

И. П. С М И Р Н О В

ДИАХРОНИЧЕСКИЕ  
ТРАНСФОРМАЦИИ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ  
ЖАНРОВ И МОТИВОВ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBAND 4

203 HR

W 81. 1341 (4)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 4

(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)

Wien 1981

Titelgraphik:  
V.Kandinskij, "Feuervogel", 1916

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,  
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach,  
Institut für Slawistik der Universität Wien,  
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Alle Rechte vorbehalten

4/182/94416

## С О Д Е Р Ж А Н И Е

Вводные замечания	5
<b>ЧАСТЬ I. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС С ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ</b>	<b>9</b>
О жанрообразовании: былинная метонимия в сравнении со сказочной метафорой	11
Судьба архаических жанров в литературе позднейшего времени: от сказки к роману	59
<b>ЧАСТЬ II. СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО И КЛАССИЧЕСКОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО ПОДХОДОВ К ЛИТЕРАТУРНОМУ ПАМЯТНИКУ</b>	<b>115</b>
Роль контекста в изучении художественного произведения	117
Тематическое единство литературного контекста	141
Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX - начала XX вв. (на материале "Слова о полку Игореве)	176
Особые случаи цитирования древнерусских и фольклорных памятников	211
Заключение	242
Diachronische Transformationen literarischer Genres und Motive (Resümee)	246



## ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Историческая поэтика призвана объяснить, как изменяются художественные формы. Существует по меньшей мере два - иногда конкурирующих между собой - способа подобных объяснений.

Можно считать, что новые формы рождаются в результате разложения старых, в процессе распада комплексных образований на составные части, которые со временем приобретают право на самостоятельное эстетическое существование. На такой точке зрения стояли, например, участники Опояза, предполагавшие, что каждый этап художественной эволюции дает ряд отступлений от литературного канона, которые сами становятся нормативными на следующей фазе развития. Этот подход к вопросам исторической поэтики предусматривает, что исследователь обязан занять аналитическую позицию по отношению к изучаемому материалу и добывать знание о литературных фактах, дифференцируя предстающее перед ним целое.

Другой способ осмысления эстетических изменений, напротив, заключен в том, что новая форма понимается как сумма предшествующих ей форм. Старые формы не отбрасываются искусством, но делаются подосновой наследующего им, обобщающего их художественного творчества. Такое синтезирующее восприятие литературных явлений стремится установить в конечном счете, как протекает культурная преемственность, как консервируется прежний художественный опыт. Аналитический же путь в области исторической поэтики ведет к выяснению того, по каким законам совершается процесс забывания прошлого опыта.

Выбор одного из этих подходов (было бы трюизмом утверждать, что ни тот, ни другой не могут претендовать на монопольное владение истиной) зависит от задачи, которую ставит перед собой исследователь. Цель данной работы - рассмотреть различные виды художественной преемственности, объединяющей архаическое (фольклорное и древнерусское книжное) искусство и литературу XIX - начала XX вв.

Изучение преемственных связей, которые тянутся от древней и древнейшей словесности к новой, обычно сводится к поискам непосредственных переключек между сопоставляемыми художественными текстами. Материалом новой литературы, отбираемым для такого рода сравнений, чаще всего служат отдельные произведения - в первую очередь те, которые были созданы авторами, специально интересовавшимися стариной.

Решаемая при этом научная задача заключается, как правило, не столько в описании истории художественных форм, сколько в регистрации источников, к которым могут быть возведены рассматриваемые тексты.<sup>1</sup>

Нет повода сомневаться в познавательной ценности полученных подобным образом результатов, пусть и частных по своему характеру. Классический сравнительный подход к словесному творчеству отнюдь не исчерпал своих возможностей. Ясно, однако, что этот подход нуждается в совершенствовании, хотя бы потому, что он не объясняет всех случаев схождения между текстами, разделенными большими историческими интервалами.

Родственные связи между литературными произведениями могут возникать не только в результате непосредственного обращения писателя к памятникам прошлого, но и в результате типологической близости художественных текстов. Разграничение типов литературных произведений - трудная задача, которая оказывается тем сложнее, чем дальше уходит словесное искусство от своих фольклорных источников, чья жанровая принадлежность выглядит достаточно определенной. Изучение процессов жанрообразования, протекающих в толще архаического коллективного творчества, становится, таким образом, необходимым условием для выяснения устойчивых и подвижных признаков той или иной жанровой традиции.

Эти процессы анализируются во вступительном разделе Первой части исследования, который посвящен сличению былинных и сказочных принципов изображения реальности. Былина и волшебная сказка описываются здесь как такие жанры, в которых - соответственно - преобладают метонимический и метафорический подходы к действительности. Понятие тропа толкуется в работе расширительно: троп не только средство стилистической выразительности, но и тот угол зрения, под которым происходит художественное познание мира. Такое осмысление тропов позволяет обнаружить в каждом из сопоставляемых жанров единство тематики и стиля.

В следующей главе работы рассматривается историческая судьба того типа повествования, который восходит к жанру волшебной сказки. Примерами произведений, исподволь наследующих сказке, служат "Повесть о Савве Грудцыне" и "Капитанская дочка". Те преобразования, которым подвергся сказочный сюжет в памятнике XVII в. и в пушкинском произведении, понимаются в работе как стадияльно

обусловленные и связываются в одном случае с культурным контекстом эпохи барокко, а в другом - с эстетическими нормами первой четверти XIX в. Различие двух методов перестройки сказочного жанра делается особенно отчетливым при сопоставлении "Повести о Савве Грудцыне" с аналогичной ей по тематике повестью "Уединенный домик на Васильевском", записанной Титовым со слов Пушкина.

Историко-типологическая интерпретация произведения и классический сравнительный подход находятся в отношении взаимной дополнительности и корректируют друг друга. Этот тезис обосновывается в открывающей Вторую часть главе "Роль контекста в изучении художественного произведения", где ранние стихи Маяковского разбираются как в свете жанровой традиции, тянущейся вплоть до архаического искусства, так и в соотношении с ближайшим литературным окружением (поэзия символистов). Многозначность, присущая художественному слову, объясняется здесь как следствие одновременной сопричастности произведения разным контекстам (ближайшему и жанровому).

Понятие ближайшего контекста не должно наводить на мысль о том, что он состоит исключительно из произведений, непосредственно предшествующих данному произведению. Он может формироваться и из таких текстов, которые принадлежат далекому прошлому. Важно лишь то, что писатель (сознательно или бессознательно) сближает свое сочинение с этими текстами. Ближайший контекст, на который ориентируется писатель, складывается обычно из тематически перекликающихся между собой источников. Поэтому выбор автором литературного материала, используемого в произведении, в известном смысле зависит от того, к какому типу словесного творчества оно принадлежит. В главе "Тематическое единство литературного контекста" устанавливаются древнерусские книжные источники романа Достоевского "Бесы" (житие Марии Египетской и повесть о бесе Зерефере), которые образуют вместе с цитируемым в хронике материалом новой литературы единый смысловой ряд (мотивы гордости и покаяния).

Функции литературных цитат не остаются неизменными по мере эволюции словесного искусства. Художественные направления по-разному воспринимают одни и те же памятники прошлого, точно так же как неодинаково они усваивают одну и ту же жанровую традицию. Формы переосмысления чужой речи обсуждаются в главе, которая содержит обзор цитат из "Слова о полку Игореве" в поэзии двух поколений символистов и в творчестве участников постсимволистских группировок.

В завершающем разделе Второй части анализируется особый разряд

стилизаций - подделки фольклорных и древнерусских книжных текстов. Сопоставление созданных в период романтизма подлогов Сулакадзева и Сахарова с подделками XVII в. и мистификациями символистов также призвано раскрыть зависимость этого специфического вида приобщения к прошлому культурному опыту от господствующих в ту или иную пору познавательных и художественных установок.

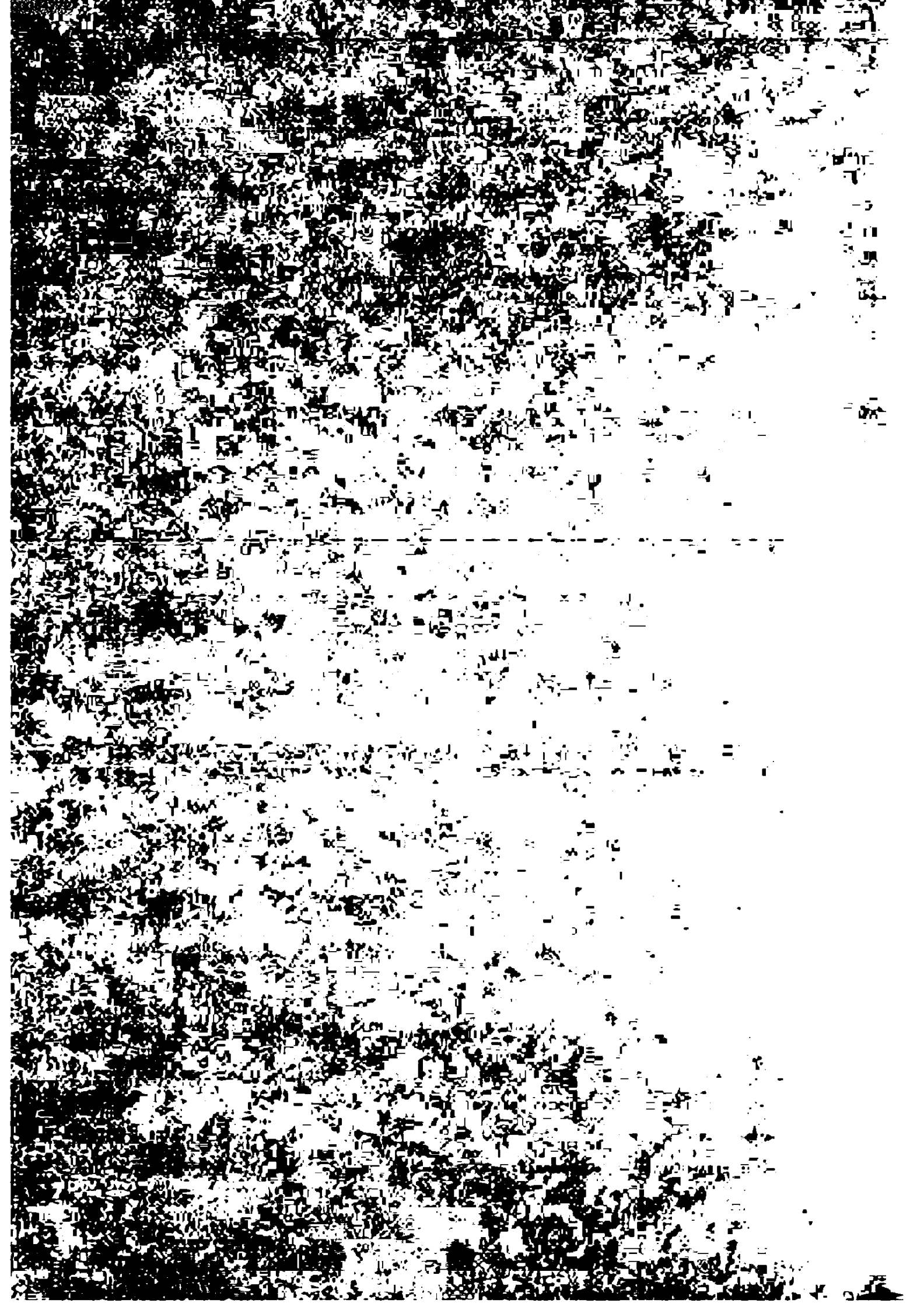
#### П р и м е ч а н и е

1. В качестве редкого исключения из этого правила следует назвать главу "Судьбы древнерусского художественного времени в литературе новой" в кн.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусской литературы*, Л. 1967, с. 312 и след.



ЧАСТЬ I

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС С ИСТОРИКО-  
ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ



## О ЖАНРООБРАЗОВАНИИ: БЫЛИННАЯ МЕТОНИМИЯ В СРАВНЕНИИ СО СКАЗОЧНОЙ МЕТАФОРой

### I

В этой главе работы рассматриваются те смысловые процессы, которые ведут к формированию жанра на ранней стадии развития словесного творчества. Выдвигаемый здесь тезис состоит в том, что внутреннее единство всякого жанра имеет семантический характер: жанры отличаются друг от друга тем, как они соотносятся с реальностью, как преломляют в себе жизненный материал (зачастую один и тот же для разных жанров). Если учесть, что какая-либо реалия может изображаться в художественном произведении неодинаково в зависимости от того, к какому тропу либо фигуре речи обращается автор, то станет ясным, почему понятие жанра с семантической точки зрения допускает сопоставление с понятием тропа. Разные жанры контрастируют между собой подобно тому, как противопоставят друг другу разные тропы.

Жанровая общность тех или иных фольклорных текстов складывается, по предположению, в результате того, что один из видов тропов захватывает в них господствующую роль, тогда как другие виды либо занимают подчиненное положение, либо не допускаются в границы данных текстов вовсе. Ниже будет предпринята попытка доказать, что русская былина обладает единой метонимической природой, в то время как волшебная сказка по преимуществу метафорична.

Понимание смысловой организации литературных жанров как аналогичной строению тропов восходит к исследованиям А.А.Потебни. В набросках к учению о тропах и фигурах он рассмотрел возможные преобразования языкового значения не только отдельно взятого слова, но и высказывания в целом ("Метафора в части предложения делает метафоричным все то целое, которое нужно для ее понимания"<sup>1</sup>) и распространил это заключение на различные совокупности высказываний (на литературные произведения). Более того, А.А.Потебня утверждал даже, что "сложная синекдоха есть поэтическая типичность"<sup>2</sup>, то есть в конечном счете сближал изобразительные средства, канонизированные литературным движением второй половины XIX в., с видом метонимии.<sup>3</sup> В последнее время взгляды А.А.Потебни были обобщены (со ссылкой на его труды) Ц.Тодоровым, предложившим считать троп "прообразом (prefiguration) структуры целого жанра"<sup>4</sup>, и нашли фак-

тическое подтверждение в ряде трудов Жерара Женетта, среди которых в первую очередь стоит упомянуть статью "Метонимия у Пруста"<sup>5</sup>.

Впрочем задолго до выступлений Цв. Тодорова и Ж. Женетта идеи А.А. Потебни были усвоены русской наукой и сформировали в ней устойчивую традицию, одним из узловых пунктов которой надлежит признать нашумевшую статью Брюсова "Испепеленный. К характеристике Гоголя", где гипербола толковалась в роли мыслительного механизма, порождающего и словесный стиль, и стиль поведения писателя.<sup>6</sup>

По-видимому, не без влияния А.А.Потебни возникла и теория тропов Р.О.Якобсона, согласно которой едва ли не вся речевая практика человека может быть охвачена понятиями метафоры и метонимии.<sup>7</sup> Метафора (замена смысла, опирающаяся на аналогию между объектами) и метонимия (замена смысла, допускаемая смежностью объектов) соотносены здесь каждая с одной из двух осей языка (первая - с осью отбора, а вторая - с осью комбинирования языковых единиц) и, таким образом, представлены как отправной пункт для фундаментальной классификации словесных сообщений<sup>8</sup> или же сообщений, подобных языковым, куда входят, в частности, сюжетные киноленты<sup>9</sup>. Несмотря на то, что эти положения получили отклик во многих отраслях современного гуманитарного знания<sup>10</sup> (вплоть до некоторых разделов науковедения)<sup>11</sup>, они вряд ли могут быть оценены как безупречные. Э. Холенштейн писал недавно: "Хотя Якобсон использует метонимию, чтобы охарактеризовать синтагматическую ось, мы не должны забывать, что метонимический принцип реализуется также на парадигматической оси"<sup>12</sup>.

Вот почему понятия сходства и смежности должны быть подвергнуты логическому прояснению. Для этого требуется учесть, что смысл любого высказывания включает в себя три слагаемых: план объема значений, план содержания значений и план следования значений. Можно ожидать, что метафора возникает тогда, когда какому-либо объему значения будут приписаны два различных содержания и два различных сочетательных свойства. Отношение аналогии утверждает себя постольку, поскольку обозначаемому объекту вменяются характерный признак и семантическая позиция, заимствованные у другого объекта, благодаря чему оба явления попадают во вновь образованный смысловой класс, становятся сходными.

И, наоборот, метонимия создается в результате такой трансформации отправного смысла, которая меняет лишь семантический объем языковой конструкции. Замещение одного объема значения другим происхо-

дит при том условии, что оба объема осознаются как равно удовлетворяющие общему дифференциальному признаку и обладающие одинаковой способностью к сочетанию с иными звеньями смысловой цепи. Если метафорическое сообщение реорганизует классификацию действительности, то метонимическое увеличивает либо уменьшает число элементов, входящих в тот или иной смысловой класс. Ассоциация по смежности - это не что иное, как обнаружение новой протяженности, новой мощности данного класса объектов.

Отсюда можно заключить, во-первых, что преобразовательные ресурсы языка не вмещаются лишь в понятия метафорической и метонимической трансформации смысла, поскольку, наряду с только что разобранными, вероятны, как это очевидно, и иные комбинации, захватывающие план объема, план содержания и план следования значений.<sup>13</sup> Во-вторых, сходство и смежность реалий социофизического мира не заданы раз и навсегда автору литературного текста, но задаются (конструируются) в самом тексте: не аналогия порождает метафору, но метафора порождает аналогию<sup>14</sup>, точно также как метонимия открывает нам смежность предметов.

Традиционное определение разновидностей метонимии предусматривает возможность смысловых переносов с части на целое (*totum pro parte*, синекдоха), с целого на часть (*pars pro toto*) и с части на часть (*pars pro parte*). Нужно заметить, что принципы *pars pro toto* и *totum pro parte* обнаруживают глубокое родство. Обе формы производства смыслов то и дело используются былиной в связи друг с другом. Так, на вытеснении целого частью основан эпизод магического подрезания и сожжения следов Добрыни, перерастающий в тему телесного ущерба, который наносит богатырю колдовство его антагонистки Марины. Знаменательно, что в варианте Кириши Данилова метонимическую окраску приобретает наряду с ходом сюжета и словесное изображение ситуации: следы Добрыни, которым еще только предстоит попасть в огонь, названы "горячими". Перед нами, бесспорно, идиоматическое выражение (ср.: "идти по горячим следам"), однако его позиция в тексте такова, что эпитет "горячие" совмещает в себе два отрезка времени - предшествующий и последующий, подтверждая близость метода *totum pro parte*, воплощаемого на лексическом уровне (предвосхищение будущего), методу *pars pro toto*, регулирующему тематическое строение текста:

И в те поры Марине за беду стало,  
Брала она следы горячия молодецкия,

Набирала Марина беремя дров,  
 А беремя дров белодубовых,  
 Клала дровца в печку муравленую  
 Со темя *следа горячими*,  
 Разжигает дрова палящетым огнем....<sup>15</sup>

Подстановку целого на место части в еще более явной форме отражает лексика былины "Добрыня Никитич и Василий Казимирович", где в сцене завершения богатырского боя с войском царя Батура действию сообщается значение инструмента действия:

Тут его молодцы послушались,  
 Бросали худой бой о сирю землю.<sup>16</sup>

Как нетрудно заметить, в приведенной иллюстрации метонимического перевоплощение смысла было осуществлено на оси отбора лексических величин (ср. цитированный выше критический отзыв о тезисе Р.О.Якобсона): чтобы понять значение расширительно использованного слова "бой", нам необходимо восстановить то слово, которое им вытеснено ("оружие"). В том случае, если расширение объема значения происходит непосредственно на наших глазах, по мере развертывания словесных цепей (то есть на оси комбинирования), стиль былины делается плеонастичным. В сюжете, повествующим об Илье Муромце и голях кабацких, представлены каждый из двух путей порождения метонимии:

Выходил Илья да на зеленый луг,  
 Закричал он во всю голову *человичю*.<sup>17</sup>

Вместо словосочетания "кричать во весь голос" здесь употреблена метонимия "закричал во всю голову". При этом она сочетается с плеоназмом "голова *человичю*", который естественно толковать как линейный (in praesentia) переход от части к целому (к указанию на человеческое тело во всем его объеме).<sup>18</sup>

Будем говорить в дальнейшем, что метонимия как т р о п возникает за счет отбора значений, тогда как линейный сдвиг смысла дает нам метонимическую ф и г у р у р е ч и. В приложении к тематике былины разграничение метонимических тропов и фигур помогает согласовать изучение эпического мира, который складывается вследствие отбора мотивов, с исследованием эпического сюжета, который создается комбинированием мотивов.

Обратимся теперь к метонимии *pars pro parte*: так, в былине о Михайле Потыке коню богатыря передается часть вооружения всадника - конь мнет землю не копытом, а копьем<sup>19</sup>, что было бы неверно рассматривать как лингвистический ляпсус, поскольку подобная речевая фор-

мула встречается у разных исполнителей:

Михайлин еще конь наперед бежит.  
А прибегал на яму на глубокою,  
Как начал он тут ржать да копьем-то мять  
Во матушку во ту во сыру землю.

(Гильфердинг, т. I, № 52, с.480)

Классические, как, впрочем, и современные, риторики не анализируют метонимий, в которых объем какого-либо смыслового класса полностью аннулируется, опустошается. Между тем такая ситуация не только допустима логически, но и чрезвычайно распространена в эпических текстах. Например, на грамматическом уровне она обнаруживает себя в эллипсисах: "...Своего-то коня да поводѹ ведет, Как Тугаринову-то голову на востром копье"<sup>20</sup> (везет). Если подобного рода процедура становится сюжетобразующей, то она часто запечатлевается русской былиной в мотиве отсутствующего оружия. Это превращение обозначаемого объекта выдвигает на его место нулевой субститут. Два смысловых объема (богатырь и воинские атрибуты героя) не обладают общими элементами:

И у того ли у молбдаго Добрынюшки  
Не случилось ничто бить в белых ручушках,  
Да и ёму нечим со змеищом попротивиться.  
Поглянул-то как молбденькой Добрынюшка  
По тому по крутому по бережку,  
Не случилось ничто лежать на крутоём на берегу,  
Ему нечегѹ взять в белым во ручушки,  
Ёму нечим со змеищом попротивиться.

(Гильфердинг, т. 2, № 79, с. 58)

Наконец, к уже названным версиям метонимии нужно присовокупить гиперболу и литоту.<sup>21</sup> По справедливому мнению Э.Ганса, гипербола не отнимает у реалий их отличительных признаков, но изменяет самый предмет отражения.<sup>22</sup> В противоположность семантическим переходам от части к целому преувеличение достигается благодаря однородному (количественному) расширению объема значения<sup>23</sup>. Общеизвестно приращение былины к игре крупными планами, составляющей, скажем, изобразительное содержание рассказа о встрече и столкновении Ильи Муромца со Святогором (Илья разбивает в щепки дуб, но не в состоянии сокрушить противника), однако цитируемый ниже отрывок небезынтересен тем, что перемежает преувеличение с литотой, которая тоже должна быть осознана, по аналогии с гиперболой, в качестве одной из разно-

видностей метонимии:

А ударил палицей да во сЫрой дуб,  
 Разлётелся дуб да видь сЫрых.  
 Как дру́гой раз наехал на чудовище,  
 Бил-то видь яво буйну голову,-  
 Как на кони́ сидит да подремливат,  
 Вперед-то чудо видь да не оглянетси (...)  
 Как наехал тут Илья в третий раз,  
 Ударил тут его плóтно-на́плотно,  
 Ударил тут его крѣпко-на́крепко,-  
 Чудовище назад увыркнѹлоси,  
 Схватило Илью за желты́ кудри́,  
 Спускал он его во карман да глубокиех,  
 Повез-то ён вперед да поехал ведь.<sup>24</sup>

## 2

Итак, былинные тексты не пренебрегают ни одной из тех возможностей, которые имеются в распоряжении метонимии. Чтобы охарактеризовать ее жанрообразующую роль, необходимо проследить за тем, как эти возможности воплощаются во всех слоях эпоса, в том числе на сюжетно-тематическом, морфолого-синтаксическом и даже метрико-звуковом уровнях.<sup>25</sup> При этом нужно иметь в виду, что метонимичность лингвистических ярусов художественного текста, согласно Е.Куриловичу, "предполагает "горизонтальный" сдвиг слова, то есть его использование в синтаксической функции, отличной от исходной".<sup>26</sup>

Категории смыслового мира былины, по определению метонимии, должны варьировать свой объем в процессе сюжетного развития. Под этим углом зрения былинное пространство должно подвергаться по ходу повествования либо растяжению, либо концентрации и выступать то как сугубая длительность, конечные точки которой остаются неотмеченными или крайне удалены от центра, то как место действия, которое сжимает в своих границах смежные участки.

Слияние расчлененных пространственных областей в единое целое (*totum pro parte*), помимо темы бескрайнего богатырского поля, находит отзвук в мотивах чудесного преодоления городских стен и рубежей вражеского стана, расчистки непроезжего пути или перегороженного моста, как в рассказе о победе Василия Буслаевича над новгородцами. Стремясь к всеобъемлющему охвату изображаемого,<sup>27</sup> героичес-



кий эпос добавляет к противопоставлению правое-левое посредующее звено, которым исчерпывается фронтальное деление пространства (в былине об изгнании Батыя богатыри мечут жребий, чтобы узнать о том, кто из них будет биться с татарскими полчищами на флангах, а кто - в центре); в случае кругового обзора с этим сопоставим зафиксированный эпическими клише сдвиг от трехсторонней к четырехсторонней пространственной ориентации:

Он повыскачил на гору на высокую,  
Посмотрел на все на три-четыре стороны.

(Гильфердинг, т. 2, № 75, с. 23)

Какой бы ни была вместимость сценической площадки (размеры которой могут гипертрофироваться: слава о богатырях идет "по всей земле"), былинный мир часто оказывается полностью проницаемым для зрения (особенно в национальных географических пределах). В былине о бое отца с сыном этот мотив сочетается с двойным наименованием Куликова поля, контаминирующего участки, которые несовместимы друг с другом ни по горизонтали, ни по вертикали (поскольку равнина наделяется эпитетом, обычно характеризующим в эпосе горный ландшафт, - ср. "Горы Сорочинские"):

Да и зрел он, смотрел на вси стороны,  
Да смотрел он под сторону восточную, -  
Да и стоит-то-де наш там стольнё-Киев-град;  
Да смотрел он под сторону под летную, -  
Да стоят там луга да там зелёныи;  
Да глядел он под сторону под западну, -  
Да стоят там да леса тёмныи;  
Да смотрел он под сторону под северну, -  
Да стоят-то-де там ледены горы;  
Да смотрел он под сторону в полуночю, -  
Да стоит-то-де нашо да синё морё,  
Да и стоит-то-де нашо там чисто полё,  
Сорочинско-де словно наше Кулигово.<sup>28</sup>

Парный топоним в этом примере свидетельствует, что обобщенное переживание пространства вызывается к жизни не только тогда, когда

место действия тяготеет к безудержному расширению, но и тогда, когда изолированная область реальности соединяет в себе разноречивые пространственные черты (*pars pro toto*). Сокол-корабль несет на своей палубе церкви, монастыри и кабаки. Описание чудесного ребенка размывает контуры человеческого тела: "По косицам частые звездочки, А по темь печет красно солнышко" (Гильфердинг, т. 2, № 94, с.191). Вселенной уподобляется дом Садко и палаты, которые выстраивает во владениях будущей невесты Соловей Будимирович<sup>29</sup>: "На небе заря - в тереме заря И вся красота поднебесная" (Кирша Данилов, № 1, с. 13), причем превращение "непаханного и неоранного" куска чужой земли в отражение космоса рисуется как чудо, мотивирующее включение героини в социально-родовое целое - в семью.<sup>30</sup>

Нарушение пространственной автономии может подытоживаться и иным исходом - восстановлением временно утраченной замкнутости границ (прежде всего - этнических), если сюжет былины контролируется правилом *pars pro parte*.<sup>31</sup> Именно этим преобразованием смысла объясняется также устойчивое сравнение эпической битвы с основанием города, то есть с акцией, зеркально компенсирующей отчуждение национальной территории (ср. обряд строительной жертвы):

Схватил Илья татарина за ноги,  
 Который ездил во Киев-град,  
 И зачал татарин помахивати,  
 Куда ли махнет - тут и улицы лежат,  
 Куды отвернет - с переулками.

(Кирша Данилов, № 25, с. 171)

В ответ на проникновение чужака - татарского посла - в пределы родного города богатырь отправляется в лагерь врагов (два стана обмениваются своими элементами) и разрушает этот лагерь, что иронически осмысливается как закладка нового города. Для дальнейшего изложения очень существенно, что эта метафора, подменяющая мотив смерти мотивом рождения (города), появляется в былине там, где речь заходит об инобытии.

Не менее, чем перечисленные выше случаи, показательны для былины как преувеличения масштабов территориальных владений (дворы Чурилы и Терентица; поле, обрабатываемое Микулой), так и мотивы, свертывающие пространственную протяженность к нулю, в частности, циркулирующие в эпосе формулы зрительно неуловимого отъезда героев:

Видали тут Добрынюшку да сядучи,  
А не видли тут удалого поедучи.

