусом данный речевой образ мог получать и совсем другой смысл, становясь выражением противоположной оценки и представляя уже другую семантическую линию развития топоса: «ожившая статуя, несущая зло окружающим людям». Как раз этот содержательный комплекс имел в виду А. Н. Веселовский, указывая на текст XII в., крайне важный в данном отношении: «В XII веке Вильгельм Мальсберийский рассказал поэтиче-

¹³ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 187—188.

¹⁴ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1953. С. 154—155.

ски-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный молодой римлянин позвал к себе на свадьбу друзей и знакомых; после пира, когда все были навеселе, вышли на луг, чтобы поплясать и поиграть в мяч. Молодой человек был мастером этого дела; снаряжаясь к игре, он снял обручальный перстень и надел на палец бронзовой статуи, которая там стояла. То была статуя Венеры. Когда по окончании игры он подошел, чтобы взять свой перстень, палец статуи, на который он был надет, оказался пригнутым к ладони. После напрасных усилий освободить кольцо, молодой человек удалился, не сказав ни слова никому, чтобы его не осмелили и не похитили кольца в его отсутствие. Ночью он вернулся в сопровождении слуги; каково же было его изумление, когда палец статуи оказался выпрямленным и без кольца. С тех пор между молодым человеком и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но ощущаемое: „ты обручился со мной, слышался голос, я богиня Венера, твой перстень у меня, и я никогда не отдам его“. Долгое время длились эти муки; пришлось прибегнуть к заклинаниям священника Палумбо, чтобы удалить дьявольское наваждение»¹⁵.

Образ статуи, ведущей себя как живое существо, таит здесь некую угрозу человеку, в нем начинает ощущаться какой-то зловещий смысл. Его появление, по крайней мере начиная со средневековья и даже раньше, со времен поздней, уже христианизировавшейся античности, было объяснено самим А. Н. Веселовским как раз в связи с легендой Вильгельма Мальсберийского: «Западная церковь... отрещивалась от чар классической поэзии»¹⁶. И не только западная церковь — христианское сознание в целом в ту эпоху склонно было видеть в скульптурном изображении античных богов идолов. Оживание статуи бога или тем более богини, негативное восприятие которой усиливалось отрицательным отношением к сексуальности, особенно женской, ощущалось как попытка вмешательства идолов, принадлежащих к инферальному миру, в жизнь людей¹⁷. А это, естественно, оценивалось как бесспорное зло; ожившая статуя приносит несчастье, а иногда и гибель.

¹⁵ Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику // Веселовский А. Н. Собр. соч. Т. 1. СПб., 1913. С. 41.

¹⁶ Там же.

¹⁷ В этой связи стоит обратить внимание на семантику образа статуи Венеры в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Во всех трех романах («Юлиан Отступ-

Именно в подобном виде рассматриваемый нами топос нередко возникает и в позднейшей литературе. Кроме упомянутого А. Н. Веселовским Г. Гейне, необходимо указать также на новеллу П. Мериме «Венера Ильская» (1837), являющуюся обработкой указанного выше средневекового текста. В хронологической близости с «Войной и миром» тот же топос обнаруживается в романе Дж. Эллиот «Мидлмарч» (1871—1872), в новелле Л. Захер-Мазоха «Утоление мертвым неведомо» (1886), во многих других произведениях. С этим же содержательным комплексом связана и статуя в донжуановском цикле, хотя здесь ее роль осложняется мотивом возмездия¹⁸ и тем, что оживает мужская статуя. Впрочем, статуя командора в сюжетно-фабульном пространстве произведений о Дон-Жуане оказывается неразрывно связанной с женским началом, осуществляя месть за женщину.

Такую же соотнесенность оживающей статуи с женщиной обнаруживаем и у А. С. Пушкина, в поэтическом сознании которого статуя занимает очень существенное место. Р. Якобсон, специально рассмотревший данную проблему, указывал на существенное сходство той роли, которую играют скульптурные изображения и в «Каменном госте», и в «Медном всаднике», и в «Сказке о золотом петушке»: «Одинакова роль статуи в действии этих произведений, и их сюжетное ядро, в сущности, одно и то же»¹⁹. Во всех случаях герой стремится к женщине, которая, так или иначе, подчинена статуе, в конце концов человек гибнет от пришедшей в движение статуи, а женщина исчезает. Скульптура — неважно какая: надгробный памятник, всадник, изображение птицы — находится в сложных отношениях замещения, которые носят, в целом, метонимический характер (при крайне широком понимании метонимии, свойственной Якобсону), с женщиной. В связи с этим роль ожив-

ник», «Леонардо да Винчи», «Петр и Алексей») данная статуя символизирует античность и связывается, тем самым, с миром Антихриста, а не Христа. Оставляя в стороне двусмысленную оценку этих понятий Мережковским, нетрудно заметить здесь воспроизведение тех представлений, о которых и идет речь. В какой-то степени с ними не связано и такое явление, как эвгемеризм. Применительно к славянским литературам см. о нем: Ч и ж е в с к и й Д. Эвгемеризм в старославянских литературах // Новый журнал. 1968. № 92. С. 254—272.

¹⁸ Генезис этого мотива, применительно к ожившей статуе, также обнаруживается в античной литературе (см., напр., 17-й диалог «Любитель лжи, или Невер» Лукиана Самосатского).

¹⁹ Я к о б с о н Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 148.

шей скульптуры в творчестве Пушкина во многом подобна роли оживающей статуи женщины в указанных выше случаях — все они заключают в себе разрушительное начало, несут гибель человеку, отношения которого с ними имеют сексуальный оттенок. И это дает основание рассматривать все эти примеры как модификации одного топоса — оживающей статуи, каким-то образом связанной (прямо или косвенно) с женским началом и причиняющей окружающим страдание. Именно с этим топосом и соотносится Элен в «Войне и мире», именно его она весьма своеобразно репрезентирует в реалистическом романе.

3

Будучи, как и все герои Льва Толстого, живым и индивидуальным характером, Элен с точки зрения исторической поэтики оказывается одной из конкретных реализаций достаточно распространенного в европейской культурной традиции топоса. На это, как уже говорилось, указывают лейтмотивы, сопровождающие речевое развертывание ее образа в процессе текстопорождения толстовского романа-эпопеи. О том же свидетельствует и сюжетная ее роль. Как ожившая статуя топоса, специфическим воплощением которого она является, Элен несет окружающим ее людям страдания. «Где вы — там разврат, зло» (5, 404), — эти слова Пьера, обращенные к жене после истории Наташи и Анатоля, очень точно определяют значение Элен в жизни тех, кто с нею сталкивается. И эта распространяющаяся от нее волна зла служит дополнительным основанием для уравнивания ее образа с образом оживающей скульптуры.

Надо сказать, что связь образа Элен с топосом оживающей статуи представляет интерес уже сама по себе. Дело в том, что вопрос о продуктивности топосики в реалистическом дискурсе, более того — о принципиальной возможности ее появления в постриторической словесности остается еще в какой-то мере открытым. В свое время Г. М. Фридендер писал, что реалистические «сюжеты и образность принципиально невозможно свести к „небольшому числу“ тех устойчивых, постоянных элементов и „общих мест“, какие можно без особого труда... обнаружить в литературе других исторических эпох». Он объяснял это тем, что реализм «стремится максимально приспособить свои средства и приемы изображения к самой действительности, потенциально неисчерпаемой в

своем развитии и своих возможностях», поэтому реалистическое искусство «тяготеет к постоянному обновлению и обогащению репертуара своих образов, сюжетов, жанров, повествовательных приемов и вообще всего арсенала средств художественного изображения, не позволяя ни одному из них абсолютизироваться, превратиться в некое предустановленное ограничение и предел, мешающие приближению к внутренней логике и самодвижению жизни»²⁰. Такие интенции, естественно, приводят к вытеснению риторических моделей на периферию словесности, к желанию освободиться от их воздействия на литературную культуру, что, в свою очередь, приводит к декларированному (например, литературной критикой реалистической эпохи) отказу от топики.

Впрочем, — как, в частности, показывает случай с образом Элен, весомый благодаря особой представительности толстовского творчества для реализма в целом (этот писатель не без основания воспринимается как вершина реалистической прозы XIX столетия), — декларированный отказ от топики, как и вообще от риторических моделей, оставался не отказом, а всего лишь декларацией. Конечно, реалистическую образность, как писал Г. М. Фридендер, «невозможно свести к „небольшому числу“ ... постоянных элементов и „общих мест“». Свести — да; но обнаружить в ней большое число таких *loci communes* и возможно, и даже необходимо.

Правда, функционирование топики в реалистических текстах обладает целым рядом специфических особенностей. На, возможно, важнейшей из них (и, во всяком случае, весьма заметной в рассматриваемом в статье образе Элен) я и остановлюсь подробнее. Ее можно определить как своеобразное стремление замаскировать самое себя — топос входит в текст не в прямом своем виде, не в речевой форме, наиболее адекватной его существованию в литературной традиции, но, напротив, в виде не явного, скорее как намек на топос. Словесная его форма очень плотно вписана в ту эмпирическую действительность, иллюзия которой

²⁰ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 15—16. — Стоит обратить внимание на совпадение данного суждения Г. М. Фридендера со многими идеями А. В. Михайлова. Вообще концепция «культуры неготового слова», разработанная последним во многих работах (см., напр.: Михайлов А. В. Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 404—471) во многих существенных моментах перекликается с пониманием реализма, свойственным Г. М. Фридендеру.

создается реалистическим дискурсом; она воспринимается как составляющая этой действительности, как средство уточнить характеристики мира и человека, уточнить через сравнения, через введение в образ каких-то дополнительных черт и свойств. В этом проявляется то отчетливое стремление к метонимии, принадлежность которого реализму описали Р. Якобсон и, вслед за ним, Д. Чижевский. Реализму, по мнению последнего, особенно присущи методы изображения действительности, «уводящие нас от объекта к иному предмету, не сходному с первым, но с ним „соседствующему“, близкому в пространстве или времени». Они «сводятся или (1) к указанию на отдельные черты, „входящие в состав“ объекта, или (2) к указанию на „обстановку“ объекта, его прошлое, или, если угодно, и на его будущее и т. д.»²¹. Как раз с первым из таких методов и связаны, как можно было убедиться, приемы введения топоса оживающей статуи в семантическую структуру образа Элен. Действительно, у Толстого нигде прямо не говорится о героине как об оживающей статуе; не возникает подобного образа и в сознании героев (как у Гончарова). Представление об Элен как об обретшей жизнь скульптуре создается, как отмечалось выше, посредством трех словесных мотивов, указывающих, в конце концов, на рассматриваемый нами топос, причем данные мотивы содержат фиксацию черт, «входящих в состав» объекта» (Чижевский). Получается, что топос не назван прямо, а метонимически обозначен.

Это связано с тем, что реализм, как часть постриторического дискурса, особенно стремится выдать себя за саму действительность. Различными способами усиливая ощущение конкретной неповторимости любого жизненного явления, взятого в его предельно индивидуализированном виде, он, внешне, отвергает риторические модели. Это вполне понятно — ведь для реализма стремление дать жизненной материи высказаться как бы самой является едва ли не доминирующим. Риторическая же модель предполагает совсем иное — автор обращается уже не к действительности, стремясь передать ее уникальность и особость, но к словесной культуре в ее надьиндивидуальной системности, которая существует в виде риторических моделей. Автор находит уже «готовые» слова, ранее неоднократно использовавшиеся для выражения интересу-

²¹ Чижевский Д. Что такое реализм // Новый журнал. 1964. № 75. С. 140.

юшей его темы²². И та действительность, которую он изображает, тем самым теряет свою неповторимость и обнаруживает типичность; частное возводится к общему. А реализм именно частное в его пластическом богатстве и хочет удержать. Потому-то он отказывается от риторических принципов построения текста, среди них — и от топики. Но отказывается, как говорилось, — лишь внешне. А на деле — маскируясь, скрывая это (едва ли не от самого себя), реализм все же неизбежно обращается к ним, в частности к топике.

Для чего это делается? Зачем оказываются нужны реализму риторические модели? Во-первых, для предельного расширения семантического поля образа (и текста в целом), для внесения в него универсального, выходящего за рамки социально-психологической эмпирики содержания. Выше приводилось суждение Л. Я. Гинзбург о том, что герои Толстого — не просто характеры; через них воспроизводятся и «познаются законы и формы общей жизни». Такая интенция свойственна не одному Толстому. Для реализма в целом — во всяком случае, для многих этапов его развития — характерно стремление ввести в текст своеобразный подтекст, «перерастающий эмпирическое содержание образов и сюжета, но в то же время неразрывно связанный с этим содержанием, в конечном счете расширяющий и углубляющий его»²³. Этот подтекст создается разными способами, среди которых существенную роль играет топка. Причем метонимические приемы развертывания топоса позволяют сохранить конкретность и материальность художественного мира, в который входит, не нарушая его эмпирического правдоподобия, универсальное. Оно не отменяет чувственной пластичности возникающих образов, но проникает внутрь, обнаруживая их причастность к самым общим началам мироздания. Это придает возникающему подтексту символический характер (недаром для реализма и эмблематика, и тем более аллегория мало характерны).

Получается, что, маскируя свое обращение к топосу, реализм вводит его в текст при помощи метонимии. Но создающийся метонимиче-

²² Проблемы культуры «готового» слова и культуры «неготового» слова были глубоко рассмотрены в ряде исследований А. В. Михайлова, вошедших в его книгу «Язык культуры» (М., 1997).

²³ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы). Л., 1982. С. 45.

ский по своей структуре образ выполняет метафорическую функцию. Так, у Толстого — холодная, неподвижная в своей красоте, до предела обнаженная женщина (ее свойства метонимически указывают на античную статую прекрасной богини — Венеры) оказывается метафорой оживающей статуи. Общее, универсальное содержание, заключенное в топосе, тем самым входит в жизнеподобную конкретику реалистического текста, вырастает в него. Замены одного другим или переключение из одного регистра в иной не происходит. Оба смысловых поля сливаются, выражая идею единства мироздания, включающего и эмпирическое, и универсальное. А это для реализма особенно важно.

Надо сказать, что универсальный план содержания реалистического произведения много раз привлекал внимание исследователей. Ставился и рассматривался и вопрос о возникающем в таком случае противоречии между метафорическим (связанным с данным универсальным смыслом) и метонимическим — необходимым для создания и поддержания атмосферы жизнеподобия — способами текстопорождения. Однако многое здесь остается еще не решенным, и наш материал дает основания для раздумий над этими и другими, встающими в этой связи вопросами. Стоит, в частности, обратить внимание на проблему «поэзии — прозы» как способов речевой композиции, которая, как думаю, связана с тем, о чем здесь идет речь²⁴.

Во-вторых, топос нужен реалистическому дискурсу для создания определенной семантической пресуппозиции, облегчающей определение реципиентом магистрального вектора сложного и во многом противоречивого смыслообразования, протекающего в тексте.

Это представляется особенно важным. В эпоху культуры «неготового слова» художественное произведение становится предельно индивидуализированным, самостоятельным речевым актом. Автор уже «установил с действительностью так называемые непосредственные отношения и, пользуясь словом, так или иначе подчиняет свое слово своему так называемому „видению“ действительности»²⁵. Слово, тем самым, ока-

²⁴ К данной проблеме обращались многие филологи XX в., в том числе В. В. Виноградов и Р. Якобсон. В последние десятилетия она находилась в поле внимания В. Шмида (см.: Ш м и д В. Проза как поэзия. СПб., 1998).

²⁵ М и х а й л о в А. В. Поэтика барокко: завершение риторической культуры // Михайлов А. В. Языки культуры. С. 117.

зывается во власти писателя, который стремится выразить собственный, свойственный только ему, взгляд на мир. Однако резко индивидуальное, отторгнувшее от себя заложенные в культуре модели слово не обладает необходимой устойчивостью: своеобразный «голос одинокого человека» — каким хочет казаться в эпоху «неготового слова» автор — может быть весьма по-разному воспринят реципиентом. Простота, по верному замечанию К. Н. Леонтьева, «удобопревратна» — «излишняя простота основы, крайняя односторонность приема, неестественная односложность идеала не тверды, „удобопревратны“ в том смысле, что приводят иногда совсем не к тому концу, которого можно было ожидать»²⁶. Навязывая свою личную волю, автор попадает в непростое положение: читатель, также обладающий своей волей, своим видением мира, обнаруживает способность по-своему воспринять текст, не считаясь (о чем может и не подозревать) с авторскими интенциями. И действительно, в литературном пространстве новой культуры (начиная с преромантической эпохи) множественность возможных интерпретаций является несомненной.

Однако текст и словесная культура в целом противятся подобному произволу. «Писатель... заботится о том, чтобы его сообщение было декодировано так, как он это задумал, чтобы не только содержание сообщения, но и его отношение к нему было передано читателю»²⁷. Для того чтобы решить эту задачу, он использует разные способы, в частности, совпадения вне- и внутритекстовых способов смыслопорождения. Однако у него неизбежно возникает потребность и в надындивидуальных, общекультурных механизмах, которые позволяли бы автору воздействовать на процесс рецепции, направляя ее в нужном ему направлении. Рассматривая речевое общение в его отношении к логике, Г. П. Грайс замечает, что «в нормальной ситуации человеческий диалог... представляет собой, в той или иной степени, особого рода совместную деятельность участников, каждый из которых в какой-то мере признает общую для них обоих цель (цели) или хотя бы „направление“ диалога»²⁸. Дан-

²⁶ Леонтьев К. Н. Восток, Россия и славянство. Т. 2. М., 1886. С. 270.

²⁷ Риффатерр М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX: Лингвостилистика. М., 1980. С. 72.

²⁸ Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 221—222.

ное положение справедливо и применительно к акту литературного общения, к тому сложному диалогу, в виде которого можно представить контакты автора и реципиента. Общей для них целью является правильное понимание сообщения — правильное с точки зрения его соответствия авторским интенциям. Но для того чтобы получатель определил нужное направление рецепции, недостаточно только индивидуальных усилий текста. Реципиент нуждается здесь еще и в дополнительных опорах, находящихся вне текста и вне его собственного сознания, надиндивидуальных и общих всей культуре.

В различные периоды данная проблема решается по-разному. Так, в эпоху культуры «готового слова» само это «готовое слово», взятое автором из памяти культуры, вызывающее строго определенные ассоциации, подсказывало читателю искомый путь. Кроме того, благодаря дедуктивности риторического сознания, определявшего культуру «готового слова», каждое вновь творимое произведение являлось реализацией некоей общей категории (жанра). Жанровый контекст, к которому оно приобщалось со своего рождения, становился для него дополнительным средством, нужным для верного прочтения.