(Гильфердинг, т. 1, №5, с.136)

В свете сказанного о способах размыкания и сосредоточения пространства в былине становится понятным то обстоятельство, что эпические тексты отдают предпочтение двум видам движения - удалению от центра к окрестностям (поездки богатырей, выполняющих княжеское задание; охрана подступов к границам; выбор пути на перекрестке дорог) и перемещению от периферии к центру (возвращение из отлучки; хождение в святые места; приезд богатых гостей из-за моря). Наряду с панорамным обзором, производимым с фиксированной точки зрения, этому отвечает и такой метод изображения явлений в пространстве, который вызывает, по словам С.Ю.Неклюдова, "...эффект ступенчатого сужения "угла зрения"<sup>32</sup>

На славной Волге-реке,  
На верхней йзголове,  
На Бузане-острове,  
На крутом красном берегу,  
На желтых рассыпных песках  
А стояли беседы, что беседы дубовья,  
Исподернуты бархатом.<sup>33</sup>

(Кирша Данилов, № 13, с. 81)

Выдвигая на передний план представление о границах, очерчивающих смысловые объемы, былина и на грамматическом уровне обращается к разного рода обрамляющим построениям. Два однородных сказуемых ("Брал добра коня Добрынюшка, заседливал") или элементы составного глагольного сказуемого ("Не могла Настасья на кони сидеть ...") рассредоточиваются в былинной строке так, чтобы замкнуть ее глагольной рамкой<sup>34</sup>. Внутри стиха функция "разделения и выделения, то есть обособления"<sup>35</sup> лексем возлагается на повторяющиеся предлоги, которые отрывают определения от имен. Но вместе с тем закрытость рамочных конструкций в эпосе не абсолютна: конец одной синтаксической рамки может совпадать с началом следующей. Лишь относительно замкнуты и тексты былин в целом<sup>36</sup>, что неоднократно отмечалось исследователями, ряд которых пытался возвести эту былинную особенность в ранг основополагающей при выборе методики для рассмотрения эпоса<sup>37</sup>. Возвращение героя к тому месту, откуда он начал свой путь, служит отправным пунктом для новой серии приключений. Именно мотив возвращения, как

показала П.Арант, представляет собой тот сюжетный шарнир, который скрепляет фрагменты сводных былин.<sup>38</sup>

По мере переходов из одних пространственных зон в смежные ни социальное положение, ни оценка персонажей не подвергаются ощутимому изменению. Герой быliny остается самим собой на протяжении всего сюжета, тогда как персонажи волшебной сказки (метафорического жанра, как было постулировано), попадая из дома в лес, обязаны приспособляться к норме поведения, контрастирующей с привычным для них распорядком жизни<sup>39</sup>. Как раз по этой причине былина по преимуществу отвергает вероятность такой обиды на княжеском пиру, которая зависела бы от несправедливого распределения мест в застольной церемонии; на стереотипный вопрос: "Али место тебе было не по вотчине?" - следует отрицательный ответ, подчас сопровождающийся рассказом о предстоящем отъезде богатыря, то есть о перемещении в географически организованном, а не в иерархически реорганизованном пространстве<sup>40</sup>.

Тема инобытия, свойственная сказочным текстам, нацеленным на метафорическое удвоение физического пространства<sup>41</sup>, исключается или нейтрализуется эпосом (см. выше о метафоре битва - основание города, которая приравнивает царство мертвых к миру живых). "Инищое" царство в былине "Ванило и скоморохи" подлежит уничтожению. Спуск Михайла Потыка под землю вместе с умершей женой не уводит его в другой мир и не разрывает связей героя с фактической реальностью<sup>42</sup>. И, наоборот, персонажи из потустороннего мира - жена Потыка и Святогор (герои низа и верха) - обрекаются на смерть (ср. неуязвимость богатырей). Святогор не в силах справиться с земной тягой, так как она по принципу синекдохи замещает собой всю ту действительность, которая допустима в былине. Родственен этому и другой его поступок - примерка гроба, приобщающая героя вначале метонимически, а затем и окончательно царству мертвых (ср. метонимический мотив увязания Святогора, поглощаемого землей).

С другой стороны, гибель "младших" богатырей наступает лишь после того, как они приглашают на поединок "силу нездешнюю" (Киреевский, вып. 4, с. 113), которая является в облике "двух воителей", чья парность противоречит статусу былинных героев, показываемых либо одиночками, либо членами коллективного целого (о двойничестве в эпосе см. ниже). Последнее сражение богатырей описано с помощью парадоксальной метонимической метафоры - каждый разрубленный пополам противник тут же оживает (метафора) и удваивается (метонимия, *pars pro toto*).

Если в былине положительной окраской обладает посюсторонний мир, то в сказке, напротив, высшие ценности добываются из мира потустороннего<sup>43</sup>, который может принимать образ подземного царства, леса, государства, которым правит не мужчина, а женщина, и т.п. Сказочный герой обнаруживает связь со сверхъестественной реальностью, когда он, к примеру, вступает в контакт с волшебным помощником или с умершими родителями, причем подобного рода контакт есть условие успешных действий героя. Только после того как солдату удастся похоронить под шум устроенного им пира трех "побитых богатырей", он получает от них чудесные дары ("Солдат-богатырь")<sup>44</sup>. Аналогично: после бесцельной с точки зрения окружающих покупки купеческим сыном мертвого тела и захоронения душа умершего в образе младшего брата героя помогает ему жениться и избавить жену от живущих в ней гадов ("Купецкий сын и царева дочь")<sup>45</sup>. В том случае, если сказочный герой отвергает сотрудничество с запредельными силами, его ждет смерть. Так, в пермской сказке "Рязанцов с Милютиным"<sup>46</sup> герой получает из подводного царства (ср. сюжет былины о Садко) чудесных помощников, появляющихся из игровой карты, но пренебрегает их содействием, и они губят его (ср. Афанасьев, № 98, с. 102-103).

Непременной для сказки связью "этого" и "того" света обуславливается мотив чудесного опознания героя тем существом (Ягой, Змеем, Кашеем и пр.), которое владеет запредельной действительностью. Показательно, что начальная часть сказки нередко рисует рождение героя от престарелых родителей, которые таким образом, ставятся на грань жизни и смерти, бытия и инобытия. Действующие лица, олицетворяющие собой повседневность, часто оказываются соперниками центрального персонажа сказки: братья сбрасывают вниз Ивашку, поднимающегося из подземного царства (Афанасьев, № 123-130), водовоз или слуга похищают отвоєванные героем ценности, служанка выкалывает глаза у купеческой дочери, которой предназначено стать царевной.

Герой сказки - пограничная личность, не смешивающаяся ни с одним из миров, в которые она попадает. Поскольку и бытие и инобытие с необходимостью включаются в поле зрения сказочника, постольку "глагольность" есть специфическая черта именно сказки, которая как жанр моделирует весь мир в целом"<sup>47</sup>. Будучи маргинальным, сказочный герой балансирует на грани, разделяющей культуру и природу, совмещает в себе оба начала (мотивы получеловеческого-полуживотного происхождения героя, героя-дурака, получения помощи из леса и т.п.). Ес-

ли культурное выступает в сказке как отприродное, то силы природы антропоморфизуются (ср. хотя бы сюжет "Морозко").

## 3

Пространственным формам эпоса вторят господствующие в нем формы временных и причинно-следственных отношений. По общепринятому мнению, время, к которому приурочены былинные события, суммирует разные отрезки культурной истории, подавляя отличия между удаленными друг от друга эпохами.<sup>48</sup> В соответствии с этим и какое-либо одно причинное действие, если оно локализуется в центре национального эпического пространства, способно распространяться повсеместно, охватывать собой всевозможные реалии. Не случайно список таких реалий в былине о Волхе Всеславьевиче вбирает в себя разнообразные факты как из области культуры (упоминание об Индейском царстве, которое предстоит покорить герою), так и из области природы (покровительствующей князю) и тем самым исчерпывает возможность своего дальнейшего качественного роста:

А и на небе просвета светел месяц,  
 А в Киеве родился могуч богатырь,  
 Как бы молоды Волх Всеславьевич.  
*Подрожала сира земля,  
 Стреслося славно царство Индейское,  
 А и синя моря сколибалося  
 Для-ради рожденья богатырскова,  
 Молода Волха Всеславьевича;  
 Рыба пошла в морскую глубину,  
 Птица полетела високо в небеса,  
 Тури да олени за горы пошли,  
 Зайцы, лисицы по чащицам,  
 А волки, медведи по ельникам,  
 Соболи, куницы по островам.*

(Кирша Данилов, № 4, с. 39)

Сталкивая в недифференцированной системе сразу несколько временных планов, былина утверждает параллелизм социального бытия и космического круговорота: "Солнышко идет на вечера, А почетный пир на весели" (Гильфердинг, т. I, № 6, с. 154); наделяет персонажей двусмысленными возрастными характеристиками: "...доброй молодец. Старий казак да Илья Муромец"<sup>49</sup> (Гильфердинг, т. 2, № 171, с. 639); ослабляет противопоставление законченности и незаконченности (ср.

формулу: "среди ночи-полуночи"); отклоняет вероятность прерывистого осознания и измеряемости времени (ср. оборот, в котором количественная характеристика расплывчата: "за немало поры-времени"). Этой же особенностью (недифференцированностью) былинного времени обусловлены мотивы прогнозируемого - приближаемого к настоящему - будущего. На грамматическом ярусе они отпечатываются в таком типе синтаксической связи, который порождается линейным сцеплением разных времен одного и того же глагола, как в былине о Святогоре, где оформленный таким способом зачин программирует предстоящую смерть героя: "Есть матерой богатырь да великих. *Есть он, был да горных*" (Соколов и Чичеров, № I, с. 70).

Естественно, что отсутствие "качественных скачков" на хроногенетической оси влечет за собой циклизацию эпического времени, возвращение сюжета к отправной точке, восстановление "исходного благополучия",<sup>50</sup> а в синтаксисе былин вызывает скопление хорошо изученных глагольных форм со значением многократного повтора действия. Аналогично циклизуется и время изображения эпических текстов, которые склонны дословно воспроизводить описание случившегося события в прямой речи персонажей<sup>51</sup> и, таким образом распадаться на симметричные части (ср. особенно былину "Козарин" в записи А.Д. Григорьева).<sup>52</sup> Изображаемое время и время изображения здесь полностью совпадают, в противоположность сказке, которая подчеркивает расхождение между ними ("Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается"), поскольку метафорическая речь не претендует на то, чтобы подражать естественному течению событий.

Но было бы заблуждением усматривать в симметрии такую норму упорядочения былинного времени, которая не терпит никаких отступлений.<sup>53</sup> Пренебрежение симметрией сказывается там, где ход эпического повествования задается синекдохой, которая часто приурочивает критические ситуации к крайним моментам суточного цикла - к очень позднему вечеру либо к очень раннему утру (ср. хотя бы сцену пробуждения героини в "Соловье Будимировиче"). Движение времени протекает не по кругу, а замыкается на вступительном или заключительном этапах.<sup>54</sup> При этом небольшие промежутки времени обнаруживают тенденцию к растяжению и дробности:

*С вечера она расхворается,  
Ко полуночи разболелася,  
Ко утру и преставилася.*

(Кирша Данилов, № 23, с. 153)

Время, не достигшее своего предела, отмечается в основном в за-вязках былин. Изображаемое время вступает здесь в прямое соответст-вие с разворачиванием самого текста. Сверх того, незавершенность дей-ствия дублируется и в синтаксическом слое подобных зачинов, которые отличаются употреблением будущего времени применительно к уже дос-тигнутому результату, теряющему поэтому перфектный оттенок (ср. прае-*sens historikum*):

*И будет день в половина дни,  
И будет стол во полустоле,  
Владимер-князь полсытá наедается,  
Полпыенá напивается ...*

(Кирша Данилов, № 3, с. 26-27)

Регулируемые синекдохой мотивировки былин распределяют поля причин и следствий так, чтобы свести происхождение группы родствен-ных явлений к единичному обусловливающему началу<sup>55</sup>. В стихе о "Голу-биной книге" параллельно такому изображению реальности и знание о мире концентрируется в уникальном источнике. Синекдохой оказывается, наконец, самое название этого духовного стиха (жанр, соперничающий с былиной не столько семантически, сколько функционально - как са-кральное повествование с мирским); в белорусском варианте "Голубиной книги" название текста разветвляется в семействе эпитетов, каждый из которых наделяет ниспадающее с неба средоточие всеведения метоними-ческой связью с реалиями, указывающими на понятие верха (имена птиц):

*Выпадала книга голубиная,  
Голубиная, лебядзиная,  
Лебядзиная, сорочиная.*

(Романов, с.287)

Текст, откуда извлечена эта цитата, представляет собой столкно-вение двух космогоний, одна из которых дается в качестве ложной и потому уступает место новому набору причинных начал, вытесняющему исходный по принципу *pars pro parte*<sup>56</sup>. В приложении к былинному вре-мени эта форма метонимии может реализоваться в мотивах опережения: достигая цели раньше партнера, герой как бы перемешивает промежутки "своего" (наступившего) и "чужого" (запаздывающего) времени, оказыва-ется в том пункте на временной оси, где должен был очутиться другой герой (так Микула успевае побывать в городах, в которые еще пред-стоит отправиться Вольге). Сходно следует трактовать и эпическую от-



срочку, например, при уплате дани, откладываемой "на три году /.../ и на три месяца /.../ да еще на три дня" (Гильфердинг, т. 2, № 75, с. 20), поскольку отсрочка - не что иное как обмен интервалами, происходящий между двумя системами отсчета времени, первая из которых ориентирована от прошлого к настоящему, а вторая - от настоящего к будущему. Это суждение открывает путь к неформальному осмыслению эпической ретардации (своего рода сюжетной отсрочки): обращая течение времени повествования вспять, к уже рассказанному, она тоже представляет собой обмен во времени, который перетасовывает разные фрагменты текста, в частности, повторяет уже известные слушателю такты сюжета в преддверии кульминации<sup>57</sup> (ср. родственный процесс в пределах отдельного высказывания: "На ково же *ти* бросаешь *ти* съвятую Русь?..."<sup>58</sup>)

Отмена отсрочки ("А бессрочнѣго времени на свети нет"<sup>59</sup>), отрицая допустимость непрерывного оборота времени между прошлым и будущим, приводит к вырождению процессуальной длительности в нулевой промежуток. К нулевому делению на временной оси приурочивается отсутствие героических или каких-либо иных ожидаемых от персонажей поступков (ср. былинку о "безвременном" молодце, потонувшем в речке Смородине, на берегу которой должен был состояться богатырский искуc). Нулевые мотивировки обретают текстовую материализацию в подробно исследованной С.Ю. Неклюдовым теме "чуда", отправляющей к таким фактам, которые не находят себе причинного объяснения в мире быliny и фиксируются на месте "разрыва" сюжетного звена, когда "следующий элемент выступает как начальный, инициальный, хотя по своей композиционной функции им не является"<sup>60</sup>. Мотивы порожнего (не заполненного акциями) времени, индетерминизма и лишнего протяженности пространства срастаются вместе в сюжете о заточении Ильи Муромца, которому былина приписывает чудесную неподверженность старению: "Он во погребѣ сидит-то, сам не старится" (Гильфердинг, т. 2, № 75, с. 21).

Если на нулевое время в эпосе приходится отсутствие подвига, то хроногенетическая гипербола, напротив, отзывается в периодическом воспроизведении богатырского деяния, когда перед нами цикл былин, а в рамках отдельного текста - в сценах последовательного сокрушения героем всего иноплеменного войска, что предполагает количественное нарастание причинного действия, или, другими словами, использование одного средства для достижения многих целей. Гиперболизация времени делает его чередой состояний, повторяющихся без осязательного качествен-

ного сдвига:

Как день за днем, будто дождь дождит,  
Неделя за неделей, как трава растет,  
А год за годом, как река бежит.  
Прошло тому времени да три году /.../  
Опять день за днем, будто дождь дождит.  
Неделя за неделей, как трава растет,  
А год за годом, как река бежит.<sup>61</sup>

Нужно подчеркнуть, что сопутствующее здесь метонимической градации суточного, недельного и годового интервалов сравнение квазиметафорично по своей природе, поскольку оно вырастает из типичного для былины ощущения времени человеческой жизни как составной части природного времени<sup>62</sup>. Перевоплощая дробное время, поддающееся измерению, в непрерывную длительность ("год за годом, как река бежит"), этот былинный штамп выступает в качестве аналога эпического времени как такового<sup>63</sup>.

Метафорическая интерпретация времени проводит аналогии между разными фазами какого-либо процесса, удваивает содержание человеческих судеб, рисуемых как восхождение с низшей ступени общественной иерархии на высшую. Делая сопоставимыми между собой конец и начало действия, уравнивая их, сказка отрицает идею временной длительности: трудная задача часто заключается в том, чтобы быстро произвести действие, рассчитанное на долгий срок (допустим, вырастить за одну ночь хлеб на болоте и испечь из него булки<sup>64</sup>).

В противоположность этому метонимическое время есть историческая непрерывность<sup>65</sup>; серии фактов скрепляются в былине в последовательные цепи<sup>66</sup>; события индивидуальной жизни героя включаются в национальное предание<sup>67</sup>. (Поэтому былинная трава, растущая "не по-прежнему", предвещает наступление дурной поры). По словам Ж.Женетта, "именно метафора заново обнаруживает утраченное Время, но именно метонимия его воскрешает и вновь приводит в движение ..."<sup>68</sup> Метонимическое мышление, смещающее границу между внутренним миром субъекта и окружающей средой, активизирует прежде всего установку на запоминание информации, которая поступает извне<sup>69</sup>. Отсюда выглядят закономерными и поразительными способности к запоминанию текстов у носителей эпоса, и средства хранения былин во времени, передаваемых от одного поколения семьи к другому как родовая традиция либо подхватываемых в период получения будущим исполнителем навыков ремесла<sup>70</sup>.

В волшебной сказке последовательно сменяющие друг друга временные планы могут выступать как сосуществующие. Именно поэтому в сказочных текстах столь распространен мотив присутствия мертвеца среди живых (мертвеца, которого не принимает земля, и пр.). Мертвый ведет себя как еще живой. И, наоборот, живой не замечает, как он умирает; герою записанной Н.Е.Ончуковым сказки было назначено царствовать 30 лет, после истечения этого срока он выходит в сад с другом своего отца: "...Подходят к городу, спрашивает царь у отца друга: "А што у нас в городе плачут?" - Ревут: где мы с тобой говорили, тут царь и помер, а ты ведь ходишь одна душа"<sup>71</sup>. Жизнь былинного богатыря растягивается на неопределенно долгое время. В сказке же часто изображается неурочная смерть; метафорический персонаж не проходит через весь жизненный цикл и как бы совмещает в одной точке два биологических состояния. Только в случае преждевременной гибели сказочный персонаж может быть возвращен к жизни: "Старуха сказала: "если не своей смертью умерла, так я ее через час живую сделаю, а если своей смертью умерла, тогда ничево не поделать!"<sup>72</sup>.

Волшебная сказка смешивает детерминирующие и детерминируемые области, сдваивает средства и цели. Вещи, которые должны выполнять орудийную функцию, обретают автономное существование, действуют независимо от человека (гусли-самопевчи и т.п.). Средства, обеспечивающие удачу на пути к цели, сами становятся искомыми предметами и выстраиваются в своего рода ценностную пирамиду (соблюдение правил ритуального поведения позволяет герою получить чудесное оружие, которое, в свою очередь служит условием победы над антагонистом, и т.д.).

Вразрез с этим былина не абсолютизирует средства, предназначенные для решения задачи, которую ставит себе герой; богатырь способен взять верх над противником с помощью "колпака земли греческой"<sup>73</sup>, тележной оси, вырванного из земли дуба, плетки и любого иного случившегося под рукой предмета. Движение от причин к следствиям в мире быliny необратимо, линейно. И первые и вторые принадлежат в каждом отдельном случае к общему семантическому классу, то есть противостоят не как объекты из внеположных по отношению друг к другу рядов действительности, но как вступительный и заключительный элементы одного ряда. Конечный пункт в причинной цепи превращается в знак-индекс исходного: столб пыли предшествует встрече с богатырем; конский пар, от которого меркнет месяц, предупреждает о нашествии татар; следы ран на руках заставляют Михайлу Потыка вспомнить о кознях жены; скачущее на воде коромысло служит многозначительным намеком на то, что Василий

Буслаевич вступил в бой на Волховском мосту.

Преградой, препятствующей исполнению какого-либо замысла, оказывается в былине сам субъект (расхождение между целым и частью): "Да - ткнул он ему во черны груди, - *Да в плечи-то рука и застояласе*" (Ончуков, № I, с.13). В конфликте внутреннего (имманентного явления) и внешнего стимулов всегда уступает внешний. Вражеское войско изгоняется из пределов национальной территории; богатырь, отправленный за невестой для князя, находит не ему, а себе суженую; советы, которые получают действующие лица эпического повествования, не соответствуют реальному положению дел. Любопытно, что встречная инициатива героини в былинах с брачным сюжетом ("Соловей Будимирович") гасится и квалифицируется как поступок, нарушающий нормальный для эпоса баланс активности и пассивности персонажей. Расходясь со сказкой, сюжет которой обрывается в момент брачного апофеоза, былина претендует на то, чтобы проследить за судьбой богатыря вплоть до его смерти (с характерным интересом к теме финального самоубийства). Канал причинного действия в былине, чуждой идее двумирия, имеет материальную природу (ср. хотя бы мотив передачи богатырской силы через дыхание). Естественно, что и связность былинных текстов, которая присуща им в очень значительной степени<sup>74</sup>, достигается не посредством неявного подхвата в последующем звене каких либо из семантических признаков предыдущего, но благодаря дублированию лексических единиц<sup>75</sup> - материальных носителей смысловой информации.

Лексико-семантическая связность текстов поддерживается на звуковом уровне такими повторами, которые скрепляют слова, соприкасающиеся друг с другом в строке, причем не только постоянные эпитеты и имена ("*сер селезень*", "*лебедь белая*", "*ясен сокол*"), как это отмечалось в уже цитированной статье Б.М.Соколовым и позднее - Вяч.Вс. Ивановым и В.Н.Топоровым<sup>76</sup>, но и любые другие соседствующие члены синтаксического целого, например: "*Егор* *воспроговорил*" (Соколов и Чичеров, № I, с. 71); "*Берет Добрыньшка добра коня*" (Гильфердинг, т. I, № 5, с.135). Максимальная звуковая близость между смежными словесными единицами достигается былиной в тавтологических оборотах, типа: "*дума думати*", "*бель забелелася*". Важно подчеркнуть, что эти приемы звукового связывания не приносят в ткань эпического стиха какого-либо добавочного - изобразительного - содержания: в былинах нет места звукоподражаниям, за исключением уже лексикализованных звукоподражаний: "*И зачивкала его сабелька острая*"<sup>77</sup>. Метонимическое сознание проявляет себя и в области слогового состава эпичес-

кого стиха: в былине наблюдается тенденция либо к звуковой редукции, либо к увеличению слогового объема слова (что осуществляется за счет употребления нестяженных подежных форм, привнесения в слово паразитных слогов и пр.).

## 4

Было бы нетрудно показать, что формы изображения материальной среды в былине, как и формы передачи пространства, времени и причинности, совпадают с перечисленными в первом разделе этой главы разновидностями метонимического видения мира. Но в дальнейшем изложении целесообразно сосредоточиться не столько на классифицирующих, сколько на объяснительных способностях выдвигаемых здесь утверждений о характере эпической реальности.

Уделяя первоочередное внимание тем предметам культурного обихода, которые отличаются высшей степенью качества, былина берет под сомнение вероятность эквивалентной подстановки одной вещи на позицию другой, а, значит, и правомерность метафорического сопоставления артефактов. Поэтому эпические предметы культурного обихода зачастую не могут быть пущены в товарный оборот - они обладают либо астрономической стоимостью ("Беседа - дорог рыбой зуб" и т.п.), либо бесценны:<sup>78</sup>

По колено-то у Апраксии наряжены ноги в золоте,  
А по локоть-то руки в скатном жемчуге,  
На груди у Апраксин камень и цена ему нет.

(Ефименко, № 7, с. 27-28)

Вместо сличения разнородных вещей былина со свойственным ей стремлением приобщать настоящее прошлому сравнивает следующие друг за другом состояния одной вещи, демонстрируя процесс производства изделий, предпочтительно - технологию сборки конечного продукта из отдельных слагаемых; ср. описание стрел Дюка:

Колоты оне были из трость дерева,  
Строганы те стрелки во Нове-городе,  
Клеяны оне клеем осетра-рыбы,  
Перены оне перьяцем сиза орла.<sup>79</sup>

(Кирша Данилов, № 3, с. 24)

В итоге технологического подхода к реквизиту былинных героев перед эпосом открывается возможность установит знак равенства между вещью и материалом, пошедшим на ее изготовление:

А й выходит-то Илья да со бела шатра,  
 Приходил к добру коню да богатырскому.  
 Брал его за поводы шелковыи,  
 Отводил от полотна от белого.

(Гильфердинг, т.2, № 75, с. 27-287)

Между тем в волшебной сказке производство вещей обычно рисуется не как процесс постепенной обработки исходного материала, но как сугубо метафорическое превращение идеального в материальное<sup>80</sup>: так, в вятской сказке солдатская жена-ведьма очерчивает на земле контур коня и рисунок оживает<sup>81</sup>; в сюжете "Иван крестьянский сын и мужичок сам с пёрст, усы на семь верст" (Афанасьев, № 138) нарисованная на песке лодка поднимается в воздух, неся на себе героя вместе с тремя старцами<sup>82</sup>. Подобно этой лодке, и другие сказочные предметы оказываются перемещенными на неподходящие для них места (к примеру, кровать стоит не в избе, а в поле)<sup>83</sup>. Эти перемещения обусловлены тем, что реалии волшебной сказки утрачивают собственные функции, становятся заместительными, метафорическими ценностями. Тарелка, оставляемая сказочным героем (Афанасьев, № 136 и др.) в избе, где его ожидают братья, наполняется не едой, а кровью, оповещая о том, что Буря-Богатырь сражается со Змеем (ср. выше о средствах передачи информации в былинах). В дальнейшем Буря-Богатырь встречает и разрушает колодец, из которого начинает литься кровь: предмет, предназначенный для жизнеобеспечения человека, выступает как смертоносный. Сущность явлений, попадающих в сказочную картину мира, маскируется, вещь играет роль, противоположную той, которую она имеет в повседневной практике. На этом основан мотив сказочного обмана: соревнуясь в силе со Змеем, цыган вместо камня сжимает в руке сыр, из которого льется сыворотка (Афанасьев, № 149); в другой комической сказке ("Шут Максимка") герой кладет между сестрами кишки зарезанного быка; проснувшись, одна обвиняет другую, что та родила ребенка.<sup>85</sup>

Поскольку былина выставляет напоказ уникальные объекты материальной культуры, постольку она в подавляющем большинстве случаев не содержит в себе числовых символов двоичности, которые просвечивают в метафорических текстах даже тогда, когда двоичность замаскирована там в триадах, как это имеет место в европейской волшебной сказке (например, оба старших брата совместно противостоят младшему)<sup>86</sup>. Число "два" бывает в эпосе знаком опасности для героя: в одной из версий былины о Потыке Илья Муромец предупреждает Добрыню, чтобы тот,

купаясь, не плавал на "вторую реку" (Марков, №100, с. 509).

Вообще говоря, былина регулярно регистрирует такие числовые отношения, которые связывают между собой некоторое целое и исключаящий это целое компонент (в колчане Дюка пятнадцать стрел плюс три бесценных стрелы; двенадцать богатырей, выезжающих против Калина-царя, возглавляет тринадцатый - Илья Муромец; сорок калик теряют своего атамана, оклеветанного Апраксией). Таким образом, связь между частью и целым может быть в былине не только репрезентативной, но и эксклюзивной. Аналогично: запаздывания и опережения, о которых говорилось выше, атрибутируются в былине соперничающим, то есть взаимоисключающим персонажем. Это заставляет предположить, что описание былины только как метонимического жанра является хотя и необходимым, но, возможно, недостаточным (иными словами, весьма вероятно, что в героическом эпосе мы имеем дело не с "чистой" метонимией, но с результатом диахронической трансформации метонимического сознания).

Возвращаясь к сугубо метонимическим особенностям былины, следует заметить, что она то и дело разрушает противопоставление отдельного элемента и множества элементов, воспринимает единичное как множественное и наоборот: так, форма "есте" (второе лицо множественного числа) встречается в плеонастическом словосочетании: "Как *есть-то есте* Марья лебедь белая" (Гильфердинг, т. I, № 52, с. 477). С другой стороны, по наблюдению В.Я.Проппа, тот же глагол в единственном числе входит в оборот: "Уж *в* ой *еси*"<sup>87</sup>.