В постриторическую эпоху ситуация, на первый взгляд, меняется. «Неготовое слово», казалось бы, отказывается от таких возможностей. Но именно *казалось бы*. И оно не может отказаться от общих всей культуре и надиндивидуальных опор. Но если раньше подобные начала, указывающие адресату основное направление его художественного восприятия, открыто присутствовали в литературе, были закреплены в риторических моделях, по которым строились конкретные тексты и которые носили нормативный характер, то теперь они, как уже говорилось, маскируются. Однако это не меняет сути дела. Как свидетельствует образ Элен в его соотношении с топосом оживающей статуи, и постриторическая словесность пользуется традиционными для культуры «готового слова» приемами, прежде всего топикой. Эти приемы модифицируются, приспособляются к дискурсивным принципам новой литературы, но в своем существе они остаются самими собой и выполняют ту же роль, что и прежде.

О ФУНКЦИИ ЦИТАТЫ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ

В предыдущем очерке говорилось о том, что и культура «неготового слова», постриторическая словесность, видя в творчестве в первую очередь самовыражение индивидуума, вместе с тем использует надындивидуальные культурные механизмы, позволяющие тексту, хотя бы отчасти, нейтрализовать его произвольные толкования. С их помощью текст как бы дополнительно указывает необходимый ему путь интерпретации, подправляет сбивающегося с верной дороги реципиента.

Потому, как и прежде, в культуре «неготового слова» продолжают действовать традиционные для риторической культуры принципы текстопорождения, в частности топика. Топосы могут трансформироваться, но их основная функция остается той же, что и ранее, — они оказываются добавочным средством выражения центральной, магистральной художественной идеи литературного произведения. Как и прежде, они свидетельствуют о конвергенциональности литературной коммуникации.

При этом автор в период постриторической словесности не ограничивается использованием таких традиционных риторических приемов, как топика. Может быть, более важными и действенными оказываются здесь уже иные способы, едва ли не в первую очередь — интертекстуальность.

Конечно, интертекстуальность присуща и культуре «готового слова». Однако в пределах риторической словесности интертекст лишен внутренней динамики и напряжения, которые он получает позднее. Дело в том, что, заимствуя нечто у другого произведения, цитирующий текст не осознает индивидуализированности, так сказать, личного характера подобного заимствования. Цитата берется не у конкретного ин-

дидуального текста, а у культуры вообще — ведь слова не принадлежат какому-либо отдельному автору и сочинению. Они принадлежат всей культуре. А каждый текст лишь пользуется общим достоянием.

В литературе же «неготового слова» все обстоит иначе. Слово — собственность автора и его текста: именно автор и находит *свои*, особые слова для отображения в словесном тексте той либо другой жизненной ситуации. Поэтому текстуальные отношения приобретают очень личный характер; они — своего рода беседа двух сознаний, запечатленных в тексте. Любопытно, что именно так определил словесность писатель, совсем далекий от интеллектуальной изощренности, — М. Горький, писавший в романе «Жизнь Матвея Кожемякина»: «...в книгах заключены души людей, живших до нашего рождения, а также живущих в наши дни, и книга есть как бы всемирная беседа людей о деяниях своих и запись дум человеческих о жизни»¹. Здесь уже речь не идет о пользовании общим достоянием, здесь один человек берет у другого, и при интертекстуальных переключках оттенок заимствования у другого — причем конкретного другого — сохраняется.

Собственно говоря, введенное М. М. Бахтиным понятие двуголосного слова как раз и отражает те особенности постриторического речевого и, в частности, литературного общения, которые имеются в виду. И не случайно роман как особая форма поэтического мышления — а именно с романом, как известно, и связан, по Бахтину, расцвет двуголосного слова — в известных пределах совпадает с тем, что в других понятийных категориях А. В. Михайлов определил как культуру «неготового слова». Культура «неготового слова» и роман в его бахтинском понимании и есть, в сущности, одно и то же.

Однако, становясь переключкой отдельных овеществленных в текстах человеческих сознаний, диалогом двух (или нескольких) индивидуумов, в то время как ранее они были способом приобщения единичного (отдельного произведения) к общему (словесной культуре в целом), интертекстуальные связи все-таки не теряют полностью своей прежней функции — соединения текста с надындивидуальными началами культуры. Подключая к семантическому полю произведения сочинения других авторов, они свидетельствуют о том, что выраженный в цитирую-

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 9. М., 1950. С. 157.

шем тексте магистральный художественный смысл присущ не только одному тексту, но и культурному сознанию в его надьиндивидуальном уровне: присущее нескольким индивидуумам склонно осознаться как присущее всем, как всеобщее.

Это общее, метаиндивидуальное, а значит, в конечном счете риторическое начало, свойственное интертекстуальности и в эпоху «неготового слова», оказывается особенно важным применительно к классическому искусству, в котором момент образцового, а значит — и общего, особенно силен. Причем индивидуальная конкретность любой интертекстуальной переключки, отделяющая интертекст от топики, всем этим не отменяется. Возникающая в связи с этим противоречивость, двуполярность и придает интертекстуальности в постриторический период особую внутреннюю напряженность, делает ее роль крайне важной. В частности, без нее автору было бы невозможно решить едва ли не главную свою задачу, вызвать у адресата нужную ему реакцию, воздействовать на читателя так, как он хочет. То, каким образом интертекстуальность способствует более отчетливому выражению магистральной художественной идеи текста, ее добавочному выделению, так же как и то, чем является, как предстает в словесном произведении эта магистральная художественная идея — все это и рассматривается ниже. Причем вначале представляется необходимым обратиться к общей проблеме функции цитаты.

* *
*

В начале 2-й части романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» в судьбе главного героя — Калиновича — происходит решительная перемена, связанная со знакомством с князем Иваном. Во 2-й главе 2-й части, когда два героя встречаются, князь Иван впервые показан не со стороны, не в слове автора, а непосредственно, он раскрывается в собственных своих словах и поступках. Эта сцена становится поэтому одной из ключевых в характеристике персонажа.

Своеобразным центром данного эпизода является большой монолог князя Ивана, посвященный его знакомству с Пушкиным. Он слишком велик для цитирования, поэтому приведу только его начало. На вопрос Калиновича, был ли он знаком с Пушкиным, его собеседник отвечает:

«Даже очень. Мы почти вместе росли, вместе стали выезжать молодыми людьми в свет: я — гвардейским прапорщиком, а он, кажется, служил тогда в иностранной коллегии... Он, Баратынский, Дельвиг, Павел Нащокин — а этот даже служил со мной в одном полку — все это были молодые люди одного кружка»². Эти слова невольно заставляют вспомнить знаменитую реплику Хлестакова из 6-го явления 3-го действия «Ревизора» («Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге»³). Пусть смутно и более чем неявно, но все же, как думается, они указывают на нее.

Конечно, между князем Иваном и Хлестаковым — дистанция весьма большая. Слова первого в принципе могут быть правдой, в то время как вымыслы Хлестакова открыто нереальны. Но все же ощущение сходства князя Ивана с гоголевским Иваном Александровичем возникает. Более того, оно явно усиливается и в дальнейшем: «...когда я вот бывал в последние годы его жизни в Петербурге, заезжал к нему, он почти каждый раз говорил мне: „Помилуй, князь, ты столько лет живешь и таскаешься по провинциям: расскажи что-нибудь, как у вас, и что там делается“» (129). Выпячивание князем своей фамильярной близости с Пушкиным напоминает слова гоголевского героя: «Бывало, часто говорю ему: „Ну что, брат Пушкин?“ — „Да так, брат — отвечает, бывало — так как-то все...“. Большой оригинал»⁴. Сближает высказывания двух персонажей не только смысл того, что они произносят, но и их речевая манера, их поведение: у того и другого — поразительная внутренняя развязность, бесцеремонное желание приблизить себя к великому человеку, презрительное неуважение (у Хлестакова — невольное, у князя Ивана — вполне сознательное) к слушателям.

В заключение своего повествования князь Иван сообщает, что его рассказ о живописце Сольфини был положен Пушкиным в основу образа итальянца-импровизатора из «Египетских ночей». И вновь возникает соответствие с Хлестаковым, на этот раз с его утверждением, что именно он, Хлестаков, — автор множества разнообразнейших произведений.

² Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1959. С. 128. — В дальнейшем при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.

³ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1977. С. 45.

⁴ Там же.

Оказывается, точки соприкосновения монолога князя Ивана с хлестаковскими рассказами достаточно многочисленны, регулярны и обнаруживаются на пространстве всего рассказа. Это и дает основание видеть в данных словах специфическую, скрытую цитату из 3-го акта гоголевской комедии. Вернее, учитывая глубочайшие трансформации, которым подвергся гоголевский текст под пером Писемского, и неясность цитирования, здесь стоит говорить скорее о вариации на тему Гоголя. Эта вариация, или цитата, занимает существенное место в идейном содержании романа, играет немалую роль в его смыслообразовании.

Во-первых, увиденный в словах князя Ивана намек на «Ревизора» сразу же заставляет усомниться в правдивости его речей. Прямо автор о лживости своего персонажа не говорит. Но реминисценция из «Ревизора», обращая читателя к гоголевской комедии и позволяя увидеть за князем Иваном Хлестакова с абсолютной нереальностью его рассказов, тем самым ставит под вопрос и правдивость первого.

Во-вторых, гоголевская цитата помогает понять место данного героя в этической системе романа. Напомню, что она появляется в самом начале знакомства читателя с персонажем. Как нередко у Писемского, авторская его характеристика несколько неопределенна, точки над *i* не расставлены. Все отрицательное, сообщенное о нем, сопровождается оговорками, выражениями типа «говорили», «ходили слухи» и т. д. И хотя, в сущности, ясно, что герой далеко не положительен, все же нравственно-духовная его сущность остается двусмысленной. Реминисценция же из Гоголя, вводя в семантические границы «Тысячи душ» свой источник, эту двусмысленность в некоторой степени устраняет. В результате цитирования созданный Гоголем образ становится фоном литературного героя Писемского. Конечно, далеко не все составляющие необычайно многозначного гоголевского персонажа проникают в подтекст образа князя Ивана. Туда входят те элементы семантического ореола Хлестакова, которые можно обозначить как явно отрицательные: полное отсутствие нравственных устоев, внутренняя легковесность и безответственность по отношению к окружающим, представление об особом положении своей персоны среди других людей. О последней черте очень верно писала Е. Н. Купрельнова, обнаружившая в героях «Ревизора» и в том числе в Хлестакове «некритическое отношение к себе, убежденность в собственном превосходстве над другими и в неотъемлемом праве на

то, что ставится в вину другим...»⁵. Проникая в характер героя Писемского, эти свойства позволяют заметить его безнравственность — как личную, так и общественную. Таким образом, благодаря вариации на тему «Ревизора» место князя Ивана в этической системе романа определяется достаточно явно (при сохранении свойственных реализму сложности и неоднозначности характера).

Наконец, в-третьих, гоголевская цитата и благодаря ей мерцающий за князем Иваном Хлестаков высветляют место первого в сюжетном действии романа, его роль в развитии сюжета. Ю. В. Манн справедливо говорит о «миражной интриге» «Ревизора», создающейся благодаря Хлестакову; в пьесе возникает мираж, герои возлагают свои надежды на Хлестакова, но ведь он — пустое место, и мираж закономерно развеивается. «К Хлестакову обращены надежды и просьбы о помощи, с его именем связываются чаяния десятков и сотен людей, находящихся за сценой, — всех обитателей потревоженного города. А оказалось то, что вся постройка возводилась на гнилом фундаменте и в одно мгновение рухнула»⁶. Но ведь и роль князя Ивана в жизни Калиновича в конечном счете тоже может быть определена как миражная. После долгих раздумий герой начинает следовать советам князя, возлагая на него надежды. Но все заканчивается прахом. И в «Тысяче душ» мираж рассыпается. Конечно, здесь этот мираж как бы и не вполне мираж, в романе все грубее и прямолинейнее, чем в гениальной пьесе, в советах князя Ивана легко заподозрить корыстный расчет. И все же отзвук «миражности» в «Тысяче душ» явственно ощутим.

Все три рассмотренные функции цитаты из «Ревизора» отличаются друг от друга, каждая имеет свое содержание. Но реализуются они в одном направлении, и в конце концов самая общая их роль в смысловой структуре романа оказывается одинаковой: они сообщают то, что позднее будет высказано непосредственно в тексте. Действительно, цитата из комедии, применяемая к князю Ивану, заставляет усомниться в правдивости его рассказа. А через несколько страниц в авторской речи все повествование героя объявляется выдумкой: «...и как можно подозревать, весь рассказ о Сольфини изобрел, желая тем показать молодому

⁵ Куприянова Е. Н. Гоголь // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л., 1981. С. 555.

⁶ Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 63.

литератору свою симпатию к художникам и любовь к искусствам, а вместе с тем намекнуть и на свое знакомство с Пушкиным... которому, как известно, в дружбу напрашивались после его смерти не только люди совершенно ему незнакомые, но даже печатные враги его...» (132). Или другой пример — выведение Хлестакова на семантическую орбиту персонажа романа Писемского раскрывает, как говорилось выше, безнравственность князя Ивана, в частности, акцентирует в нем разрешение себе того, что другим запрещается. Это же качество героя эксплицируется позже, в 6-й главе 2-й части, во время его весьма важного разговора с Калиновичем. В нем князь Иван выступает искусителем, убеждая Калиновича жениться на богатой наследнице — Полине. Он прибегает и к философским аргументам: люди неодинаковы — есть рядовые существа, а есть личности неординарные, для которых привычные этические нормы необязательны и даже вредны, так как мешают им реализовать все их возможности. «Люди, мой милый, — говорит он, — разделяются на два разряда: на человечество дюжинное, чернорабочее, которому самим Богом назначено родиться, вырасти и запречься потом с тупым терпением в какую-нибудь узкую деятельность... Но есть, mon cher, другой разряд людей, гораздо уже повыше; это... как бы назвать... забелка человечества: если не гении, то все-таки люди, отмеченные каким-нибудь особенным талантом, люди, которым, наконец, предназначено быть двигателями общества, а не сносливыми трутнями» (180—181). В этих словах, кстати, весьма близких знаменитой теории Раскольникова, та «убежденность в собственном превосходстве над другими», на которую уже намекалось цитатой. Еще более прямо выражаются и те повороты сюжета, на которые цитата лишь указывала (имеется в виду «миражная» интрига). Оказывается, таким образом, что выделенные три функции цитаты объединяются в одну более общую — прогнозирование дальнейшего развертывания текста, имплицитное предсказывание принципиально важных смысловых поворотов.

Думается, в этой перспекции и заключается одна из важнейших функций цитирования в повествовательной прозе. И не только цитирование — в эпических жанрах и другие способы указания на чужой текст, подключаящие его к рассматриваемому произведению, часто преследуют как раз данную цель. Интересное и явное подтверждение этому можно обнаружить в «Отцах и детях» И. С. Тургенева. Ю. В. Ле-

Лебедев обратил внимание на одну реплику Базарова, играющую в романе весьма важную роль: в ней, вспоминая, что сегодня день его ангела, герой тем самым указывает на своего небесного покровителя — св. Евсевия, епископа Самосатского. Исследователь показал, что облик Евсевия во многом соотносим с характером Базарова, а его житие в существенных моментах соответствует жизни тургеневского персонажа⁷. В частности, кончина Евсевия в известном смысле предугадывает смерть Базарова: Евсевий умер от язвы, нанесенной ему «злой женой», представительницей арианского лагеря, с которым святитель боролся. По существу, такова же и гибель героя «Отцов и детей» — «умирает он от случайной язвы, от пореза пальца, этот „случайный“ порез глубоко мотивирован особым психологическим состоянием героя, уязвленного роковой безответной любовью к женщине из враждебного дворянского круга»⁸. И здесь мы имеем дело с введением посредством аллюзии в подтекст романа того, что позднее будет высказано в тексте.

Надо сказать, что само по себе указание на прогнозирующую функцию цитаты в повествовательной прозе не является чем-то новым. В той или другой степени о ней писали в статьях, посвященных конкретным проблемам. Так, например, Ж. Зельдхейи-Деак выделяет в «малой» прозе И. С. Тургенева отдельную группу цитат, «которые сжато выражают суть произведения или предсказывают события, описанные в данном рассказе»⁹. Однако причины появления подобной функции еще нуждаются в дальнейшем обдумывании и объяснении. И здесь стоит прибегнуть к понятиям теории информации.

В свете данной теории более ясной становится то, почему цитата имплицитно дублирует содержание, позднее выраженное прямо. Ведь теория информации в ее применении к акту коммуникации проясняет коммуникативную функцию литературного сочинения и то, как она

⁷ Лебедев Ю. В. По поводу одной реплики Базарова // И. С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества / Под ред. М. П. Алексева. Л., 1982. С. 199—202. — Надо отметить, что связь биографии героя и его характера с обликом и житием его святого — часто встречающийся у Тургенева прием. Применительно к Федору Лаврецкому см., напр.: Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. Л., 1982. С. 165—166.

⁸ Лебедев Ю. В. Указ. соч. С. 201.

⁹ Зельдхейи-Деак Ж. К проблеме реминисценций в «малой» прозе И. С. Тургенева // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. / Под ред. Г. П. Макогоненко, В. М. Марковича и др. Л., 1984. С. 104.

воздействует на его структуру. Возникающий в канале связи шум вынуждает усложнять строение произведения, делая его тем самым более шумоустойчивым. Кроме того, свобода восприятия со стороны читателя тоже выступает как помеха в канале связи, так как, по верному замечанию М. Риффатерра, «писатель... заботится о том, чтобы его сообщение было декодировано так, как он это задумал (курсив мой. — П. Б.)»¹⁰, и это заставляет автора отбирать такие элементы, «которые ограничивают свободу восприятия в процессе декодирования»¹¹. Один из этих элементов в повествовательной прозе — цитата.

Действительно, предсказывая дальнейшее смыслообразование, дублируя его в импликационале, она противится слишком произвольному декодированию текста, способствуя более адекватному его пониманию. Благодаря этому снижается возможность искажения содержания сообщения, того, что вкладывает в него автор, короче говоря, — его художественного смысла.

* * *

Теперь мы закономерно приходим к необходимости рассмотреть еще один вопрос, связанный с изучением литературы, — вопрос о многозначности художественного смысла. Действительно, а существует ли один, конечный художественный смысл, и можно ли его исказить в том случае, если сочинение писателя многосмысленно?

Неоднократно и основываясь на разных эстетико-философских концепциях писали о содержательном многообразии художественного текста, о различных способах его понимания, обусловленных исторической эпохой и индивидуальными особенностями воспринимающего человека. Высказывались и суждения такого рода, что внутренний мир произведения вообще неисчерпаем. Так, в сравнительно недавнее время в литературоведении получил распространение заимствованный из лингвистической прагматики так называемый принцип множественности видов интерпретации, согласно которому текст может рассматриваться с разнообразных точек зрения и посему количество интерпретаций неограниченно¹².

¹⁰ Р и ф ф а т е р р М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX: Лингвостилистика / Сост. И. Р. Гальперин. М., 1980. С. 72.

¹¹ Там же. С. 74.

¹² См. об этом: С т е п а н о в Г. В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988. С. 121.

Нет никакого сомнения в том, что литературное творение отличается содержательной широтой, что диапазон его значений весьма велик и ни в коей мере не выразим логическими категориями. Но все же оно не безгранично многозначно и, более того, не многосмысленно. В нем — множество семантических оттенков, но художественный смысл — только один. Интересно, что Б. А. Ларин, одним из первых заговоривший о смысловой осложненности художественной речи, тем не менее писал в 1922 г.: «Признаю, что в каждом литературном произведении должен быть в существе бесспорный, конечный смысл, хотя бы о нем спорили...»¹³ Правда, этот конечный смысл — весьма специфический, и точнее было бы здесь говорить не о смысле, а о поэтической модальности, о некотором смысловом векторе. Это во многом связано с особенностью содержания литературного сочинения, которое не статично, а динамично. Ведь, как известно, художественная структура противоречива. А диалектическое противоречие всегда — не только отношение, но и процесс. Недаром Гегель называл противоречие «корнем всякого движения». Самодвижение, писал он, выступает по отношению к противоречию как его «изображение», «наличное бытие»¹⁴. Самодвижением, обусловленным диалектическими противоречиями, является и поэтическое содержание литературного произведения, потому-то и говорят применительно к нему о динамическом смыслообразовании.

Содержание произведения — это процесс, а его конечный художественный смысл — единственный, несмотря на все оттенки, — модальность, определяющая направление этого процесса, выражаясь образно — маяк, указывающий путь пускающемуся в трудное плавание читателю или исследователю. Именно этот художественный смысл обуславливает линейную последовательность в развертывании содержания. Надо сказать, что лингвисты, исследующие структуру и семантику текста, отмечали присутствие в нем содержательной надстройки, являющейся верхним пределом дискурса. В. А. Звегинцев видел в ней категорию, определяющую цельность и связность текста, его линейность, т. е., по существу, то, что выше говорилось об основном художественном смысле. Обозначая эту категорию термином «возможный мир», ученый замечал, что именно «возможный мир» обуславливает ту лингвистическую вселенную,

¹³ Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 47.

¹⁴ Гегель Г.-Ф.-В. Наука логики. Т. 2. М., 1972. С. 65—66.

коею является, по его мнению, любой текст¹⁵. При этом «многоголосность в пределах „возможного мира“ противопоказана. В церковь должны иметь доступ только те прихожане, которые способны понять ее проповедника, — посторонним там делать нечего»¹⁶. Действительно, если видеть в художественном смысле силу, организующую линейное развертывание текста, в частности его динамическое смыслообразование, то с неизбежностью приходится констатировать, что полифоничным смысл этот быть не может. В противном случае он окажется противоречащим содержанию, линейной последовательности единиц текста. Ведь текст распространяется только в одном направлении, а не в разных.

Не нужно при этом думать, что художественный смысл сугубо однозначен и не имеет оттенков. Он многолик, но лики его смотрят в одну сторону. Он сравним с дорогой: позволительно шествовать по ее середине, не возбраняется двигаться по обочине, возможно идти и рядом с нею по траве. Но нельзя повернуться и пойти по другому пути. Так, например, проникая во внутренний мир пушкинского «Моцарта и Сальери», исследуя его художественный смысл, можно видеть в Сальери завистника, можно — представителя классицистического искусства, можно — крайнего индивидуалиста, героя-богоборца, предшественника Родиона Раскольникова. Эти, хотя и различные, оттенки нисколько не противоречат динамическому смысловому движению трагедии. Но вот утверждение, что в ней говорится о «борьбе двух типов художника, наделенных равновеликой, но разнонаправленной духовной мощью»¹⁷, уже входит в конфликт с последовательностью смыслообразовательного процесса: ведь все действие пьесы постепенно раскрывает в Сальери преступника, убившего доверившегося ему друга. И находить в этом величие духовной мощи — более чем странно. Здесь уже не углубление внутрь художественного смысла, а его искажение, не движение вперед по открывающемуся пути, но его произвольная смена.

Все эти размышления на первый взгляд далеко увели нас от цитаты. Но это не так, и цитата имеет к ним самое прямое и непосредствен-

¹⁵ Звегинцев В. А. О цельноформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. Вып. 1. С. 13—31.

¹⁶ Там же. С. 20.

¹⁷ Викторovich В. А. К поэтике сюжетного эксперимента: Пушкин и Достоевский // Болдинские чтения / Под ред. М. П. Алексеева, Н. А. Борисовой. Горький, 1981. С. 171.

ное отношение. Дело в том, что художественный смысл существует не вовне текста, задан не интенцией автора и содержится не в сознании воспринимающего читателя. Он заключен в самом тексте и выражен не только в идейной сфере, но и в формальной организации произведения. Цитата как раз и является одним из тех элементов структуры, что способствуют выражению основной поэтической идеи литературного сочинения. Она приводит к тому, что претекст подключается к посттексту. Этот антецедент, откуда берется цитата, как любой литературный факт, семантически осложнен. Но в подтекст второго, нового художественного произведения проникает не все многообразие его содержания, а только некоторая часть, та, которая больше всего соответствует проблематике цитирующего текста. Из внутреннего мира сочинения выбирается лишь находящее отзвук, оно одно актуализируется цитатой. И в результате происходит не столько усложнение, сколько усиление доминирующей поэтической идеи, укрупнение художественного смысла посттекста. В связи с этим функцию цитаты в повествовательной прозе можно обозначить не только как прогнозирование и имплицитное предварение динамического смыслообразования, но и как один из способов выражения фундаментального художественного смысла. Кстати, такое понимание функции цитаты обнажает одно из тех противоречий, которые, как говорилось, лежат в основе семантической структуры текста. С одной стороны, цитата, включая в подтекст произведения свой источник, расширяет его содержание. А с другой, способствуя реализации однонаправленного художественного смысла, она тем самым обозначает пределы возможных толкований, ограничивает число смысловых оттенков. Задача цитаты — как бы сужение посредством расширения. И это не парадокс, а проявление диалектических противоречий, которые пронизывают наше бытие, определяют истинность наших представлений. Ибо, как писал Гегель, «противоречие есть критерий истины, отсутствие противоречия — критерий заблуждений»¹⁸.

¹⁸ Гегель Г.-Ф.-В. Работы разных лет. Т. 1. М., 1970. С. 265.

**ОБ ОДНОЙ ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ПАРАЛЛЕЛИ
К «ШИНЕЛИ» Н. В. ГОГОЛЯ
(К ПРОБЛЕМЕ ВНЕТЕКСТОВЫХ
ФАКТОРОВ СМЫСЛОБРАЗОВАНИЯ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ)**

Характеризуя принципы смыслообразования, характерные для русской литературы XIX в., В. М. Маркович в ряде своих работ говорит об особой группе произведений, которые он обозначает как классические и о художественном смысле которых «можно сказать, что он не существует, а живет»¹. Без сомнения, к таким классическим текстам относится и «Шинель» Н. В. Гоголя с ее «содержательной неисчерпаемостью»² и открытостью.

Надо сказать, что принадлежность Гоголя к классике (в любом ее понимании, а не только в том, которое свойственно В. М. Марковичу), по существу, не требует доказательств. Созданный им художественный мир отличается совершенно особой семантической емкостью, неоднозначностью и многомерностью, имеет «некоторый символический потенциал», намечающий «перспективы неограниченно емких, не поддающихся определению „сверхсмыслов“»³. Для достижения этой цели писатель использует разнообразные стратегии. Среди них, несомненно, большую

¹ Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 63.

² Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы и о двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла: проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 124.

³ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 30.

роль играют сложные внутритекстовые взаимодействия между субъектом и творимым им текстом, причем сам процесс текстопорождения становится предметом изображения. На это обратил внимание уже Б. М. Эйхенбаум, в своей знаменитой статье о «Шинели» писавший о том, что «основа гоголевского текста — сказ», что «текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций»⁴ и что именно это «сложение» и составляет в конечном счете главное содержание повести. А в последнее время эти же пути осмысливания создаваемого словесного мира, избираемые Гоголем в его повествовательной прозе, были проанализированы Арпадом Ковачем, связавшим их с особенностями персонального повествования⁵.

Однако, несмотря на всю важность данного и других внутритекстовых способов выражения художественной идеи, может быть, еще более значительными для Гоголя оказывались внешние связи его произведения с предшествовавшей и современной ему словесной продукцией, с литературным контекстом. Интертекстуальные контакты разнообразных типов, соединяющие гоголевский текст с близкими и далекими претекстами, трансформировали данный контекст в своеобразный содержательный подтекст, не учитывая который невозможно понять то или другое конкретное сочинение писателя. Более того, интертекстуальность не только расширяет семантическое поле, создающееся в тексте, но и упорядочивает его, определяя своеобразную иерархию составляющих это поле элементов, указывает на приоритетные и, наоборот, периферийные смыслы. Кроме того, сигналы разного типа — прямые и косвенные, — возникающие в процессе тексторазвертывания и указывающие на факт вступления данного произведения в интертекстуальные операции, служат неким азимутом для реципиента, оказываются компасом, позволяющим определить верность или, напротив, ложность избираемого для прочтения пути. И с точки зрения автора, создающего текст и кодирующего в нем определенное содержание, и с точки зрения реципиента, стремящегося адекватно этот текст декодировать, интертекстуальность приобретает, таким образом, особое значение: автору она позволяет имплицитировать те конвенции, в рамках которых возможно пра-

⁴ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 48.

⁵ Kovács, Arpad. Персональное повествование: Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt-am-Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1994.

вильное (с его точки зрения) прочтение, а читателю — эти конвенции определить.

Среди литературных традиций, с которыми перекрещивается гоголевское творчество, оказываясь членом сразу многих культурных парадигм, особое место занимает христианская словесность: Священное Писание, сочинения Отцов Церкви, учительные и богословские труды. Не только для позднего Гоголя — для «Выбранных мест переписки с друзьями», «Авторской исповеди», тем более для «Размышлений о Божественной литургии» — опора на христианскую мысль оказывается определяющей, но и для более ранних его творений, в частности для «Шинели», именно эта традиция является наиболее важной и содержательной⁶. Поэтому, анализируя интертекстуальные контакты «Шинели», в первую очередь следует обратить внимание на взаимоотношения повести с религиозной литературой, причем необходимо учитывать не только цитацию (в самом широком понимании термина), но и более косвенные переклички и созвучия.

Надо сказать, что в настоящее время рассмотрение «Шинели» в контексте церковной словесности стало в некотором роде общим местом гоголеведения⁷. Особенно часто указываются соответствия, возникающие между новеллой и житием св. Акакия, небесного покровителя главного героя, и вообще агиографической литературой. Немало писали и о параллелях между гоголевской повестью и Новым Заветом — здесь можно назвать работы Р.-Д. Кайля, Э. Хипписли, В. Шамшулы, В. Е. Ветловской и др.⁸

Однако из этих перекличек, как думается, недостаточно внимания уделяется одной из наиболее важных — созвучию между «Шинелью» и 19—21-м стихами 6-й главы Евангелия от Матфея. Насколько мне из-

⁶ Данный вопрос содержательно рассмотрен в кн.: Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной литературы. СПб., 1992.

⁷ См., напр.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. Б. м., 1993.

⁸ Keil R.-D. Doch noch Neues zu Gogol's «Mantel»? // Die Welt der Slaven. 30. N. F. 9. 1985. S. 66—71; Hippisly A. Gogol's «The Overcoat»: A Further Interpretation // Slavic and East European Journal. 20. 1976 (2). P. 121—129; Schamschula W. Zwei Studien zu Gogol's Mantel. I: Zur Entstehung des «Mantel». II: Zum Mantelsymbol // Die Welt der Slaven. 35. N. F. 14. 1990. I. S. 117—146; Ветловская В. Е. Повесть Гоголя «Шинель» (трансформация пушкинских мотивов) // Русская литература. 1988. № 4. С. 41—69.

вестно, лишь П. Тирген в статье, прямо посвященной отражению Нагорной проповеди в повестях Гоголя, указал на это соответствие⁹. Вместе с тем оно кажется достаточно отчетливым: повелла Гоголя органично входит в тот смысловой ореол, который окружает данный евангельский текст, и этот ореол существенно обогащает и, одновременно, продвигает художественную идею гоголевского произведения.

* * *

В 6-й главе Евангелия от Матфея читаем:

«а. Не скрывайте себѣ сокровищъ на земли, идѣже червь и тля тлѣтъ, и идѣже татѣ подкопываютъ и крадѣтъ:

•к. Скрывайте же себѣ сокровище на нѣси, идѣже ни червь, ни тля тлѣтъ, и идѣже татѣ не подкопываютъ, ни крадѣтъ.

•кв. Идѣже во есть сокровище ваше, тѣ бѣдетъ и сердце ваше» (Матф., 6, 19—21).

Несмотря на то, что в «Шинели» нет прямых отсылок к данным стихам, тем не менее имеются все основания полагать, что они являются одним из основных источников повести и играют чрезвычайно важную роль в определении магистрального направления ее смыслообразования и семантики возникающих оценок героя и мира. Во-первых, для Гоголя вообще характерна завуалированность интертекстуальных связей: прямые указания на них в его сочинениях достаточно редки. Кстати, и соответствие жизни Акакия Акакиевича житию св. Акакия также не эксплицировано в повести, эта существенная для понимания «Шинели» параллель открывается реципиенту не посредством цитации, а через общее сходство героев: судьба Башмачкина в существенных моментах совпадает с житием его святого патрона. Такого рода созвучие еще значительнее в случае с только что приведенным евангельским отрывком, в котором как бы содержится (в свернутом виде) вся история, рассказанная Гоголем. Поэтому отсутствие текстового сигнала, открыто отсылающего к Нагорной проповеди, не может поставить под сомнение их

⁹ Thiergen P. Gogol's Mantel und die Bergpredigt // Gattungen in den slavischen Literaturen: Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Hrsg. von H.-B. Harder, H. Rothe. Köln; Wien, 1988. S. 404—406.

близость: несоизмеримо более весомым аргументом оказывается смысловое сходство, здесь — несомненное.

Во-вторых, Новый Завет вообще занимает исключительное по важности место в художественном сознании писателя, являясь, по вполне понятным причинам, основой творимого им словесного мира, в связи с чем даже отдаленные совпадения приобретают особый смысл. Кроме того, в «Шинели» существенную роль играют сложные метафорические уподобления мира — книге, героя — букве и т. п., что в конечном счете вызывает достаточно ясные ассоциации с Библией: «За всеми метафорическими преобразованиями просматривается... ряд...: мир — книга — человек — Библия»¹⁰. Это, в свою очередь, выдвигает библейские тексты, а значит, и Нагорную проповедь, на первый план словесного контекста, существенного для Гоголя.

В-третьих, в самом тексте «Шинели» существуют мотивы, отсылающие к Библии и указывающие на ее участие в формировании смысла повести. Это, в первую очередь, характеристика Башмачкина в своеобразном некрологе, которым завершается описание земной жизни героя: «Исчезло и скрылось существо... на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» (3, 140)¹¹, характеристика, открыто связанная с библейской традицией, прежде всего с Псалтырью, и варьирующая один из излюбленных псалмических мотивов. При этом, хотя данные слова вызывают прежде всего ассоциации с псалмами, они в то же время косвенно указывают и на интересующий нас новозаветный текст — в них выражена та же идея тщетности земного богатства и власти, обманчивости любой

¹⁰ Гончаров С. А. Указ. соч. С. 61. — Этот ряд характерен для литературы барокко, где тоpos «мир есть книга» был одним из самых распространенных. Данному тоposу и его жизни в европейской культуре посвящена 16-я глава («Книга как символ») труда Э.-Р. Курциуса (см.: Curtius E.-R. *European Literature and the Latin middle ages*. London, 1976. P. 302—347). Применительно к славянскому барокко см.: Čiževskij D. *Aus zwei Welten*. S'Grovenhage, 1956. S. 85—114; Панченко А. М. *Русская культура в канун петровских реформ*. Л., 1984. С. 87—104. — Трудно сомневаться в том, что метафорические уподобления «Шинели», связанные с темой книги, письма, букв, восходят именно к барокко. О важности для Гоголя данной традиции см.: Смирнова Е. А. *Поэма Гоголя «Мертвые души»*. Л., 1987. С. 61—78 и др.

¹¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1—3. М., 1977. — Здесь и далее том и страница данного издания указываются в тексте. На связь этого места «Шинели» с Библией обратил внимание С. А. Гончаров: Гончаров С. А. Указ. соч. С. 64.

земной силы, могущей в каждую минуту исчезнуть и не способной помочь человеку.

Наконец, нужно учитывать и то большое внимание, которое Гоголь уделял проблеме, поставленной в Нагорной проповеди, — невозможности связать свою жизнь с внешним, т. е. земным миром — в своей переписке начала 1840-х годов, где она оказывается одной из основных. Тут можно в качестве примера упомянуть письмо А. С. Данилевскому от 20 июня 1843 г., где писатель прямо говорит о гибели «вещного» мира, и многие другие.

Все это в совокупности и позволяет увидеть в приведенном выше отрывке Евангелия от Матфея один из претекстов «Шинели» — претекст, как думается, особо важный, возможно, послуживший писателю неким толчком и потому ставший в определенном смысле источником новеллы. А это, в свою очередь, обогащает содержательный потенциал «Шинели», вносит в него, благодаря возникающей переключке между рею и выявленным претекстом, дополнительные и существенные оттенки.

* *
*

Смысловые обертоны, которые вносит в семантический подтекст «Шинели» параллель с 19—21-м стихами 6-й главы Евангелия от Матфея, касаются негативно-оценочного плана гоголевской повести; прежде всего они высветляют отрицательное начало в образе главного героя — Акакия Акакиевича Башмачкина.

Надо сказать, что данный характер, как и некоторые другие создания Гоголя, например Хлестаков, отличается чрезвычайной осложненностью, вызванной разнонаправленностью составляющих его элементов, многоуровневостью структуры и ее открытостью. С одной стороны, «Акакий Акакиевич Башмачкин — безусловно самый ничтожный из всех духовно ничтожных героев Гоголя»¹², с другой же — в нем обнаруживаются и сознательно-глубокая любовь к вверенному делу, и верность своему месту, и аскетизм — т. е. все то, что в какой-то мере делает его жизнь житием, а его самого сближает не только со св. Акакием, но и с

¹² Купреянова Е. Н. Н. В. Гоголь // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л., 1981. С. 574.