В былинах прослеживается не только снятие антитезы единичное-множественное, но и нейтрализация грамматического противопоставления мужского рода женскому (ср. колебания в выборе рода для таких слов, как "облак"<sup>88</sup> или "путь"<sup>89</sup>). Эти и иные данные, в том числе согласования по смыслу и механические согласования ("Говорила поляница (он!) таковы слова...", Гильфердинг, т.2, № 87, с. 149), свидетельствуют о том, что эпос стремится срастить ряд эквивалентных лингвистических форм в какой-либо одной форме, наделенным комплексным грамматическим значением. Так, например, былина сводит падежную парадигму к именительному падежу в сочетании с неопределенным наклоном: "Мне спасти-то теперь надоть *душа грешная*"<sup>90</sup>. На оси комбинирования морфологических величин этой же тенденцией обуславливается появление сложных предлогов ("...родна матушка Жалешенько *с-по* мне плакала", Рыбников, т. I № 26, с. 171) и составных (избыточных) префиксальных образований (ср. канонизированный эпосом глагол "вос-

проговорить"). Склеивая морфемы, метонимическая стилистика лишает парные лингвистические единицы права на взаимозаменяемость. Применительно к лексическим синонимам процедура склеивания дает парафрастические конструкции, которые компануются посредством "плеонастических союзов"<sup>91</sup> ("А и я к тебе приехал *Не по-старому служить и не по-прежнему*", Кирша Данилов, № 11, с.71; "Королю-то это дело не слюбилось, *Не слюбилось да не в любовь пришло*")<sup>92</sup> или с помощью бессоюзной связи ("Подхватил он Марью ту дочь Юрьевну, Он *унёс-увёл* да во свою землю"<sup>93</sup>), причем один из двух синонимов может даже переводиться в управляемую позицию по отношению к соседнему<sup>94</sup> (ср.: "ножище-кинжалище" и "кинжаловый нож"). Предел стилистической избыточности - распространенные в эпическом обиходе тавтологии (усилительная тавтология, тавтологический эпитет, творительный тавтологический, винительный внутреннего содержания)<sup>95</sup>, наличие которых полностью исключает возможность переходов от одного объема значения к другому в границах отдельного словосочетания.

Ввиду неприятия былинной двойственного осознания мира перевоплощения эпических героев травестийны - статус персонажей преобразуется метонимическим путем, благодаря смене нарядов. Такие преобразования служат вехами, оповещающими о переходе героев из одного психологического состояния в противоположное: узнав о наступлении Батя на Киев, Владимир облачается в "чертное платье, печальное" (Киреевский, вып. 4, с.41). Травестия Владимира симметрична переодеванию в каличь платье Ильи Муромца, которого князь встречает на пути в церковь. Немотивированный сюжетом обмен богатырского снаряжения на каличь платье и клюку создает в момент решающей схватки с иноверцами метонимическую зависимость между героем и предметами, побывавшим в святых местах. Эта подразумеваемая былинной связь становится более отчетливой в сюжетах со сложными (ритмически чередующимися) травестиями: в былине об Алеше Поповиче и Тугарине богатырь переодевается каликой перед столкновением с противником и одерживает победу, но затем берет себе доспехи врага и едва избегает смерти от руки своего товарища.

Одежда в былине, даже отторгнутая от ее владельца, сохраняет постоянные ценностные свойства. Она принимает на себя признаки персонажей, как и другие атрибуты богатыря (почему богатырский конь и обретает метафорическую способность говорить "человечьим голосом"), либо, наоборот, передает свои признаки герою: имя Малюты Скуратова-Бельского исторические песни производят от слова "скурлат" (одноряд-



ка)<sup>96</sup>. И, напротив, в сказке внешний вид героя противоречит его скрытому содержанию, которое находит адекватное выражение только в концовке сюжета. Переодевание положительного сказочного героя лишь сопутствует его полному внутреннему и внешнему перерождению. Этого перерождения не происходит в том случае, когда в сказке переодевается не положительный, а отрицательный персонаж, похищающий чужую собственность и наказываемый за это. Метонимический путь перевоплощения порицается метафорическим жанром. Метонимический комизм, в сравнении с метафорическим, вызывается не переодеванием, маскирующим пол действующего лица (такая травестия в былине может знаменовать собой, например, передачу богатырской силы жене героя), но оголением (ср. мотивы наготы в былинах "Гость Терентице" и "Мастрюк Темрюкович" из сборника Кирши Данилова)<sup>97</sup>.

Былинная концепция человеческого тела часто выражается в том, что его объем подвергается деформации. В былине наблюдается регулярное сопряжение различных видов деформации тела с теми или иными повторяющимися сюжетными ситуациями. Иначе говоря, смысловой репертуар метонимии используется былиной для того, чтобы распределить входящие туда единицы между соперничающими ценностями эпического мира. К преувеличениям (обычно грамматикализуемым) масштабов человеческого тела и к привнесению в физический облик персонажей деталей внешней среды былина прибегает тогда, когда знакомит слушателей с антагонистами эпических героев (Пилигримище с колоколом на голове, Идолице и пр.). Удаление антагониста со сцены (переводящее отрицательные значимости в пустые величины) сопровождается разъятием и иногда разбрасыванием кусков его тела<sup>98</sup>; один из многочисленных примеров - эпизод наказания Добрыней Марины:

Он первое ученье - ей руку отсек /.../  
 А второе ученье - ноги ей отсек /.../  
 А третье ученье - губы ей обрезал  
 И с носом прочь /.../  
 Четвертое ученье - голову ей отсек  
 И с языком прочь ...

(Кирша Данилов, № 9, с. 58-59)

Интересно, что в сказке таким же образом погибает не противник героя, а сам герой: Ивана настигают братья Марьи Красы, разрубает на мелкие части и разбрасывают его по полю. Однако эта метонимическая кара оказывается неэффективной - живая и мертвая вода возвращают Ива-

на к жизни<sup>99</sup>. Действенным то или иное метонимическое наказание может быть только применительно к антагонистам главного сказочного персонажа. В "Тиге мельнике" повествуется о том, как жена обращает мужа в желтого кобеля; спасенный тещей Тига, в свою очередь, обращает жену в сивую кобылу; впоследствии героиня вновь получает человеческий облик, но тем не менее навсегда сохраняет на ногах подковы<sup>1</sup> (целое замещается частью). В сказке "Нехай так будет!" молодая жена пляшет на свадьбе, пока жених спит, со своим прежним дружкой, и они сплетаются так, что их не могут разнять<sup>101</sup> (суммирование частей). С этой точки зрения сказочная погоня, которая кончается неудачей для преследователей, есть антиметонимия, то есть безрезультатная попытка объединить разрозненные части<sup>102</sup>.

Вернемся к былине.

Если приемы гротеска, к которым обращается былина, изображая соперников богатырей, приносят в человеческий облик посторонние черты, то появление фигуры псевдосоперника, впоследствии получающего роль помощника героя, чревато иной деформацией тела. Персонажам, совмещающим в себе негативные и позитивные эпические ценности, вменяются разнообразные физические уродства, которые равносильны своего рода постоянным опознавательным знакам этих действующих лиц (*pars pro toto*, ср. в противоположность этому исцеление Ильи Муромца) и вызывают эффект обманутого ожидания. Так, после конфликта и пробы сил Василий Буслаевич берет в свою дружину горбатого Костю Новоторжанина и Потанюшку Хроменького<sup>103</sup>.

Наконец, телесному облику "младших" богатырей присуща неизменность. В этом случае богатырское тело, как правило не гротескно, его границы непроницаемы, оно не смешивается с окружением (*totum pro parte*; помимо мотива неуязвимости, ср. еще мотив омовения героев перед битвой)<sup>104</sup> и так же уникально, как все остальные материальные объекты эпической картины мира, несущие в себе положительный ценностный заряд.

В этой связи стоит напомнить, что сказка "фиксирует внимание на точках кризиса и трансформаций человека"<sup>105</sup>, в число которых входит и обновление плоти. Целостность физического образа центрального сказочного персонажа бывает нарушенной (ср. выше замечание о мотиве ослепления купеческой дочери): когда Птица-колпалица выносит героя сказки "О молодильных яблоках" (Афанасьев, № 171-178) из подземного

мира, тот кормит ее кусками своего тела, которое затем чудесным путем восстанавливается<sup>106</sup>.

## 5

В былине сохраняют значимость лишь те коммуникативные отношения, в которых слова персонажа не отчленимы от совершенных им акций<sup>107</sup>. Как раз по этой причине цикличность эпического времени и передается с помощью такого приема, в результате применения которого авторское описание происшедшего, утвержденное в роли былинного факта, буквально повторяется в речи информирующих друг друга героев. Если воссоздаваемое былиной слово не имеет констатирующей функции, то оно подчиняется категории перформатива<sup>108</sup>, то есть само превращается в действие (в просьбу, требование, приказ, магическую формулу, молитву)<sup>109</sup>, либо перерастает в побуждающее к отклику, направленное на выпытывание у адресата тех или иных сведений обращение<sup>110</sup>, которое приобретает в эпосе характер коммуникативного штампа:

Уш ты здраствуй, удаленький доброй молодец!

Уш ты коёго города, коей земли?

Иише коёго отца-матери?

А куда же ты едёшь да куда путь держишь?

(Григорьев, т.3, № 4 (308), с.22)

Обращения к собеседнику, стимулирующие его речевую реакцию, делают эпический диалог вопросно-ответным обменом<sup>111</sup>. Когда же партнер отказывается от этого обмена, как в былине о бое отца с сыном ("Не сказал он роду своёго, племени. Не сказал он отечества-молодечества", там же), эпические тексты, не терпящие замкнутого на себе, не достигшего цели слова, строятся как поиск ответа на вопрос, поставленный в начале повествования.

Эпические персонажи лишены возможности выбирать между альтернативными способами речевого поведения, в противоположность герою сказки, которого вынуждают к этому обстоятельства встречи с волшебным помощником или с антагонистом. Сказочные формулы речевого контакта, как правило, строятся из двух взаимоотрицающих суждений ("От дела лытаешь или дела пытаешь?"; "Что ты пришел сюда: биться или мириться?" и т.д.), то есть основаны на замене одного семантического содержания высказывания другим. Слово былинных персонажей не раздваивается, но только дублируется, когда они, например, письменно подтверждают устное решение по требованию князя или рассылают "ярлыки скорописчатые".

Будучи слитой с поступками персонажей, прямая речь в былине

может опускаться, и тогда источником информации, осведомляющей о намерениях действующих лиц, становится сама ситуация (ср. мотив "догадливости" второстепенных персонажей былины - слуг, челяди, скомоухов, которые берутся вылечить мнимую больную, и пр.). Средством общения нередко служит богатырское оружие: стрела, пущенная Добрыней, извещает Марину о приходе богатыря; таким же путем Илья Муромец просит помощи у Самсона Самойловича в былине "Илья и Калин-царь". Метонимическое равенство, отождествляющее оружие (часть героя) с инструментом общения, переворачивается в рассказе о Соловье-разбойнике, который побеждает с помощью свиста. Финальное испытание Соловья выглядит откровенно метонимической игрой отношений между полным и неполным объемами значений: Илья заставляет своего пленника зашвистеть "в полсвиста" - тот свистит "во весь голос"<sup>112</sup>.

Если в линейной прогрессии былины слова персонажа предшествуют делу, то они могут разоблачаться впоследствии как ложные (ср. мотив несбывшихся предсказаний в былине о трех поездках Ильи Муромца). "Действие в былине, - писала М.О. Габель, - движется посредством антитезных сдвигов: два рядом стоящих события взаимно противоположны; если на героя нападают, то гибель постигает не его, а нападающего; в этом антитезном строении действия видную роль играет диалог: действие разворачивается антитезно тому, что было сказано"<sup>113</sup>.

Акт говорения в метонимическом восприятии должен либо изменять наличную ситуацию (перформативы), либо ставить в известность об итогах такого изменения (констатирующие высказывания героев). Отрыв слова от обозначаемых предметов создает угрозу перевода высказывания в метафорический ряд. Как раз этой угрозы и старается избежать былина, дискредитируя речь, опережающую события. Метафорическое утверждение не изменяет на практике среду коммуникации, но оповещает лишь о возможности такого изменения. Не удивительно, что былина опровергает, наряду с предвосхищающей действия, и всякие другие формы речи, которые разворачиваются в рамках модальной категории возможного. Исход эпической похвалы отрицателен: хвастовство Дюка оборачивается изъятием его собственности в княжескую казну; наказанный судьбою за ложь о выигрыше несметных богатств, Михайло Потык отправляется в Орду выплачивать дань. Более того, в любом сообщении об отсутствующих объектах и лицах, даже если оно вполне достоверно, эпос подозревает фиктивность. В ответ на соответствующую истине реплику матери Добрыни об отсутствии дома "чада милого" Илья Муромец заявляет: "Уж

ты врешь ты, Омельфа, меня обманываешь. Уж ты сушкой-то правды мне не сказываешь!" (Марков, № 108, с.538).

В отличие от былинной прямой речи слова сказочных персонажей сплошь и рядом не совпадают с делами, несут в себе двойное (метафорическое) содержание. В сказке "Зорька, Вечорка и Полуночка" (Афанасьев, № 140) избитые старшие братья жалуются младшему, что угорели; в свою очередь, младший брат, изловивший обидчика, заявляет: "Пойдемте-ка, братцы, ведь я ваш угар поймал, к столбу привязал". Метафорическая речь - это речь намекающая и обманывающая; она имеет скрытое значение, прямо противоположное непосредственно воспринимаемому, как скажем, в требованиях мачехи (Афанасьев, №№ 95-96), которая понуждает отца героини выдать дочь замуж за Морозко (мотив брака-смерти), или в распоряжениях попа, который заставляет работника загнать овец в овчарню, зная, что тот вместо овец встретит волков. Метафорическая двойственность сказочной семантики обуславливает колебания рассказчика при выборе формулы, подводящей итог повествованию: "... В финальных формулах у сказочника появляется либо тенденция так или иначе, прямо или косвенно "подчеркнуть" подлинность "событий", о которых он рассказал с помощью утвердительных формул, либо тенденция квалифицировать сказку как чистый вымысел с помощью отрицательных формул"<sup>114</sup>. Слово героя в сказке предвосхищает событие, а не следует за ним; старик ведет сына в лес, цепляется за пенек и вскрикивает: "Ох!" - "Негде и взялся Ох тут" ("Колдун Ох и его ученик")<sup>115</sup>.

## 6

Чтобы завершить обзор эпической тематики, необходимо сказать о том, каковы персональная, социальная и родовая позиции человека в метонимическом мире былины.

В научной литературе неоднократно подчеркивалась активность былинных персонажей и пассивность их сказочных антиподов. В метафорических текстах возможности личности выражаются вовне после того, как находится исполнитель ее воли, то есть тогда, когда возникают условия для проявления, актуализации потенциального "я". Сказочный герой - это герой, замещаемый волшебным помощником. Его заместитель принимает на себя по ходу повествования функцию, предназначавшуюся самому испытуемому; между этими действующими лицами утверждается, таким образом, отношение аналогии - герой приобретает способности, которых у него не было<sup>116</sup>.

Противоречия между постоянно носимой маской и скрываемой сущ-

ностью не принимаются былиной, так как эпический герой не совмещает в себе сразу двух ипостасей. (Кстати сказать, метонимическое сокрытие истины происходит лишь под сугубо внешними покровами - герои прячутся в мешке, под одеялом и в тому подобных временных убежищах)<sup>11</sup> Заместителю богатыря поручается роль не субъекта, а объекта действия, иногда к тому же устраняемого из пределов повествования: вместо Дуная (в былине "Дунай и Настасья-королевична") и царевича Федора (в исторической песне "Никите Романовичу дано село Преображенское") казнят конюхов. Если былинный герой имеет двойника, подобно Алеше Поповичу, который вместе с названным братом ездит "плеча о плечо, Стремяно в стремяно богатырское" (Кирша Данилов, № 20, с.125), то стечение обстоятельств (упомянутое выше переодевание Алеши в платье Тугарина) в конечном счете расторгает союз парных персонажей. С другой стороны, двойники могут опознаваться эпосом и как вовсе неразличимые - их парность абсолютизируется, потому что они принадлежат не к разным классам действующих лиц, а к одному, подвергнутому количественному преобразованию, классу. Таковы победители Матрюка в истории женитьбы Ивана Грозного из сборника Кириши Данилова (№ 5, с.35):

Два братца родимые  
 По базару похаживают,  
 А и бороды бритые,  
 Усы торженные,  
 А платье саксонское,  
 Сапоги с раструбами ...

Коль скоро герой волшебной сказки таит в себе свое отрицание, не совпадает с самим собой<sup>118</sup>, он должен переродиться на повороте или в финале сюжета. Чтобы достичь цели, сказочному герою приходится претерпеть отчуждение от своего "я" и уступить в просьбе будущему помощнику, причем эта просьба, как правило, противоречит тем ценностным нормам, которых придерживается испытываемый.

Исходный пункт былин иной - единство, завершенность личности, утверждающей себя еще в пору богатырского детства. Динамика эпического рассказа заключена в изменении внешних персональных связей богатыря, а не в перекройке внутреннего содержания человека. Эпический герой, суммируя функции одноплановых действующих лиц, берет за решение задачи, которая предлагается всему богатырскому содружеству, пасующему перед ней ("большой за меньшого хоронится"); вступает в единоличное соревнование с соперником, будь то

обмен силой, хитростью либо магическими способностями, и при этом не прибегает к помощи заместительных предметов. В процессе повествования эпическое "я" выходит за свои пределы, экстравертируется. Но как бы то ни было эпические протагонисты не передоверяют своих функций партнерам и не сдваивают в себе взаимоисключающих функций, допустим, ролей победителя и побежденного, как это имеет место в сценах сказочного боя и последующей узурпации добытых ценностей. Аналогично этому, в сказке преследователь становится преследуемым ("Гуси-лебеди"), сжигаемый в печи обманом заталкивает туда своего противника ("Князь Данила-Говорила"), слуга захватывает регалии повелителя ("Королевич и его дядька") и т.п.<sup>119</sup>

Уже говорилось, что герой метафорически окрашенного повествования поднимается снизу вверх по ступеням социальной лестницы, обладает исключительным - крайне низким, а затем крайне высоким - общественным престижем. В былине социальная подвижность не имеет такой вертикальной направленности. С метонимической точки зрения каждый человек есть неотъемлемая часть какого-либо сословия, которое в свою очередь, представительно относительно общества как такового. Ясно, почему репертуар социальных ролей в эпосе охватывает все общественные группы, включая сюда воинскую и управленческую касты, духовенство, крестьянство, купечество, скоморохов и даже лиц с нулевой социальной значимостью ("голи кабацкие")<sup>120</sup>. Иерархически соподчиненные ячейки социальной сети уравниваются друг с другом: крестьянин Микула Селянинович ни в чем не уступает Вольге и отклоняет возможность повысить свой социальный статус. Ортодоксальный эпический герой не переступает границы действий, предусмотренных его общественным положением<sup>121</sup>. Поэтому он нередко получает имя, фиксирующее не его родовое, а сословное происхождение или то место, которое он занимает в социопространстве (Микула Селянинович, Иван Гостиний сын, "поленица"<sup>122</sup> и пр.).

Сами социальные контакты в былине являют собой такие, кочующие из текста в текст, ситуации, которые поддаются метонимическому истолкованию. Сюда входят: слияния разрозненных частей (братание, стовор, богатырский съезд, пиршество, изъятие дани, набор богатырской дружины) и разъединения целого (дележ добычи, раздача захваченных богатств, выплата долга, пленение); материальные обмены (взаимное одаривание) и юридические прения (ср. фигуру Щелкана Дюдентевича); приумножения и потери собственности (охота, скупка всех городских

товаров, заклады, грозящие жертвой имущества или жизни). Отклонения от нормы общественного поведения столь же метонимичны, что и социальные отношения, утверждаемые эпосом в качестве регулярных (ср. хотя бы мотив чрезмерного поглощения пищи неучтивым гостем на княжеском пиру как реализацию принципа *totum pro parte*). Акции, нарушающие общественный договор (скажем, взывание непомерной пошлыны с купцов в былине "Глеб Володьевич"), обычно порицаются эпосом и нейтрализуются в процессе восстановления искаженного социального порядка. Эти акции могут вызвать бунт богатыря, завершающийся, однако, примирением с князем. Впрочем, так обстоит дело только в былинах Киевского цикла, увенчивающих систему социальных связей централизованной государственной властью. В Новгородском эпосе отпавший от общества персонаж покоряет горожан (хотя тоже не избегает кары: ср. былинку "Смерть Василия Буслаевича").

Будучи представительным членом социальной группы, богатырь в то же время выступает как метонимическое средоточие национальной силы, как охранитель этнической целостности. Ввиду того, что метонимическое переживание реальности направлено на установление смежности между явлениями, антитеза свое-чужое пропитывается в эпосе парадоксальным диффузным содержанием. В сказке потустороннее есть вместилище таких свойств, которыми не обладает человеческое общество. В былине чужой родоплеменной мир подчас организуется так же, как и свой<sup>123</sup>, первый оказывается продолжением второго, дистанция между ними устраняется. Чужеземным властителям даются русские имена<sup>124</sup>; Тугарин участвует в пиршестве у князя Владимира, Батый обращается к татарам со словами: "Кто умеет говорить *русским языком, человеческим?*" (Киреевский, вып. 4, с. 39)<sup>125</sup>; в то же время рождение Ильи Муромца случается в "римыском царстве".

Иностранная среда опознается былиной и в качестве минус-культуры, для которой значимо снятие ограничений, а не наличие каких-то других, по сравнению с принятыми в своей среде, запретов (как в сказке, где герой обязан овладеть правилами непривычного поведения). В том случае, когда происходит не прямое, а обращенное воспроизводство признаков своего культурного мира применительно к чужому, отмене подвергается, например, табу инцеста - ср. рассказ о семье Соловья-разбойника: "Я сына-то выросшу, за нево дочь отдам, Дочь-ту выросшу, отдам за сына" (Киреевский, вып. I, с. 37). Ломка регламентированных семейных уз внутри своего социоэтнического лагеря также приоб-



ретаает характер инцеста, правда, не родового, а социального (Алеша Попович пытается вступить в брак с женой названного брата - Добрыни). Инцест может быть понят как вторичное сочетание уже спаянных между собой (кровно или социально) звеньев. Под этим углом зрения чужая культура в эпосе выглядит следствием ошибочных метонимических операций, основанных на отрицании существующей метонимической связи между семейными или общественными ролями. Другими словами, эпическая ошибка не что иное как антиметонимия. Не случайно безумие в былине отождествляется с действиями, в результате которых метонимически сформированное целое деградирует к отправному состоянию - к ситуации "disjecta membra"<sup>126</sup>:

А и умной - тот хвастает отцом-матушкой,  
Да безумной - тот хвастает молодой женой.

(Григорьев, т. I, № 17, с. 73)

Неотмеченность национальной принадлежности богатыря ("Ходил Дунашко да из орды в орду, Из орды в орду да из земли в землю", там же) встречается в сюжетах, которые подытоживаются смертью или, по меньшей мере, если воспользоваться выражением П.А.Гринцера<sup>127</sup>, "едва-не-смертью" героя. В разных версиях истории Дуная его "неприкаянность" сопрягается с такими мотивами, в которых брачные отношения либо предстают деформированными, либо разрешаются трагически (брачное состязание заканчивается гибелью обоих партнеров). Эпос подразумевает метонимическое равенство между этническим и семейным началами. Миссия богатыря заключена не только в том, чтобы гарантировать непрерывность национальной культуры, но и в том, чтобы быть продолжателем рода. Со своей стороны, волшебная сказка демонстрирует процесс отпадения от семейного союза и основание новой родовой общности; характерно, что изгнание из семьи такого былинного героя, как Козарин, которого "род-племя да не в любви держал" (Григорьев, т. I, № 20 (56), с. 207), компенсируется в финале повествования не за счет создания новой семьи, а за счет соединения обездоленного с его сестрой. Имя былинного героя, которое всегда подчеркивается, будучи его неотъемлемым (метонимическим) достоянием, - это как личный, так и родовой знак, почему богатырей и величают по имени и отчеству<sup>128</sup> (ср. "Слово о полку Игореве"). У персонажей интернационального происхождения родовое имя иногда повторяется в личном (Вахрамей Вахрамеевич, Ботиян Ботиянов, Афромей Афромеевич; ср. Кунгур Самородович), намекая на замкнутое в себе строение чужого общества<sup>129</sup> (ср. выше

об инцесте). Что касается сказки, то в ней имя героя либо дается не как родовое, а как индивидуальное, либо связывает человека с миром природы, с запредельной (по отношению к культуре) действительностью (Иван Быкович, Иван-Коровий сын), либо, наконец этимологически противоречит свойствам носителя имени (Заморышек при первом же испытании обнаруживает незаурядную физическую силу, Афанасьев, № 105).

В ортодоксальной эпической семье сын наследует матери, а не отцу. Былина, со странным на первый взгляд упорством, указывает на непереносимое вдовство матери богатыря (сказка же приписывает вдовство отцу героя). Этот мотив станет вполне прозрачным, если учесть, что отношения между матерью и ребенком могут быть осмыслены как метонимичные по своей природе, поскольку они представляют собой вариант (или, быть может, даже образец<sup>130</sup>) соотношения части и целого<sup>131</sup>. И, напротив, ситуация отец-сын служит толчком для метафорического развития повествования, поскольку в ней проступает связь не по смежности, а по аналогии (сыну передается признак и семейная позиция отца). Вот почему в былине, стремящейся отвести от себя опасность метафоризации смысла, сын гибнет от руки отца (рассказ об Илье и Сокольнике<sup>132</sup>; ср. также сюжет "Щелкан Дюдентевич") или же, наоборот, отец кончает самоубийством в момент рождения сына ("Дунай сватает невесту Владимиру").

В сказке же сын может убивать мать<sup>133</sup>. Начало одной из пермских сказок (мотивированное наступлением голодного времени) состоит в том, что отец собирается заколоть дочь, а мать требует убийства сына<sup>134</sup>. Волшебная сказка нередко повествует и о чудесном появлении ребенка без участия родителей, например, из колоды (Афанасьев, № 112), или из яиц, которые находит в лесу старик ("Про сиротских детей без роду, без племени")<sup>135</sup>. Тем самым метонимическое отношение мать-сын выводится за рамки сказочной конструкции. Споря с былиной, сказка открывается как раз той ситуацией, которой может в ряде случаев завершаться эпическое действие, — ситуацией отсутствия наследника, всегда благополучно разрешаемой.

Но далеко не все стороны человеческой практики удовлетворяют однозначной — метафорической или метонимической — интерпретации. Так свадьба может быть осмыслена и как метонимическое (интегрирующее), и как метафорическое (изменяющее классификацию социальных ролей) явление<sup>136</sup>. Вхождение свадебной тематики органично сразу для обеих противоборствующих повествовательных систем, однако эпическая свадьба, вразрез со сказочной, — это контракт между равными партнерами (не-

веста не уступает в богатырской силе жениху, откуда и мотив брачных состязаний; ср. выше о встречной инициативе невесты в былине)<sup>137</sup>.

При этом свадебная церемония по-разному отображается былиной и сказкой. В эпосе элементы обряда получают цитатное воплощение и включаются в качестве одного из фрагментов в описание других поступков героя<sup>138</sup>. В сказке же совершается сюжетная реализация метафор, сопровождающих ход свадьбы. В частности, величание жениха и невесты князем и княгиней (предполагающее осознание возрастного перехода "в терминах другой иерархии"<sup>139</sup>) разворачивается в сцену женитьбы сказочного героя на сказочной дочери<sup>140</sup> (тогда как былины о сватовстве цитатно воспроизводят эти свадебные термины: "Так позволь сыграть мне игру другую: Спотешить князя Алешеньку й Поповича", Астахова, т.2, № 134, с. 221). Любопытно, что эпический сюжет о женитьбе князя Владимира осуществляет, если можно так сказать, деметафоризацию величального титула свадебной песни.

## 7

Заключая анализ метонимической картины мира, которая создается былиной в противоборстве с волшебной сказкой, остается сделать несколько общих замечаний по поводу вышеизложенного.

Метонимический мир строится таким образом, что каждая из фундаментальных для нашего сознания семантических категорий разбивается на пару полярных подкатегорий. Представления о пространстве, времени, причинности, материальной среде, как и представления о коммуникативных, персональных, социальных и родовых отношениях эпических героев выступают - соответственно - в виде следующих антитез: центральная пространственная область-порубежная пространственная область; время, отсчитываемое от события в прошлом к настоящему, - время, отсчитываемое от события в настоящем к будущему; начало причинного действия - конец причинного действия; уникальные материальные объекты - интегральные материальные объекты; сообщения, констатирующие модификацию коммуникативного контекста, - сообщения, модифицирующие коммуникативный контекст; завершенная в себе личность - личность, выходящая за свои пределы; социальная группа - социум; прекращение рода - продолжение рода. В этих противопоставлениях первый член указывает на минимальный объем семантической категории, а второй - на ее максимальный объем. Разного типа переходы от минимальных объемов к максимальным (и наоборот) задают динамику эпического повествования.

В статье о стиле былин В.Я.Пропп утверждал, что "...язык эпоса

почти лишен метафоричности"<sup>141</sup>. Как можно было убедиться, это не совсем так. Былина не избегает метафор, она скорее преодолевает их. На это явление уже обращал внимание Р.О.Якобсон, объясняя отрицательный параллелизм как такую фигуру славянской эпической речи, которая опровергает метафорическую трактовку ситуации<sup>142</sup>. Былина вообще использует метафору для описания либо заведомо невозможных действий:

Ой же ты, свет моя ты родна матушка!..  
*Лучше б ты меня, несчастного, спородила*  
*Ты горячим белым камешком...*<sup>143</sup>

(Астахова, т.2, № 134, с. 202)

либо событий, относимых к "затекстовому" времени (до того, как выйти замуж за Михайлу Потыка, его невеста была "лебедью белой"). Способности к метаморфозам нередко вменяются в эпосе отрицательным, гибнущим героям (после смерти Марины от руки Добрыни из суставов кудесницы выползают змееныши; ср. вышесказанное о зооморфизме Соловья-разбойника). Впрочем, физические перевоплощения свойственны такому положительному персонажу эпоса, как Волх Всеславьевич. Нужно принять в расчет, однако, что метаморфозы Волха, во-первых, не ведут к отпадению от общества, а, во-вторых, имманентны этому герою, совершаются без помощи внешних сил. Между тем в сказке (Афанасьев, № 254-255) перевоплощения героя в низшее животное адекватны социальному отчуждению; компенсация этого отчуждения (возвращение человеку прежнего облика) оказывается недостижимой без постороннего вмешательства. Как бы то ни было, однако, наличие метаморфоз в былине требует дальнейшего исследования.

Былина обращается и к контекстно, то есть метонимически, обусловленным метафорам<sup>144</sup>: например, князь посылает богатыря настрелять "гусей, белых лебедей", но герой встречается с татарами и бросается на врагов, "как есён сокол /.../ На синем море на гуси и лебеди" (Кирша Данилов, № 22, с. 145). Аналогия проводится здесь между охотником и орудием охоты; ей предшествует текстовая рядоположенность сопоставляемых объектов изображения.

Однако универсально распространенные во всех жанрах (кроссжанровые) сравнения ("как ясен сокол", "бьет, как траву косит" и т.п.) входят в былинку и не будучи мотивированными контекстом, причем для эпической стилистики весьма обычен перевод сравнительных оборотов

в условное наклонение с помощью частицы "бы". Наконец, былина преодолевает метафоричность за счет таких операций, в результате которых метафорическое соединение разноплановых предметов получает добавочную метонимическую окраску, в частности, выступая как реализация принципа *pars pro parte*:<sup>145</sup>

Что тилбм-то она на лебедино крыло,  
 Да походка-то была златорогая,  
 У ей личи-ты - дак будто белый снег,  
 У ей очи - дак ясна сокола,  
 У ей брови - дак черна соболя...

(Соколов и Чичеров, № 208, с. 749)

Сложное взаимодействие между былиной и сказкой прослеживается не только в границах отдельных эпизодов эпического сюжета, получающих двойную (метонимическую и метафорическую) окраску, - оно захватывает весь эпический сюжет в целом.

Как стало очевидно после появления работ А.Ж.Греймаса<sup>146</sup> и его последователей<sup>147</sup>, действие сказочных текстов состоит из ряда испытаний, которым подвергается герой. Семантическое строение испытаний можно представить в виде переходов от модальной категории возможного к действительному или к отрицанию действительного<sup>148</sup> (если сказочные персонажи не выдерживают испытания и оказываются не в состоянии актуализировать те возможности, которыми располагают).

В отличие от метафорических сюжетов метонимические тексты развертываются под знаком превращения категории "действовать" в категорию "обладать" или в отрицание обладания (потеря какой-либо собственности).

Однако, несмотря на сюжетные расхождения между сказкой и былиной, в обоих типах текстов легко обнаруживаются полностью совпадающие повествовательные отрезки. Это объясняется, с одной стороны тем, что модальная категория "действовать" являет собой общее смысловое достояние как сказки, так и былины (поэтому, собственно, эпический сюжет и начинается, как правило, с того, чем венчается сказка, с пиршества). С другой стороны, былина отмечает границы повествования с помощью неупотребительных внутри отдельных эпических ситуаций категории возможного; такая же функция в сказке достается модальности "обладать". Сказка завершается воцарением героя, захватывающего право на обладание ценностями (эта абсолютная концовка де-

лает затруднительной циклизацию сказочных текстов). Финал былины, напротив, нередко формируется из таких мотивов, как раздача богатств, возвращение героя на службу к князю и т.п., что предполагает возможность нового цикла приключений. О проявлениях категории возможного в качестве вводного элемента эпического сюжета дадут представление мотивы похвалы и описанной А.П.Скафтымовым "предварительной недооценки героя"<sup>149</sup>. Сказка и былина, таким образом, скрепляются смысловым замком, соединяющим эти жанры в непрерывное повествовательное образование. Если стать на ретроспективную точку зрения и обратиться к истории исследования былин, то можно будет утверждать, что столь популярные в конце XIX-начале XX вв представления о существовании обязательной исторической подосновы эпических текстов выглядят в свете всего сказанного следствием заражающего воздействия былинного материала на язык научного описания. Подход исторической школы и ее ответвлений к эпосу был по сути своей метонимическим подходом, предусматривающим возможность реконструкции реального события по рассеянным в тексте частным показаниям (*pars pro toto*): "Самая попытка составить из подробностей целое, - пишет об исторической школе Б.Н.Путилов, - должна обязательно считаться с тем, что извлекаемые "подробности" структурно соотносятся между собой - не по законам предметного мира (часть-целое), а по законам эпического творчества (вариант-целое). Это означает, что "подробности" должны рассматриваться по отношению друг к другу не как различные, взаимно дополняющие, части единого целого, но как взаимозаменяющие варианты"<sup>150</sup>. Приверженцы исторической школы были поработаны как раз той иллюзией, создания которой и добивалась былина.

И последнее: как уже говорилось, не исключено, что фольклорное повествование неэлементарно, что оно обладает сложным семантическим строением, не сводимым только к метонимическим (или только к метафорическим) однослойным смысловым структурам. Но даже если это суждение и подтвердится, то оно не отменит полностью результатов предпринятых здесь разборов, которые (если они верны) выступают в таком случае как один из возможных способов описания былины и сказки.

## П р и м е ч а н и я

1. А.А.ПОТЕБНЯ, *Из записок по теории словесности*, Харьков, 1905, с. 267.
2. Там же, с. 232.
3. Ср. отзывы этого мнения в: Р.О.ЯКОБСОН, "О художественном реализме".- *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*, I. Издание подготовил И.Чернов, Тарту, 1976, с. 73.
4. Tzvetan TODOROV, "Structuralism and Literature".- *Approaches to Poetics*, ed. by Seymour Chatman, New York - London, 1973, p. 168.
5. Gérard GENETTE, *Figures*, III, Paris, 1972. Обзор исследований по риторике, выполненных в наши дни представителями Парижской школы, см.: Michel ARRIVÉ, "Poétique et rhétorique".- *Studia neophilologica*, Stockholm, 1976, vol. XLVIII, 1; Groupe µ. (Jacques DUBOIS, Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET), "Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion".- *Poétique*, 1977, № 29.
6. Валерий БРЮСОВ, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 6. М. 1975, с. 134-159. Ср. о метрической теории Брюсова, также тяготевшей к описанию порождающих процессов сознания: С.И.ГИНДИН, "Трансформационный анализ и метрика".- *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып. 13, М. 1970, с. 177-200; см. еще: М.ЛОТМАН, "Генеративный подход в метрических штудиях".- *Русская филология*, IV, Тарту, 1975, с. 89, 95-96.
7. По Р.О.Якобсону, не только речевая норма, но и патологические отклонения от нее также поддаются этому двучленному делению: R.JAKOBSON, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances".- В кн.: R.JAKOBSON and M.HALLE, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956.
8. R.JAKOBSON: 1) "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak". *Slavische Rundschau*, 1935, vol. VII; 2) "Linguistics and Poetics" - *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok. New York - London, 1960, p. 358 et sqq. (русский перевод: Роман ЯКОБСОН "Лингвистика и поэтика".- В кн.: *Структурализм: "за" и "против"*. М., 1975).
9. О метафорах и метонимиях в киноязыке см: R.JAKOBSON "Décadance du cinéma?" - В кн.: R.JAKOBSON, *Questions de Poétique*, Paris, 1973.
10. О распространении идеи Р.О.Якобсона см. подробнее: Frederic JAMESON, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, 1972, p. 120 et sqq; James A. BOON, *From Symbolism to Structuralism. Lévi-Strauss in a Literary Tradition*, New York, 1972, p. 72 et sqq.
11. Ср. Roland BARTHES, "Historical Discours".- *Introduction to Structuralism*, ed. by Michael Lane, New York, 1970, p. 152-153. Попытка уподобить тропам (понимаемым отчасти в духе Нортропа Фрая) разные типы исторического повествования содержится также в: Hayden WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore-London, 1973.
12. Elmar HOLENSTEIN, "A New Essay concerning the Basic Relations of Language".- *Semiotica*, 1974, XII-2, p. 101.
13. Ср. И.П.СМИРНОВ, "Семантика литературного текста и семантика языка".- *Язык и стиль*, Волгоград, 1976.
14. Ср.: Max BLACK, "Metaphor".- *Models and Metaphors*, Ithaca, N.Y., ed. by Max Black, 1962, p. 37; С.Р.ВАРТАЗАРЯН, *От знака к образу*, Ереван, 1973, с. 168 и след. О различных концепциях метафоры см. подробнее: Tanya REINHART, "On Understanding Poetic Metaphor".- *Poetics*, 1976, vol. 5, N. 4 (20).

15. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, М.-Л., 1958, с. 52 (№ 9). Первые ссылки на издание былины даются в подстрочных примечаниях, последующие - в тексте книги. Здесь и далее подчеркивания в цитатах принадлежат автору работы.
16. *Былины и песни южной Сибири*, Собрание С.И.Гуляева, Новосибирск, 1952, с. 99 (№ 10).
17. *Онежские былины, записанные А.Ф.Гильфердингом летом 1871 года*, изд. 4-е, тт. 1-3, М.-Л. 1949-1951, т.3, с. 354 (№ 257).
18. Ср. обратное по отношению к обсуждаемому движению от целого к части, конкретизирующее мотив поездки героя в "Повести о Сухане": "Поеду, поеду посмотрю быстра Непра Славутича" (В.И. Мальшев, *Повесть о Сухане*, М.-Л. 1956, с. 139); одну из следствий конкретизирующего семантического процесса - постпозиция былинного эпитета.
19. Метонимия поддержана звуковой близостью слов, находящихся в отношении субституции (ср. разбор отрывка из былины "Илья Муромец и голи кабацкие"); об аналогичных явлениях при образовании метафор см.: Б.А.УСПЕНСКИЙ, "'Грамматическая правильность' и поэтическая метафора". - *Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1970, с. 124-125. Интересно, что и на оси комбинирования текстовых элементов обычно наблюдается звуковое сходство метонимически связываемой лексики; ср. в этом плане линейную реализацию принципа *pars pro parte*: "Из-за синяго моря, из-за чернаго Подымался Батый царь, сын Батыевич" (*Песни, собранные П.В.Киреевским*, изд. 2-е, вып. 1-4, М. 1868, вып. 4, с. 38); ср. ниже сноску № 30.
20. *Русские былины старой и новой записи*, под. ред. Н.С.Тихонравова и В.Ф.Миллера, М. 1891, с. 324 (Отд. II, №29). Сходным образом, кстати говоря, может конструироваться и метафора, когда у какого-либо предмета отбирается определяющий его признак и аннулируются связь этого предмета с его окружением, откуда сказочная формула: "Поиди туда - не знаю куда, принеси то - не знаю что."
21. Ср. иное определение гиперболы, данное Ж.Женеттом: "Назовем гиперболой такие явления, в результате которых язык /.../ сближает, словно с помощью взлома, естественные реалии, разделенные контрастом и разрывом" (Gérard GENETTE, *Figures, I, Paris, 1966, p.252*) Французский исследователь утверждает, что такого рода прием, особенно употребительный в художественных системах барокко и сюрреализма, противоречит и "романтической метафоре и классической метонимии" (*ibid.*, p. 249). В труде Дж.Л.Кьюджела троп, который объединяет логически несовместимые понятия, получил название "символа" (James L. KUGEL, *The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry, New Haven-London, 1971, p. 44*). А.К.Жолковский и Ю.К.Щеглов предлагают отличать от гиперболы, понимаемой отчасти в духе Ж.Женетта, "увеличение" - "замену элемента X на X<sub>1</sub>, увеличенный по сравнению с его нормальным видом" (А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К.ЩЕГЛОВ, *Математика и искусство (поэтика выразительности)*, М. 1976 с. 34-35).
22. Eric GANS, "Hyperbole et ironie". - *Poétique, 1975, № 24, p. 499*. Ср. Андрей БЕЛЫЙ, *Мастерство Гоголя. Исследование*, М.-Л. 1934, с. 309 и след.; В.И.ЕРЕМИНА, "Метонимия и ее формы". - *Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции*, М. 1976 с. 277 и след.
23. Отсюда фигурой гиперболы будет, в частности, повтор эпитета: "Молоди Алеша Попович млад..." (Кирша Данилов, № 24, с. 160).
24. *Онежские былины*. Подбор былин и научная редакция текстов Ю.М.Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В.Чичерова, М. 1948, с. 70 (№ 1).



25. Однако метрики былии эта работа не касается. О трех-(шести)-ступенчатом расслоении художественного произведения см.: A.J. GREIMAS, "Pour une théorie du discours poétique".- *Essais de sémiologique poétique*, par A.J.Greimas, Paris, 1972, p. 11-12; ср. родственный подход к разграничению уровней в лингвистике: Sydney M. LAMB, *Outline of Stratificational Grammar*, Washington, 1966, p. 18 et sqq.
26. Jerzy KURYŃOWICZ, "Metaphor and Metonymy in Linguistics".- *zagadnienia rodzajów literackich*, tom IX, zeszyt 2 (17), Łódź, 1967, s.6. Соответственно - лингвистический смысл понятия метафоризации, по И.И.Ревзину, "...состоит в том, что замещается некоторая, приписываемая слову категория, например, категория одушевленности-неодушевленности глагольного действия" - так называемая "полуграмматическая категория" (И.И.РЕВЗИН, "Типологический смысл понятия 'сильного управления' и понятие грамматической правильности".- *Известия АН СССР (Серия Литературы и Языка)*, 1975, т. 34, № 1, с. 22-23).
27. Ср. уже в: Ф.БУСЛАЕВ, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, т. 1, Русская народная поэзия, СПб. 1861, с. 58.
28. Н.ОНЧУКОВ, *Печорские билины*, СПб. 1904, с. 6 (№ 1).
29. Ср. еще одну пространственную синекдоху, соотносящую разные русские города с какой-либо одной топографической деталью:  
 АЙ чистые поля были ко Опскову,  
 А широки раздольица ко Киеву,  
 А высокие ты горы Сорочинские,  
 А церковно-то строенье в каменной Москвы...  
 (ГИЛЬФЕРДИНГ, т. 1, № 60, с. 554)
- Как заметил Б.М.Соколов (Б.М.СОКОЛОВ, "Экскурсы в область поэтики русского фольклора".- *Художественный фольклор*, вып. 1, М. 1926, с. 37), каждый из топонимов, которыми завершаются эти стихи, содержит в себе звуковую группу, уже встречавшуюся в строке.
30. На переносное значение мотива "непаханной" земли указывал еще А. В.Марков (А.В.МАРКОВ, *Из истории русского билевого эпоса*, вып. 2, М. 1907, с. 88-89), не в чисто метонимическом смешении свойств персонажа и собственности, которой тот обладает, он усмотрел "аллегория".
31. Ср. перемещение топографической реалии в белорусском варианте "Голубиной книги", где "отец" всех озер - Ильмень - локализуется "у турецкой земли" (Е.Р.РОМАНОВ, *Белорусский сборник*, вып. 5. Заговоры, апокрифы и духовные стихи, Витебск, 1891, с. 293).
32. С.Ю.НЕКЛУДОВ, "Время и пространство в былине".- *Славянский фольклор*, М. 1972, с. 31. Ср. проведенный Б.М.Соколовым на материале народной песни разбор приема, который он именует "постепенным сужением образов" (Б.СОКОЛОВ, "Экскурсы в область поэтики фольклора", с. 39 и след.).
33. Обращает на себя внимание строка: "А стояли беседы, что беседы дубовыя", имитирующая синтаксис сравнительного оборота, который, однако, вуалирует явно метонимическую конкретизацию комплексного восприятия предмета.
34. Ю.И.ЮДИН, *Героические билины. (Поэтическое искусство)*, М. 1975, с. 98-99.
35. А.П.ЕВГЕНЬЕВА, *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв.* М.-Л. 1963, с. 38.
36. Интересную классификацию сюжетных концовок см.: Philippe HAMON, "Clausules".- *Poétique*, 1975, № 24 (со ссылкой на: Barbara HERNSTEIN-SMITH, *Poetic Closure, A Study of How Poems End*, University of Chicago Press, 1968). О границах литературного текста см.

- еще: Teresa DOBRZYŃSKA, *Delimitacja teksta literackiego*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk, 1974, *passim*.
37. См. хотя бы: А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ, "Южно-русские былины".- Приложение к XXXIX тому Записок Императорской Академии Наук, № 5, СПб. 1881, с. 1; И.ЖДАНОВ, *К литературной истории русской былевой поэзии*, Киев, 1881, с. 137.
38. Patricia ARANT, "Concurrence of Patterns in the Russian Bylina".- *Journal of the Folklore Institute*, Indiana University Press, 1970, vol.VII, № 1, p. 87.
39. О прерывистом пространстве волшебной сказки см.: Т.В.ЦИВЬЯН, "К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки)".- *Типологические исследования по фольклору*, М. 1975, с. 210. Автор этой статьи заключает, что "сказка /.../ как бы результирует классифицирующую деятельность человека" (там же, с. 210-211).
40. В то же время вознаграждение за подвиг - это жалованье богатыря местом, соседствующим с княжеским. Возвращение обиженному Илье полагающегося ему места на "почестном пиру" выступает в былине как восстановление естественной нормы эпических социопропространственных отношений.
41. Ср. замечания Н.Д.Арутюновой о языковой метафоре: "Особенно важна роль метафоры в формировании области вторичных предикатов - прилагательных и глаголов, обозначающих признаки признаков предметов, т.е. относящихся к непредметным сущностям /.../ Предикативная метафора, как известно, регулярно служит задаче создания при знаковой лексики 'невидимых миров'..." Н.Д.АРУТЮНОВА, "Функциональные типы языковой метафоры".- *Известия АН СССР (Серия Литературы и Языка)*, 1978, т. 37, № 4, с. 336.
42. Михайло Потык сам справляется с хтоническими силами. В сказке же герой, попадая в царство смерти, как правило, теряет контакт с представителями поскосторонней действительности и вынужден пользоваться услугами помощников с того света. В вятской сказке "Вор" герой умирает, подавившись полтиной денег, его хоронят; от толчка полтина выпадает из горла, и он оживает, выбираясь из могилы благодаря смекалке, обращающей могильных жителей в его помощников (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии".- *Записки Императорского русского Географического общества по Отделению этнографии*, т. XLII, Пгр. 1915, № 33).
43. Знаменательно, что пространственные запреты, делящие сказочную действительность на две зоны - доступную и недоступную для героя - нарушаются им.
44. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии", № 7; ср. № 20 ("Солдат и покойник-колдун").
45. Д.Н.САДОВНИКОВ, "Сказки и предания Самарского края".- *Записки Императорского русского Географического общества по Отделению этнографии*, т. XII, СПб. 1884, № 5.
46. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии".- *Записки Императорского русского Географического общества по Отделению этнографии*, т. XLI, Пгр. 1914, № 8.
47. Е.М.МЕЛЕТинский, С.Ю.НЕКЛУДОВ, Е.С.НОВИК, Д.М.СЕГАЛ, "Вопросы семантического анализа волшебной сказки". - *Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1970, с. 9.
48. Д.С.ЛИХАЧЕВ: 1. "'Эпическое время' русских былин".- *Академику Б.Д.Грекову ко дню семидесятилетия*. Сборник статей, М. 1952; 2. *Поэтика древнерусской литературы*, Л. 1967, с. 234 и след. С.Ю.НЕКЛУДОВ: 1. "Время и пространство в былине", с. 20 и след. 2. "Заметки об эпической временной системе".- *Труды по знаковым*

- системам, вып. VI, Тарту, 1973.
49. Ср. мотив "второго рождения" исцеленного Ильи Муромца, сплетающий в одно целое младенчество и зрелость героя.
  50. См. подробнее: С.Ю.НЕКЛЮДОВ: 1. "Время и пространство в былине, с. 31; 2. "Заметки об эпической временной системе", с. 153-154, 160; ср.: П.Г.БОГАТЫРЕВ, "Функция лейтмотивов в русской былине".- П.Г.БОГАТЫРЕВ, *Вопросы теории народного искусства*, М. 1971.
  51. О различении повествовательного времени (narrative time) и времени, соответствующего акту говорения (act time), см. хотя бы: W.J.BRONZWAER, "A Hypothesis concerning Deictic Time-Adverbs in Narrative Structure".- *Journal of Literary Semantics*, 1975, № 4, p. 58 et sqq.
  52. *Архангельские былины и исторические песни*, собранные А.Д.Григорьевым в 1899-1901 гг., т. 1, М. 1904, с. 207-212, № 20 (56).
  53. Ср. о симметрии в былине: М.О.ГАБЕЛЬ, "К вопросу о технике русского былевого эпоса. Форма былинного действия".- *Наукові записки науково-дослідчої катедри Історії європейської культури*, II, *Історія і література*, Харьков, 1927, с. 63.
  54. Ср. А.П.СКАФТЫМОВ, *Поэтика и генезис былин*, М.-Саратов, 1924, с. 89. В связи со сказанным ср. мотивы героического детства и вечной молодости богатырей; подробнее см.: В.ЖИРМУНСКИЙ, *Народный героический эпос. Сравнительно-исторический очерк*, М.-Л. 1962, с. 14 и след.; С.Ю.НЕКЛЮДОВ: 1. "Заметки об эпической временной системе", с. 156-158; 2. "'Героическое детство' в эпосах Востока и Запада".- *Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н.И.Конрада*, М. 1974.
  55. Ср. мотив опознания вернувшегося из отлучки или переодевшегося героя по деталям поведения. Между тем в сказке герой опознается по духу ("русским духом пахнет" и т.п.). Разница между былинным и сказочным способами опознания человека состоит в том, что в первом случае целое отождествляется с частью, а во втором - герой становится представителем некоторого класса аналогичных лиц, объединенных общим признаком. Это наблюдение не противоречит той трактовке сказочной идентификации героя, которая была предложена В.Я.Проппом: "...Запах живых в высшей степени противен мертвецам. По-видимому, здесь на мир умерших перенесены отношения мира живых с обратным знаком" (В.Я.ПРОПП, *Исторические корни волшебной сказки*, Л. 1946, с. 52-53). В переформулировке суждение В.Я.Проппа означает, что загробное царство волшебной сказки не что иное как метафора мира живых.
  56. Ср. загадку в былине о Ставре, сопоставляющую части тела с атрибутами игры в свайку. Так же дробят предмет на детали и другие эпические загадки: "Да и первы колеса уже конь везет, Да и задни колеса зачим чорт несет?" (Соколов и Чичеров, № 208, с. 752). Если былинная загадка предусматривает, что данный и искомой предметы делятся на равное число частей и что эти части в каждом из двух случаев имеют одну и ту же функцию по отношению к тому целому, которое они составляют, то в сказочной загадке один предмет замещается другим на основе сходства их абстрактных признаков (но не на основе равенства функций); ср. в качестве простейшего случая загадку о седине в сказке "Царь, старик и бояре": "Дедушко, давно-де на горах снега забелели?" (Н.Е.ОНЧУКОВ, "Северные сказки (Архангельская и Олонецкая гг)".- *Записки Императорского русского Географического общества по Отделению этнографии*, т. XXXIII, СПб. 1908, с. 70, № 18).
  57. Ср. отмеченное Д.С.Лихачевым совпадение ускоренных и замедленных эпических действий - соответственно - с формами настоящего и прошедшего лингвистического времени (Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусс-*

кой литературы, с. 239-240); торможение сюжетного темпа и на грамматическом ярусе былины сопровождается переориентацией рассказчика от настоящего к прошлому.

58. "Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А.В.Марковым, А.Л.Масловым и Б.А.Богословским, ч. 2. Терский берег".- *Труды Музыкально-этнографической комиссии*, т. 2, М. 1911, с. 69 (№ 30). О типах перемещения звеньев в словесной цепи см.: Jean-Lois GALAY, "Esquisses pour une théorie figurale du discours".- *Poétique*, 1974, № 20, p. 412 et sqq.
59. А.МАРКОВ, *Беломорские былины*, М. 1901, с. 424 (№ 79).
60. С.Ю.НЕКЛУДОВ, "Чудо в былине".- *Труды по знаковым системам*, вып. IV, Тарту, 1969, с. 152-153.
61. *Песни*, собранные П.Н.Рыбниковым, изд. 2-е, тт. 1-3, М. 1909-1910, т. 1, с. 164 (№ 26).
62. См. о цитируемой эпической формуле: С.Ю.НЕКЛУДОВ. "Заметки об эпической временной системе", с. 162-163.
63. Ср. о длительности как определяющей черте эпического действия: В.Я.ПРОПП, "Язык былин как средство художественной образительности", . *Ученые записки ЛГУ*, № 173, Серия филологических наук, вып. 20, Л. 1954, с. 400.
64. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии", № 12. Приводимая в этом примере трудная задача, вообще говоря, представляет собой сложную метафору, которая не только подменяет одну длительность другой, но также перемешивает фазы суточного цикла (хлеб должен быть выращен ночью, а не днем), а вместе с тем и разные пространственные участки (болото вместо пахатной земли).
65. Со своей стороны, время в волшебной сказке всегда имеет некий предел; о "замкнутости" сказочного времени см.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусской литературы*, с. 230-233.
66. Ср. "закон хронологической несовместимости", который упорядочивает (пусть не всегда, но достаточно часто) параллельные во времени эпические факты как последовательные.
67. С этим согласуется тяготение эпической речи к удержанию архаических словоформ: Р.О.ЯКОБСОН, "О соотношении между песенной и разговорной народной речью".- *Вопросы языкознания*, 1962, № 3, с. 88-89.
68. Gérard GENETTE, *Figures*, III, p. 62.
69. Ср. эту установку в зачине белорусской былины "Володзимер-царь":  
 Скажу я, братцы, не по грамоци,  
 Не по грамоци, а по памяци,  
 Усё по памяци, як по грамоци,  
 Як по грамоци, як по рбзуму,  
 Як по рбзуму, як по-прежнему.  
 (РОМАНОВ, с. 287)
- Ср. отрицательное значение, вкладываемое в эпосе в мотив забвения: Ф.БУСЛАЕВ, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, т. 1, с. 73.
70. См. подробнее: А.М.АСТАХОВА, *Былины. Итоги и проблемы изучения*, М.-Л. 1966, с. 237 и след.
71. Н.Е.ОНЧУКОВ, "Северные сказки..", с. 105 (№ 40).
72. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии", с. 138 (№ 14).
73. Метонимичность этого мотива, знаменующего мощь православной церкви, раскрыта в: В.Я.ПРОПП, *Русский героический эпос*, изд. 2-е, М. 1958, с. 192-195.
74. Ср.: "..Метонимия и синекдоха в повествовании /.../ не разруша-

- ют его связности, а метафора уводит к параллельным рядам явлений, прямо не связанных с излагаемым. В этом смысле использование метафор по отношению к повествовательной функции текста аналогично роли отступлений.." (В.В.ИВАНОВ, *Очерки по истории семиотики в СССР*, М. 1976, с. 176).
75. Это дублирование чаще всего принимает вид таких риторических фигур, как анадиплоза (стык), симплока (совпадение начальных и конечных элементов двух стихов) и т.д.; см. подробнее: А.РОЗЕНБЕРГ, "Из наблюдений над синтаксисом русского былевого эпоса".- *Наукові записки науково-дослідчої катедри Історії української культури*, Харків, 1927. Что касается сказки, то ее связность обеспечивается, в частности, за счет того, что последующие отрезки текста строятся по аналогии с предыдущими (например, ряд смежных синтаксических конструкций содержит глаголы, занимающие первую позицию в предложении).
  76. В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "К реконструкции праславянского текста". *Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов* (София, 1963), М. 1963, с. 108-109.
  77. *Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии*, собранные П.С.Ефименко, ч. 2, Народная словесность, М.1878, с. 35 (№ 8).
  78. Синекдоха превращает эту таматическую особенность былины в мотив ценностного превосходства детали над стоимостью всего изделия: "...Не дорога камочка - узор хитер" (Кирша Данилов, № 1, с. 10).
  79. Орлиное оперенье стрел гарантирует непременно охотничью удачу героя: в метафорическом сравнении Дюка с соколом и кречетом, которое возникает по ходу развертывания цитировавшейся былины, просвечивает метонимическая подоплека.
  80. Идеальное и материальное в сказке постоянно обмениваются своими признаками: царь видит сон о том, что к столбу привязан чудесный конь, однако Иван растолковывает, что сон был явью - пробравшийся на царский двор двенадцатиголовый змей хотел украсть царевну.
  81. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии..." № 15.
  82. Ср. также мотив оживающих портретов, который уравнивает изображаемое с изображением (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии", № 8).
  83. Е.М.МЕЛЕТинский, С.Ю.НЕКлюдов, Е.С.НОВИК, Д.М.СЕГАЛ, "Вопросы семантического анализа волшебной сказки", с.12; Е.С.НОВИК, "Система персонажей русской волшебной сказки".- *Типологические исследования по фольклору*, с. 236 и след.
  84. По-видимому, принцип *qui pro quo* ощущается сказочниками - ср. автокомментарий повествователя к мотиву медных садов: "Сады это - подземного царя; только подобие сады-те, а заставы" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии", с.14, № 3).
  85. Д.Н.САДОВНИКОВ, "Сказки и предания Самарского края", № 32. Ср. Ю.И.ЮДИН, "Метафора в бытовой сказке".- *Язык и стиль. Метод, Жанр, поэтика*, Волгоград, 1977. В связи с мотивами обмана следует заметить, что сказка (как волшебная, так и бытовая) обычно прибегает к доказательствам по аналогии. Ср. северную сказку "Никита, городам бывалец, землям проходец": лев довозит героя до его родного города, запрещая рассказывать, как он туда прибыл; Никита, напившись, нарушает запрет, затем опаивает льва и, когда тот засыпает, опутывает его; проснувшись, лев думает, что его "хмель запутал"; когда лев узнает о нарушении запрета, Никита ссылается на то, что и его "опутал хмель" (Н.Е.ОНЧУКОВ, "Северные сказки...", № 31).