другими христианскими подвижниками¹³. Связь с Нагорной проповедью, ни в коей мере не уничтожая эту полисемантическую, вместе с тем проясняет принципиальную направленность героя, помогает обнаружить доминанту в его многоперспективной оценочной характеристике: Башмачкин — человек, собирающий «себѣ сокровищѣ на земли», т. е. выбравший неверный, ведущий к гибели жизненный путь. История Акакия Акакиевича становится развернутой иллюстрацией к евангельским словам: он, вопреки предостережению, стремится собирать богатства на земле, «идѣже татѣ подкопываютъ и крадутъ». И действительно, появляются воры и крадут единственное достояние героя, единственную ценность несчастной и жалкой его жизни, его богатство, собранное на земле, — шинель. На то, что нападение на Башмачкина — не случайность, а закономерный итог его ложно направленной жизни, указывают слова одного из грабителей: «„А ведь шинель-то моя“, — сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник» (3, 133). Шинель действительно его — не в том смысле, что принадлежит грабителю, но в том, что не принадлежит Башмачкину. Она относится к земному миру и тем самым не может навсегда остаться с героем. Как любая земная вещь, шинель неизбежно отнимется от человека, тщетно пытавшегося выстроить благосостояние на земной основе.

Представление о ненадежности, изменчивости благ материальной жизни, влагаемое в «Шинель» ее источником — 19—21-м стихами 6-й главы Евангелия от Матфея, — поддерживается и стилистической фактурой повести: «сравнительные и превосходные степени, особенно те из них, которые не привились к русскому языку или не совсем к нему привились, участвуют в создании мира весьма неустойчивых ценностей»¹⁴. Данная стилистическая атмосфера неустойчивости вполне соответствует возникающим благодаря претексту смыслам. И в их общем свете становится ясно, что Башмачкин — не только пример «маленького человека», не только протестующая против холодного мира личность, не только своего рода мученик, не только страстный влюбленный — в его образе

¹³ Эта «агиографическая» линия в образе героя не раз рассматривалась в последние десятилетия О. Г. Дилакторской, Г. П. Макогоненко, Ю. В. Манном, ван дер Энгом, К.-Д. Зееманом, Л. Тикосом и др.

¹⁴ Ч и ч е р и н А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 134.

присутствуют все эти оттенки, но они его не исчерпывают. Более того, они в каком-то отношении вторичны, ложатся на первооснову башмачкинского характера, создаваемую евангельской параллелью: Акакий Акакиевич прежде всего человек, выбравший мир, а не Бога, земное, а не Небесное.

Такое понимание доминанты героя новеллы, возможное благодаря интертекстуальным связям, помогает глубже осмыслить два весьма существенных момента ее содержательной структуры: во-первых, мотив «падения» Башмачкина, а во-вторых, фантастический финал, связанный с так называемым воскресением главного действующего лица.

«Падение» героя, его измена своему месту, толчком и причиной которых явился замысел шить новую шинель, достаточно отчетливо изображены в повести и не раз привлекали внимание ее интерпретаторов¹⁵. Конечно, мотив этот, как обычно у Гоголя, осложнен встречными смысловыми потоками: увлечение шинелью, живые мечты о ней вроде бы наполняют героя жизненной силой, укрупняют его характер. Поэтому нередко здесь видели не падение, а наоборот — возрождение: «...в полуживом Акакии Акакиевиче начинает шевелиться и пробуждаться человеческое...», и чуть далее: «...Акакий Акакиевич шагнул еще вперед по пути Воскресения в нем человека»¹⁶.

Действительно, на первый взгляд герой становится лучше: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером... Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли...» (3, 128). Однако это пробуждение описывается более чем двусмысленно; особенно показателен здесь эпитет «дерзкие», т. е. не только «смелые, отважные», но и «безрассудные, неуместно решительные, наглые, непокорные, грубые»¹⁷. Конечно, резко критические оттенки эпитета смягчаются благодаря комической мелкости содержания этих «дерзких» мыслей: «...не положить ли, точно, куницу на воротник?» (3, 128).

¹⁵ Одним из первых на данный мотив повести обратил внимание Д. Чижевский. См.: Č i ž e v s k i j D. Zur Komposition von Gogol's «Mantel» // Zeitschrift für slawische Philologie. 14/1—2. 1937. S. 63—94. — Следует отметить, что данная работа до сих пор остается одной из лучших интерпретаций «Шинели». Существует и ее русский вариант: Ч и ж е в с к и й Д. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. 1938. Т. LXVII. С. 172—195.

¹⁶ Г у к о в с к и й Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 354—355.

¹⁷ Д а л ь В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1955. С. 432.

Но тем не менее данный эпитет несет явные сомнения в благодатности происходящих с героем перемен.

Эти сомнения подтверждаются и чуть было не допущенной при переписывании ошибкой, и более поздней сценой не состоявшегося преследования дамы: «...даже побежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (3, 133). Мотив преследования усиливается и предшествующим разглядыванием картины: «Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой» (3, 131). Эти два эпизода, разделенные незначительным текстовым пространством, корреспондируют между собой: Акакий Акакиевич уподобляется господину «с бакенбардами и красивой эспаньолкой», и тем самым в смысловой ореол героя входит (пусть и неявно, лишь намеченная) тема разврата, растления. Она остается только ироническим намеком, и все же в самой возможности подобного поведения уже заключается отчетливо отрицательная оценка.

Учитывая дальнейшее развитие «петербургского» текста, к которому принадлежит «Шинель», в частности ранние повести или «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, в этой теме можно увидеть попытку обозначить возможный переход Акакия Акакиевича из одного состояния (как социального, так и духовного) в другое: из «бедных людей» с их аскетизмом и духовной красотой, пусть и искаженной (ср.: Макар Девушкин, Варенька, Соня Мармеладова), он потенциально становится «хозяином жизни» с их стремлением к растлению, переходит в разряд Лужиных, Свидригайловых, пьяных господ на бульваре.

Пробуждение героя оказывается его пробуждением ко злу. И это подтверждается еще одной новой особенностью его поведения — постоянной усмешкой: «...несколько раз даже усмехнулся...», «...сначала только улыбался...» (3, 130); «...даже засмеялся...», «...он все усмехался..., «...покачал головой и усмехнулся...» (3, 131). Этот смех, так подчеркнuto обозначенный, не может не вызывать определенных ассоциаций, ведущих к нечистой силе: литературное описание черта в рус-

ской словесности часто включало смех в число постоянных его атрибутов. Тут можно указать на «Повесть о Савве Грудцыне», где разговор беса с Саввой «на всем протяжении сопровождается безудержным смехом, комментируется набором таких деепричастий, как „осклабив-ся“, „рассмеялся“, „возсмеялся“, „улыбаяся“»¹⁸. Или же, если обратиться к другой эпохе, — на «ласково усмехающегося» джентльмена из юншмара Ивана Карамазова. И Гоголю были присущи подобные представления: «с бесовскою усмешкою» (1, 45) обращается к Петру Басаврюк в «Вечере накануне Ивана Купала», смеется нечисть в «Пропавшей грамоте», со смехом приближается к Хоме Бругу в «Вие» лицо русалки, и уста убитой им панночки-ведьмы — «рубины, готовые усмеяться» (2, 163).

Получается, что, замыслив пошить шинель, предавшись мечтам о ней, Башмачкин не возрождается, а падает — более того, попадает во власть злых сил; в нем действительно «начинает шевелиться и пробуждаться *человеческое*» (Гуковский), но в своем негативном значении — как отрицательное, земное, противостоящее Божественному. В чем же причина такого падения?

Д. Чижевский объяснял его любовным увлечением героя: «Отношение героя к шинели изображено, как мы видим, языком эроса. И не только любовь к великому, значительному может погубить, увлечь в бездну человека, но и любовь к ничтожному объекту, если только он стал предметом страсти, любви»¹⁹. Интертекстуальная переключка с Нагорной проповедью позволяет внести в данное объяснение некоторые уточнения, по-другому расставить акценты. Как думается, дело тут не в чувстве, которое испытывает Башмачкин, а в предмете этого чувства; виновата не сама любовь, охватившая Акакия Акакиевича, а то, *что* он любит, — шинель, полностью принадлежащая земному миру. На это есть указание и в самом тексте повести: характеризуя изменения, происходящие в герое после решения пошить себе новую шинель, повествователь замечает: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель» (3, 128). Вот эта-то поставленная себе цель, состоящая в собирании богатств на

¹⁸ Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 27: История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972. С. 292.

¹⁹ Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя. С. 189.

земле (воплощенных в шинели), и есть причина падения Башмачкина, падения неизбежного, ибо человеку, привязавшему себя к земному, катастрофы не избежать.

Как мы видим, евангельский претекст, те семантические лучи, которые он испускает на гоголевское произведение, в немалой степени корректируют наше понимание земного пути Акакия Акакиевича, позволяют отчетливее понять его направленность, а также причины происходящих с героем перемен. Он же помогает разобраться и с загробным существованием Башмачкина, дает дополнительный материал для интерпретации фантастического финала повести.

Как очень многое в «Шинели», финал вызывает толкования весьма разноречивые. Не отменяя их, интертекстуальная связь с Нагорной проповедью вносит дополнительные содержательные оттенки, обнажает смысловое ядро таинственного эпилога. Появление Акакия Акакиевича после кончины в Петербурге свидетельствует, в свете новозаветного мотива, в первую очередь не о его бунте против бесчеловечного общества, не о его воскресении, а напротив — о не исчезнувшей после смерти привязанности к земному. Даже перейдя порог здешнего мира, он не может освободиться от его власти, остается его рабом — его душа по-прежнему принадлежит земле. Понять это позволяет 21-й стих 6-й главы: «идѣ же бо есть сокровище ваше, тѣ вѣдетъ и сердце ваше», который оказывается своего рода ключом, раскрывающим значение последних страниц повести. Сокровище, собираемое Башмачкиным, всецело располагается на земле, ей же принадлежит и сердце героя — и не только при жизни, но и после смерти. Не о душе, а о богатстве — шинели — по-прежнему он хлопочет. Преображения, связанного с переходом в мир иной и к жизни вечной, не происходит; нет и самого перехода — не только буквально, физически, но и духовно Башмачкин остается мертвецом. И его блуждание по Петербургу в поисках шинели лишь усиливает подобные впечатления. «Возвращаясь из загробного мира на холодные улицы Петербурга, Акакий Акакиевич тем самым показывает, что он не нашел покоя за гробом... Мнимая победа над смертью земной любви есть, таким образом, в действительности победа „убийцы искони“, злого духа, над человеческой душой»²⁰.

²⁰ Там же. С. 194.

Финал «Шинели» говорит о том, что соби́рание сокровищ на земле не просто бессмысленно, ибо они исчезнут — «татѣ подкопываютъ и крадутъ». Это и в высшей степени опасно — привязанный к ним человек не только терпит жизненную неудачу, он приходит, что несоизмеримо важнее, к духовной катастрофе, губит свою душу; не узрев Царствия Небесного, остается в руках князя мира сего. На это указывают и некоторые детали, смысл которых проясняется на фоне евангельского претекста. Прежде всего тут интересно явление Башмачкина «значительному лицу» — в изображении Акакия Акакиевича нарочито выделено, так сказать, «мертвое» начало: «Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом», и чуть ниже: «...рот мертвеца покривился... пахнувши на него страшно могилою...» (3, 143). Облик героя — не воскресшего человека, но ожившего мертвеца — обнаруживает тут явные соответствия балладным пришельцам с того света, связанным, как известно, с нечистой силой; сама ситуация явления Башмачкина становится сопоставимой с балладным сюжетом, в ходе которого и inferнальное зло, овладевшее умершим грешником и поднявшее его из могилы, через его посредство вмешивается в жизнь, озаряя ее адским пламенем. За ищущим шинель чиновником проглядывает фантастический мир «Светланы» В. А. Жуковского²¹.

Подобного рода параллели, возникающие благодаря тем лексическим средствам, которые использует Гоголь в описании вышедшего из могилы героя, лишний раз подтверждают представление о духовной гибели Башмачкина, о том, что перед нами — одна из гоголевских «мертвых душ», что образ его — одно из предостережений писателя заблудившемуся человечеству.

* *
*

Как мы видим, параллель к «Шинели», обнаруживаемая в трех стихах Нагорной проповеди, становящихся в связи с этим одним из пре-

²¹ На данную связь указал Д. Чижевский в дополненном варианте своей статьи «Zur Komposition von Gogol's „Mantel“». См.: Tschizewskij D. Gogol', Turgenew, Dostoevskij, Tolstoj: Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Tschizewskij. München, 1966. S. 119—122. — О роли романтической баллады в развитии фантастической повести см: Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987.

текстов повести, действительно углубляет ее семантический подтекст, причем не столько в сторону расширения смысла, сколько в сторону его уточнения. Нетрудно заметить, что вносимый новозаветным мотивом содержательный комплекс постоянно поддерживается внутритекстовыми элементами; в нем почти нет того, что не было бы прямо или косвенно выражено в самом тексте. Однако интертекстуальная связь позволяет легче разгадать код, которым пользуется автор, помогает реципиенту выделить в полисемантической художественной идеи доминирующие оттенки. А это представляется чрезвычайно важным для адекватного прочтения. Дело в том, что смысловая многомерность даже такого классического текста, как «Шинель», не беспредельна. В нем, при всем разнообразии содержательных обертонов, присутствует некое определяющее смысловое начало, в чем-то ограничивающее возможности интерпретации, своего рода вектор, намечающий основное направление смыслообразования в процессе текстопорождения²². Это ограничительное начало может выражаться по-разному, как при помощи внутритекстовых стратагем, так и посредством интертекстуальности. Причем последняя оказывается особенно важной. Даже в тех случаях, когда художник явно тяготеет к внутритекстовым принципам осмысления, как, например, Лев Толстой, интертекстуальные контакты играют в реализации художественных идей роль весьма существенную, в частности, во многом определяют те границы, где рецепция оказывается возможной без нарушения авторских интенций. Последние, как видно на примере «Шинели», как раз и имплицитуются писателем при помощи интертекстуальности. Именно она в первую очередь и дает возможность правильно определить семантику оценок, присутствующих в тексте, увидеть направление, в котором развивается художественный смысл. И тем самым адекватно этот текст понять.

Правда, здесь мы сталкиваемся с новой и довольно сложной проблемой. Ведь интертекстуальные связи достаточно разнородны, и появляющиеся у сочинения претексты нередко противопоставлены один другому. Так происходит и в случае с «Шинелью». Например, переключки с агиографической литературой, весьма существенные для повести, вно-

²² См. об этом очерк «О функции цитаты в повествовательной прозе» (с. 100—111 настоящего издания).

сят в нее во многом другие смыслы, нежели Нагорная проповедь, — смыслы по отношению к герою позитивные. Рождающиеся благодаря им параллели между Акакием Акакиевичем и святыми подвижниками (прежде всего со св. Акакием, но и не только с ним) раскрывают возвышенные и духовно привлекательные черты в облике Башмачкина. В каких-то отношениях он оказывается не просто «живой душой», но даже и неким образцом, является подлинным человеком. К тем же выводам приводит и рассмотрение определенных библейских ассоциаций, возникающих в связи с Башмачкиным и проанализированных, в частности, В. Е. Ветловской и С. А. Гончаровым²³. Нетрудно заметить здесь отчетливое противопоставление тому содержательному комплексу, что приобретает «Шинель» от 19—21-го стихов 6-й главы Евангелия от Матфея. И в результате получается, что интертекстуальные отношения произведения лишь указывают на конвенции, необходимые для его правильной интерпретации, — если говорить о «Шинели», на христианскую словесность, — но оставляют открытым вопрос об оценочных параметрах произведения.

Однако подобный вывод, казалось бы, напрашивающийся сам собой, как думается, глубоко ошибочен. Прежде всего необходимо помнить, что каждый претекст «обслуживает» лишь определенный мотив, тему и т. п.: сыграв свою роль в смыслопорождении, он уходит, уступая место другому. Получается, что претексты не обязательно сталкиваются внутри произведения; более того, противоположные по смыслу претексты и не встречаются друг с другом в текстовом пространстве.

Обращение к «Шинели» позволяет достаточно ясно это продемонстрировать. В повести развивается следующая художественная идея: человек, Божие создание, обладающее душой и высокими добродетелями (тут как раз и задействованы агиографические и некоторые библейские параллели) сбивается с пути, влекомый к ложному идеалу, и в конце концов губит свою душу (и здесь уже важна перекличка с Нагорной проповедью). При этом агиографический претекст выполняет локальную функцию, поддерживая частный для повести мотив исходного духовного состояния героя, в то время как претекст Нагорной проповеди лежит в основе магистральной идеи и сюжета всей повести и, следо-

²³ Ветловская В. Е. Указ. соч.; Гончаров С. А. Указ. соч. С. 57—66.

вательно, функционирует на ином, более высоком композиционном уровне²⁴.

Совершенно очевидно, что интертекстуальные связи повести достаточно четко упорядочены; с точки зрения семантического поля, возникающего вокруг текста, претексты неоднородны, и их отношения строго иерархичны. Поэтому, сталкиваясь с разноречивым значением, надо прежде всего определить, какие из них связаны с приоритетными претекстами и, тем самым, оказываются доминирующими, а какие — второстепенными, располагаются на периферии, лишь оттеняют основные смыслы, служат им аккомпанементом.

Как же произвести данную операцию? И тут следует сказать, что вопрос об иерархии интертекстуальных отношений до сих пор остается малоизученным, в русской же науке он едва ли и поставлен. Поэтому ограничусь самыми предварительными и гипотетическими соображениями. Выясняя важность или, напротив, дополнительную претекста, в первую очередь необходимо учитывать три обстоятельства: во-первых, какой удельный вес он имеет в художественном сознании автора, во-вторых, его место в культурном хронотопе, к которому писатель принадлежит, в-третьих, степень поддержки, которая оказывается со стороны внутритекстовых способов смыслопорождения семантическому заряду, приносимому им в смысловой подтекст произведения.

Со всех этих точек зрения новозаветный мотив, связанный с 19—21-м стихами 6-й главы Евангелия от Матфея, оказывается для «Шинели», возможно, наиболее предпочтительным источником. А значит, исходящая от него содержательная энергия с ее оценочными характеристиками становится доминирующей в многозначном художественном мире повести, именно она определяет направление, в каком развивается процесс одушевления этого мира и его оценки.

Конечно, смысл, данный этим претекстом, не отменяет других семантических оттенков, определенных иными внешнетекстовыми источниками (так же, как и внутритекстовыми стратегиями). Но оттенки эти все же вторичны и являются своеобразными несостоявшимися возможностями, указывающими на многочисленные альтернативы, на беско-

²⁴ Пользуюсь возможностью выразить свою благодарность О. В. Косенко, обратившей мое внимание на данный аспект проблемы.