86. Е.М.МЕЛЕТинский, С.Ю.НЕКлюдов, Е.С.Новик, Д.М.СЕГАЛ, "Проблемы структурного описания волшебной сказки".- *Труды по знаковым системам*, вып. VI, Тарту, 1969, с. 130 и след.
87. В.Я.ПРОПП, "Язык былин как средство художественной изобразительности", с.393.
88. В.П.БРЮХАНОВ, "Особенности склонения имен существительных мужского рода в языке олонекских былин".- *Ученые записки Казанского государственного педагогического института*. Факультет языка и литературы, вып. 3, Казань, 1940, с. 89.
89. Л.ВАСИЛЬЕВ, "Язык 'Беломорских былин'".- *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук*, 1902, т. VII, кн. 4, с. 40.
90. Там же, с. 41.
91. А.П.ЕВГЕНЬЕВА, *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв.*, с. 270 и след.
92. *Былины Севера*, т. 2, подготовка текста и комментарии А.М.Астаховой, М.-Л. 1951, с. 209 (№ 134).
93. *Архангельские былины и исторические песни*, собранные А.Д.Григорьевым в 1899-1910 гг., т. 3, СПб. 1910, с. 633 (№ 117 (421)).
94. Ср. о лингвометонимическом характере "превращения координации (паратаксиса) в субординацию (гипотаксис)": Jerzy KURYŃOWICZ, "Metaphor and Metonymy", s. 7.
95. А.П.ЕВГЕНЬЕВА, *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв.*, с. 101 и след.; из последних работ на эту тему см.: Н.И.ТОЛСТОЙ, "Из поэтики русских и сербохорватских народных песен. (Приглагольный творительный тавтологический)".- *Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В.Виноградова*, Л. 1971.
96. Т.Н.КОНДРАТЬЕВА, *Собственные имена в русском эпосе*, Казань, 1967 с. 34.
97. Ср. травестийную эпическую гиперболу - мотив щегольства.
98. В поздних ответвлениях былины этот финальный элемент сюжета теряет семантическую обоснованность: так, в исторической песне о воеводе Скопине-Шуйском герой гибнет от отравления, но тем не менее в текст проникает мотив рассечения тела ("голова с плеч покатила", Кирша Данилов, № 29, с. 194). Ср. исключительно интересную параллель в поэме Маяковского "Человек" (нелишне напомнить, что Маяковский стремился возродить былинную традицию в "150 000 000"):
- ...Так что ж  
- еще! -  
нашел во мне,  
чтоб ядом бить растерзанним?
- (В.МАЯКОВСКИЙ, *Полное собрание сочинений*, т. I, М. 1955, с. 257)
99. Д.Н.САДОВНИКОВ, "Сказки и предания Самарского края", № 4.
100. Там же, № 24.
101. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии", № 22.
102. Герой спасается от погони с помощью метафорических средств преодоления опасности, превращая одни предметы в другие. В той ситуации, когда и соперник героя обладает метафорическим даром прозревать сокровенное, герой переигрывает его, отвечая на одно метафорическое действие другим, нейтрализующим первое. В пермской сказке (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии", № 1) Ванюшка ложится между зеркалами и становится невидимым для волшебного зеркала, которым пользуется разыскивающая его царица. Именно по той причине, что зеркало удваивает реальность, оно являет собой сказочную ценность и наделяется чудесными свойствами. В то же время неосторожные метонимические поступки грозят

- сказочному герою бедой. Царская дочь по ночам исчезает из дома; стремящиеся узнать ее тайну женихи гибнут один за другим. Хитрый солдат дважды выливает сонное зелье, которым опьяняет его царская дочь. и выясняет ее ночной маршрут; на третий раз он решает отведать глоток зелья (метонимическое приобщение целому) и едва не погибает (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии", № 1).
103. Былина показывает псевдосоперников находящимися за чертой коллектива, в который они позднее вовлекаются. В сказке аналогично изображается центральный персонаж. Другими словами, в эпосе господствует тип героя-испытателя, тогда как в волшебной сказке - героя-испытываемого.
104. Ср. физическую нечистоту Апраксин в былине "Сорок калик со каликою".
105. Maria-Gabriela WOSIAN, *The Russian Folk-tale. Some Structural and Thematic Aspects*, München, 1969, p. 80.
106. Ср.: "Сказка пестрит персонажами, несущим на себе знаки увечья" Е.С.НОВИК, "Система персонажей русской волшебной сказки", с. 226.
107. Вместе с тем и исполнение былин, как хорошо известно, драматизирует повествование, приурочивая лингвистическое время текста к моменту речи.
108. О категории перформатива в литературных произведениях см.: Tzvetan TODOROV, "Chaderlos de Laclous et la théorie du récit".- *Sign. Language. Culture*, The Hague - Paris, 1970. "Классическими примерами перформативных высказываний, - пишет Н.Д.Арутюнова, - могут служить формулы объявления войны, завещаний, клятв, присяг, слова обещания, вызовы на поединок, извинения и приглашения, предложения пари, формулы заключения сделок и соглашения" (Н.Д.АРУТЮНОВА, *Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы*, М. 1976, с. 46-47). Все перечисленные здесь формулы встречаются в эпических текстах.
109. В свою очередь, слово-действие может дополняться констатирующей речью:
- И ишше тут-то старый казак возмолицэ:  
 "Уш ты Спас, Спас Многомилостиф.  
 Пресвятая ты Мати Божия, Богородица!  
 Как стоял я за веру хрестианскую,  
 И стоял я за церкви Божии,  
 И стоял я за честния монастыри".
- (ГРИГОРЬЕВ, т. 3, № 4, (308), с. 25)
- Показательно, что смысловой объем имени адресата ("Спас") метонимически приспособлен к ситуации общения; ср. анализ слова "Господь" в: А.А.ПОТЕБНЯ, *Из записок по теории словесности*, с. 226.
110. Ср. употребление звательного падежа в позиции именительного в языке онежских былин А.Ф.Гильфердинга: "ругался один отче", "говорил ему отче" (П.В.БРЮХАНОВ, "Особенности склонения имен существительных мужского рода в языке олонекских былин", с. 91). Не исключено, что именно установка на воспроизведение апеллятивного общения благоприятствовала этому морфологическому процессу, диаметрально противоположному тенденциям, пронизывающим общенациональный язык.
111. Ср. распространенность вопросно-ответных конструкций в раннем историческом повествовании, типологически сближающемся с эпосом как такой речевой жанр, который претендует на достоверное освещение и консервацию фактов: В.Н.ТОПОРОВ, "О космологических источниках раннеисторических описаний".- *Труды по знаковым системам*,

вып. VI, Тарту, 1973, с. 118, 126-127.

112. В бытовой сказке которая представляет собой комический извод волшебной сказки во время соревнования в свисте между мужиком и чертом совершается метафорическая подмена одного действия другим: мужик завязывает черту глаза и бьет его дубиной; соперник думает, что нанесенный ему телесный ущерб - результат богатырского свиста. В связи с былинным выражением "во весь голос" ср. цитирующий это словосочетание заголовков последней поэмы Маяковского.
113. М. ГАБЕЛЬ, "Форма диалога в былине". - *Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури*, № 6, Харків, 1927, с. 321.
114. Николае РОШИЯНУ, *Традиционные формулы сказки*, М. 1974, с. 54.
115. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии", с. 123 (№ 30).
116. Между заместителем и замещаемым могут устанавливаться разные виды связей: 1. в решающий момент герой полностью уступает свою роль помощнику (А тождественно В); 2. помощник участвует в действии на правах дарителя (А и В обладают общим элементом); 3. герой заключает союз с другими пресонажами, совместно с которыми и достигает цели (А включается в В); 4. пустой связью будет отказ от помощи, который ведет либо к смерти, либо к принятию услуг.
117. Ср. сказочный "принцип матрешки" (мотив Коцеевой смерти, "самосветного" платья и пр.), то есть укрытия в укрытии.
118. Отсюда сказочная тема ночных, никем не замечаемых подвигов героя, который, к примеру, расколдовывает трех девиц, покрытых шерстью, в то время как его товарищи спят (Д.Н.САДОВНИКОВ, "Сказки и предания Самарского края", № 14).
119. Ср. распространенный в сказочных текстах мотив подмены ребенка; в частности, этот мотив служит завязкой в сказке "Портной и черт" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии", № 36): черт подбрасывает отцу "омменка", которого в присутствии попа кладут в корыто и поливают горячей водой, - он превращается в головешку.
120. На этот факт указывал и Б.М.Соколов в набросанных им в 1918 г. (но опубликованных недавно) заметках "Ближайшие задачи изучения русских былин" (в кн: *Фольклор. Поэтическая система*, М. 1977, с. 293).
121. Ср. мотивы этикетного поведения в былине: Добрыня "крест кладет по писаному, Поклон кладет по ученому" (РЫБНИКОВ, т. I, № 26, с. 166).
122. Ср. анализ слова "поленица" в: Б.А.ЛАРИН, *История русского языка и общее языкознание*, М. 1977, с. 107-108.
123. См. также: С.Ю.НЕКЛУДОВ, "Эпические соответствия в русском и монгольском фольклоре: исторические и структурно-типологические основания. (К постановке вопроса)". - *Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1970, с. 20.
124. Ср. смешение физических черт, свойственных разным этническим группам, в сербском эпосе; ср. по этому поводу: М.ХАЛАНСКИЙ, "Заметки по славянской народной поэзии, II. Кого нужно разуместь под именем 'черных арапов' в сербской народной поэзии?". - *Русский филологический вестник*, Варшава, 1882, т. VII, с. 120; А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ, *Историческая поэтика*, Л. 1940, с. 451. Ср. смешение национальных языков в тех эпических песнях, которые бытуют в двуязычной среде: Р.О.ЯКОБСОН, "О соотношении между песенной и разговорной речью", с. 88.



125. Ср. еще эпические мотивы посольства и родства с чужаками: ср. также строгое постоянство (моноцентризм) авторского видения в былине, не допускающего переходов с посторонней по отношению к наблюдаемому объекту позиции на внутреннюю точку зрения: иноплеменники оценивают друг друга так же, как их оценивают извне.
126. Ср. одно из положений работы С.М.ЭЙЗЕНШТЕЙНА "Grundproblem" в трактовке В.В.Иванова: "В качестве примера первичной ситуации, которая по-разному сюжетно оформляется в разные эпохи, Эйзенштейн приводит схему, общую для "Короля Лира", "Отца Горлио" и "Земли" Золя: отец разделяет при своей жизни достояние между детьми, надеясь на их заботы о нем, они же его обрекают на нужду. Слишком поздно поняв свою ошибку, обездоленный отец объят бессильным гневом. В этой ситуации Эйзенштейн видит след раннего осознания себя частью целого, откуда представление о "безумии" того, кто делит единое." (В.В.ИВАНОВ, *Очерки по истории семиотики в СССР*, с. 73).
127. П.А.ГРИНЦЕР, *Древнеиндийский эпос. Генезис и типология*, М. 1974, с. 230-231.
128. Ср. разобранный Р.О.Якобсоном перевод этнического имени Nogaj со значением "собака" в окаменевший бранный эпитет: Р.О.ЯКОБСОН, "Собака Калин царь".- R.JAKOBSON, *Selected Writings*, IV, The Hague-Paris, 1966, p. 64-81.
129. Ср. о недифференцированности чужого пространства: С.Ю.НЕКЛУДОВ, "Время и пространство в былине", с. 38.
130. О человеческом теле как "первичной реальности в языке" см. по этому поводу: Theodoré THASS-THIENEMANN, *The Subconscious Language*, New York, 1967, p. 16-17.
131. Между прочим, былинная метафора "мать-сыра земля" не абсолютна, покоится на метонимической базе, так как аналогия между материнским телом и телом земли имеет в виду сопричастность всякого человека как тому, как и другому.
132. Сугубо диахроническое объяснение этого сюжета, которое возводит его к эпохе "развития отцовского рода" и появления "института незаконнорожденных детей" (С.А.АВИЖАНСКАЯ, "Бой отца с сыном в русском эпосе".- *Вестник ЛГУ*, 1947, № 3, с. 144), или недостаточно, или - в худшем случае - фиктивно.
133. См. хотя бы: Н.Е.ОНУЧКОВ, "Северные сказки..", № 73.
134. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии", № 5.
135. А.М.СМИРНОВ, "Сборник великорусских сказок Архива Русского географического общества", вып. II.- *Записки Русского географического общества по Отделению Этнографии*, т. XLIV, 2. Пгр. 1917, № 184.
136. Другой случай метонимической метафоры - мотив мирового дерева, совокупающего верхний и нижний миры. К мировому дереву приурочивается зооморфный эпос ("Спор Сокола с Конем", "Устиман-зверь").
137. Эти доводы как будто противоречат гипотезе, которую выдвинул А.М.Лобода, сверяя эпос к свадьбу: "..Ослабленная роль жениха в эпических сказаниях должна быть рассматриваема не только с точки зрения /.../ самостоятельного эпического процесса, но и со стороны влияния свадебного обряда" (А.М.ЛОБОДА, *Русские былины о свадьбах*, Киев, 1904, с. 281).
138. С другой стороны, и сам былинный текст способен метонимически вклиниваться как одна из составляющих в различные ритуалы: по данным М.Ф.Кривошапкова, "старинка" о Соколе-корабле пелась в Енисейском округе во время рождественного хождения со звездой; в Уфимской губернии на святках разыгрывалась скоморошина о Кострюке (М.Ф.КРИВОШАПКОВ, *Енисейский округ и его жизнь*, СПб. 1865, с. 41-42; Всев. МИЛЛЕР, "Былины и исторические песни в качестве

- обрядовых". - *Русская мысль*, 1912, № 8, с. 3-12); ср. о внедрении эпоса в обряд: П.А.ГРИНЦЕР, *Древнеиндийский эпос. Генезис и типология*, с. 25 и след. В условиях деритуализации социальной жизни исполнение эпических песен приходится, по свидетельству Н.Е.Ончукова, на паузы, прерывающие крестьянские работы (Н.ОНЧУКОВ, *Билинная поэзия на Печоре*, СПб. 1903, с. 20).
139. Г.А.ЛЕВИНТОН, *К описанию, интерпретации и реконструкции славянского текста со специализированной прагматикой*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М. 1976, с. 12.
140. Л.БАЙБУРИН, Г.ЛЕВИНТОН, "Тезисы к проблеме "волшебная сказка и свадьба". - *Quinquagenario*, Тарту, 1972, с. 75. Точно так же метафорически осмысляет сказка и другие ритуальные действия; ср. пермскую сказку "Загадки" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии", № 40): царская жена отказывается от своего ребенка, он попадает к кузнецу и играет с другими детьми "в цари", каждый раз оказываясь "царем".
141. В.Я.ПРОПП, "Язык былин как средство художественной изобразительности", с. 379.
142. R.ЯКОВСОН, "Linguistics and Poetics", p. 368 et sqq. Ср. об особом характере отрицательных оборотов в историческом повествовании: Roland BARTHES, "Historical Discours", p. 151.
143. О происхождении мотива камней см.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текста*, М. 1974, с. 80-81, 85-93.
144. Это так называемые диегетические метафоры. Этот термин был заимствован Ж.Женеттом (Gérard GENETTE, *Figures*, III, p. 47-48) из словаря работ по семиотике фильма, поставленной перед необходимостью найти обозначение для таких изобразительных метафорических иносказаний, которые не ломали реальной смежности между попадающими в кадр предметами.
145. Ср. о "совмещении тропов": А.А.ПОТЕБНЯ, *Из записок по теории словесности*, с. 209.
146. А.Ж.ГРЕИМАС, *Sémantique structurale*, Paris 1966, p. 180 et sqq.
147. Е.М.МЕЛЕТинский, С.Ю.НЕКлюдов, Е.С.НОВИК, Д.М.СЕГАЛ, "Проблемы структурного описания волшебной сказки", с. 88 и след.
148. Ср. расширительную трактовку такого перехода в: К.БРЕМОН, "Логика повествовательных возможностей". - *Семиотика и искусствоведение*, М. 1972, с. 109. Подробнее о категориях возможного и действительного в сказке см.: И.П.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, М. 1977 (Приложение).
149. А.П.СКАФЪИМОВ, *Поэтика и генезис былин*, с. 56.
150. Б.Н.ПУТИЛОВ, "Застава богатырская". (К структуре былинного странства). - *Труды по знаковым системам*, вып. VII, Тарту, 1975, с. 64.

## СУДЬБА АРХАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ ПОЗДНЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ: ОТ СКАЗКИ К РОМАНУ

### 1

После предпринятой попытки проанализировать жанры архаического повествования как целостные в семантическом отношении словесные образования открывается возможность перейти к решению основной задачи, поставленной в Первой части работы, а именно: к рассмотрению типологического сходства между литературными явлениями разных эпох, достаточно удаленными друг от друга. Изучение под таким углом зрения отдельно взятого текста должно выявить убегающую в прошлое последовательность смысловых пластов, семантических "горизонтов", которые в нем присутствуют. По мере художественной эволюции древнейшие жанры словесного творчества претерпевают разного рода сложные превращения. Однако при этом они не умирают, но становятся подпочвой позднейшей литературы. Цель историко-типологического подхода к произведениям, созданным в условиях господства авторских, персональных традиций, заключена в том, чтобы реконструировать праформу, праобраз исследуемого художественного текста и вместе с тем раскрыть трансформации, которым эта праформа подверглась.

В рамках русской гуманитарной науки историко-типологический подход к литературному произведению оказался особенно актуальным для исследователей в конце 1920-х - начале 40-х гг (хотя уже А.Н. Веселовский в лекции "О методе и задачах истории литературы как науки" утверждал, что "сравнительное изучение /.../ открыло ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу..."<sup>1</sup>).

Эта особенность литературоведения и фольклористики 20-30-х гг нашего столетия имеет по меньшей мере двойное объяснение. Следует учесть, во-первых, что удерживаемые в словесном искусстве "первообразы" (если воспользоваться термином из поэтики А.Н. Веселовского) сопряжены с мифом и обрядом; поэтому можно думать, что обострение интереса к историко-типологической интерпретации художественных текстов было во многом обусловлено впечатляющими и заразительными успехами этнологии и мифографии конца XIX-начала XX вв, представленной рядом знаменитых имен (от Дж.Фрейзера до Л.Леви-Брюля на Западе, а в России - именами Л.Я.Штернберга, Д.К.Зеленина, А.М.Золотарева и многих других).<sup>2</sup> Во-вторых, наряду с воздействием смежных наук этнологического круга, литературоведение ис-

пытывало влияние самой литературы, которая как раз в начальные десятилетия XX в. обращает особенно пристальное и неформальное внимание на свои прасосновы, играя роль своего рода соперницы мифографии.<sup>3</sup>

Несмотря на то, что историко-типологические исследования выполнялись представителями разных научных школ, нередко полемизировавшими между собой, все эти работы обладают одной общей чертой. Предположение о непрерывности литературного процесса явилось отправным пунктом как для "марристских" трудов<sup>4</sup> И.Г.Франк-Каменецкого<sup>5</sup> и О.М.Фрейденберг<sup>6</sup> о происхождении метафор<sup>7</sup> и сюжетов<sup>8</sup>, так и для созданных вне организационно-идейной сферы марризма исследований В.Я.Проппа<sup>9</sup> и М.М.Бахтина<sup>10</sup>, посвященных - соответственно - установлению генезиса волшебной сказки и романа. Наиболее отчетливо этот тезис сформулировал И.Г.Франк-Каменецкий: "Преемственность унаследованных форм и восприятий, сохраняющих то или иное значение в последующей стадии по преодолении свойственного им актуального значения в предшествующей, свидетельствует о непрерывности развития человеческой мысли, уничтожая резкие грани между пройденными ею отдельными этапами".<sup>11</sup> В подобного рода понимании культурной изменчивости нельзя не усмотреть реакции на историко-литературную доктрину, развитую ранним формализмом, который настаивал на том, что эволюция словесного искусства зияет разрывами. Отмечая плодотворность историко-типологических штудий первой трети XX в., в то же время не следует вовсе забывать о том, что "границы" между отдельными этапами культурного развития все же существуют, о чем ниже.

Хотя неполнота всякой концепции, которая отказывает истории в единстве и непрерывности (пусть и относительной), самоочевидна, тем не менее до сих пор приходится встречать суждения о том, что фольклорно-мифологические "первообразы" полностью утратили свою производительную мощь после победы "рационализма" в XVII в. Если согласиться с мыслью об абсолютной непроходимости рубежа, отделяющего новую литературу от древней и древнейшей, то это повлечет за собой игнорирование большого числа противоречащих такому мнению фактов, легко обнаруживаемых в литературе XVII-XX вв.<sup>12</sup>, и вследствие этого - ошибки в толковании художественных произведений, поскольку там, где было бы правдоподобно видеть родство типов творчества, сообща отсылающих нас к общему архетипу, пришлось бы в обязатель-

ном порядке отыскивать "влияния" и "заимствования".

Нужно подчеркнуть, что только-что использованное понятие архетипа по своему содержанию не совпадает в данной работе (или совпадает лишь частично) с юнговским представлением об архетипе как о реликте архаического мышления, получающего вторичную актуализацию по ходу дальнейшего движения культуры. С принятой здесь точки зрения архетипы, или "первообразы", - это не психологическая, а логико-смысловая подпочва литературного творчества; это родовые по отношению к видовым способы концептуализации действительности; это сравнительно устойчивый "язык" словесного искусства, являющий собой сеть правил семантических ассоциаций, которые контролируют внутренний строй художественного текста.<sup>13</sup> Архетипы, если угодно, тождественны тропам и фигурам художественной речи и вместе с тем - совокупностям тропов и фигур, образующим основу литературных жанров. Наконец, об архетипах можно говорить и как о некоторых формах (содержания), каковые мы рассматриваем в качестве исходных применительно к историко-культурным трансформациям этих форм.

Ниже будет продемонстрирована на материале литературы XVII-начала XIX вв продуктивность той жанровой схемы, которая обрела воплощение в волшебной сказке (в том же аспекте можно было бы рассмотреть и былинку, однако от этого замысла пришлось отказаться в целях экономии места). Разбор произведений, соотнесенных со сказкой, показывает, что далеко не все романы, как считал М.М.Бахтин, восходят к карнавальному архетипу через посредующие звенья Сократического диалога<sup>14</sup> и Менипповой сатиры. Судя по всему, генезис романа был не моноцентричным, а полицентричным.<sup>15</sup> Роман - это неоднородное образование, распадающееся на несколько классов, один из которых, согласно защищаемой здесь посылке, вырос из волшебной сказки. В дальнейшем для сопоставительного анализа будут взяты произведения из литературной практики в основном двух эпох - "Повесть о Савве Грудцыне", принадлежащая периоду, который характеризовался разложением феодального фольклора и его частичным переходом в сферу письменной коммуникации, и "Капитанская дочка". Чтобы основательнее аргументировать полученные выводы, в этой главе будет предпринят экскурс и в область литературы XVIII в. (сказочная проза Чулкова). Таким образом, будут приняты во внимание три последовательно сменяющие друг друга этапа трансформации сказочного наследия - барокко, классицизм (Просвещение), романтизм.

"Повесть о Савве Грудцыне", начиная с середины прошлого века, воспринималась главным образом как произведение "бытового реализма", как "первая попытка романа /.../ на русской национальной почве"<sup>16</sup>, причем преобладающее внимание исследователи уделяли исторически достоверным элементам повествования, что в крайних проявлениях низводило подобные толкования до попыток прочитать художественный текст только как исторический документ.<sup>17</sup>

Вряд ли приходится сомневаться в близости "Повести" к роману нового времени. Но если рассматривать ее как такую промежуточную форму, которая предвосхищает роман, то существенными становятся вопросы о том, какова исходная форма жанрового движения и в чем заключены именно переходные признаки "Повести".

По утвердившемуся мнению, подробно аргументированному в последнее время Д.С.Лихачевым<sup>18</sup> со ссылкой на замечания Н.И.Костомарова, сюжет "Повести" возвращает нас к "Слову святого Василия о прельщенном отроке" (продажа души дьяволу влюбленным юношей, скрепляющим свое решение "богоотметным рукописанием", которое впоследствии чудесно уничтожается при стечении народа). Другим непосредственно воздействовавшим на "Повесть" текстом, как думает Д.С.Лихачев, было "Слово и сказание о некоем купце" (мотивы беса-слуги и купеческого происхождения героя). Разумеется, нет никакого резона отвергать метод сличения конкретных текстов при исследовании "Повести", как это по существу стремился сделать М.О.Скрипиль, чрезвычайно преувеличивший ее бытовое правдоподобие и утверждавший, что "вопрос о генезисе "Повести о Савве Грудцыне" должен быть оставлен открытым".<sup>19</sup> Однако вполне допустимой представляется и попытка отвлечься от сравнения истории Саввы с теми произведениями, откуда ее анонимный автор заимствовал или мог заимствовать отдельные мотивы и сюжетные ходы, дабы найти жанровую схему, с т а д и - а л ь н о предшествовавшую этому тексту, и установить, с какой исторически более ранней повествовательной с и с т е м о й сопоставима последовательность смысловых элементов, реализованная в произведении XVII в.

Особенно отчетливо следы сказочного фольклора проявляются в таких эпизодах "Повести", как, скажем, сцена схватки Саввы с тремя польскими богатырями. Такие явные переключки со сказкой (своего рода цитаты из сказки) уже были замечены исследователями.<sup>20</sup> Но речь

должна идти не столько о сказочной окраске изолированных отрывков текста (что вернуло бы нас к методу традиционной компаративистики), сколько о тесном родстве смысловой организации всего произведения с сюжетом волшебной сказки.

Действия персонажей волшебной сказки сменяют одно другое на сюжетной оси текста в строгом порядке и объединяются в несколько серий, которые А.-Ж.Греймас, как говорилось, назвал испытаниями. В соответствии с А.-Ж.Греймасом и участниками сказковедческой группы Е.М.Мелетинского, сказочный герой проходит на пути к приобретению ценностей через три испытания - квалификационное (получение чудесного средства и - шире - помощи), основное (решение трудных задач, ликвидация недостачи, подвиг) и дополнительное (идентификация героя и развенчание самозванца, претендующего заступить место подлинного победителя). Сказочный сюжет рисует разрушение и восстановление в новом облике семейной общности, "реинтеграцию ценностей", если воспользоваться словами А.-Ж.Греймаса.<sup>21</sup>

Подготовительное действие "Повести", с которым читатель знакомится вслед за авторским зачином и краткой предысторией семьи Грудцыных, открывается мотивом путешествия (отец Саввы отплывает в "Шахову область", сам Савва уезжает из родительского дома в "Усольский град Орел"). Перед нами та самая "отлучка", которая, по В.Я.Проппу, располагается в чередке сказочных элементов сразу за исходной ситуацией (последняя представлена рассказом о торговых делах Грудцына-старшего).

За начальной семейной ситуацией (ознаменованной, как и в сказке, отчуждением героя от семьи) и "отлучкой" идет подробное описание злоключений Саввы в Орле, которые начинаются его "падением блудным" и завершаются его изгнанием из дома Бажена Второго. Сказочную тему "вредительства" обслуживает в подготовительной группе эпизодов жена Бажена. В совращении юноши женой Бажена, в отказе Саввы от любодеяния, приуроченном к празднику Воскресения Христова, и в клевете жены на Савву, пораженного "стрелой страха Божия", без труда распознаются черты стереотипного сказочного сюжета, известного по таким переводным текстам, как "Повесть о двух братьях" и "Семь мудрецов", а также по множеству других источников вплоть до библейской истории о Иосифе Прекрасном.<sup>22</sup> Мифологические корни этого сюжета были выявлены О.М.Фрейденом.<sup>23</sup> Однако, если в сказке клевета злой жены на целомудренного юношу выступает как

сугубо метафорическая акция, имеющая целью подменить сущность видимостью<sup>24</sup> то в "Повести о Савве Грудцыне" этот ход осложняется добавочными мотивами.

Опоеенный приворотным зельем Савва действительно начинает преследовать жену Бажена. Парадокс "Повести" состоит в том, что жертва навета ("Она же начат мужу своему на юношу онаго клеветати...", с. 238) в то же время оказывается лицом, впрямь нарушающим этическую норму. Заглавный герой "Повести" по мере ее разворачивания становится отрицательным персонажем.