нечные потенциальные смыслы, окружающие текст. Данные оттенки — лишь намеки на то, что мог бы означать текст — но не означает; что в нем присутствует, но все же остается не вполне реализованным. Ведь в своем линейном движении на каждом перепутье из всех альтернатив текст выбирает единственную; бесконечные потенциальные значения реализуются в одном «кинетическом»: глубоком, многоуровневом, но ограниченном, развивающемся по одному, а не по нескольким путям. Основной претекст и исходящие от него семантические лучи и помогают определить, где проходят эти границы, куда ведет этот путь.

ОБ ОДНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ К ПИСЬМУ ТАТЬЯНЫ

**(«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» А. С. ПУШКИНА
И «ДЕМОН» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА)**

1

Заканчивая свою книгу «Гоголь и Пушкин», Г. П. Макогоненко обронил очень важное замечание: чем глубже он осознавал роль Пушкина в истории русской литературы, «тем отчетливее прояснялось особое место Гоголя в судьбе Пушкина»¹. Действительно, не только старший писатель накладывает свой отпечаток на младшего, но и последний, в свою очередь, в немалой степени проясняет своего предшественника, существенно определяет дальнейшую его судьбу. Рецептивная эстетика и связанные с ней направления литературоведческого анализа продемонстрировали важность позднейших фактов литературной эволюции для более глубокого осмысления того или другого литературного текста: дальнейшее культурное движение обнаруживает ранее не замеченные оттенки его смысла, способствует преобразованию его семантических потенций в кинетическое состояние. «Художественный характер произведения... ни в какой мере не должен быть воспринят в горизонте своего первого появления сразу и целиком... Дистанция между первым актуальным восприятием произведения и его потенциальными значениями, или, иначе говоря, сопротивление, которое новое произведение оказывает ожиданиям своей первой публики, может быть столь велико, что требуется длительный процесс рецепции, постепенно добирающей значения, не ожидавшиеся или отсутствующие в горизонте первичного восприя-

¹ Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 338.

тия. При этом может случиться, что потенциальное значение произведения останется непонятым до тех пор, пока „литературная эволюция“ не достигнет (в актуализации прежней формы) того горизонта, который только и позволяет найти ключи к не понятой ранее форме². Поэтому, наряду с необходимостью изучать творчество предшественника для более полного осознания художественных интенций последователя, важным оказывается и обратный процесс: анализ продолжения для уяснения начала — в порожденных неким эстетическим феноменом новых явлениях семантическое поле первого находит своеобразное развитие, бросающее обратный свет на смысловое ядро того, что стало претекстом. В связи с этим изучение таких тем, как «Пушкин и Гоголь» или же «Пушкин и Лермонтов», важно не только для прояснения гоголевского и лермонтовского художественного миров, но и для углубления в мир Пушкина — будущее высветляет в нем то, что остается мало- или совсем незамеченным при ограничении лишь современным поэту контекстом.

Надо сказать, что все вышесказанное уже достаточно давно осмыслено в качестве теоретической проблемы³. Однако продуманность в аспекте теории далеко еще не означает закрытости темы, тем более ее исчерпанности — требуются все новые и новые частные исследования в этом направлении. Именно они, расширяя материал, уточнят и обострят общие выводы и обратят научную мысль к наиболее актуальным в этой плоскости литературоведческих разысканий проблемам. Среди этих последних одно из первых мест занимает вопрос о конкретных формах, которые принимает актуализация содержательных потенциалов текста в ходе его рецепции, если ограничивать эту рецепцию исторической совокупностью художественных текстов, т. е. оставаться в рамках собственно поэтического словесного творчества, не выходя в сферу литературного бытия и, тем более, социологии литературы. Действительно, на основании каких материальных (т. е. представленных в словесной структуре произведения) фактов мы можем судить о том, что в ходе литературной эволюции осуществляется переосмысление горизонта ожидания интересующего нас сочинения, что происходит уточнение его смысла? Откуда

² Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 73.

³ См., напр.: Гаспаров Б. М. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 275—276.

мы можем знать, что это и в самом деле уточнение того, что, пусть в имплицитной форме, но заложено в нем, а не произвольная с нашей стороны модернизация?

Совершенно очевидно, что особую роль здесь должны играть переключки анализируемого текста с написанными позднее произведениями, его отзвуки, отражения в них — т. е. интертекстуальные связи с явлениями, которые еще только будут созданы. Благодаря им сочинение вступает в диалог с тем будущим литературы, которое оно (наряду с другими феноменами) подготавливало; становясь претекстом для неких посттекстов, оно обогащает последние, но, в свою очередь, и само аккумулирует их смысловые энергии — ведь интертекстуальные связи носят диалогический характер, они взаимнообратимы, создают между общающимися текстами такие каналы, по которым семантические потоки движутся в обоих направлениях. Поэтому едва ли не любой случай межтекстового общения может быть воспринят как шаг в рецепции претекста, как обогащение горизонта ожидания, и изучение интертекстуальности необходимо вести не только с точки зрения посттекстов, но и с точки зрения претекстов, показывая, как посттексты проясняют их импликационал, преобразуют его в эксплицитные формы. И то, что ранее было почти незаметным, ныне становится очевидным.

Эти размышления носят, в свете современной науки, характер банальности и общеизвестности; они с неизбежностью вытекают из наиболее влиятельных и распространенных концепций литературоведения последней трети XX столетия. Но странно, при исследовании интертекстуальных связей эта двусторонность, теоретически осознанная и как бы памятуемая, подчас (и даже нередко) забывается, и основное внимание уделяется роли претекста в развертывании посттекстов, а не обратным процессам. Это относится и к таким обобщающим работам по интертекстуальности русской литературы (и по теории интертекстуальности), как «Essays on Mandel'stam» К. Тарановского или «Порождение интертекста» И. Смирнова, и к конкретным фактам межтекстовых переключек, в частности к тому факту, который является предметом настоящей работы, — имею в виду одну часть из письма Татьяны к Онегину, его третий фрагмент, начиная со стиха «Другой!.. Нет, никому на свете...» и кончая «...Увы, заслуженным укором», и к ее интертекстуальным связям.

Интертекстуальные связи письма Татьяны к Онегину, естественно, не раз попадали в поле зрения исследователей. Но искали они источники, их мысль была обращена в прошлое, из которого и выплывал, формируя свой неповторимый облик, эпистолярный шедевр пушкинской героини. Ю. М. Лотман в своем комментарии к «Евгению Онегину», подводя в некотором смысле итоги, указывает, в первую очередь, на французскую литературную традицию — на «Юлию, или Новую Элоизу» Ж.-Ж. Руссо («Целый ряд фразеологических клише восходит к „Новой Элоизе“»⁴), на Марселину Дебор-Вальмор; если же говорить о русских источниках, то им называется «Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина⁵. Однако написанное рукою Татьяны «необдуманное письмо» имеет и будущее. У него имеются не только источники, но и последствия. Их исследование оказывается не менее важным, существенно обостряет наше восприятие и Татьяниного письма, и смысла всего романа в целом. Из этих следов в числе первых надо назвать «Демона» М. Ю. Лермонтова, многие места которого вполне могут быть квалифицированы как своеобразное эхо фрагмента пушкинского произведения.

Созвучия между двумя текстами оказываются достаточно разнообразными и многочисленными. Если начать с частных совпадений, то можно указать, например, на мотив «чудного» взгляда и соответствующего голоса. «Чудный взгляд» томит Татьяну, в ее душе раздается таинственный голос. И нечто подобное преследует Тamarу:

И вот она как будто слышит
Волшебный голос над собой⁶.

Он кажется юной грузинской княжне «чудно-новым», возмущает ее «Мечтой пророческой и странной» (Л, 91).

Существенным является и совпадение внезапного прозрения Татьяны, выраженного в знаменательных словах — «вот он!» — и ощущений

⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 228. — Письмо Татьяны комментируется Ю. М. Лотманом на с. 227—231.

⁵ Там же. С. 229.

⁶ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1958. С. 90. — В дальнейшем при цитировании этого издания страницы указываются в тексте с пометой «Л».

Тамары, которая, «тоской и трепетом полна», сидит в неясном ожидании:

Ей кто-то шепчет: он придет!

и почти сразу же:

Недаром он являлся ей (Л, 95).

Еще более важна и некая общая ситуативная близость:

Ты в свиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался...⁷ —

это признание Татьяны о таинственных предчувствиях грядущего появления героя как бы реализуется в поведении Демона:

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала,
Чью грусть ты смутно отгадала,
Чей образ видела во сне (Л, 98).

Возникающая благодаря подобной переключке близость двух текстов усиливается также и явной сопоставимостью внешнего положения в пространстве обоих героев по отношению к героиням:

Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнул тихо к изголовью? (П, 62) —

вопросает своего возлюбленного Татьяна, уверяя себя в истинности собственных ощущений, и этот вопрос откликается в поступке Демона:

Пришлец туманный и немой,
Красой блистая неземной,
К ее склонился изголовью (Л, 92).

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 5. Л., 1978. С. 61. — В дальнейшем при цитировании этого издания страницы указываются в тексте с пометой «П».

Оба приникают к изголовью своих избранниц. Лермонтовский герой ведет себя так, как представляет своего избранника Татьяна; то, о чем она мечтала, он совершает въяве.

Все эти параллели недвусмысленно демонстрируют близость письма Татьяны, созданной в мечтах пушкинской героини предполагаемой ситуации любовного свидания, и общего сюжетно-фабульного движения поэмы Лермонтова.

Совпадающие ощущения двух героинь связываются в конечном счете с предназначенностью им тех возлюбленных, которых они ожидают. Правда, здесь, наряду с созвучием двух текстов, обнаруживается и существенное расхождение. В «Евгении Онегине» о такой предопределенности сказано совершенно прямо, причем словами Татьяны, именно она видит в Онегине своего избранника:

То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя.
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой (П, 61).

Никто не подсказывает ей подобного восприятия героя, инициатива в данном случае — ее собственная. В «Демоне» же ситуация обратная: уже герой, Демон, пытается внедрить в сознание Тамары подобное понимание происходящего, убеждает княжну в том, что она суждена ему:

В душе моей, с начала мира,
Твой образ был напечатлен,
Передо мной носился он
В пустынях вечного эфира.
Давно тревожа мысль мою,
Мне имя сладкое звучало;
Во дни блаженства мне в раю
Одной тебя недоставало (Л, 99).

Можно сказать, что слова пушкинской Татьяны Демон как бы присваивает себе.

В результате этого ситуация ожидания, свойственная «Евгению Онегину», сменяется ситуацией навязывания. В этом и заключается принципиальное различие между письмом Татьяны и порожденным им эхом; рассматривая близость двух связанных между собою текстов, необходи-

мо видеть это их отличие. Татьянино письмо своеобразно «переворачивается» в «Демоне»: то, что в «Евгении Онегине» является плодом девичьих грез, в «Демоне» становится поступком героя, который не мечтает, предлагая объекту своей страсти действовать, оставляя ему полную свободу, — как Татьяна, а, напротив, неуклонно проводит свои слова в жизнь, по существу, не оставляя избраннице, потому и оказывающейся жертвой, никакого выбора, покоряя ее себе, не считаясь с ней, отрицая ее свободу и права.

Подобное расхождение «Евгения Онегина» и «Демона», конечно, далеко не случайно. Оно связано с неповторимостью пушкинской манеры, оставляющей изображенных в слове людей в чем-то сокровенном свободными, в частности потому, что их поведение никогда не совпадает с предназначенными им культурой ролями, которые они, на первый взгляд, разыгрывают⁸. Не менее важен и столь характерный для Пушкина (если иметь в виду его прозу) тип нарративной структуры, когда — если воспользоваться словами С. Г. Бочарова — «повествование переходит от одного к другому и в то же время не переходит, ибо имеет, кажется, некую общую, обнимающую „одного“ и „другого“, но тоже личную точку зрения: единый и многоликий, „объективный“ субъект повествования — „Пушкин-Протей“, как именовали его современники»⁹. В стихотворном романе также, хотя и в очень специфическом преломлении, определенном стихотворной формой, обнаруживаются подобные повествовательные приемы. К тому же в нем, кроме всего этого, действуют и дополнительные силы, призванные к жизни как особенностями стиховой фактуры «Евгения Онегина», так и специфическим контрапунктным соединением в нем двух сюжетов — повествовательного и поэтического, которые «пересекаются, сложно взаимодействуя друг с другом и образуя факультативные ветви»¹⁰. Эти пересечения в значительной мере увеличивают свободу персонажей, переключения из одно-

⁸ На примере «Повестей Белкина» эту особенность пушкинской поэтики блестяще описал В. М. Маркович. См.: Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст: К проблеме: классика и беллетристика // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 30—65.

⁹ Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель», «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 222.

¹⁰ Чумаков Ю. Н. Татьяна, княжна Н, Муза (из прочтений VIII главы «Евгения Онегина») // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 101.

го плана в другой расширяют их семантическое поле, более того, делают его принципиально разомкнутым, а с другой стороны, позволяют объяснить, казалось бы, немотивированные изменения героев¹¹. Все это и делает «Евгения Онегина», если воспользоваться столь часто и нередко всеупоминаемым пушкинским определением, — «свободным романом».

Причем «свобода» регулирует не только композиционную организацию произведения или контакты автора и героев, но и, в не меньшей мере, отношения последних между собой. Пушкинские персонажи оставляют друг другу право выбора, предлагают возможное решение, но не навязывают его. Постоянное присутствие не только реального, но и возможного сюжета (а точнее — возможных сюжетов)¹² открывает перед действующими лицами альтернативу, которая и является свободой.

В мире «Демона» (и, возможно, в художественном мире Лермонтова в целом) ситуация принципиально иная; подобной свободы во взаимодействии героев нет. В этом отношении (как, впрочем, и во многих других) Лермонтов от Пушкина отличается принципиально. Вообще рассмотрение перехода от Пушкина к Лермонтову в том ракурсе, как это сделал С. Г. Бочаров, проанализировавший движение от Пушкина к Гюголю, а затем к Достоевскому¹³, позволит лучше увидеть смысл и телеологию литературного процесса, взятого в аспекте философии и мифологии искусства. Различие сходного — переключки письма Татьяны и «Демона» — обнажает оценочную семантику так понятой художественной эволюции достаточно откровенно.

Но сейчас нас интересуют все же не различия, а именно сходство: в первую очередь то, что привносит в семантический ореол Татьяны со звуча ее письма с лермонтовской поэмой, что высветляет в романе этот позднейший его отзвук.

¹¹ Действия этих механизмов онегинского смыслообразования были проанализированы Ю. Н. Чумаковым. См.: Там же.

¹² Б о ч а р о в С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М., 1990.

¹³ Б о ч а р о в С. Г. 1) Пушкин и Гюголь («Станционный смотритель», «Шинель»: Переход от Гюголя к Достоевскому) // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209; 2) Холод, стыд и свобода: (История литературы sub specie священной истории) // Випперовские чтения — 1995. Вып. XXVIII: Библия в культуре и искусстве. М., 1996. С. 277—304.

Прежде всего, получает некоторое дополнительное и выходящее за пределы элементарных психологических конструкций объяснение переживаний Татьяны в момент создания письма. Состояние героини описывается в VIII, IX, X, XV, XVI, XX, XXI, XXXII, XXXIII строфах 3-й главы, естественно, в разных выражениях, но сквозь разнообразие Татьянинных чувств явственно проступает мотив тоски, томления, даже уныния:

Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь (П, 51);

В уныние погружена... (П, 51);

Тоска любви Татьяну гонит... (П, 54);

Татьяна то вздохнет, то охнет... (П, 62);

...Сидит с поникшей головой (П, 63).

Эти испытываемые Татьяной чувства легко объяснить волнением, любовью, тревогой, вызванной собственной смелостью, угрызениями совести за свой неординарный поступок. «Демон» Лермонтова бросает на свой претекст отсвет иного толка, позволяет прочесть тоску Татьяны не в психологическом, а в метафизическом плане.

Нетрудно заметить, что переживания героини «Евгения Онегина» во многом созвучны ощущениям, испытываемым Тамарой, ставшей предметом любовных преследований Демона:

Тоской и трепетом полна,
Тамара часто у окна
Сидит в раздумье одиноком (Л, 95) —

(тут даже поза героини совпадает с Татьяниной);

Гибельной отравой
Мой ум слабеющий объят (Л, 99);

...ты видишь: я тоскую (Л, 103).

Конечно, Тамара несравненно яснее чувствует тот соблазн, что заключает в себе любовь Демона, ее разрушительную силу:

Перед ней
Весь мир одет угрюмой тенью;
И все ей в нем предлог мученью —
И утра луч и мрак почной (Л, 94) —

вот результат этой страшной для души любви, любви, исходящей — как неопределенно, с большой долей сомнения, но прозорливо предчувствует героиня — от духа тьмы. Недаром при первом упоминании о своем таинственном соблазнителе она угадывает его облик достаточно точно:

...день от дня
Я вяну, жертва злой отравы!
Меня терзает дух лукавый
Неотразимою мечтой (Л, 92).

Таких гнетущих впечатлений у Татьяны нет, но «угрюмая тень» в каком-то смысле падает и на нее, хотя она, в отличие от юной грузинки, этого отчетливо не осознает. И эта тень позволяет осмыслить и ее тоску как следствие столкновения с темным, негативным для души человека началом. Оказывается, что в «Евгении Онегине» — в опоясывающих письмо Татьяны строфах — обнаруживается не одно только изображение любовного томления юной героини, но и глубокое философствование о любви, результатом которого оказывается выявление сопряженности сексуальной любви с томлением, унынием и тоской. Любовь оборачивается чувством, способным «мучить, маять, изнурять, истощать, налагая непосильное бремя»¹⁴, — как определяет В. И. Даль семантику глагола «томить». Она приводит к «стеснению духа... мучительной грусти, душевной тревоге, беспокойству, боязни, скуке, горю, печали» и даже к «нойке сердца»¹⁵ — т. е. к тому, что и покрывается словом «тоска». «Огонь любви» — если воспользоваться поэтическим словом Баратынского, вполне уместным в разговоре об «Евгений Онегине», — не только «огонь живительный»; вчитываясь в пушкинский роман, учитывая его

¹⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1955. С. 414.

¹⁵ Там же. С. 422.

интертекстуальный контакт с «Демоном», «мы зрим», как «опустошает, разрушительный, он душу, объятую им!»¹⁶. Любовь понимается в нем, наряду с другими смыслами, и как сила, способная погубить предавшуюся ей душу. Причем истоки разрушительности любви — в проявляющемся в ней темном начале, связанном с трансцендентным злом.

Эти семантические обертоны, внесенные в 3-ю главу ее посттекстом, проясняют дальнейший путь героини, дают дополнительные мотивации ее последнему поступку: отказ от любви Онегина был продиктован, кроме всего прочего, и отчетливым видением той бездны, которая открывалась перед полюбившей Татьяной в момент создания письма, бездны, которую читателю без позднейшего лермонтовского «подхвата»-пояснения заметить нелегко. «Она осталась верной своей любви, — писал о Татьяне А. В. Чичерин. — И еще более — верной тому, что считала своим нравственным долгом. Сокровенная внутренняя жизнь женщины в ее развитии, раздвоении, внутренняя борьба и нравственная победа никогда еще в литературе не были представлены так ясно»¹⁷. Ясно, в частности, благодаря внешнетекстовым принципам смыслообразования, одним из проявлений которых является переключка с «Демоном».

Судьба Тamarы, уступившей демонскому соблазну, становится как бы альтернативой Татьянинному пути. Любовь может стать сродственной убийству, она, особенно в плотском своем варианте, несет гибель, причем в буквальном, прямом смысле слова, что и происходит с Тamarой.

И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам:
.....
Он жег ее. Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал,
Неотразимый, как кинжал.
.....
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник.
Мучительный, ужасный крик
Ночное возмутил молчанье.

¹⁶ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 108.

¹⁷ Чичерин А. В. Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1968. С. 122.

В нем было все: любовь, страдание,
Упрек с последнего мольбой
И безнадежное прощание —
Прощание с жизнью молодой (Л, 105—106).

То, что любовь может быть сродни убийству, — мотив, существенный для всей русской литературы. Даже настоящая любовь — «став любовью физической, она предстает лишенной одухотворяющих, облагораживающих покровов, страшно оголенной как грех: чувственная любовь как убийство любви. Этот образ, внедрившийся в литературу, наверное, можно рассматривать как национальную метафору, связанную с аскетическими корнями русской духовной культуры»¹⁸.

Говоря о данной «национальной метафоре», С. Г. Бочаров указывает на пушкинских «Жениха» и «Сцену из Фауста», на «Героя нашего времени» («Княжну Мэри») и «Анну Каренину», на сон Татьяны из «Евгения Онегина», где «сверкнул нож в символическом сопряжении с чувственной любовью»¹⁹ (стоит обратить в этой связи внимание на то, что и Демон, в момент гибели Тамары, «сверкал, неотразимый, как кинжал»). В этот же ряд следует поставить и «Демона», и связанный с лермонтовской поэмой фрагмент 3-й главы «Евгения Онегина», который благодаря своей интертекстуальной сопряженности с лермонтовской поэмой получает особый, разъясняющий дальнейшее действие смысл. Татьяна отвергает в 8-й главе Онегина именно потому, что «она, — вспомним слова А. В. Чичерина, — осталась верной своей любви». Отдать себя возлюбленному означает для Татьяны уступить «темному» началу любви, совершить падение, а значит — убийство высокой поэтической любви; героиня, как замечает несколько по другому поводу С. Г. Бочаров, в таком случае «зарезала» бы любовь. Кстати, в момент окончательных решений перед Татьяной действительно предстает смерть — в виде любимого ею человека: на последнюю встречу Онегин «идет, на мертвеца похожий» (П, 159). И опять-таки, параллель с «Демоном» переводит мертвенный вид Онегина в трансцендентальный план: герой не просто бледен, как мертвец, от вполне понятного волнения; он, так сказать, — мертвец потусторонний, ибо его соблазн несет гибель. От-

¹⁸ Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину»: (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист. Вып. I. М., 1995. С. 235.

¹⁹ Там же. С. 234.

клонив этот соблазн, причем отклонив после тяжелой внутренней борьбы:

О, кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал (П, 159) —

Татьяна избегает смерти, в частности спасает от гибели и свою чистую любовь.

Я вас люблю (к чему лукавить?) (П, 162) —

знаменательные слова героини как раз об этом и говорят. В противном случае ее ждала бы судьба Тамары; она изменила бы себе, перестала быть пушкинской Татьяной. Выбор героини действительно оказывается единственно возможным, именно в нем и проступает внутренняя логика ее характера. И фон лермонтовской поэмы, как бы вырисовывающий альтернативные варианты, позволяет это лучше увидеть. Здесь, кстати, можно указать на созвучие между мольбами Тамары, особенно:

О! пощади! Какая слава?
На что душа тебе моя? (Л, 102) —

и XLIV строфой 8-й главы «Евгения Онегина». Тамара тоже стоит перед выбором, и в этом — еще одна параллель между героинями. Но, в отличие от Татьяны, она уступает Демону и гибнет, тем самым показывая, к чему пришла бы и Татьяна, пойдя Онегину навстречу.

4

Как мы видим, возможный посттекст письма Татьяны — лермонтовский «Демон» — существенно углубляет понимание романа в стихах, проясняет многие семантические оттенки его важных мотивов. Причем расширяется горизонт ожидания не только одного фрагмента «Евгения Онегина» — письма Татьяны, которое и является для поэмы Лермонтова непосредственным претекстом, — но и пушкинского текста в целом. Цитирующее произведение распространяет свои дополнительные смыслы и на другие эпизоды своего источника, на весь образ Татьяны, в чем-то высветляя его смысл, проясняя логику ее пути. И не только на Татьяну, но и на сюжетное пространство «Евгения Онегина», и на образ главного героя. В последнем анализируемая интертекстуальная связь усиливает,

в полном соответствии с теми семантическими обертонами, какие она вносит в образ героини, демонические, связанные с трансцендентным злым началом черты.

Данные черты вообще присущи Онегину. На демонизм его облика, который неоднократно описывался в литературоведческих исследованиях, указывают, в частности, «холодок, безразличие, скепсис» (А. В. Чичерин), выражающие внутреннюю его пустоту, все более усиливающуюся в ходе сюжетного действия. Даже убийство друга, потрясшее героя, его принципиально не меняет, во всяком случае — к лучшему. Напротив, «скука сменяется тоской. Скука Онегина выражала его неудовлетворенность. Тоска томит и давит его. И молодость, и здоровье, и особенно ум становятся тягостной обузой»²⁰. Подобная опустошенность мотивируется равноуровневыми причинами — особенностью характера, средой обитания, даже общественной обстановкой. Но существует и еще одно, более глубокое объяснение: душевная и, глубже, духовная опустошенность Онегина может быть осознана как следствие искаженности душевного мира, утраты свежести души, т. е. принадлежности героя полустороннему злу. Кстати сказать, в романе он не раз и прямо связывается с бесовской силой.

Демонические ассоциации предельно актуализируются в сне Татьяны²¹, так что и без переключки с «Демоном» причастность Онегина к инферальному злу достаточно очевидна. Посттекст оказывается здесь лишь дополнительным аргументом, лишь подтверждением уже выраженного (теми или иными способами) в претексте. И на данной проблеме, как думается, следует остановиться подробнее.

Дело в том, что интертекстуальные отношения текста, особенно если учитывать их двусторонность, связь не только с предшествующей, но и с последующей эволюцией словесного ряда, чрезвычайно многообразны и разнонаправленны. Они вносят в семантическое поле текста далекие, подчас противоречащие друг другу смыслы. В связи с этим, если не занимать нигилистическую по отношению к тексту, отрицающую его содержательную цельность позицию, если не видеть, вслед за

²⁰ Чичерин А. В. Идеи и стиль. С. 124.

²¹ См.: Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. С. 8—29.

Ю. Кристевой, в тексте лишь мозаику цитат²², то с необходимостью встает вопрос об иерархии интертекстуальных связей, об их взаимоотношенности: одни оказываются маргинальными, несут дополнительные, факультативные значения, другие же связаны с центральными словыми линиями текста, участвуют в развертывании его магистрального смыслового сюжета²³. Для разрешения этого вопроса, для размещения вносимых внешнетекстовыми факторами смыслообразования семантических оттенков в иерархическом порядке очень важной является степень поддержки, оказываемая им внутритекстовыми принципами смыслообразования. Поэтому созвучия между имманентным содержанием «Евгения Онегина», между смысловыми полями, создающимися вокруг Татьяны и Онегина внутри романа, и дополнениями, вносимыми в эти поля интертекстуальной связью с «Демоном», приобретают очень существенный характер. Благодаря им интересующая нас интертекстуальная связь и обнаруживает свою принципиальную важность, включаемое ею содержание квалифицируется не как дополнительное, но, напротив, как основное, как согласованный с общим строем элемент смысловой структуры.

Текст все же сам определяет стержневое начало собственного содержания — и если обычный читатель или философ-истолкователь вольны сами избирать предпочтительные им направления понимания, то филолог-интерпретатор в своем анализе должен следовать интенциям текста, указывающего доминирующее движение смысла — сложное, многоуровневое, вихреобразное, может быть — бесконечное, но стремящееся в одну сторону. Этот вектор смыслопорождения создается в каждом произведении по-своему, однако особую роль в данном отношении играют совпадения смыслов, несомых внутри- и внешнетекстовыми факторами. Отсылая друг к другу и между собой соглашаясь, они как бы в двойной степени подтверждают истинность нашего понимания — истинность, естественно, в филологическом значении — как соответствие ре-

²² Именно Ю. Кристевой принадлежит афористическая формула: «Каждый текст строится как мозаика цитат» (K r i s t e v a J. Semiotiké: Recherches pour sémanalyse. Paris, 1969. P. 146).

²³ Эта проблема уже ставилась мною в очерке «Об одной евангельской параллели к «Шинели» Н. В. Гоголя (К проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе)» (с. 112—127 настоящего издания).

цепции тексту, как адекватность отражения текста в нашем сознании отражению сознания автора в тексте.

М. Риффатерр, размышляя о способах создания правдоподобия мимесиса, говорит о важности встречи двух способов создания иллюзии истинности — нарративного и диэгетического, подчеркивающих, соответственно, референциальность слов, из которых строится произведение, и синтагматическую последовательность составляющих его элементов. «С одной стороны, ядерное слово может в любой момент породить рассказ с помощью простой трансформации имплицитных сем в слова и наложения на них нарративных структур, а с другой стороны — организацию рассказа может определять внутренняя грамматика семемы... Итог такого развертывания удовлетворяет читательские ожидания и соответствует читательскому консенсусу относительно мира, поскольку трансформирует в эксплицитный текст значение, имплицитно уже содержащееся в порождающем слове»²⁴. Данные соображения, подвергнув их определенной трансформации, представляется возможным использовать и для прояснения обсуждаемой здесь проблемы. Текст в конечном счете стремится навязать читателю основное направление восприятия собственного смысла, определяющий вектор рецепции. Этот вектор создается прежде всего синтагматическими средствами, если говорить о повествовательных жанрах — распределением в определенной (подчас сложной и прихотливой) последовательности фрагментов нарративного целого. Но одновременно с этим текст использует для достижения той же цели и принципы парадигматики, в том числе и интертекстуальные связи. Последние, подключая к семантическому полю произведения смыслы других текстов и тем самым расширяя его, вместе с тем сужают и упорядочивают это поле — при помощи аллюзий и содержательных эквивалентностей, возникающих между перекликающимися сочинениями, указывая (параллельно с синтагматическим развертыванием, решающим, среди других, эту же задачу) на определяющий смысловое движение вектор²⁵. Происходит как бы двойная мотивация доминирующего семантического потока: он эксплицируется повествовательными струк-

²⁴ Р и ф ф а т е р р М. Истина в диэгесисе // Новое литературное обозрение. № 27 (1997). С. 8.

²⁵ См. очерк «О функции цитаты в повествовательной прозе» (с. 100—111 настоящего издания).

турами и имплицитруется цитацией. Такая повторяющаяся мотивировка, совпадение внутри- и внешнетекстовых смыслов и убеждают читателя-филолога в правильной направленности рецепции, в том, что путь его прочтения совпадает с замыслом самого текста.

Такова первая общая проблема, возникающая при обращении к рассматриваемому здесь материалу. Но не меньший интерес представляет, думается, и другой вопрос: а как соотносятся интертекстуальные источники текста между собой? Не возникает ли и между ними (а не только между цитируемым и цитирующим произведениями) определенных соотношений, заключающих в себе некие содержательные ряды, получающие, таким образом, транстекстовый, а значит — надындивидуальный, общекультурный статус? Связь письма Татьяны с поэмой Лермонтова и в данном отношении открывает достаточно пространное поле для раздумий. Дело в том, что при сопоставлении одного из важнейших претекстов фрагмента пушкинского романа — XXVI письма 1-й части «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо — с онегинским посттекстом, о котором здесь идет речь, — «Демоном» Лермонтова — обнаруживается достаточно явная близость между этими двумя отражениями Татьяниного письма — предшествующим и последующим.

5

«Non, connoissez le enfin, ma Julie; un éternel arrêt du ciel nous destina l'un pour l'autre; c'est la première loi qu'il faut écouter, c'est le premier soin de la vie de s'unir à qui doit nous la rendre douce. Je le vois, j'en gémiss, tu t'egares dans tes vains projets, tu veux forcer des barrières insurmontables, et négliges les seuls moyens possibles; l'enthousiasme de l'honnêteté t'ôte la raison, et ta vertu n'est plus qu'un délire»²⁶ («Пойми же, наконец, Юлия моя, мы предназначены друг для друга, — это непреложная воля неба, высший закон, которому мы должны повиноваться; ведь вся цель жизни — соединиться с тем, кто сделает ее для нас отрадной. Я вижу, с горечью вижу, как ты заблуждаешься, строя неосуществимые планы, — надеясь уничтожить непреодолимые преграды, ты пренебрегаешь единственной возможностью достигнуть цели; в пылу благородной восторженности ты делаешься без-

²⁶ Rousseau J. J. Oeuvres completes. T. 2. Paris, 1872. P. 44.

рассудной; твоя добродетель становится просто-напросто сумасбродством»²⁷). Данное страстное обращение Сен-Пре к своей возлюбленной, послужившее источником Татьянинных слов:

То в вышнем суждено совете...

То воля неба: я твоя (II, 61) —

одновременно таит в себе и те смыслы, которые, с опорой опять-таки на интересующий нас эпизод стихотворного романа, развивает лермонтовский «Демон». Особо важным здесь оказывается второе предложение: страдающий любовник, только что писавший о том, что они с Юлией предназначены небом друг другу, теперь убеждает ее отказаться, ради грядущего упоения любовью, от своего нравственного долга, от направлявших ее жизнь моральных принципов. Более того, этот долг вообще называется им горячечным бредом. Дословный перевод лучше передает резкость суждений героя: «Энтузиазм порядочности (впрочем, «l'honnêteté» можно было бы передать словами и «честность», и «приличие». — П. Б.) лишает тебя разума, и твоя добродетель всего лишь горячечный бред» (перевод мой. — П. Б.). Существенно, что «le délire» — не только 'бред, горячка, мания', но и 'исступленный восторг, исступление'; следование долгу, тем самым, — не просто ошибка, оно, по мнению «страстного Сен-Пре» (как называл его «русский путешественник» Карамзин), не что иное, как искажение человеком своей сущности, уход от главного, неповторимого в себе, ис-ступление из себя.

Сен-Пре призывает здесь к полной свободе в удовлетворении человеком своих страстей, оказываясь «сочувственником» значительно позднее явившемуся на свет лермонтовскому Демону — ведь и тот, обращаясь к грузинской княжне, уговаривал ее освободиться от тяжести всяческих норм и законов. Герои, при всех разительных отличиях, в каком-то смысле соответствуют друг другу. Уже это позволяет протянуть нить, связующую два интертекстуальных отклика письма Татьяны — предшествующий и последующий. Причем связь между ними этим не ограничивается: «Новая Элоиза» — роман не только о свободе чувства, но и о том, как эту свободу необходимо ограничить. «Роман Руссо, — писал как раз по этому поводу Ю. М. Лотман, — способен повергнуть в недоуме-

²⁷ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. Т. 2 / Пер. А. А. Худаловой. М., 1961. С. 65.

ние современного читателя противоречием между смелостью, с которой в первой его половине проповедуется свобода чувства, позволяющая автору утверждать, что падение его „героини“ не уничтожает ее в глазах моралиста, и проповедью долга, осуждением свободной страсти — во второй»²⁸. Собственно говоря, тема долга, точнее — предчувствия расплытия самого себя в вихре собственных чувств — звучит и в первой части «Юлии»: недаром «отчаянный Сен-Пре хотел низвергнуться в озеро»²⁹ и, охваченный страстью, как раз в XXVI письме I-й части писал о «неистовом исступлении, волнующем (возмущающем) меня»³⁰ (перевод мой. — П. Б.). В его душе царит ужас, которому соответствует мрачная природа, и он не находит себе места.

Переживания подобного рода, конечно, объясняются страданиями Сен-Пре, вызванными разлукой с любимой. Они служат своеобразным обвинением обществу и морали, мешающим человеку быть свободным в своих чувствах — ведь счастью Юлии и Сен-Пре мешает низкое общественное положение героя. Однако включение «Новой Элоизы» в интересующую нас парадигму обнаруживает и иное содержание страданий Сен-Пре: его «неистовое исступление» во многом — результат того, что он полностью отдался своей страсти, заставившей его находить «во всех предметах тот же ужас, который царит внутри меня»³¹. Страсть приобретает, в таком случае, разрушительный характер, и верность Юлии своему долгу оказывается не одним проявлением ее гражданского чувства (как полагал Ю. М. Лотман), но и защитой своей души от самосжигания в огне плотской любви.

Все это существенно усиливает близость между романом Руссо, письмом Татьяны и лермонтовской поэмой: они обнаруживают нечто общее, создают определенную смысловую парадигму. Конечно, эти три произведения (и особенно первое из них) качественно отличаются друг от друга; они обладают широкими и не имеющими четких границ се-

²⁸ Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 97.

²⁹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 150 (Литературные памятники).

³⁰ «Dans les violens transports qui m'agitent...» (Rousseau J. J. Op. cit. P. 43).

³¹ «...et trouve, par tout dans les object la même horreur qui règne au dedans de moi» (Ibid.).

магическими полями, лишь в самой незначительной степени наплывающими одно на другое. Однако, вступая в интертекстуальные связи друг с другом, они как бы выстраивают, вернее — пунктирно прочерчивают некий ряд, несущий в известных пределах общий для всех смысл. В нашем случае это будет представление о разрушительной для личности силе, заключенной в сексуальной любви, представление о необходимости смирить свое чувство и подчинить страсть высоким нравственным законам.

Совершенно очевидно, что и данное, единое для всех, смысловое ядро реализуется в текстах Руссо, Пушкина и Лермонтова весьма различно. Но эти различия, обусловленные несходством культурной ситуации, породившей сопоставляемые тексты, не отменяют общности. Благодаря ей и создается интертекстуальный ряд, выводящий выражаемую им художественную идею за грань индивидуального миропонимания и придающий ей надындивидуальный характер: выраженное разными авторами перестает быть достоянием одного творца и становится принадлежностью культурной памяти в целом.