Кознями злой жены мотивируется встреча влюбленного Саввы с Бесом,<sup>25</sup> который вымогает у своего "брата" "богоотметное рукописание". Столкновение с Бесом без каких-либо натяжек может быть сопоставлено с квалификационным испытанием героя сказки. В пользу этого мнения прежде всего свидетельствуют результаты контакта Саввы с Бесом. Благодаря пособничеству нечистой силы Савва возвращается в дом Бажена Второго, оплачивает ратный труд солдат, над которыми он поставлен начальником, одерживает победу над "исполинами", то есть совершает подвиги и ликвидирует "недостачу" точно так же, как ликвидировал бы ее с помощью волшебного дарителя сказочный герой.

В сказке даритель вручает герою чудесное средство или оказывает ему иную помощь лишь в том случае, если герой соблюдает определенные правила сказочного этикета, отрекаясь, как было сказано, от своих привычных взглядов. Следы такого этикетного поведения остались и в "Повести". Беса не удовлетворяют богатства, предложенные купеческим сыном; он соглашается "всякое вспомоществование /.../ чинити" лишь при том условии, если Савва подпишет богоотступную "хартию". Требование Беса и исполнение этого требования типологически совпадают с испытанием героя волшебным помощником. При этом метафорическая продажа души дьяволу, отчуждающая неотчуждаемую собственность, уподобляется, по аналогии, акту письма, отчуждающему слово от его носителя, передоверяющему слово новому владельцу.<sup>26</sup>

Интересно то обстоятельство, что Бес многократно именуется себя "братом" Саввы (с точки зрения автора он - "мнимый" брат; см. выше о теме лжи в волшебной сказке). Мотив родства, объясняющий легковерие Саввы, подчеркивается в тексте с упорной и непонятной, на первый взгляд, настойчивостью ("аз того же рода от града Великого Устюга", "ныне убо буди брат и друг", "по плотскому рождению бра-



тия мы с тобой" и т.п., с. 239). Этот мотив станет более прозрачным, если допустить, что он таит в себе соотнесенность с крайне архаическими тотемистическими представлениями.<sup>27</sup>

Родственная связь героя с тотемным животным - существенная черта многочисленных мифов, сопряженных обряду инициации, который, как известно, отражается в волшебной сказке. Уместно напомнить, что одним из основных этапов ритуала посвящения было приобретение посвящаемым зооморфного помощника, духа-хранителя: "...Во время обряда посвящения юноша превращался в своего помощника"<sup>28</sup>, отождествлялся с ним. Подобно ритуальному и сказочному помощнику, "брат" Саввы соединен одновременно и с людским миром, и с природным царством. В конце "Повести", когда больной Савва исповедуется иерею, в церковь врывается толпа бесов: "Мнимый же его брат, паче же речи бес, прииде с ними же, уже не в человеческом образе, но в существенном своем зверовидном" (с.255).

Но несмотря на явно просвечивающее сходство мотива родства с ритуально-мифологической семантикой, его вовсе не обязательно толковать как прямой отзвук архаического мышления.<sup>29</sup> И в обряде инициации, приуроченном к переходу младших членов общества из одной возрастной группы в другую, и в сценах братания волшебной сказки, рисующей превращения героя, и в соположенной сказке "Повести" мотив родства со сверхъестественными силами есть не что иное как выражение промежуточного положения метафорически осмысляемой личности<sup>30</sup> (ср. тему болезни Саввы, колеблющегося между жизнью и смертью).

Обращает на себя и другой мотив квалификационного испытания, типологически сближающийся с ритуально-мифологическим наследием. Разговор Беса с Саввой на всем протяжении сопровождается смехом, комментируется набором таких деепричастий, как "осклабился", "рассмеялся", "возсмеялся", "улыбаяся". В процессе обряда посвящения герой осознавался временно умершим (проглоченным тотемным животным) и затем вновь возрождающимся к жизни как полноправный член коллектива. При этом, как было показано В.Я.Проппом, происходила характерная семантизация смеха, отраженная сказкой и в еще большей мере мифом: "Если с вступлением в царство смерти прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом /.../ Мышление идет и еще дальше: смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее".<sup>31</sup> Итак, смех Беса сопутствует перерождению Саввы и по своей

позиционной обусловленности в сюжетной организации "Повести" аналогичен ритуально-сказочному смеху, который, однако, получает отрицательное значение в тексте эпохи барокко.<sup>32</sup>

Таковы наиболее существенные атрибуты Беса в "Повести о Савве Грудцыне".<sup>33</sup>

Квалификационное испытание в "Повести" удвоено, распадается на две партии, с чем связана градация персонажей, оказывающих услугу Савве (Бес - Сатана).<sup>34</sup> "Брат" Саввы провожает героя в царство "древнего змия" - своего отца. Пространственное расположение этого царства (особенно на фоне топографически достоверной пространственной организации всего произведения в целом) и его внешний облик не оставляют сомнений в том, что перед нами сказочный стандарт (ср. золотое царство). Бес привел Савву "...в пустое место на некий холм и показал ему в некоем раздole град велми славен - стены и покровы и помосты все от злата чиста блистаяся". И затем автор, вплетая в речевую ткань "Повести" собственный голос, добавляет: "Оле безумия отрока! Ведый бо яко некоторое царство прилежит в близости к Московскому государству, но все обладаемо бе царем московским" (с. 242).

Как и знакомство Саввы с Сатаной, получение сказочным героем волшебного средства совершается в специфически изолированном пространстве (в частности, в лесной избушке Яги). "...Как бы ни называлось место, куда попадает герой, оно обладает одной общей для всех вариаций чертой: оно отрезано от мира /.../ Ему присущи черты некоторой ирреальности. Это далекие страны /.../ Вместе с тем, однако, это далекое и таинственное место (иногда в одном и том же тексте) оказывается совсем близким".<sup>35</sup> Все выше перечисленные В.Я.Проппом особенности той художественной площадки, где сказочный герой проходит испытание (ирреальность, наличие колеблющегося признака далекое-близкое, отграниченность), а также значение этого участка, как легко убедиться, соответствуют пространственному статусу сатанинского царства в "Повести".<sup>36</sup> Вслед за сказкой текст XVII в. придает смысловой планировке мира метафорический характер: один и тот же пространственный объем принимает на себя свойства как эмпирической, так и потусторонней действительности.

В граде Сатаны заканчивается квалификационное испытание, начало которому положила встреча Саввы с Бесом. В этом заключительном эпизоде обнаруживаются новые аналогии между "Повестю" и ритуаль-

но-сказочной традицией. Хорошо известно, что юноша, подвергавшийся инициации, должен был строго придерживаться определенного сорта запретов, например, выполнять обет молчания и пр. Теми же правилами (метафорически связанными с темой временной смерти), как доказывает В.Я.Пропп, руководствуется сказочный герой, попавший в лесную избушку, которая аналогична мифологическому загробному миру. О запретах речь ведется и в "Повести", когда Бес поучает Савву, как тот должен вести себя у престола Сатаны: "Егда же будешь пред ним, ничто же размышляя или бояся, подаждь ему писание свое" (с. 242). Явственный отзвук сказочного испытания, подразумевающего переход от возможного к действительному, слышится в допросе, учиненном Савве Сатаной: "Откуда пришел еси семо, и что есть дело твое?" (ср. фольклорную формулу: "От дела лытаешь или дела пытаешь?"), а также в сомнениях Князя Тьмы: "Аще ли прииму отрока сего, но не вем, крепок ли будет мне, или ни" (с. 243).<sup>37</sup>

В сатанинском граде Бес сообщает Савве свою подлинную родословную и происходит новое братание ("аз буду тебе меньший брат", с. 243). Савве приоткрывается, таким образом, тайное знание, которое до начала испытания было метафорически закомуфлировано, как и знание, получаемое участниками посвятительной процедуры. Братание подкрепляется угощением (совместная трапеза - древнейший мотив, включенный и в смысловой фонд обряда инициации; ср. ритуал причащения). Выходу "братьев" из сатанинского царства (генетически - царства смерти), как и следовало ожидать, сопутствует смех Беса.

При всей очевидной близости сказочного квалификационного испытания и рассмотренных эпизодов "Повести о Савве Грудцыне" (от встречи с волшебным помощником-Бесом в поле до посещения царства Сатаны) нельзя, понятно, упускать из виду, что в произведении XVII в. испытание реализуется в обращенной форме. Чудесный помощник становится дьяволом.<sup>38</sup> Это истолкование помощника небесполезно сравнить с христианским восприятием пантеона языческих богов, которые были низвергнуты на демонологический уровень. "Языческие боги - бесы. Такой взгляд присущ нашей летописи с древнейших изводов", - замечал по этому поводу Е.В.Аничков.<sup>39</sup> Итак, сказочный помощник делается нечистью, подобно языческому идолу. Но при этом первый отличается от второго. Будучи низведенным до ранга дьявольской силы, языческое божество как бы демаскирует свою сущность, которая оказывается сугубо отрицательной. Отождествление Беса со

со сказочным испытателем в "Повести", напротив, не нацелено на разоблачение волшебного помощника, но служит иллюстрацией дьявольской хитрости.<sup>40</sup> Волшебная сказка перефразируется таким образом, что альтернативные характеристики ее действующих лиц нейтрализуются. Если в завязке "Повести" отменяется контраст между искомым ценностным объектом и субъектом действия (жена Бажена и Савва обмениваются ролями), то в пределах квалификационного испытания снятию подвергается противопоставление, которым связаны помощник и противник героя (перед сценой братания дьявол, "уязвляя" жену Бажена "к скверному смешению блуда" (с.236), наносит тем самым ущерб персонажам рассказа). Трансформация Беса, превращающегося из антагониста во временного благодетеля Саввы, согласуется в "Повести" с тем превращением, которым захвачен сам ее заглавный герой, принимающий на себя вместо функции невинно-гонимого персонажа функцию нарушителя поведенческих норм. Бес персонифицирует собой греховный помысел Саввы,<sup>41</sup> являясь герою после того, как тот в отчаянии решается пойти в услужение дьяволу (ср. выше о метафорическом переходе идеального начала в материальное в волшебной сказке): "Егда бы кто от человек или сам диявол сотворил ми сие, еже бы пакы совокупитися мне з женою оною, аз бы послужил дияволу" (с.239). Поскольку грань, разделяющая помощника и противника героя, размыта, постольку истинные помощники Саввы выводятся автором за черту действия "Повести", выступают в качестве комментаторов, а не участников сюжетных акций. Таков волхв, знающий, "кому жити или умерети", и открывающий "гостиннику" причину "скорби" соблазненного Саввы; таков же предупреждающий героя, что тот "предался дияволу", престарелый муж, плач которого противопоставлен смеху Беса. И волхв, и нищий старец не способны изменить поступательное движение сюжета; это дисфункциональные персонажи - они создают лишь своего рода смысловой фон, оттеняющий средства преобразования волшебной сказки, которые были использованы литературой XVII в.

Основное испытание "Повести" оформлено точно так же, как и в сказке, - это битва и победа героя. Но между квалификационным и основным испытаниями расположен еще один сюжетный отрезок - рассказ о путешествиях Саввы с Бесом. Хотя высокая степень проницаемости пространства здесь сугубо сказочная ("Бес же и Савва об единому от Соли Камской объявишася на реке Волге во граде нарицаемом Кузмодемьянском, разстояние имеюще от Соли Камской более двутысяц

поприщ", с. 245)<sup>42</sup>, хотя Бес в данном случае, как и подобает чудесному помощнику, "поддерживает" функцию "пространственного перемещения", само описание этого путешествия, снабженное рядом точных топонимических указаний, уводит в сторону от сказки. "Непонятные на первый взгляд переезды Саввы Грудцына с "названным братом" из "Усольского града Орла" в Козьмодемьянск, Павлов перевоз и Шую, - пишет М.О.Скрипиль, - приобретают черты совершенно реального торгового маршрута, если мы учтем, что это был один из обычных торговых путей, соединявших северо-восточные окраины Московского государства с его центральными городами".<sup>43</sup> Поддающиеся, как видно, исторически мотивированному толкованию, эти пространственные перемещения бессмысленны с точки зрения логики сюжетного монтажа: Савва мог попасть в Шую, а затем под стены Смоленска сразу, без предварительного путешествия, которое не имеет никаких сюжетных последствий.<sup>44</sup> В сцене поездки Саввы с Бесом отчетливо прослеживается привнесение в сказочный субстрат "Повести" новых, не известных классической волшебной сказке элементов, которым было предназначено вызывать у читателей ощущение правдоподобности рассказываемой истории (ср. иллюзорное правдоподобие изображаемых реалий в живописи эпохи барокко). Однако, вторгаясь в сеть сказочных отношений, эти элементы остались там чужеродными. Это внесистемное (с точки зрения сказки) явление.

Итак, переход от сказки к "повести" воплощается не только в снятии сказочных контрастов (логический аспект текста), но и в таких инновациях, которые меняют соотношенность архетипических мотивов с реалиями физического мира (историко-культурный аспект текста), что связано со стремлением автора достоверно воспроизводить облик текущей действительности.

Первый из этих процессов захватил преимущественно сюжетно-смысловые центры сказки - испытания. Второй процесс реорганизовал соединительную ткань между центрами - то, что наименее устойчиво и при переходах от одного сказочного варианта к другому (то есть при синхронических вариациях).

Сюжетно-смысловые центры, однако, тоже не вполне безучастны к процессу реалистических инноваций. Установка автора - убедить читателей в правдивости событий, излагаемых им в "Повести", которая "зело предивна и истинна, яже бысть во дни сия..." (с.234).<sup>45</sup> Поэтому основное испытание приурочено к промежутку исторического,

а не сказочно-мифологического времени - к осаде Смоленска.<sup>46</sup>

Перед тем как принять участие в осаде, Савва проходит солдатскую службу, причем этот период его приключений напоминает биографию культурного героя мифов, который совершает стремительные успехи в ходе совместного обучения в племенном коллективе (то есть аннулирует длительность): "...Полковник, егда прииде видети новобранных солдат на учении, и абие видит юношу млада суца, во учении же воинском зело благочинно и урядно поступающа и ни малого порока во всем артикуле имеюща и многих старых воинов и начальников во учении превосходяща, и велми удивися остроумию его..." (с.247).<sup>47</sup> Превосходство Саввы над остальными солдатами (переданное с помощью бабочного термина *остроумие*) в созвучии со сказочным канонem приписывается не столько собственным заслугам героя, сколько помощи Беса.

Разведка Саввы и Беса в захваченном поляками Смоленске, во время которой они остаются невидимыми; бегство из крепости и переправа через реку "яко по суху"<sup>48</sup>; неуязвимость благополучно покидающих Смоленск героев; поединок с тремя вражескими богатырями (обратим внимание на троичную числовую символику); содействие чудесного помощника, - все эти мотивы, из которых компануется основное испытание в "Повести", в явной форме совпадают со сказочными. Особого упоминания заслуживает тот факт, что видимыми Савва и Бес становятся только тогда, когда они приближаются к Днепру и начинают переправу. С позиций здравого смысла Бес мог бы оставить Савву невидимым и в момент перехода через Днепр, тем более что при этом герой подвергается серьезной опасности: поляки замечают его и открывают стрельбу. Но логика метафорического мышления такова, что, в соответствии с ней, между разными категориями художественной картины мира должно быть установлено отношение сходства. Противопоставление видимого и невидимого оказывается связанным с другим противопоставлением: свое-чужое. Река - граница между своим и чужим пространством, и, переходя через границу, Савва и Бес обязаны были сделаться видимыми.<sup>49</sup>

Наибольший интерес в этом сюжетном узле представляют "темные" места (чем больше невязок и неясностей будет истолковано с помощью единой концепции, тем, следовательно, сильнее ее разрешающая способность). К "темным" местам в первую очередь относится ранение Саввы, которое дано в "повести" как исполнение пророчества Беса: "Но и сам уязвлен будеши от него /от третьего "поединщика", - И.С./,

аз же язву твою вскоре уврачую" (с.250). Пророчество, казалось бы, должно сигнализировать об особой сюжетной значимости эпизода, однако, как и путешествие Саввы с Бесом, ранение не влечет за собой никаких последствий, выпадает из сцепления повествовательных звеньев. (Лишь в одном из вариантов "Повести" ранение обуславливает дальнейшую болезнь Саввы. Налицо отчетливый случай рационализирующей мотивировки. Автор этого объединения двух мотивов (ранение - болезнь), конечно, уже осознал "темноту" первого из них, но, поясняя его, он извратил замысел "Повести": ведь болезнь Саввы - результат общения героя с демоническими силами). Мотив ранения станет более прозрачным, когда в нем будет распознана пропповская функция "клеймения", которая очень часто реализуется в сказочных текстах (см. хотя бы: Афанасьев, № 295-296) в форме ранения героя во время битвы (как и в "Повести", героя обычно ранят в плечо). По телесной отметке царица впоследствии идентифицирует героя и отличает его от самозванца (см. выше о метафорической концепции тела, уничтожаемого и возрождаемого: лжегерой волшебной сказки отличается от истинного героя отсутствием, так сказать, метафорического тела).

Между тем в "Повести" нет третьего, дополнительного испытания в его чисто сказочном виде (оно, как будет продемонстрировано, замещено чудом Казанской Божьей Матери). "Клеймение" героя становится излишним. Впрочем, удержав функцию "клеймения", "Повесть" сохранила и фигуру самозванца, вернее, того, кто мог бы стать узурпатором подвигов Саввы, - боярина Федороча Ивановича Шеина. Но коль скоро дополнительное испытание в "Повести" не совпадает по своей семантике с заключительным туром сказочных действий, роль самозванца изменилась. Он понадобился автору только для того, чтобы объяснить отъезд Саввы из-под Смоленска. Боярин настаивает на возвращении Саввы к родителям и в гневе изгоняет его из войска. (Причины гнева, разумеется, неясны. В другом варианте появляется более удовлетворительная рационализирующая мотивировка: боярин избавляется от Саввы, ибо "хотеша учинит измену", с. 251). Остается еще сказать, что самый факт предсказания Бесом ранения Саввы можно расценивать как некоторого рода метавысказывание сказочного персонажа, как бы знающего, из какого именно жанра он перекочевал в "Повесть".

Исследователей "Повести" не могло не поразить то обстоятель-

ство, что едва ли не всем персонажам произведения, в том числе и боярину Шеину, знаком отец Саввы. Эта странная осведомленность героев о делах Грудцына-старшего дает повод думать, что автор "Повести" обращается здесь к трафаретной сказочной связке - к "узнаванию", использованной для объединения различных частей сюжета. Центральный персонаж волшебной сказки немотивированным образом оказывается известным остальным ее действующим лицам.<sup>50</sup> Такой же чертой обладает и Савва, но чтобы придать этому сказочному мотиву правдоподобие, автор переносит известность на богатого купца Грудцына-старшего.<sup>51</sup>

Еще одно "темное" место основного испытания - упоминание о том, что успехи Саввы стали ведомы царю. "Штрихи, которыми она /"Повесть", - И.С./ рисует личность царя Михаила Федоровича, - утверждает Н.А.Бакланова, - в действительности скорее можно отнести к Петру I. В самом деле, воинские успехи Саввы становятся известны самому царю; бес говорит Савве: "царь узнает твою службу и повысит тебя в чине". Эту и подобные ей фразы /.../ трудно отнести к царям XVII века, окруженным строгим полуцерковным дворцовым ритуалом, и особенно к бледной, инертной фигуре Михаила Федоровича; такая фраза гораздо более уместна по отношению к Петру".<sup>52</sup> Однако возражения, выдвинутые С.В.Калачевой по поводу этих догадок, кажутся бесспорными: "В данном случае /.../ исследовательница переоценила способность писателя XVII века следовать исторической правде. Древнерусский писатель любого царя мог представить как царя-батюшку, независимо от того, каким этот царь был в действительности".<sup>53</sup> Как бы то ни было связь Саввы с царем остается крайне загадочной, если не брать в расчет сказочную традицию, на которую опирается "Повесть": "Бес же с яростью рече ему: "Почто убо хочещи презрети царскую милость и служити холопу его? *Тя убо и сам ныне в том же порядке устроен, уже бо и самому царю знатен учинился еси*". Еще ярче о парадоксальной близости Саввы к царю сказано в вариантах: "А когда царь уведает твою верную службу и тогда учинен будещи по повелению *цареву и сам такой же*" (с.248-249). Приведенные выписки недвусмысленно указывают на то, что Савва может породниться с царем: основное испытание в неявном виде включает в себя, программирует сказочный апофеоз - женитьбу на царской дочери и последующее воцарение.<sup>54</sup>

Но, подобно эпизоду ранения, эта тема не становится органическим элементом повествования. Сказочного триумфа героя не происходит.



Как свидетельствуют сцена "клеймения" и слова Беса о будущей близости Саввы к царю (и здесь Бес как бы "вспоминает" сказку), процесс перерастания сказки в "Повесть" породил в механизме сюжетосложения последней не только новообразования, но и логические противоречия.

Хорошо известно, что сказки обнаруживают высокую степень единообразия в построении сюжетных концовок. При переходе же от сказки к роману, к новым типам повествования именно финал - константа волшебной сказки - подвергся наиболее ощутимым модификациям.<sup>55</sup>

В мифе, которому наследовала сказка, "... тема женитьбы была второстепенной, а добывание мифических (космических) и ритуальных объектов или приобретение духов-хранителей /.../ выступало на первый план".<sup>56</sup> Постоянство сказочного финала, таким образом, отражало противопоставление сказки архаическому мифу. На новых этапах жанрового движения, ознаменовавшихся возникновением зачаточных форм романа, разрушению подверглись те слагаемые сюжета, благодаря которым в свое время сказка была диахронически отчленена от мифа. Ниже будет показано, что в дальнейшем развитии тип повествования, продолживший сказочную традицию, мог вновь возрождать (хотя и не регулярно) итоговую брачную тему. Но присущая сказке ценностная ориентация, подразумевавшая обязательное вступление героя в семейный союз, уже была ослаблена. В ходе историко-литературных перестроек сказочная праоснова изменилась так, что герою была предоставлена значительная свобода выбора в приобретении разнообразных ценностей (не обязательно семейных).

Чем же была заменена брачная тема в "Повести о Савве Грудцыне"? Заключительную серию эпизодов открывает болезнь Саввы, следовавшая после его отъезда из-под стен Смоленска. В финальной комбинации мотивов болезнь предшествует новому перевоплощению Саввы, чуду Казанской Богородицы<sup>57</sup> и избавлению героя от бесовского наваждения.

Болезнь, как нетрудно убедиться, равнозначна временной смерти сказочного героя, которого оживляют мертвой и живой водой, после чего он добивается руки царской дочери (не случайно в "Повести" присутствует противопоставление огня и воды, имеющих в сказке регенерационное значение: царь посылает к больному караульчиков, дабы они следили за тем, чтобы Савва не ввергся, "от онаго бесовского мучения обезумев, во огонь или в воду", с.258).<sup>58</sup> Метафорическая тема регенерации очень важна как для сказки, так и для ее поз-

дних филиаций. Но в отличие от сказки, где эта тема влечет за собой компенсацию социально-обездоленного и перерождение низкого героя, становящегося царским зятем, в "Повести" она подчинена задачам христианской идеологии (поэтому-то сказочные регенерационные стихии огня и воды становятся опасными для Саввы).

Во сне к Савве является Богородица, после чего Савва отправляется в церковь и, преображенный, избавленный от бесовских преследований, получает назад свое "богоотметное рукописание", заканчивая жизнь благочестивым иноком Чудова монастыря. Уход от мирской жизни как терапевтический акт, как средство излечения страстей и душевных недугов - архаический мотив, широко распространенный в мировой культуре.<sup>59</sup> Но он не имеет сказочного семантического оттенка. Сказка, наоборот, подчеркивает мирской успех героя, его личную удачу. Любопытно, однако, что, несмотря на христианскую окраску этих участков сюжета, в финале "Повести" мы встречаем все тот же (правда, превращенный в улыбку) смех, который сопровождал первый, "бесовский" тур перерождения Саввы: Богородица беседует с героем, "осклабився". Одинаковым сюжетным ролям Богородицы и Беса соответствует общность приписываемых им атрибутов.

Ясно, что в сказочную систему отношений "Повести" вторгается типичная религиозная легенда.<sup>60</sup> Но легендарное начало ассимилируется сказочным. "Сказка обладает такой сопротивляемостью, - писал В.Я.Пропп, - что о нее разбиваются другие формы: они не сливаются. Если же встреча все же происходит, то побеждает сказка. Из других жанров сказка чаще всего впитывает былину и легенду".<sup>61</sup> Явление Богородицы следует квалифицировать как новое, на сей раз последнее, испытание Саввы. Богородица обещает ему избавление от напастей при условии, что он станет иноком (это так называемая конфессиональная замена "трудной задачи"; В.Я.Пропп писал, что "сюда относятся такие случаи, как /.../ замена трудной задачи /.../ испытанием, носящим характер эпитимии"<sup>62</sup>). Совершающееся в "Повести" религиозное чудо по своему строению и назначению (но не по своей семантике) подобно сказочной идентификации героя. Правда, в заключительных сценах герой идентифицируется не как победитель "исполинов", но как жертва бесовских происков.

После того как Савва прибывает в Москву (пропповская функция "прибытия"), Бес, вновь обратившись в антагониста героя, совершает акт вредительства - мешая иерею исповедовать больного и тем

самым спасти его от смерти. В сказке, если описывать ее в терминах В.Я.Проппа, этому соответствует функция "необоснованных притязаний лжегероя", то есть также действие, враждебное по отношению к центральному персонажу повествования. Отсутствие в литературном тексте лжегероя, присваивающего себе чужие заслуги, ведет к тому, что вредительство не носит здесь конкретно-узурпирующего характера, не нацелено на похищение ценностей, добытых героем.

Затем Богородица идентифицирует Савву как грешника, переходящего под ее покровительство: "Егда бо начаша пети херувимскую песнь, и се внезапно бысть глас с небеси, яко гром велий возгреме: "Савво, востани! Что бо медлиши? И прииде в церковь мою, и здрав буди, и к тому не согрешай!" (с.261). Фиктивный помощник и подлинный антагонист - Бес - изобличен и побежден (наказан), "богоотметное рукописание" "спаде от верху церкви /.../ яко никогда же писано..." (с.261). Сказочному перевоплощению героя равносильен уход Саввы в монастырь (который правомерно считать заменой царского двора, царства жены).<sup>63</sup>

Всякую череду повествовательных мотивов можно представить как ступенчатый ряд разрешаемых или неразрешаемых напряжений, неравновесий, оппозиций. Напряжение, которое возникло в "Повести" после изгнания героя из дома Бажена, было погашено в результате появления Беса, соединившего Савву с его возлюбленной. Как и волшебный помощник в сказке, Бес выступил в качестве метафорического посредника между повседневной и сверхъестественной сферами бытия (в качестве медиатора, по терминологии К.Леви-Стросса). Но если в волшебной сказке общение с промежуточным (иногда получеловеческим) существом - залог обязательного финального успеха героя, то в "Повести" этот посредник оказывается неспособным разрешить все сюжетные противоречия. Антиномию жизни и смерти (болезни) Бес не преодолевает. Этим определяется противопоставление одного помощника другому, ложного - истинному, Беса - Богородице, спасающей героя. План содержания "Повести" характеризуется з а м е н о й п о с р е д н и к а, причем неоспоримо сюжетно-функциональное родство двух посредников.

Если попробовать теперь очень кратко сформулировать фундаментальное отличие "Повести" от волшебной сказки, то нужно будет сказать, что книжная традиция эпохи барокко прибавила к сказочному смысловому наследию мысль о возможности неверного выбора помощника.

"Повесть о Савве Грудцыне" развивала идею с х о д с т в а р а з - л и ч а ю щ и х с я я в л е н и й (например, помощи и противодействия) и предостерегала от вытекающей отсюда опасности смешения полярных (прежде всего этических) категорий. Эта идея была общим достоянием целого ряда литературных памятников XVII в. и, как будет проиллюстрировано в дальнейших рассуждениях, явилась тем смыслообразующим началом, которое лежало в основе барочной культуры.<sup>64</sup> Рассмотренная трансформация жанра, таким образом, была обусловлена культурно-типологическими причинами.<sup>65</sup>

В заключение раздела, посвященного "Повести о Савве Грудцыне", остается сделать несколько замечаний о социологическом значении того преобразования, которому подверглась сказочная семантика в сочинении XVII в. Обратимся опять к вступительной части "Повести":

Савва послан отцом в "Усольский град Орел", чтобы обучаться там торговому делу. Вместо этого его втягивают в интригу. Понятно, что это напряжение, созданное начальной группой эпизодов, представляет собой противопоставление индивидуально утверждаемой нормы поведения норме, социально регулируемой, патриархальной, освященной традицией. Все дальнейшие приключения Саввы заканчиваются добыванием индивидуальных ценностей; это его личные удачи, выделяющие героя из коллектива. Противопоставление ложного посредника истинному ставит под сомнение достигнутые Саввой с помощью Беса успехи, сообщает им отрицательный характер. Тщегу личных успехов и страстей подчеркивает тема смерти (болезни). Выбор между двумя посредниками становится выбором между личным помощником и заступником коллектива в целом. Иными словами, окончательный выбор возвращает Савву в коллектив, втягивает его в сеть социальных отношений. Герой убеждается в истинности и необходимости традиционных для общества моральных норм и запретов, нарушение которых ведет к мучительной смерти и болезни (с этими душевными пытками контрастирует тихая смерть Саввы в монастыре и "вечный покой" после смерти).