ТЕКСТ, ПОДТЕКСТ И СМЫСЛ
(СТИХОТВОРЕНИЕ К. К. СЛУЧЕВСКОГО
«ПРЕД ВЕЛИКОЮ ТОЛШОЮ...»)

1

Важность поэзии К. К. Случевского, необходимость ее анализа для более глубокого постижения литературного процесса конца XIX в. не требует пояснений — при всей резкой оригинальности, Случевский достаточно типичен для своей эпохи, дает основания судить о ней в целом¹. Он интересен филологам не только этим — он является, если можно так выразиться, «удобным» для изучения поэтом. «Удобным» тем, что представляет собой благодатный материал, анализ которого превосходно демонстрирует возникновение и дальнейшую жизнь того сложного семантического поля, которое возникает в тексте благодаря разнотипным, внутри- и внешнетекстовым стратегиям смыслопорождения, весьма сложно корреспондирующим друг с другом, и которое мы называем — содержание.

Тут следует заметить, что популярность анализа одного стихотворения как особого жанра литературоведческого исследования, столь великая в конце 1960-х — 1970-е годы, сейчас заметно уменьшается. И вместе с тем разборы подобного рода всегда сохраняют актуальность, ибо они лучше, чем что бы то ни было, позволяют увидеть противоречи-

¹ Не случайно поэзия К. К. Случевского как бы невольно выдвигается на первый план в обзорных работах о поэзии рубежа веков. См., напр., блестящую статью Е. В. Ермиловой: Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух веков // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 58—121.

вую жизнь словесного текста как художественного целого. Действительно, целостный анализ прозаического произведения, даже небольшого по объему, всегда затруднителен в связи с обилием речевых масс, сложностью и разнородностью их композиционных связей; этот анализ всегда будет аспектным: по существу, невозможно рассмотреть все элементы прозаического текста в их взаимообусловленности, что как раз и возможно в случае со стихотворением. Поэтому именно к стихотворным текстам обращается неизбежно аналитическая мысль филолога, желающего увидеть и, по возможности, осознать, при помощи каких средств и как рождается художественный смысл, что делает его движущимся, всегда неготовым и, одновременно, цельным. Обращение такого рода важно не только, а в настоящее время даже и не столько, для общей теории литературы, понимаемой как абстракция, отвлечение от реальной конкретики литературной жизни, сколько для «теоретической истории литературы» (термин Д. С. Лихачева), т. е. для истории, которая саму себя теоретически осмысляет, ибо подобное самоосознание должно подтверждаться отдельными текстами: «Так же как литература не есть только процесс, но прежде всего совокупность текстов, так и ее изучение, поиски ее истории обязательно должны углубляться и проверять себя в этих текстах»². Они — эти тексты, — естественно, неравноценны, в частности и в том, насколько они поддаются литературоведческому анализу, в какой мере дают ответы на интересующие исследователя вопросы. Случевский, как уже говорилось, в данном отношении «удобный» лирик, в чем легко убедиться, обратившись к его стихотворениям, например, к «Пред великою толпою...».

Однако, перед тем как приступить к разбору, остановлюсь на одной общей проблеме, носящей, в первую очередь, методологический характер. Дело в том, что рассуждения — поддается или не поддается автор изучению — могут показаться пустыми и не имеющими к науке никакого отношения. Но это не так: филология в самом своем названии означает „любовь к слову“, которая «есть предпосылка к изучению этого слова»³, что предполагает лично заинтересованное отношение субъекта к объекту. Более того, она — прежде всего — понимание, при-

² Грабович Гр. До історії української літератури. Київ, 1997. С. 10.

³ Муратов А. Б. О сложности филологических изучений // Разные грани единой науки: Ученые — молодым славистам. СПб., 1996. С. 93.

чем понимание не только в буквальном, но и в философском смысле — понимание текста, среди прочего, «есть рефлексия или размышление над языком (что такое язык, каково его происхождение; значение и т. д.)»⁴, а размышления подобного типа приводят к сближению субъекта и объекта: осмысляя что-либо, человек в известной мере осмысляет и самого себя. Если говорить о научной рефлексии, то это означает, что личность ученого втягивается в круг его исследовательской работы.

Не следует упускать из виду, что «филология — интерпретационное знание. Она предполагает диалогические отношения с тем, что уже сказано раньше в литературных, исторических и других контекстах»⁵, и то, в каком отношении стоит интерпретатор к предмету своих наблюдений, оказывается существенным для нее — *научным* — фактором. Собственно говоря, с этим отношением связан и эстетический момент, чрезвычайно важный в филологическом исследовании и состоящий в ясном осознании эстетической значимости объекта: филолог, в отличие, скажем, от лингвиста или историка, не может быть безразличным к эстетической ценности исследуемого материала, к эстетическим интенциям текста. Он не только изучает текст, он предварительно эстетически воспринимает его. И это восприятие подготавливает анализ, вплетается в него, становится важной составляющей исследования. Присутствие данного эстетического момента в научном анализе и приводит ученого к «заинтересованности» своим объектом «как образом», к возникновению «активного движения сознания» к предмету восприятия⁶, т. е. к интенции, которая приобретает все более напряженный характер, и определяющий, в конце концов, границы эстетического подхода.

На необходимость эстетического отношения к предмету в ходе литературоведческой работы указывал в свое время, подойдя к этой проблеме с несколько другой стороны, Н. С. Трубецкой. В письме к Р. Якобсону от 7 марта 1921 г. он писал: «Кроме формы и содержания, во всяком поэтическом произведении есть еще и эстетический подход, который, собственно, и делает произведение поэтическим. Если форму мож-

⁴ Там же.

⁵ Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. СПб., 1995. С. 16.

⁶ Мейер А. А. Эстетический подход // Мейер А. А. Философия сочинения. Paris, 1982. С. 103.

но изучать независимо от содержания, а содержание — независимо от формы, то изучать то и другое независимо от эстетического подхода нельзя»⁷. Учет же исследователем этого эстетического подхода, особой поэтической модальности художественного произведения требует определенного сопереживания и, главное, оценки с его стороны, сочувствия — иначе говоря, означает включение духовно-эстетического опыта интерпретатора в сам процесс литературоведческого изучения.

В свете всего сказанного вопрос о соответствии художественного мира писателя литературоведческому анализу, вопрос о том, насколько этот мир раскрывается навстречу исследованию, имеет, думается, существенное значение, позволяет яснее понять многие закономерности творческой манеры автора. И внимание науки к данной проблеме, ее научная разработка, без сомнения, принесут достаточно интересные результаты.

В качестве самых предварительных размышлений можно сказать, что степень созвучия произведения искусствоведческому рассмотрению прежде всего указывает на место этого произведения (и творчества его создателя в целом) в современной литературной жизни, говорит о его жизненности или, напротив, устарелости, антикварности. Открываясь для филологических штудий, текст, тем самым, обнаруживает в себе соответствия с теорией, которая, в свою очередь, смыкается с современной ей поэтической практикой. «...Как поэтическое слово, уходя в глубь истории, не имеет строго проведенных границ с историей, которую отражает и осмысляет, так и слово литературной теории не разграничивается до конца, строго и четко с поэтическим словом, со словом литературы»⁸. Но раз литературная теория постоянно переходит в поэтическую практику, то созвучия между нею и какими-либо фактами литературной истории свидетельствуют о том, что последние — явления не только прошлой, но и настоящей жизни словесности, что они — неотъемлемая составляющая того, что мы называем современным искусством. И не только современного искусства как некоей неопределенной совокупно-

⁷ Цит. по: Иванов Вяч. Вс. Поэтика Романа Якобсона // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 14. — Пользуюсь приятной возможностью выразить глубокую благодарность В. А. Кузнецову, обратившему мое внимание на это письмо.

⁸ Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 20.

сти множества артефактов, но основной, магистральной его линии, его главного нерва, того, что оно само в себе выделяет в первую очередь. В этой связи особую поучительность приобретает история филологического анализа какого-либо художественного текста: она отчетливее, чем что бы то ни было, показывает актуальность этого текста для эстетических поисков того или другого времени — не его идеологическую или этическую рецепцию, а живое вхождение в поэтическую деятельность.

Данная проблема имеет и другие аспекты изучения. В частности, продуктивным представляется построение типологии текстов с точки зрения их открытости литературоведческому исследованию. Типологическое родство между произведениями, обнаруженное в этой плоскости, позволит сопоставить, казалось бы, далекие друг от друга сочинения, неожиданно покажет общее между ними, позволит глубже проникнуть в их сложные, динамические поэтические структуры. Существуют здесь и иные подходы, что явно свидетельствует о перспективности научного осмысления этого вопроса.

Однако обратимся к стихотворению К. К. Случевского.

2

Пред великою толпою
Музыканты исполняли
Что-то полное покоя,
Что-то близкое к печали.

Скромно плакали гобои
В излияньях пасторальных,
Кружевные лились звуки
В чудных фразах музыкальных...

Но толпа вокруг шумела:
Ей нужны иные трели!
Спой ей песню о безумье,
О поруганной постели;

Дай ей резких полутонов,
Тактом такт перешибая,
И она зарукоплещет,
Ублажась и понимая...⁹

⁹ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 215. (Б-ка поэта. Большая серия.)

Это стихотворение было напечатано во втором номере «Ежемесячных литературных приложений к „Ниве“» за 1900 г., а затем вошло в сборник «Песни из уголка» (1902). На фоне контрастной неровности, нередко свойственной лирике Случевского (особенно ранней) с ее определенной «растрепанностью» оно обращает на себя внимание плавностью и выдержанностью, особенно заметной на звуковом уровне. Весьма последовательно выдержан вокалический рисунок, доминантой которого является широкий гласный *a*. Он попадает в ударную позицию 16 раз, что составляет около 40% общего количества ударных гласных: в 1-й строфе 3 раза — «музыканты», «исполняли», «печали»; во 2-й строфе 5 раз — «плакали», «излияньях», «фразах», «музыкальных»; в 3-й строфе 1 раз — «толпа»; в 4-й строфе 6 раз — «дай», «тактом», «такт», «она», «ублажась», «понимая». Такая же однотонность обнаруживается и в консонантной системе, где определяющей силой становится аллитерация на плавный *л*, часто соединяющийся с носовым *н* и взрывными *б* и *п*: «толпою», «исполняли», «полное», «близкое», «плакали», «пасторальных», «музыкальных», «зарукоплетет», «ублажась». Эта аллитерация задана уже в «великою толпою» — возникает данная мелодическая линия, подхваченная звукосочетанием *лн* («исполняли») во 2-м стихе, поддержанного, в свою очередь, *лн* («полное») в 3-м стихе. Звуковой комплекс *лп* («толпою») 1-го стиха обратно созвучен *бл* («близкое») 4-го стиха, создавая некое эвфоническое кольцо.

Подобные звуковые связи, имеющие место и в других строфах, укрепляют появившееся из-за ассонансных перекличек единство тональности, которое создается и на других архитектурных уровнях — интонацией (напевной), системой клаузул (все женские), синтаксической организацией (синтаксическое и стиховое членение совпадают, переносы отсутствуют), а также однородностью лексики. Обращает на себя внимание и четкая строфико-синтаксическая двучастность: 1-я строфа заканчивается точкой с запятой, 2-я — многоточием, 3-я — вновь точкой с запятой, 4-я — многоточием. Таким образом, стихотворение распадается на две абсолютно одинаковые в этом отношении части.

Гармонической уравновешенностью отмечена и содержательная структура стихотворения, при первом подходе оставляющая то же впечатление ясной четкости и строгой простоты. Легко выделяются две ведущие тематические линии — «музыкантов», т. е. искусства, и «толпы».

Они отчетливо противопоставлены, причем необходимо отметить абсолютную симметричность композиции, связанную с отмеченной выше двучастностью строфико-синтаксической структуры: из четырех строф, на которые разделено стихотворение, первые две связаны с «музыкантами», две последние — с «толпой». Такая симметрия, усиливая противоположность смысловых центров, выдвигает идею конфронтации искусства и жизни, весьма популярную для середины и конца XIX в. Возникшая еще в раннеромантическую эпоху, освященная авторитетом пушкинских стихов, она отчетливо формулировалась лириками 1840—1870-х годов — А. Н. Майковым, А. К. Толстым, А. А. Фетом, Н. Ф. Щербиной и др. Показательно стихотворение А. К. Толстого «Против течения», где рефреном повторяющиеся слова — «против течения» — знаменуют не только постоянный разрыв поэта и народа, но и состояние войны между ними. И на излете столетия, в творчестве позднеромантических художников — А. Н. Апухтина, К. Р., М. А. Лохвицкой, К. М. Фофанова — мысль о непонимании искусства «толпой» остается общим местом.

Казалось бы, Случевский решает эту проблему в духе расхожих представлений. Однако уже в самой постановке вопроса можно заметить и существенное отличие — автор не ограничивается простой констатацией разрыва между сталкивающимися силами, не идет речь и о неспособности «толпы» понять «музыкантов», она просто требует другого искусства. Можно сказать, что в «Пред великою толпою...» противоборствуют не неравноценные (высшая и низшая) силы, а силы просто разные. При этом позиция каждой достаточно определена.

Для «музыкантов» характерен «покой», гармония. «Скромно плакали», «излиянья пасторальные», «кружевные звуки» — каждый эпитет 2-й строфы, где описывается исполняемая ими мелодия, заключает в себе указание на соразмерность и уравновешенность. Вот это гармоническое искусство и отвергается «толпой», причем не из-за того, что оно ей непонятно, а потому, что народ требует другого — «ей нужны другие трели». Трели дисгармонические.

Тема дисгармонии начинает звучать уже в двух последних стихах 3-й строфы:

Спой ей песню о безумье,
О поруганной постели.

Особенно отчетливо она проявляется в 1-м и 2-м стихах последней строфы: «резкие полутоны», причудливость и эффективность формальных средств («тактом такт перешибая») — вот чего желает «толпа» от искусства, становящегося, в таком случае, противоположным искусству «музыкантов».

Итак, весьма точно характеризуются сталкивающиеся между собой, разные по своей направленности типы творчества. Но с чем они связаны, что имеется в виду под этими двумя искусствами — гармоническим и дисгармоническим? Ответить на эти вопросы можно, лишь рассмотрев стихотворение Случевского в определенном контексте, который, в каком-то отношении, является семантическим подтекстом «Пред великою толпою...», существенно обогащающем и уточняющем его смысловое наполнение.

3

Трансформации поэтического контекста и его преобразование в подтекст связаны, в первую очередь, с постсимволизмом — не случайно они были наиболее тонко описаны на материале лирики О. Э. Мандельштама¹⁰. Причем не одни интертекстуальные связи превращают контекст в подтекст (а именно такие механизмы и анализировал К. Тарановский), но и более общие контекстуальные созвучия: подтекст возникает тогда, когда контекстуальные значения становятся необходимыми для понимания текста, когда их привлечение при рецепции входит в его эстетическое задание.

Хорошо заметный в поэзии XX в., данный процесс был, однако, достаточно постепенным и начался задолго до символизма и тем более постсимволизма. Его истоки можно обнаружить в начале XIX в. — рассмотренные Г. А. Гуковским и Л. Я. Гинзбург «слова-сигналы» романтической лирики¹¹ и служат, в некоторой мере, средством подключения контекстуального содержания (связанного с совокупностью произведений) к семантическому полю текста, делают в конечном счете контекст подтекстом. Значимость подобного подтекста для понимания смысла сочинения эпохи романтизма блестяще продемонстрировал Д. Е. Макси-

¹⁰ Taranovsky K. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge (Mass.); London, 1976.

¹¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946; Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 25—27.

мов своим анализом потенциальной символики лермонтовского «Мцыри», символики, как раз и возникающей благодаря контекстуальным значениям, определяющим потенциальное, т. е. подтекстовое, содержание поэмы¹².

Если говорить о лирической поэзии, то преобразование контекста в подтекст, становящееся все более осязаемым по мере литературного развития, во многом связано с тенденцией к циклизации (а затем и к созданию единств более общего порядка — книг стихов), весьма осязаемой в лирике середины и конца XIX в. Входя в цикл, стихотворение как бы раскрывало свои семантические границы, вбирая в себя содержание соседних текстов, которое становилось отчасти составляющей его смысла, превращалось в подтекст. Это стало постепенно воздействовать и на нециклизованные стихотворения; стремление к расширению семантического поля текста за счет подключения подтекстовых смыслов приобретает все более общий характер. Оно обусловлено, конечно, целой совокупностью причин, многие из которых еще не вполне ясны. Однако очевидно, что большую роль сыграло здесь отречение от риторической поэтической культуры, культуры «готового слова» (А. В. Михайлов), «рефлексивного традиционализма» (С. С. Аверинцев) с их строго регламентированной жанровой системой, отречение, в русской литературе пришедшее на романтическую эпоху.

Дело в том, что любой текст нуждается в содержательных потенциях, полученных от контекста. В культуре «готового слова» они были, в частности, связаны с жанром — благодаря дедуктивности риторического сознания каждое вновь творимое произведение являлось реализацией некоей общей категории, прежде всего — жанра, становилось актуализацией универсалии (жанр) в литературную конкретику (текст). Поэтому оно сразу же (можно сказать, еще до своего рождения) включалось в метатекстуальное семантическое поле того жанра, вариантом которого являлось. Жанровый контекст становился для отдельного текста своего рода подтекстом, необходимым для правильного прочтения. Актуализация этого подтекста при рецепции поддерживалась и характером самого риторического слова. Последнее — «сильнее, важнее и даже существеннее (и в конечном счете действительнее) действительности,

¹² Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 178—246.

оно сильнее и автора...». Такое «слово встает на пути автора, и всякий раз, когда автор намерен о чем-то высказаться... слово уже направляет его высказывание своими путями»¹³, путями, заготовленными культурой, существующими в ее памяти и при каждом употреблении риторического слова преобразующими эту память культуры в смысловой подтекст того словесного построения, одним из краеугольных камней которого данное слово и является.

После же распада рефлексивно-традиционалистского художественного мышления текст теряет этот жанровый импликационал и остается как бы в одиночестве. Такое одиночество для него ненормально, и он пытается его каким-либо способом преодолеть. Способы эти во многом зависят от родовой принадлежности, а также и от размера произведения: представляется, что развитие романа с его синтетичностью и многоголосием романного слова, так же как и романизация многих явлений литературной жизни, в большой мере обусловлены как раз попыткой текста выйти из изоляции, что в целом полностью соответствует концепции М. М. Бахтина: установка на чужое слово, характерное для стилистики романа, включает сочинение в разноголосые контексты. Лирические же тексты начинают тяготеть друг к другу, что и вызывает ту тенденцию в развитии романтической и послеромантической лирики, о которой идет речь. Причем интертекстуальные (в самом широком значении) связи объединяют не только сочинения одного поэта, превращая их в некое содержательное единство, но и произведения разных художников, создавая общий для всей эпохи подтекст, потенциально подключающийся к семантическому полю любого лирического стихотворения (хотя, конечно, степень реализации этой потенции могла быть совершенно различной).