"Индивидуализация" судьбы человека<sup>66</sup> показана в "повести" как серьезная опасность для социальной стабильности. Глубокое значение поэтому имеет упоминание о Смуте в начале "Повести": "Бысть убо во дни наша в лето 7114 году, егда за умножение грехов наших попусти Бог на Московское государство Богомерскаго отступника и еретика Гришку растригу Отрепьева похити престол Российского государства разбойнически, а не царски. Тогда по всему Россиискому

государству умножися злочестивая литва и многия пакости и разорения народам россииским на Москве и по градам творяху. И от того литовского разорения многия дома своя оставляху и из града во град бегаху" (с.235). Тема "нестроения великого" не просто реалистическая деталь и не только достоверная мотивировка переездов благочестивого отца Саввы (кстати, переезды Грудцына-старшего, спасающегося от Смуты, - откровенно избыточный элемент в сюжете "Повести"). Разрушение налаженного быта, всеобщая анархия, распад социальных связей - вот с чем сопоставляется в "повести" конфликт между индивидуализмом, личными успехами Саввы и корпоративно-семейным традиционализмом.<sup>67</sup> Царскую власть захватывает человек не царского, низкого происхождения. Говоря фигурально, Смутное время выросло из сюжета волшебной сказки. Поэтому смысл волшебной сказки, Герой которой с помощью чудесных сил ломал судьбу, перебирался из своей социальной ячеи на высший уровень общественной системы, был возрожден в "Повести" в парадоксальной форме. Мировоззрение, утверждаемое сказкой, сделалось мишенью идеологической полемики.<sup>68</sup> "Сюжет, - писал В.Я.Пропп, - не возникает как прямое отражение общественного уклада. Он возникает из столкновения, из противоречий сдвигающих друг друга укладов".<sup>69</sup>

## 3

Из разбора "Повести о Савве Грудцыне" следует, что сказочная конструкция (возникшая из архаического мифа, который отражал и объяснял разного рода переходные ритуалы, в том числе и обряд инициации) не была отброшена книжной культурой, но послужила, по всей видимости, прасновой для особого жанра прозаического повествования. Правда, еще не доказано, что "Повесть о Савве Грудцыне" - явление типовое, что она включена в русской литературной традиции в цепь родственных художественных образований. Чтобы аргументировать это положение, надлежит обратиться к контрольному ряду произведений, который будет представлен пушкинской "Капитанской дочкой".

По-видимому, сравнительно легко можно смириться с идеей сказочного происхождения повести XVII в., где авторская установка на правдоподобное изложение исторических событий в значительной степени остается декларативной.

Гораздо труднее согласиться с мыслью о сказочной природе романа XIX в., опирающегося на документально засвидетельствованный

случай (приключения Шванвича) и предваренного тщательной работой писателя над историческим материалом, сбором сведений у очевидцев Пугачевского восстания.<sup>70</sup>

Между тем, как полагал (вслед за А.Н.Веселовским) В.Ф.Шишмарев, "каждый стиль условен по-своему, ибо он есть поэтическое выражение односторонних по необходимости эстетических отношений данной эпохи к существующему". Правильное понимание литературы нового времени, по В.Ф.Шишмареву, "станет возможным, когда история отодвинет от нас памятники реализма на многовековое расстояние, на котором станут уловимыми только наиболее высокие, определяющие общий контур точки".<sup>71</sup> Ускорить ход времени нельзя. Однако, став на историко-типологическую точку зрения, можно сам роман переместить в прошлое, так сказать, искусственно состарить его. Тем самым будет сформирована квазиисторическая дистанция, отодвигающая исследователя от наблюдаемого объекта, подобие того "многовекового расстояния", о котором упоминал В.Ф.Шишмарев.

Сходно с тем, как это имеет место в волшебной сказке, в линейном ритме "Капитанской дочки" на первый план выносятся семейная ситуация. Подготовительная часть сюжета пушкинского текста скомпонована из предостережения против неосмотрительных действий, с которым Андрей Петрович Гринев обращается к сыну ("запрет", в терминах В.Я.Проппа), мотивов "недостачи"<sup>72</sup> и отъезда героя из дома родителей. Все эти звенья, а также предшествующая им семейная ситуация, безусловно, объединяют начало романа с началом волшебной сказки. Однако уже сейчас следует остановиться на одном очень существенном отличии этого и всех других литературных произведений нового времени от архаических художественных текстов.

По сравнению с романом сюжетное строение сказки допустимо рассматривать как формальное и однослойное.<sup>73</sup> "Отлучка", к примеру, не окружена в сказочном тексте подробным комментарием. Если герой отлучается из дома, значит, он уезжает в "чужие страны" или "собирается в путь". Конкретизация акций, персонажей и добываемых ценностей, их персональное портретирование минимальны. Как пишет, разбирая "Тысячу и одну ночь", Цв.Тодоров, в элементарном повествовании "акцент ставится всегда на предикате, а не на субъекте"<sup>74</sup>. Поэтому если Синдбад назван путешественником, то он обязан отправиться в путешествие. "Черта характера, - продолжает Цв. Тодоров, - не просто причина действия и не просто его следствие. Она и то и

другое сразу, все действие в целом".<sup>75</sup>

В романе, напротив, движущие сюжет поступки персонажей становятся фундаментом, на котором возводится культурно-историческая надстройка. В образующую сюжет последовательность предикатов (функций) врастают разного рода детали, за счет которых элементарные мотивы разворачиваются в более сложные смысловые конструкции - в сцены и эпизоды. Эти детали суть индексы, показатели некоторой культурной эпохи, к которой приурочено действие произведения.<sup>76</sup> С их помощью раскрываются свойственные тому или иному времени способы общения, манеры поведения, языковые нормы, господствующие моды, характерные жесты и т.п. В "Капитанской дочке" перед нами возникает не отвлеченная семейная ситуация<sup>77</sup> ("жили-были старик со старухой"), а ситуация, соответствующая правилам дворянского общежития, с беспутным французом-ментором, дворовыми девками и дядькой из стремянных.<sup>78</sup>

Культурно-историческая надстройка, присутствующая в текстах новой литературы, подвижна, меняется от романа к роману, от одного исторического периода к другому. Она делает скрытым сюжетное строение романа, расшифровать которое порой бывает крайне затруднительно. Сказка же словно бы вкладывает в руки исследователя те сюжетные абстракции, которые таятся в смысловой толще литературных произведений последних трех столетий. Рост отражающей способности художественного творчества, наблюдаемый по мере удаления словесного искусства от фольклорных "первообразов", будет правомерно связать с усложнением той жанровой логики, которая определяет специфику создаваемой автором картины мира. В поздних произведениях всякий мотив представляет собой уже не элементарный и даже не двуслойный троп, но более сложное, многослойное сочетание разнородных тропов. Вот почему роман, в противоположность сказке или былине, изображает действительность не как одноплановую, но как многоплановую. Картина мира, воспроизводимая романом, состоит из большего числа слагаемых, по сравнению с фольклорным изображением реальности, причем эти слагаемые конкретны, а не отвлечены.

В пушкинском произведении прослеживаются не только те, отличные от признаков фольклорных текстов, черты, которыми обладает литература нового времени в целом, но и более частные расхождения со сказочной традицией. Эти расхождения бросаются в глаза уже в сцене, расположенной в промежутке между отъездом Гринева из дома

родителей и встречей с Вожатым. Ее специфика заключена в том, что это пародия на сказочное испытание и одновременно предвосхищение главного испытания, которому герой будет подвергнут в Белогорской крепости.

В том отрезке повествования, который завершает первую главу "Капитанской дочки", налицо все признаки квалификационного искусства. Гринев сталкивается со своим антагонистом - Зуриным. Происходит "нарушение запрета" (отец не рекомендует Петруше отправляться в Петербург, в гвардию: "Чему научится он служба в Петербурге? мотать да повесничать?"<sup>79</sup>, однако герой ведет себя, по его собственным словам, "беспутно": проигрывает дорожные деньги, напивается пьян).

Между тем "нарушение запрета" не грозит герою серьезной бедой, интерпретируется анекдотически. В пародийно отмеченный контекст помещается тема триумфально-успешного обучения: Зурин "дивится /.../ быстрому успеху" Гринева только для того, чтобы обмануть простодушного недоросля, вынудить его скорее начать игру на деньги. В сказке временная смерть часто метафорически замещается сном. Сон в сказке эквивалентен смерти: "Долго же я спал!" - вот первое, что обычно произносит сказочный герой после того, как его оживляют. В "Капитанской дочке" после сцены соперничества между Гриневым и Зуриным следует не просто сон, но анекдотический - пьяный - сон Петруши.

Анекдотизм, комизм в пределах темы неудачного подражания не чужд и самой сказке, а также мифу.<sup>80</sup> Однако, если в мифе и в сказке пародийную роль принимает на себя двойник центрального персонажа, близнец, подражатель, то в пушкинском произведении сам главный персонаж совмещает в себе и героическое и комическое начала.

Точно так же связан с контрастными темами антагонистический персонаж - Зурин, который оказывается фиктивным вредителем. В действительности, он помощник героя: Зурин спасает Петрушу от верной расправы после его отъезда из Пугачевского лагеря. Зурин, стало быть, дополнительный (поскольку есть и основной) помощник героя и вместе с тем его пародийный противник.

Есть в пушкинском романе и пародийный помощник (одновременно - невольный вредитель). Это - Савельич. Намереваясь с "неуместным усердием" прекратить поединок со Швабриным, заслонить собой Гринева, он лишь способствует ранению Петруши. Савельич пытается помешать Гриневу, когда тот дарит Вожатому заячий тулупчик, и тем



самым ставит его перед лицом возможной смерти. Но, с другой стороны, именно Савельич спасает Гриневу жизнь во время суда в Белогорской крепости и помогает его невесте. Подобно Гриневу и Зурину, этот персонаж амбивалентен - он сопричастен противоречащим друг другу темам неуместного пособничества, "медвежьей услуги" и помощи с положительным исходом.

Как можно заключить из этих предварительных суждений о пушкинском тексте, "Капитанская дочка" представляет собой новый - при сличении с "Повестью о Савве Грудцыне" - вариант преобразования сказочной традиции. Герои обоих произведений объединяют в себе такие функции, которые в волшебной сказке принадлежат персонажам с диаметрально противоположными характеристиками. Между тем сочинение эпохи барокко было проникнуто мыслью о сходстве различающихся явлений и знакомило читателей с двумя типами заступников - истинным и ложным, тогда как в "Капитанской дочке", вразрез с этим, демонстрируется в н у т р е н н е е н е с о в п а д е н и е в н е ш н е с б л и ж а ю щ и х с я п о с т у п к о в. Зурин, как и Швабрин, наносит Гриневу ущерб, но при этом сам же и возмещает причиненный им вред. Услуги Савельича небезопасны для рассказчика и в этом родственны милостям Пугачева, которые дадут повод заподозрить героя в измене. Но своим вмешательством в судебную расправу, производимую бунтовщиками, Савельич искупает совершенные промахи. Вот почему в "Капитанской дочке" не происходит замены отрицательного посредника положительным; спасители Гринева лишь передают из рук в руки эстафету оказываемой помощи.

В иерархии помощников верхнюю ступень занимает Пугачев.<sup>81</sup> Сцена первой встречи с Вожатым разворачивается по законам волшебной сказки - по правилам уже не пародийно сниженного, но окрашенного в драматические тона квалификационного испытания. Гринева выдерживает проверку со стороны Вожатого, отказываясь от собственности, одаривая Пугачева тулупчиком, и за свои услуги при посредничестве Пугачева берет верх над истинным антагонистом - Швабриным, добывает невесту.<sup>82</sup> "...Я помиловал тебя,- говорит Пугачев,- за твою добродетель, за то, что ты оказал мне услугу, когда принужден я был скрываться от своих недругов. То ли еще увидишь! Так ли еще тебя пожалую, когда получу свое государство" (с. 332).

Реальный исторический материал Пугачевского восстания (прошение Пугачевым капитана Башарина) претерпевает, как видно, сущест-

венные изменения. "...Повесть отличается от истории, - писал А.Г. Дейтлин, - Гринева прощают не по просьбам солдат, а из-за "заячьего тулупчика" /.../ Изменение мотивировки было явно обусловлено потребностями сюжетосложения".<sup>83</sup> В свете вышесказанного эти "потребности сюжетосложения" (которые А.Г.Дейтлин не раскрывает) предстают перед нами в качестве норм сказочной организации повествования, в конечном счете и заставивших Пушкина отказаться от столь убедительной (прямо диктовавшейся документами и ничуть не противоречащей замыслу "Капитанской дочери") мотивировки прощения, как заступничество горнизона.

Встреча с Пугачевым аналогична контакту с чудесным помощником не только по своим сюжетным последствиям. Как и в фольклорных текстах, она совершается в "выморочном месте". "К числу /.../ выморочных мест, - пишут Вяч.Вс.Иванов и В.Н.Топоров, - относятся /.../ овраги, трупобы, а также распутья, перекрестки дорог, границы полей и т.д. /.../ Особая роль /.../ этих мест /.../ отражена в былинах и сказках, где с ними сопряжена необходимость выбора между жизнью-смертью, долей-недолей".<sup>84</sup> Столкновение Гринева с Вожатым также происходит на распутье (на это указывает присутствующая в пушкинском произведении пространственная антитеза правое-левое, которая обсуждается в разговоре ямщика и Пугачева), в поле, неподалеку от оврагов: "Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Все было покрыто снегом" (с.286-287).<sup>85</sup> Квалификационному испытанию сопутствует метель.<sup>86</sup> Изображение ненастья (бури, метели, тумана) обычно и для круга сказочных текстов в тот момент, когда они повествуют о соприкосновении героев со сверхъестественными, демоническими фигурами (ненастье метафорически осознается как соитие небесной и земной стихий и уподобляется, по сходству, соединению человеческого мира с чудесным): "Отец повел своо сына, Ванюшку, учить. Застала их дорогой буря - ненастье. Пошел дош. Заблудились они (!). Пришли нечаянно к какому-то дому. - "Станем мы, тятка, к забору: не так будет нас дождем бить". А в этом дому живет старик - ему 500 годов".<sup>87</sup> Наконец, не подлежит сомнению сопряженность "выморочного" участка пространства в "Капитанской дочке" с противопоставлением жизни и смерти.<sup>88</sup> С этим же противопоставлением соотнесен подводящий итог квалификационному испытанию веший сон героя (ср. происходящее в сказке слияние идеального и реального в связи с мотивом сбывающегося сна).<sup>89</sup>

В том комплексе свойств, которым наделен в "Капитанской дочке" чудесный помощник, необходимо в первую очередь выделить сказочную антитезу сущность-видимость. Этот контраст, повсеместно присутствующий в сказочном фольклоре, воплощен Пушкиным и в речевой характеристике персонажа (несоответствие между планами содержания и выражения в "воровской" беседе с хозяином трактира), и в травестийном мотиве (бедно одетый Вожатый - богато наряженный Пугачев), и, вообще, в столкновении низкой, разбойничьей "видимости" неизвестного казака с высокой царской "сущностью" вождя восстания.<sup>90</sup>

С прибытием Петруши в Белогорскую крепость начинается первый этап основного испытания героя. При всем соответствии реальному физическому пространству сценическая площадка основного испытания имеет те же отличительные черты, которые были перечислены применительно к сказке и к "Повести о Савве Грудцыне": герой попадает в отрезанное от мира, замкнутое (крепость), наделенное признаком удаленности место действия.

В Белогорской крепости Гринев продвигается по службе. Пушкин, однако, настаивает на том, что производство в офицеры совершается помимо участия героя в воинских учениях (нулевая степень обучения): "Я был произведен в офицеры. Служба меня не тяготила. В богоспасаемой крепости не было ни смотров, ни учений, ни караулов" (с.299). Этот вполне отвечающий бытовой практике мотив становится противовесом "быстрых успехов" Петруши во время пародийного испытания и представляет собой отрицательную параллель к сказочно-мифологическому обучению культурного героя (ср "Повесть о Савве Грудцыне"; к теме культурного героя ср. также занятия Петруши искусством).

Все дальнейшие эпизоды первого испытания полностью отвечают фольклорному трафарету. Гринев сближается с антагонистом (звучит тема опасности: "...Час от часу беседа его становилась для меня менее приятною", с.299-300) и выдает себя, признаваясь Швабрину в своей любви к комендантской дочери; антагонист пытается перехитрить героя и клеветает на Машу; далее следует противоборство соперников, осложненное целым рядом сцен - показателей эпохи: поединок откладывается, ему всячески мешают, поскольку, как объясняет капитан Миронов, "поединки формально запрещены в воинском артикуле" (с.304); дуэль завершается сказочным "клеймением" (героя ранят на берегу реки).<sup>91</sup> Первое основное испытание увенчано мотивом времен-

ной смерти - глубокого забвения после ранения.

Условная смерть ("я /.../ целый месяц был на краю гроба", с. 310) и новое рождение ("Счастье воскресило меня", с. 308) в классической волшебной сказке должны были бы привести либо к апофеозу, либо к дополнительному испытанию героя на идентификацию. Но в "Капитанской дочке" классическая система испытаний удвоена. Отсутствие окончательной победы над антагонистом влечет за собой новое вредительство Швабрина, доносящего на Петрушу отцу, - тот запрещает сыну женитьбу. Неудачное пособничество Савельича, которое становится причиной поражения Гринева на дуэли, системно соотносено с введением в рассказ фигуры центрального помощника - Пугачева. Такое удвоение набора сказочных функций, с которым согласуется расщепление персонажей, потребовало от автора привлечения большого числа исторически достоверных мотивировок, объясняющих поступки действующих лиц.

Эти мотивировки были вплетены в соединительную ткань между двумя основными испытаниями, которая являет собой строго документальный рассказ о событиях Пугачевского бунта. Вместе с тем сюда же вторгаются новеллистико-анекдотические элементы (Василиса Егоровна узнает правду об опасности, которой грозит Пугачевщина, помимо воли мужа, сугубо новеллистическим путем). Заимствования из научно-исторической прозы и смежных литературных жанров вклиниваются в пушкинский роман, не нарушая ни последовательность, ни внутреннюю организацию сюжетно-смысловых вершин - сказочных испытаний (ср. топографическую достоверность соединительной ткани в "Повести о Савве Грудцыне" и чудесный характер испытаний Саввы). Роман дифференцирован от сказки не только благодаря ослаблению формализма сказочного сюжета, усложнению элементарных мотивов, но и благодаря такому свойству, как открытость для жанровых заимствований (ср. выше о проникновении легенды в "Повесть о Савве Грудцыне"). Именно это свойство, вообще говоря, позволяет создавать в повествовании нового времени эффект обманутого ожидания: нарушение жанровой инерции заставляет читателя, готового к восприятию сюжета в определенной типологической перспективе, изменять свое отношение к тексту.

Второй тур испытаний начинается вместе с осадой крепости пугачевским воинством, которая служит обусловлением важнейших сюжетных ходов повествования. Гринева снова встречается с Вожатым, переменявшим свою роль. Сцену прощения Гринева можно представить как

продолжение первого квалификационного испытания, разорванного пополам и рассредоточенного на линейной оси текста. За совершенное Петрушей пожертвование Пугачев, прибегая к языку "Повести о Савве Грудцыне", соглашается "всякое вспомоществование чинити". Это не что иное как ответная реакция чудесного помощника, в типологическом отношении эквивалентная пропповской функции "получения героем волшебного средства" (здесь - заступничества и покровительства крестьянского царя). К этому нужно добавить, что в Белогорской крепости Пугачев еще раз испытывает Гринева, предлагая перейти на службу в отряды восставших. В сети утверждаемых пушкинским текстом ценностных норм отрицательная реакция героя - этически правильный поступок, позволивший Гриневу усилить расположение главаря бунтовщиков к себе.

Гамма помощи в "Капитанской дочке" такова, что покровительство, оказываемое главному герою, переходит от одного персонажа к другому: Савельич спасает Гринева на суде, чинимом Пугачевым; Пугачев нейтрализует вредительство Швабрина. В романе воплощен тот же эстафетный принцип замещения героя, каким руководствуется сказка, с той только разницей, что в сказочной схеме намечена градация, возрастающая последовательность чудесной помощи, а в "Капитанской дочке" распределение помощников на сюжетной линии не совпадает с их положением на ценностной лестнице произведения (вслед за Пугачевым герою содействует добавочный помощник - Зурин).

По сравнению с простейшими сказочными текстами сюжет "Капитанской дочки" усложнен, помимо всех указанных прежде факторов, еще и за счет того, что путь испытаний проходит не только герой, но и героиня. Судьба Маши Мироновой, как и судьба Гринева, складывается по сказочным принципам.<sup>92</sup> Иначе: в пушкинском произведении пересекаются два набора сказочных функций в их мужском и женском вариантах. Приступом и победой мятежников обуславливается гибель Машиных родителей, и, подобно герою, она ввергается в состояние временной смерти. Смертью родителей часто начинаются многие сказочные тексты. Этот подвид сказочной завязки В.Я.Пропп назвал "усиленной формой отлучки".<sup>93</sup> Правда, несколько забегаая вперед, скажем, что женский вариант сказочного сюжета у Пушкина заметно редуцирован. Маша переживает лишь одно испытание, которое следует понимать как квалификационное. Испытателем (испытательницей!) Маши становится императрица. Встреча с царствующей особой (кстати,

Екатерина не узнана: фигура неузнанного волшебного помощника, скрывающегося под личиной странника, старика и т.п., возникает в сказке постоянно); проверка самоотверженности героини; превращение (придворной фрейлины в высокого покровителя); чудесная помощь (Гринев спасен); одаривание ("Я беру на себя устроить ваше состояние", - говорит Екатерина II, с.374) - это фольклорные шаблоны, которые позволяют отнести заключительный эпизод "Капитанской дочки" к сказочному слою произведения.<sup>94</sup>

Пушкинский роман эмансипирует сказочные ценности: ценностная асимметрия волшебной сказки сменяется частичной симметрией; герой и героиня представляют друг для друга величины почти равнозначные - отсюда их сюжетное равноправие. Гринев отвоевывает себе невесту, Маша добивается спасения жениха, причем пушкинское произведение скрывает в себе возможность дальнейшего обогащения изначальной сказочной схемы, что было бы осуществимо при полном уравнивании ценностных планов текста.<sup>95</sup>

Возвращаясь к сценам осады и взятия Белогорской крепости, имеет смысл остановиться на том, что в разгромленной комнате Маши взгляд Гринева, который опасается за участь своей суженой, падает на одну из немногих уцелевших вещей - на зеркальце, висевшее в простенке. Оно делается метафорическим заместителем героини: зеркальце тут же истолковывается как знак благополучного выхода из опасной ситуации<sup>96</sup> ("Барышня жива, - отвечала Палаша. - Она спрятана у Акулины Панфиловны", с.327). Не приходится сомневаться в том, что метафора транспонирована в роман из сферы сказочных текстов, где ту же роль исполняют, помимо зеркальца, такие заместительные предметы, как полотенце, нож, кукла и пр., которые в свою очередь отсылают нас к отодвинутым в далекое прошлое представлениям о внешней душе человека. Сказочное зеркальце в этом эпизоде соположено с горячей лампадкой: различные по своей культурной значимости заместительные предметы отмечены Пушкиным как эквивалентные.

Вслед за сказкой, в концовке которой часто мелькает мотив коллективной трапезы (ср. финальную часть обряда инициации), заметное место отводит пиршественным образам и "Капитанская дочка" в рассказе о Пугачеве и его воинстве. Пугачев дважды показан за пиршественным столом - оба раза вместе с Гриневым ("Там раздавались крики, хохот и песни /.../ Пугачев пировал с своими товарищами" (с.327); "Оргия, коей я был невольным свидетелем, продолжалась до

глубокой ночи. Наконец жмель начал одолевать собеседников", с.350). Но известно вместе с тем, что деталь, на которую упорно обращает читательское внимание Пушкин, вполне отвечает документальным свидетельствам о быте пугачевской вольницы.<sup>97</sup> Здесь возникает одна из принципиальных и далеко не всегда преодолимых трудностей, которые сопровождают попытки реконструировать тип повествования, стадильно предшествующий данному.<sup>98</sup> И все же нельзя пройти мимо того факта, что пиршество объединяется с темой спасения Гринева, удачно избежавшего повстанческой петли, с темой жизни;<sup>99</sup> не случайно тут же слышится мотив коллективного смеха (ср. "Повесть о Савве Грудцыне"): "Пугачев смотрел на меня пристально, изредко прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец он засмеялся, и с такой непритворной веселостью, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему" (с. 331).

Вторую встречу Гринева с чудесным помощником заключает (как это обычно бывает в сказке) "соединительный момент" - пространственное перемещение героя: он отбывает в Оренбург. События, происходящие в Оренбургской крепости, отъединяют Гринева от коллектива старших - участники военного совета видят в предлагаемой им тактике "опроектированность и дерзость" (ср. мотив отчуждения героя от мира взрослых в завязке сказочного сюжета): "Поднялся ропот, и я услышал явственное слово: молокосос, произнесенное кем-то вполголоса" (с.339).<sup>100</sup> Отъезд из Оренбурга и возвращение в Белогорскую крепость мотивированы Машиным письмом: Гринева узнает об очередном вредительстве антагониста и спешит на выручку невесты (в свете длинного ряда сближений со сказкой не удивительна присутствующая в этом отрезке текста числовая символика - Швабрин соглашается ждать ответ от Маши три дня).

Повтор первого квалификационного испытания героя чудесным помощником, совершающийся в Бердской слободе, почти дословно воспроизводит топографию встречи с Вожатым (Гринева попадает на распутье, метафорически выражающее идею выбора между жизнью и смертью): "Прямая дорога занесена была снегом /.../ Мы подъехали к оврагам, естественным укреплениям слободы /.../ Нас привели прямо к избе, стоявшей на углу перекрестка..." (с.345-346). В избе начинается испытательный допрос, который перемежается смехом Пугачева, знаменующим собой благополучный исход проверки.

Затем наступает второй тур основного испытания, складываю -

щийся из поражения антагониста, нейтрализации бедствия при содействии чудесного помощника, обретения невесты, триумфа героя. На фольклорную традицию ориентирована не только тематика, но и стилистика этой части повествования, которая отличается сгущением тавтологических оборотов: "Ин быть по-твоему,- сказал он /Пугачев,- И.С./.- Казнить так казнить, жаловать так жаловать: таков мой обычай. Возьми себе свою красавицу; вези ее, куда хочешь, и дай вам Бог любовь да совет!" (с.356).<sup>101</sup> Вполне правдоподобным выглядит предположение, что Пушкин так или иначе осознавал тяготение создаваемой им сюжетно-смысловой конструкции к принципам построения народной прозы,<sup>102</sup> о чем - вместе с только-что приведенным примером - свидетельствуют и многие другие вкрапления в текст "Капитанской дочки" из фольклора (стилизованные эпитафии, пословицы и поговорки, притча, рассказанная Пугачевым, и т.п.).<sup>103</sup>

О заступничестве добавочного помощника - Зурина - уже говорилось. Остается уточнить, что заступничество мнимого антагониста, идентифицирующего Гринева, допустимо считать первым вариантом дополнительного испытания (гусары принимают Петрушу за изменника, то есть отказываются видеть в нем героя). События, рисуемые в следующей главе ("Суд"), представляют собой второе дополнительное испытание. Правда, функцию самозванца принимает на себя не специализированный персонаж, а все тот же вредитель Швабрин. Он клеветает на Петрушу и, выгораживая себя, обвиняет его в том, в чем сам повинен в измене. Слабо мотивированное заpiresательство ошельмованного Гринева на допросе<sup>104</sup> позволяет автору сохранить в заключительных разделах повествования сказочную упорядоченность отношений между персонажами, несмотря на выпадение отсюда ряда характерных для сказки финальных функций. В концовке "Капитанской дочки" Маша выручает Гринева (и при этом сама проходит испытание), чему в волшебной сказке сюжетно соответствует признание невестой истинного героя ("узнавание"). Так как Швабрин играет сразу и роль антагониста, и роль самозванца, он наказывается дважды: в качестве исполнителя первой роли его лишают невесты; во второй раз его наказывают в системе дополнительного испытания.<sup>105</sup> Повествование замыкается свадебным апофеозом.

Повторим некоторые из разночтений, определившихся при сверке "Капитанской дочки" с элементарными формами волшебной сказки: в пушкинском произведении происходит частичное уравнивание цен-



ностных планов, влекущее за собой испытание невесты и деформацию дополнительных проверок героя; благодаря удвоению системы испытаний делается менее строгим формализм архетипического сюжета; в повествование внедряются инородные жанровые элементы; оно насыщается культурно-историческими показателями того времени, к которому отнесено. Этот перечень можно дополнить еще одним наблюдением.

Известно, что повествовательная цепь пушкинского текста непрерывна, между смежными эпизодами нет темпоральных зияний ("Каждая из четырнадцати глав начинается ровно с того момента, на котором оканчивается предыдущая"<sup>106</sup>). Такова же повествовательная техника сказочного фольклора. Использование этой техники подразумевает, что рассказчик никак не отделен от излагаемой им истории,<sup>107</sup> что он всеведущ, владеет абсолютным знанием о передаваемых событиях, а не знанием частичным, основанным на словах другого лица (откуда финальная формула сказки: "И я там был..."). Именно поэтому в фольклорном повествовании отсутствуют пропуски тех или иных сюжетных звеньев, которые адресант должен восстановить самостоятельно, что вполне допустимо в художественной прозе нового времени. Непрерывность пушкинской прозы обусловлена, разумеется, тем же самым всеведением рассказчика, вспоминающего свои молодые годы. Но при этом полному переоформлению подвергается композиция сказочной основы произведения. Повествование ведется не с точки зрения внешнего наблюдателя, как в сказке, а с внутренней точки зрения, от лица самого героя. Автор ("издатель") и рассказчик разъединены: роман знакомит читателя не только с судьбой героя, но и с историей самого рассказа о герое.<sup>108</sup>

После этого предварительного подведения итогов сравнительного анализа можно перейти к содержательной интерпретации сюжетного строения "Капитанской дочки".