Данный процесс, если говорить о русской поэзии, начинается, как уже отмечалось, в романтическую эпоху и захватывает более полутора веков — до последней трети XX столетия, когда в поэтической культуре поставангарда можно заметить ослабление тенденции к объединению стихов и возвращение к самодостаточности и автономности отдельного текста — во всяком случае, именно такой вывод можно сделать, обратившись к творчеству И. Бродского. Достаточно существенный след оста-

¹³ Михайлов А. В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. С. 117.

вил этот процесс и на поэзии К. К. Случевского — «разделению стихов на тематические и жанровые циклы поэт явно придавал принципиальное значение»¹⁴. В связи с этим контекстуальные смыслы очень важны для его лирики, приобретают подтекстовый характер. Этот подтекст в высшей степени существенен и для «Пред великою толпою...», именно он позволяет понять, о каких двух искусствах идет в нем речь.

Начнем с дисгармонии — это понятие нередко обсуждалось в конце XIX в., причем в ней видели типичнейшую черту современности. Так, характеризуя творчество Ф. М. Достоевского, Случевский писал, что в произведениях писателя можно найти немало ярких миниатюр, своеобразных «стихотворений в прозе», вставленных «отдельными яркими цветными камешками на широких плоскостях мозаик его длинных, часто слишком длинных работ...»¹⁵ Тут в первую очередь интересно указание на известный разноречивый, контрастность используемых писателем художественных средств. Подобную дисгармоничность находили и у самого Случевского. «В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словом разбивал все очарования и, может быть, именно этим достигал особого, ему одному свойственного впечатления»¹⁶, — писал о поэте В. Я. Брюсов. Несогласованность этого рода действительно свойственна лирике Случевского, более того, она была им глубоко осознана:

А теперь я что? Я — песня в подземелии,
Слабый лунный свет в горячий полдня час,
Смех в рыдании и тихий плач в веселии...¹⁷

Итак, дисгармоническое искусство, какого требует «толпа», — не что иное, как искусство современное¹⁸. Слушатели ждут именно его, отвергая исполняемое «музыкантами». Но с чем же связаны их мелодии?

¹⁴ Федоров А. В. Поэтическое творчество К. К. Случевского // Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. С. 42.

¹⁵ Случевский К. Достоевский: Очерк жизни и деятельности. СПб., 1889. С. 36.

¹⁶ Брюсов В. Поэт противоречий К. К. Случевский // Весы. 1904. № 10. С. 1.

¹⁷ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. С. 214.

¹⁸ Это подтверждается и словом «безумья», о котором «толпа» хочет услышать. Оно для Случевского неразрывно связано с современностью, последняя — безумна («Пара гнедх» или «Ночи безумные»). Трудно согласиться с Е. В. Ермиловой, видящей в том, что требует «толпа», модернистское искусство.

Как всегда, однозначного ответа нет. Но стоит вспомнить, что как раз на рубеже веков формируется миф о «золотом веке» русской поэзии, связанном прежде всего с Пушкиным и являющимся наиболее полным воплощением гармонии. Тогда же начинают говорить не только о соразмерном совершенстве пушкинской лирики, но и о том, что ныне оно утрачено. Показательны, в частности, слова С. А. Андреевского: «Они (поэты прошлого. — П. Б.) смотрели на жизнь сквозь „магический кристалл“, который теперь разбит вдребезги... Певцы этого времени... обладали цельным мировоззрением...»¹⁹ Теперь же этого нет, и возникает чувство невозвратной потери, ностальгическое преклонение перед отошедшим в прошлое²⁰. Оно в высшей степени свойственно и Случевскому:

Конечно, пушкинской весной
Вторично, внукам, нам не жить:
Она прошла своей чредою
И вспять ее не возвратить²¹.

Учитывая все это, можно увидеть в мелодиях музыкантов искусство прошлого — «золотого века», пушкинской эпохи — гармоническое и прекрасное, совершенство которого не интересно сегодняшнему дню, требующему от художника совсем иного. Благодаря подтекстовым смыслам «Пред великою толпою...» — не только о двух типах искусства, но и о движении во времени, об изменении эстетических вкусов, об утрате, вызывающей сожаление. Тема минувшего и настоящего становится одним из содержательных центров стихотворения. При этом семантический подтекст не противоречит внутреннему содержанию текста, он лишь углубляет и уточняет его. Внутри- и внешнетекстовые стратегии смыслопорождения оказываются согласованными друг с другом.

Однако эта согласованность существует только на одной из плоскостей многоплоскостной смысловой структуры «Пред великою толпою...». Если же обратиться к иным плоскостям, учесть другие факторы внутритекстового смыслопорождения, в частности содержательность поэтиче-

¹⁹ Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 444.

²⁰ «То благоговейное отношение к пушкинскому периоду, — пишет В. Ермилова, — которое сейчас прочно утвердилось в нашей поэзии, — ностальгия своего рода, сложилась уже в это время» (Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух веков. С. 93).

²¹ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. С. 294.

ской формы, то между имманентным содержанием текста и подтекстом обнаружатся и противоречия, достаточно принципиальные и существенные.

Подключение подтекста к семантическому полю «Пред великою толпою...» делает тему дисгармонии современного искусства одной из важнейших в стихотворении; гармония потеряна. Однако поэтическая форма текста несет иные, опровергающие это смыслы, ведь именно гармония и является важнейшей, определяющей ее чертою.

Выше уже отмечалась простота и ясность формальной организации анализируемого произведения, обнаруживаемые и в эвфонии, и в интонационной и синтаксической структурах. Легкое и гармоническое движение стиха как бы побеждает дисгармоническое содержание, как бы одерживает над дисгармонией победу. Получается, что, утверждая утрату современным искусством гармонии, «Пред великою толпою...» гармонической уравновешенностью своей формальной структуры оспаривает собственный тезис: нельзя однозначно утверждать потерю гармонического начала, так как поэзия, говорящая об этом, сама себя опровергает, оказываясь воплощением гармонии. Жизнь «золотого века» может продолжаться, современное искусство стремится побороть дисгармонию и вернуться к цельному, незамутненному восприятию мира.

На это, среди прочего, указывает и семантический ореол метра, использованного Случевским. На первый взгляд ритмическая организация стихотворения представляет собой реализацию четырехстопного хорея. А в семантическом ореоле хорея важное место занимает идея движения, пути — как в прямом, так и в переносном значении²². Данное значение, потенциально присутствующее в размере, составляет в некотором роде аккомпанемент к только что выявленной поэтической идее — попытке современного искусства преодолеть собственную, им самим декларируемую дисгармонию, его *движение* к гармонии.

Получается, что содержательность стиховой формы, т. е. имманентные принципы смыслопорождения вступают в противоречие с по-

²² Об этом писал К. Тарановский (см.: Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contribution to the 5th International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague, 1963. P. 287—332), который связывал данный семантический ореол с пятистопным хореем, однако, соблюдая крайнюю осторожность, можно все же распространить его и на некоторые другие варианты хорея, в частности и на четырехстопный.

лученным от подтекста семантическим зарядом, между «внутренним» и «внешним» содержанием нет согласованности. И это очень важно, поскольку именно противоречия подобного рода и делают художественный смысл живым, движущимся, сложным и не сводимым к простой сумме логических понятий. Но не приводят ли они к утрате смысловой целостности, к тому, что текст сам в себе включает возможность не просто разных, но противоположных прочтений? Ведь, учитывая подтекст, «Пред великою толпою...» можно понять как констатацию дисгармонии — важнейшей черты современного искусства, оказывающейся автохарактеристикой; при опоре же на имманентные структуры осмысление будет иным — в стихотворении видим преодоление дисгармонии и обретение гармонии.

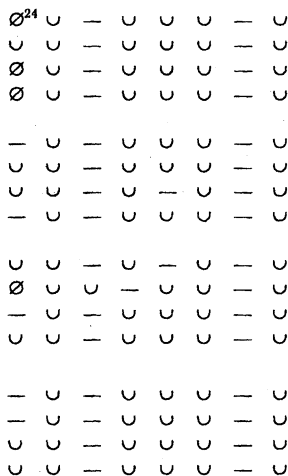
Однако такие опасения все же безосновательны: имея в виду как раз этот круг проблем, А. В. Михайлов писал: «...для самого создателя текст — это опыт запечатления существеннейшего ядра своего переживания и осмысления жизни; такое запечатление всегда протекает в борьбе с материальностью вещи, в стремлении до конца покорить вещь — ответственность смыслу и достигнуть однозначности своего, задуманного (внутри себя это задуманное может быть любой степени сложности, многозначности). Однако смысл произведения получается широким, многослойным до такой степени, что это как бы (в миллионный раз!) „не предвидено“ автором. Но благодаря этому произведение получает возможность осуществлять положенную ему роль в истории, и благодаря этому существование произведения превращается в известном отношении в непрестанный настойчивый поиск того существеннейшего ядра переживания и осмысления, которое было заложено в него автором»²⁵. Причем направление этого поиска определяется прежде всего самим сочинением, в совокупности всех его разных сторон. Постоянная работа, которой оборачивается рецепция литературного феномена, не приводит, естественно, к обнаружению какой-либо простой суммы логических идей и понятий, смысловое ядро остается всегда до конца неразгаданным, а потому и притягательным для все новых читателей. Но движется постигающая читательская мысль все же в одну сторону, которую указывает само сочинение. Для этого его семантическое поле должно быть

²⁵ Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи. С. 19.

внутренне целостным: многоликим, но не разномастным; его составляющие не могут (не должны) быть разнонаправленными. При всей полисемантической художественного текста принципы смыслопорождения в конечном счете оказываются созвучными друг другу, на самых высоких уровнях противоречия между ними снимаются. И это превосходно демонстрирует разбираемое сочинение — недаром Случевский, как говорилось в начале статьи, «удобен» для анализа, — содержательность поэтической формы, с которой и связан прорыв к гармонии, при углублении в нее обнаруживает не противоположность подтекстовым смыслам, а, напротив, соответствие им.

4

Ритмический рисунок «Пред великою толпою...», во многом определяющий его формальную структуру (как структуру любого стихотворного текста), ясен и прост только в определенном аспекте, в других же он весьма прихотлив:



²⁴ ∅ обозначает слог, ударность которого может быть оспорена — ударение падает на предлог, местоимение и т. д., т. е. на части речи, которые в речевом потоке, как правило, не ставятся в ударную позицию.

Прежде всего останавливает на себе внимание чрезвычайная последовательность в расположении пиррихий: из 20-ти бесспорных пиррихий 14 приходится на 3-ю стопу, т. е. из 16-ти стихов, составляющих текст, в 14-ти 3-я стопа оказывается пиррихией. В других 6-ти случаях пиррихии падают на 1-ю стопу. Ритм, таким образом, проведен не просто с крайней последовательностью, но и с несомненным мастерством. Можно сказать, что «простой» метр получает очень искусное ритмическое воплощение. Более того, он оказывается таким прихотливым, что возникает сомнение — а равен ли он самому себе, хорей ли это?

Особенно важны тут метрические потенции 1-й строфы:

Пред	ве-	ли-	ко-	ю	тол-	по-	ю
∅	∪	—	∪	∪	∪	—	∪
Му-	зы-	кан-	ты	ис-	пол-	ня-	ли
∪	∪	—	∪	∪	∪	—	∪
Что-	то	пол-	но-	е	по-	ко-	я,
∅	∪	—	∪	∪	∪	—	∪
Что-	то	близ-	ко-	е	к	пе-	ча-
∅	∪	—	∪	∪	∪	—	∪

Во всех четырех стихах на 3-й стопе встречается пиррихий; во 2-м стихе он находится также на 1-й стопе. Однако и в остальных трех стихах (1-м, 3-м и 4-м) 1-я стопа тоже, по существу, безударна: в 1-м стихе метрическое ударение падает на предлог («пред»), в 3-м и 4-м — на составное местоимение («что-то»), которые в потоке речи, как правило, не ставятся в ударную позицию. Получается, что в 1-й строфе в каждом стихе — по 2 пиррихии, причем расположенных одинаково (на 1-й и 3-й стопах).

Данная ритмическая структура обнаруживает отчетливое сходство с другим метром, не с хореем — а с пеоним III:

∪	∪	—	∪	∪	∪	—	∪
∪	∪	—	∪	∪	∪	—	∪
∪	∪	—	∪	∪	∪	—	∪
∪	∪	—	∪	∪	∪	—	∪

Конечно, вряд ли следует говорить о замене метра: 1-я строфа стихотворения Случевского написана все же скорее четырехстопным хореем с последовательным расположением пиррихий, а не пеоним III, по в

хорей явно проникают пеонические черты. И в дальнейшем данный пеонический импульс находит продолжение:

В из-ли-янь-ях пас-то-раль-ных
 ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ (2-я строфа, 2-й стих)

Ей нуж-ны дру-ги-е тре-ли
 ∅ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ (3-я строфа, 2-й стих)

О по-ру-ган-ной пос-те-ли
 ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ (3-я строфа, 4-й стих)

И о-на за-ру-ко-пле-щет
 ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ (4-я строфа, 3-й стих)

У-бла-жась и по-ни-ма-я
 ∅ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ (4-я строфа, 4-й стих)

Заданное 1-й строфой ощущение пеона III, как видим, не пропадает, этот метр пунктирно прочерчен в ритмическом рисунке текста и дальше. Сквозь хорей все время «мерцает» пеон III.

Но в таком случае стиховая организация «Пред великою толпою...», а значит, и его поэтическая форма в целом лишены соразмерности и простоты. Метр все время дwoится, один размер — четырехстопный хорей — обнаруживает в себе потенции другого — пеона III. Цельность, таким образом, ставится под сомнение, она распадается, и формальная структура становится дисгармоничной. А это означает, что имплицированная ею поэтическая идея прорыва современного искусства к гармонии на определенном уровне опровергается, и вновь выдвигается идея дисгармонии, причем делается это при помощи тех же стратегий, что утверждали гармонию, — внутритекстовых. Последние оказываются тогда не противоречащими подтекстовым смыслом, а соответствующими им. Причем обнаруженное ранее несовпадение между ними не зачеркивается, оно остается — на определенном уровне, но на более высоком — преодолевается. Это придает смыслу динамику и делает его «неготовым», но, с другой стороны, — цельным.

И стихотворение К. К. Случевского «Пред великою толпою...» сводится в конечном счете к противопоставлению двух типов искусства — «золотого века» и современности, — к признанию дисгармонии определяющей чертой нового искусства и к ностальгии по утраченной гармонии, к попытке преодолеть дисгармонию и к неудаче этой попытки. Его

семантическое поле находится в постоянном движении, смысл все время меняется и ускользает от логических формулировок, оставаясь вместе с тем внутренне единым; все смысловые обертоны его созвучны между собой. И это достигается при помощи разнообразных стратегий смыслопорождения, которые в некоторых плоскостях противоречат друг другу, что и придает тексту динамику, но в пределах целого взаимно согласуются. Благодаря этому конечному согласованию произведение и представляет собою не случайный калейдоскоп идей и представлений, а мощный содержательный поток, бурный, с затоками, омугами и водоворотами, но текущий в одну сторону и сливающийся воедино все составляющие его струи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключение по своей природе должно сводить все смысловые нити предшествующей работы, ставить точки над *i*. Однако некоторая принципиальная незавершенность, как говорилось во введении, входила в сам замысел книги. Поэтому в заканчивающих ее строках я не буду подводить итоги, а ограничусь лишь несколькими отдельными замечаниями.

В основе «Риторики и смысла» лежит риторический подход к анализу жизни языка и функционирования художественного текста в русской словесной культуре в момент запоздалого формирования классического искусства. Данный подход полиаспектен и разнонаправлен, открывающиеся благодаря ему возможности нередко оказываются связанными с разными областями филологического знания. И вместе с тем внутренне он целостен; именно благодаря выработанному риторикой аналитическому инструментарию и удастся, хотя бы отчасти, показать противоречивую жизнь отдельного текста в его сложных и многосторонних связях с речевой деятельностью эпохи и одновременно с воспринимающим его читательским сознанием. Эта жизнь протекает в истории.

Надо заметить, что риторика неразрывно связана с историей, о чем пишет, например, Р. Лахманн, солидаризируясь с П. Кюнтцем в том, «что нельзя подходить к проблеме риторики из внеисторической перспективы»¹. Не случайно изучение риторики с точки зрения ее места в европейской литературной традиции приводит к исторической поэтике — свидетельством тому являются работы А. В. Михайлова и особенно

¹ Лахманн Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 21.

С. С. Аверинцева, а задолго до них — знаменитая книга Э.-Р. Курциуса «Европейская литература и латинские Средние века».

Изучая риторику, ее движение во времени, неизбежно приходим к понятию риторической традиции. Эта традиция не просто существует, но живет, т. е. развивается и изменяется, оставаясь все же внутренне неизменной и равной самой себе. Она и определяет единство европейского культурного хронотопа, в то же время открывая ему выход в историю.

Литературное произведение нельзя понять вне исторического контекста. Игнорирование культурной эпохи приводит к произвольному толкованию текста, к насилию над ним, когда интерпретатор не стремится понять овеществленное в слове чужое сознание, а ставит на его место самого себя и с самим собой начинает вести разговор — в филологическом отношении бессмысленный и бесперспективный. С другой же стороны, художественное создание выходит за рамки эпохи, его содержание внятно людям других времен и может быть ими понято. Риторическое изучение литературного творчества в своих пересечениях с исторической поэтикой (обогащающих обе эти научные дисциплины) и помогает избежать как внеисторизма, опасного для литературоведения как исторической науки, так и историзма предельно строгого, а потому и узкого, в конце концов приводящего в истории литературы к смысловому агностицизму. Можно сказать, что риторика позволяет лучше увидеть двойную жизнь художественного текста — во времени «малом» и во времени «большом». А в этом и состоит одна из важнейших задач литературоведения.

Научное издание

Петр Евгеньевич Бухаркин

РИТОРИКА И СМЫСЛ

Очерки

Редактор *В. С. Кизило*

Оригинал-макет *О. В. Косенко*

Макет обложки *Е. А. Соловьевой*

Лицензия ЛР № 040050 от 15.08.96.

Подписано в печать с оригинала-макета 17.05.2001. Формат 60x84/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 9,76. Уч.-изд. л. 10,39. Тираж 300 экз. Заказ № 307.

Издательство С.-Петербургского университета.
199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

ЦОП типографии С.-Петербургского университета.
199034, С.-Петербург, наб. Макарова, 6.