В "Повести о Савве Грудцыне" социальные противоречия снимались за счет удаления героя в особую зону, не доступную для мирских отношений; в "Капитанской дочке", подобно тому как это происходит в классической волшебной сказке, в финале на передний план выдвигается брачная тема. Однако герой, разрешая брачную задачу, не поднимается на вершину общественной иерархической лестницы, сохраняя то же самое социальное положение, которым он обладал в исходной ситуации. В пушкинском произведении вообще не играют роли ни противопоставления сакрального мирскому, существенные для повести

эпохи барокко, ни противопоставление низкого общественного положения героя его конечному высокому статусу, важное для сказки.

Ключом к трактовке пушкинского сюжета служит контраст между двумя группами испытаний. Если первое дорожное испытание не влечет за собой никакой серьезной опасности для героя, сражающегося с Зуриным за бильярдным столом, то второе квалификационное испытание связывается автором с возможностью смертельного исхода дважды (буря и суд в Белогорской крепости). Если поединок со Швабриным представлен тексте таким образом, что поражение Гринева выглядит чистой случайностью (мало того, не будь нелепого стечения обстоятельств Петруша обязательно победил бы антагониста, которого он уже загнал в реку), то антитеза этого основного испытания - столкновение с вредителем в период Пугачевщины - характеризуется сгущением признаков большой беды. В одном случае Гринева мог одолеть врага без всякой посторонней помощи (она лишь мешает ему), в другом - без содействия Пугачева ему было не обойтись. Недаром Петруша обрывает на полуслове начатую было фразу: "Если через три дня я не ворочусь..." (с.344), - и соглашается "скорее умереть", нежели уступить невесту сопернику. Его путешествие в Белогорскую крепость рисуется Пушкиным как мероприятие почти самоубийственное. Что касается дополнительных испытаний, то они тоже контрастируют: в первом из них герой идентифицируется сразу вслед за павшим на него подозрением в измене, в заключительном - идентификация затягивается, а возможность выхода из опасной ситуации отмечена Пушкиным как проблематичная.

Первый цикл испытаний герой проходит в дворянском лагере, в той среде, к которой он принадлежит. Напрашивается вывод, что любые испытания, вплоть до, казалось бы, смертельно опасной дуэли, внутри дворянской социальной общности осознаются автором в качестве неопасных. По сути дела в своем мире Гринева даже не нужен посредник, примиряющий противоречия. С другой стороны, тем испытаниям, которым подвергается Петруша, попадая в лагерь восставших, в крестьянском, чужой для него мир, присущи черты драматизма и серьезности. Показательно, что антагонист героя при переходе от первого ко второму основному испытанию превращается из дворянина в казака, меняет свой социальный облик, и это перевоплощение соотносится с усилением опасности, которой грозит герою вредительство Швабина. Дворянский мир становится угрожа-

ющим для Гринева лишь в дополнительных испытаниях, после того как обнаруживается связь несправедливо подозреваемого героя с восставшими. Контраст между двумя дополнительными испытаниями Гринева создается в результате градации опасности.

В пушкинском произведении присутствует неизвестная волшебной сказке, но в высшей степени значимая для романа нового времени антитеза, которую питают противоречия между социальными группами. Центральный конфликт "Капитанской дочки" раскрывается в столкновении двух сословий - дворянства и крестьян.

Наряду с противопоставлением дворянского лагеря крестьянскому как своего чужому, безопасного - опасному (значения двух социальных категорий меняются в дополнительных испытаниях), в "Капитанской дочке", как и в сказке, устанавливается и другое противопоставление: старшие-младшие. Оно реализуется в рамках "дворянского" цикла испытаний: поведение Гринева контрастирует и с бюрократически-традиционалистскими нормами (Оренбургский генерал, участники военного совета), и с нормами патриархально-дворянскими (семья, капитан Миронов). Поэтому, собственно, смена одного дополнительного испытания другим и сопровождается ростом опасности: первую проверку Гринева проходит в среде сверстников, вторую производят старшие. Гринева как главный представитель младших выделяется из дворянского коллектива. Иначе говоря, в пушкинском романе, как и в "Повести о Савве Грудцыне", индивидуальное начало вступает в противоречие с социальным, но в отличие от произведения XVII в. конфликт между этими началами разрешается в пользу индивидуализма. По Пушкину, вовсе не индивидуализм колеблет государственную стабильность. Она нарушается постольку, поскольку существуют объективные расхождения между этническими общинами, между социальными группами.

Поступки Гринева - это вариант рыцарского поведения. Недаром в "Пропущенной главе" он прямо назван "Дон-Кихотом белогорским". Столь же не случайно то обстоятельство, что во время осады Петруша "воображал себя /.../ рыцарем" своей возлюбленной. Рыцарский кодекс героя обнаруживается в результате тех испытаний, которые выпали на его долю. Несмотря на предложение Пугачева, он остается верен присяге, верен данному слову, сохраняет вассальную лояльность по отношению к государыне; Гринева отказывается от триумфа над поверженным врагом и превыше всего ценит личную честь.

Сообразно с волшебной сказкой посредник пушкинского произведения - Пугачев - персонифицирует силы чужого мира. Но в сказке этот мир выступает как нечеловеческий или получеловеческий; в "Капитанской дочке" чужое описывается на языке социальных антиномий. Пугачев снимает напряжения, вызванные общественным потрясением, и главным условием его содействия герою становится строгое соблюдение Гриневым рыцарского кодекса чести.

Лишь два персонажа произведения связаны сразу и с дворянским миром, и с крестьянским - Гринев и Швабрин. Но если Швабрин изменяет одному лагерю, чтобы перебежать в другой, и, нарушив общественный договор, терпит в конце концов поражение, то Гринев преодолевает смертельные опасности и выходит победителем из испытаний благодаря тому, что остается верен себе. Гринев торжествует, ибо его романтически окрашенное рыцарство не столько сословный, сколько надсословный признак;<sup>109</sup> и там и здесь он свой и чужой одновременно: он чужой для своих, дворян, и свой для чужого - крестьянского царя. Вот почему герой не перемещается на более высокую общественную ступень. Его выделенность из социальной среды - результат утверждения новой межгрупповой, всечеловеческой (вневременной и внесословной) нравственности.

Итак, и в "повести о Савве Грудцыне", и в "Капитанской дочке" действует метафорический (сказочный) механизм сюжетосложения. Оба памятника повествуют о перевоплощении своих героев, которое совершается с помощью заместительных сил. Но и в том и в другом случаях сказочный сюжет трансформируется. В смысловой структуре "Повести о Савве Грудцыне" заточена парадоксальная сюжетная метафора, которая утверждает а н а л о г и ю п о к о н т р а с т у, то есть ставит на место одного изображаемого предмета его отрицание. Развернутая метафора, лежащая в основе "Капитанской дочки", создает еще более сложную сюжетную ситуацию: о т н о ш е н и е а н а л о г и и у с т а н а в л и в а е т с я з д е с ь м е ж д у т а к и м и я в л е н и я м и, к о т о р ы е с к р ы в а ю т в н у т р е н н и е р а з л и ч и я з а в н е ш н и м с х о д с т в о м (таковы проводимые в тексте параллели между действиями Зурина и Швабрина, Савельича и Пугачева, о чем уже говорилось). Поэтому каждый из персонажей "Капитанской дочки" неравен самому себе. Пугачев, например, казнит родителей Маши Мироновой и в то же время совершает по отношению к ней акт благодеяния, помогает ей обрести

суженого (становясь, кстати сказать, посаженным отцом, то есть своего рода аналогом сказочного царя, на дочери которого женится герой). Точно так же не совпадает с самим собой образ автора, передающего рассказ о Пугачевщине своему герою. Персонажи обмениваются ролями: не только Савельич спасает Гринева, но и Гринева помогает Савельичу, когда во время путешествия мимо Бердской слободы слугу задерживают караульные мужики.

Входящие в пушкинское произведение сказочные мотивы становятся там амбивалентными, внутренне противоречивыми. В классической волшебной сказке золото — один из атрибутов запредельной действительности; этот мотив возникает и в "Капитанской дочке" в эпизоде свидания Гринева с Пугачевым в Бердской слободе, но совпадение со сказочным фольклором имеет здесь внешний характер: золото в стане Пугачева оказывается всего-лишь бумажным. Баня в фольклорных текстах — место регенерации (ср. выше о регенерационных стихиях воды и огня в "Повести о Савве Грудцыне"); именно в бане Пугачев показывает "царские знаки", свидетельствующие, однако, не о его действительном перевоплощении, но лишь о преступном прошлом самозванца. Обычная для сказки смерть отца главного героя происходит в "Капитанской дочке" не на яву, а во сне и т.д.

Неравной себе, нерелексивной становится и манифестация в тексте сказочной сюжетно-семантической структуры во всем ее охвате: текст, ориентированный на сказку, в то же самое время вбирает в себя элементы плутовской новеллы и исторического описания; герой оказывается не только субъектом действия, но и субъектом рассказывания.

Если в "Повести о Савве Грудцыне" неоднозначность дьявольской помощи разрешима, то в пушкинском произведении двойственность, проглядывающая в поведении персонажей, становится непреодолимой. Вот почему Гринева и изменяется и не изменяется по мере развертывания повествования. Он не становится иным внешне, сохраняя от начала к концу романа свой социальный статус, но тем не менее испытывает внутреннюю перестройку, превращаясь из простодушного недоросля в героя, исповедующего рыцарский кодекс чести. Сказка перерастает в психологический роман. С другой стороны, антагонист героя преобразует как раз исключительно свой внешний облик, не обновляясь духовно. Швабрин не только противник героя, он вместе с тем инородное тело в смысловой структу-

ре того жанра, в рамках которого существует пушкинский текст. Необходимо особо подчеркнуть, что подход Пушкина к сказочному наследию явился не просто следствием личного почина автора, как это станет ясно из дальнейшего. Этот подход был стадильно обусловлен культурой романтизма, как были стадильно обусловлены и те средства трансформации сказочной семантики, которые открылись нам в "Повести о Савве Грудцыне".

## 4

Крайне интересен тот факт, что в тематическом репертуаре Пушкина присутствует сюжет, напоминающий историю Саввы Грудцына. Этот сюжет был использован В.П.Титовым в записанной со слов Пушкина повести "Уединенный домик на Васильевском".<sup>110</sup>

Бес Варфоломей выступает в "Уединенном домике..." в роли притворного помощника, снабжающего деньгами беспутного молодого человека, который проматывает свое состояние. Таковы же отношения между дьяволом и заглавным героем "Повести о Савве Грудцыне", "изнурившим" отеческий капитал "в блуде и пьянстве" (с.241) и не гнушающимся бесовским "вспоможением" ("Бес же тайно припаде к Савве и рече ему: "Брат Савво! Егда ти недостаток будет денег /.../ повеждь ми, аз ти принесу, елико потребно будет...", с.248).

Искушая юношу, Вафоломей (подобно бесу XVII в.) именует себя его "братом";<sup>111</sup> в обращенной форме этот мотив звучит затем в адресованной Павлу дьявольской угрозе: "Потише, молодой человек, ты не с своим братом связался".<sup>112</sup> Ср. еще одну реплику Вафоломея: "Я сам никого не крестил от роду, а знаю наперечет и твои лета и всех, кто со мной за панибрата".<sup>113</sup>

Варфоломей зовет героиню рассказа "с собою в какое-то дальнейшее отечество", обещает "осыпать" Веру "блеском княжеским".<sup>114</sup> Не исключено, что эти мотивы - отзвук темы путешествия Саввы Грудцына в град Сатаны вместе с Бесом, величающим себя "сыном царевым" (с.242). Как и отрицательного помощника, изображенного в "Повести о Савве Грудцыне", пушкинского беса выдает "адский смех"<sup>115</sup>, "дикий хохот".<sup>116</sup> И тот и другой наделены способностью стремительно перемещаться в пространстве и неожиданно ("откуда ни возьмись", как сказано в титовской записи<sup>117</sup>) появляться перед жертвами бесовских происков. Встреча Саввы с мнимым братом происходит за городом, в "пустыне" (с.239); той же выморочностью и периферийностью отмечено место действия в "Уединенном домике на Васильевском" ("И

летом печальны сии места *пустынные*, а еще более зимою..."<sup>118</sup>).

Столкновение человека с потусторонними силами влечет за собой в обоих текстах грозящие героям смертельной опасностью недуги. Во время болезни Саввы "дух нечистый" истязает его, "ово о стену бия, ово о помост со одра его пометая" (с.256). В аналогичной сцене "Уединенного домика на Васильевском" Павел в ярости бросается на Варфоломея, но сам оказывается избитым ("в эту минуту он почувствовал себя ударенным под ложку; у него дух занялся, и удар, без всякой боли, на миг привел его в беспамятство"<sup>119</sup>).

Особенно существенно, что оба беса одинаково мешают исповедаться замученным ими героям: Варфоломей отказывается призвать на помощь к умирающей матери Веры священника; Бес из барочной повести, как уже говорилось, врывается с толпой приспешников в церковь, где иерей выслушивает покаяние Саввы. На фоне большого числа схождений между разбираемыми произведениями, быть может, не случайно и то обстоятельство, что священника церкви Андрея Первозванного, давшего последний приют Вере, зовут Иоанном (в сопровождении Иоанна Богослова является Савве спасающая его от бесовского наваждения Богородица).

Совпадающими оказываются в "Повести о Савве Грудцыне" и в "Уединенном домике..." не только действия, приписываемые силам зла, но и поступки, которые совершаются персонажами, попавшими в зависимость от этих сил. Павел, подобно Савве Грудцыну, связывает свою судьбу с женщиной, то потакающей его притязаниям, то отвергающей их, причем и в том и в другом текстах страсть героев рисуется как результат бесовских козней (графиня-чертовка пленяет Павла по наущению Варфоломея). Как Савве, так и Павлу не чужды муки совести: первый решается порвать с соблазнительницей после посещения церкви в праздник Воскресения Христова, второй испытывает чувство вины за ветреное поведение и собирается к обеду, но раскаянию обоим чинит препятствия дьявол. Если Савва после всех испытаний становится иноком Чудова монастыря, то Павел заканчивает жизнь в дальней вотчине, устранившись от мирских забот и обязательств.<sup>120</sup> (Ср. также звуковую близость имен Савва - Савл, которая могла бы объяснить выбор имени Павел в тексте Пушкина-Титова).

Бесспорно, что большую часть только-что перечисленных сближений между "Повестью о Савве Грудцыне" и "Уединенным домиком на Васильевском" нельзя оценивать в качестве таких показаний, опира-

ясь на которые по отдельности, мы получили бы право непосредственно выводить сюжет пушкинского рассказа из демонологического сюжета XVII в. Мотивы бесовского золота, адского хохота, стремительных перемещений нечистой силы, выморочных мест, в которых происходит контакт человека с существами из потустороннего мира, женщина-пособница дьявола и ряд других являют собой общее достояние самых разных художественных текстов.

Менее тривиальными соответствиями, объединяющими "Уединенный домик на Васильевском" с "Повестью о Савве Грудцыне", выглядят темы бесовской попытки сорвать исповедь и мнимого братства дьявола и человека (хотя и эти сюжетные узлы, как следует, в частности, из предшествующих рассуждений, принадлежат не только рассматриваемым здесь произведениям).

С другой стороны, та форма, которую приняла комбинация сюжетных элементов в "уединенном домике на Васильевском", во многом повторяет смысловое строение именно "Повести о Савве Грудцыне". Несмотря на то, что едва ли не все смысловые звенья, равно входящие в "Повесть о Савве Грудцыне" и в "Уединенный домик...", существуют и за пределами двух текстов, тем не менее затруднительно назвать какое-нибудь третье оригинальное сочинение, где эти мотивы встретились бы совместно. Возникает соблазн предположить, что Пушкин действительно был знаком с "Повестью о Савве Грудцыне". Но такое предположение останется не доказанным до тех пор, пока мы не выясним, каким образом она стала известной Пушкину.

Было бы весьма естественно считать, что Пушкин почерпнул сведения о сюжете "Повести о Савве Грудцыне" из каких-то книжных переложений этого памятника, сделанных в XVIII в. Они и впрямь отыскиваются в сказочной прозе Чулкова. Однако Чулков не просто воспроизвел, но и трансформировал попавший в его руки литературный материал

Мотивы демонологической прозы эпохи барокко были использованы в "Пересмешнике" Чулкова дважды: они проникли в комическую новеллу "Дьявол и отчаянный любовник" и послужили литературной основой повествования о "неистовом Аскалоне".<sup>121</sup>

Суть новеллы состоит в следующем. Прогуливаясь по улице, дьявол слышит звук пощечины, принимает человеческий облик и вступает в беседу с юношей, которого покинула любовница. Из рассказа молодого человека явствует, что он родился в Астрахани (Астрахань упоминается в "Повести о Савве Грудцыне" как один из пунктов торгового



маршрута купца Грудцына-старшего, с.235)<sup>122</sup> и терял время, отлынивая от дел и гоняя голубей. Однажды, когда отец взобрался на голубятню, сын столкнул его оттуда и тот ушибся до смерти<sup>123</sup> (причина преждевременной гибели Грудцына-старшего - скорбь о потерянном сыне). Вместе с неким дворянином наследник большого состояния отправляется в Москву (в Москву, как уже известно, переехал из "Усольского града Орла" и Савва и с Бесом) и там за два года проматывает все деньги, тратя их на прихоти одной "прекрасной особы". Именно эту особу вместе со своим внезапно разбогатевшим приятелем и встречает на улице обманутый любовник. "Отчаянный человек,- замечает по этому поводу Чулков, следуя за текстом "Повести о Савве Грудцыне",- не только от людей, но и от самого Сатаны готов принимать вспоможение, а особливо в любовных делах, в которых, говорит простой народ, всегда должно призывать в помощники дьявола, а никого другого".<sup>124</sup> Сделавшись невидимым (ср. сходный мотив в "Повести о Савве Грудцыне"), дьявол проникает в спальню, где уединились лукавый приятель незадачливого юноши и его бывшая любовница, и толкает ее так, что она выкалывает ножницами глаз своему покровителю. "Кривой Селадон" спешит к врачу, но бес мешает лекарю пользоваться больно. "После того принялся его лечить дьявол и не столько пользовал, сколько беспокоил. Больной поднял великий шум и кричал как бешеный".<sup>125</sup> Молитвы священника не помогают и вскоре соперник героя сходит с ума и умирает. Тогда дьявол сообщает обратившемуся к нему за помощью недорослю "образ прекраснее Адонидова" и ночью переносит к нему в дом его любовницу. Она поражена обликом спящего - он избивает ее плетью (ср. аналогичные мотивы в волшебной сказке). Замыкает новеллу стандартный сказочный брак.

В рассказе об Аскалоне Чулков обратился к мотивам путешествия Саввы Грудцына в сатанинскую твердыню. Очутившись на острове, Аскалон следует за постоянно меняющим свой облик "духом" в его подземное жилище. Демон по имени Гомалис, видя смятение Аскалона, старается ободрить его (ср. ободряющие Савву слова Беса в эпизоде посещения града Сатаны). Чулковское изображение чертогов князя тьмы явственно напоминают соответствующее место в памятнике XVII в.:

"...Не весьма в отдаленном от пришедших расстоянии видны были огромные и весьма великолепные палаты, которые были сделаны из чистого и желтого металла, подобного золоту, но он блистал пуще оно-го".<sup>126</sup> Возжелавший Асклиаду Аскалон соглашается (как и Савва Груд-

цын) передать Сатане "рукописание", в котором клянется послушно исполнять волю темных сил. В ответ он получает на время духа-помощника. Гомалис предупреждает Аскалона: "...предпринимай все, что тебе угодно, только опасайся каяться в том, что ты дал мне рукописание, ибо прежде еще определенного окончания твоей жизни заключу тебя во аде на все неизъяснимые мучения".<sup>127</sup> Совершив многочисленные злодеяния, Аскалон попадает в царство Алима, мужа Асклиады, и благодаря волшебству вынуждает правителя покинуть свой город. Асклиада умирает, узнав о намерении Аскалона соблазнить ее; демон-помощник покидает не достигшего своей цели героя. После новой серии приключений Аскалон заболевает и впадает в "неистовство". Сатана призывает его к себе, но прощенный врагами и покаявшийся "всемогущему существу" Аскалон избавляется при посредничестве доброго волшебника Кабалиста от "наваждения дьявольского" (ср. чудо Богородицы в "Повести о Савве Грудцыне") и превращается в молодого кентавра.

Как видно, у Чулкова отсутствуют некоторые элементы, общие для "Повести о Савве Грудцыне" и "Уединенного домика на Васильевском" (наущение дьяволом женщины, соблазняющей героя; передача прожигающему жизнь юноше бесовских денег; финальное удаление героя в зону, не доступную мирским тревогам; сюда же, что особенно показательно, относится тема побратимства), и в то же время обнаруживаются такие мотивы, перенятые из памятника XVII в., которых нет в пушкинском сюжете (описание града Сатаны, эпизоды письменно подкрепленного отречения от Бога и чудесного выздоровления заблудшего). Кроме того, расстановка сил в сцене избиения бесом человека оказывается в "Пересмешнике" перевернутой, по сравнению как с "Повестью о Савве Грудцыне", так и с "Уединенным домиком на Васильевском": нечистая сила причиняет физический ущерб не центральному герою повествования (новелла "Дьявол и отчаянный любовник"), но его антагонисту. Таким образом, мы не располагаем основаниями, достаточными для того, чтобы рассматривать прозу Чулкова как посредующее звено между "Повестью о Савве Грудцыне" и историей, рассказанной Пушкиным в салоне Карамзиных.

Итак, пока не удастся ответить на вопрос, каким путем мог познакомиться Пушкин с демонологическим сюжетом барочного времени. Однако этот итог не будет казаться слишком разочаровывающим, если учесть, что сопоставления "Повести о Савве Грудцыне" с текстами Чулкова и титовской обработкой пушкинского рассказа позволяют ре-

шить другую задачу - проследить за стадияльно обусловленными преобразованиями, которым подверглась тема дьявола-помощника на протяжении последовательно сменяющихся одна другую культурных эпох.

Оставаясь в границах того же, восходящего к сказке, комплекса мотивов, который был явлен читателю в "Повести о Савве Грудцыне", чулковская новелла "Дьявол и отчаянный любовник" тем не менее отвергает сюжетную логику, культивировавшуюся барочной эпохой.<sup>128</sup> Герой новеллы, как и Савва Грудцын, вступает в контакт с псевдопомощником, замещается антиподом (теряющему состояние и любовницу купеческому сыну противостоит обогащающийся за чужой счет дворянин). Но если в барочном тексте роль отрицательного двойника поручена Бесу, то в произведении XVIII в. дьявол становится таким действующим лицом, которое карает псевдопомощника. Содействие, оказываемое человеку дьяволом, носит у Чулкова принципиально иную окраску, нежели бесовское пособничество в "Повести о Савве Грудцыне". Благодаря бесовской помощи Савва вновь добивается покровительства Баженна, из дома которого он был изгнан, и получает возможность беспрепятственно творить грех любодеяния. Савва обретает то, что должно принадлежать другому лицу, присваивает себе чужую функцию. Вразрез с этим дьявол из новеллы Чулкова лишь возвращает герою утраченную им собственность и благосклонность его бывшей подруги. Чулковский текст проводит мысль о самотождественности человека: герой попадает в обратимую ситуацию и выходит из испытания равным самому себе.

По существу ту же мысль (хотя и иначе повернутую) содержат в себе те эпизоды "Пересмешника", в которых рассказывается о злодеяниях Аскалона. Преступления этого персонажа состоят как раз в том, что он пытается сыграть не предназначенную ему роль, узурпировать ценности, которыми по праву владеют остальные герои повествования. Аскалон лишает жизни потерпевшего кораблекрушение Меная, намереваясь сделать своей наложницей влюбленную в Меная Ливону; хитростью выманивает из города царя Алима, чтобы затем расположить к себе его жену; очутившись в тюрьме, убивает попавшего туда же Датию и берет себе его имя и т.п. Аскалону отведено в "Пересмешнике" то же самое место, что и плутоватому дворянину из новеллы "Дьявол и отчаянный любовник". Вот почему Сатана не в силах содействовать заключившему с ним договор герою и терпит поражение в борьбе за человеческую душу.

Ясно, что обе предприятия Чулковым переделки "Повести о Сав-

ве Грудцыне" ставили под сомнение саму возможность существования аналогий по контрасту, доминировавших в текстах культуры барокко, подрывали барочную веру в равенство противоположностей. Та норма отношений, которая упорядочивала рисуемые в "Пересмешнике" ситуации, требовала, чтобы всякий предмет был соизмерим лишь с самим собой и не был бы сопоставим с тем, что его исключает. Явлениям сообщалось свойство рефлексивности.<sup>129</sup>

Именно этот взгляд на миропорядок и был подвергнут отрицанию в "Уединенном домике на Васильевском".<sup>130</sup> В противовес чулковскому недорослю, возвращающему утраченное, Павел не может восстановить привязанность Веры. Вместе с тем, в отличие от дьявола барочной эпохи, бес Варфоломей олицетворяет собой не одно лишь зло, таящееся под покровом добродетели, но страдающее зло.<sup>131</sup> Романтический бес, пытаясь соединиться с людским миром, губит невинное существо, от которого добивался любви; крах терпят и старания Павла покорить графиню-чертовку. Действующие лица "Уединенного домика на Васильевском" двуплановы, несамотождественны,<sup>133</sup> в такой же мере, в какой оказались несамотождественными герои "Капитанской дочки". Павел прирается рассеянной жизни, итогом которой становится увлечение морочащей его графиней, но одновременно связан и с добродетельной Верой. Варфоломей не только наставник Павла, но и лицо, которое само нуждается в помощи. Их поступки взаимоподобны (Павел вводит беса в дом Веры, Варфоломей знакомит юношу с графиней), однако услуги, которыми обмениваются герои, оборачиваются соперничеством (Павел пытается вступить в схватку с дьяволом, мешающим любовному свиданию).

В условиях романтической культуры контакт сверхъестественного мира с миром реальным становится до конца не осуществимым: внешне совпадая между собой,<sup>134</sup> они по сути своей не слиянны. Развитие тех мотивов, которые составили смысловую подоснову "Повести о Савве Грудцыне", зашло в тупик: вмешательству потусторонних сил в жизнь смертных людей был положен предел. Для того чтобы органически приспособить сказочную конструкцию к изменившейся культурной ситуации, было необходимо описать потусторонний мир не как чудесный, но как необычный, то есть дать ему рациональное объяснение. Эту задачу Пушкин решил в "Капитанской дочке", внося в сказочное противопоставление своя действительность - чужая (трансцендентная) действительность сугубо социальное содержание. Сюжет "Уединенного

домика на Васильевском" понадобился Пушкину лишь для литературной игры, для салонного общения и был подхвачен и внедрен в письменную коммуникацию второстепенным романтиком Титовым. \*

К сказанному целесообразно добавить, что изучение трансформационной истории сказочного сюжета должно быть сопряжено с поиском других "первообразов", праструктур, с которыми генетически связаны типы позднейшего повествования. Конечная цель таких поисков - создание общей типологии романа и повести. Всякий подход к такого рода типологическим построениям, игнорирующий генезис литературных форм, затруднен прежде всего потому, что здесь мы имеем дело с чрезвычайно сложными объектами (ср. многочисленные аисторические типологии, постоянно подвергающиеся справедливой критике либо за неполноту, либо за избыточность). Между тем при движении по временной оси в прошлое мы всегда наталкиваемся на возрастание системности, что, естественно, должно облегчить опознание системных групп внутри того принципиально безграничного множества текстов, которые называют романами.

## П р и м е ч а н и я

1. А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ, *Историческая поэтика*, под ред. В.М.Жирмунского, Л. 1940, с.47.
2. Антропология той поры влияла даже на литературу: об идеях "Золотой ветви" Дж.Фрейзера как о побудительных импульсах для англо-саксонских писателей XX в. см.: John D. VICKERY, "The Golden Bough: Impact and Archetype".- *Myth and Symbol. Critical Approaches and Applications*, ed. by B.Slote, Lincoln, 1963.
3. То же самое происходило и в других искусствах. См. в этой связи разбор теоретических взглядов С.М.Эйзенштейна: В.В.ИВАНОВ, *Очерки по истории семиотики в СССР*, с.56 и след. Согласно Эйзенштейну (в передаче Вяч.Вс.Иванова), "без тенденции "к регрессу" в искусстве нет формы, как без тенденции "к прогрессу" - нет содержания" (там же, с.67).
4. По справедливому замечанию Е.М.Мелетинского, литературоведческий "марризм" в сущности оказался воспреемником потебнианской традиции (Е.М.МЕЛЕТИНСКИЙ, *Поэтика мифа*, М. 1976, с.134).
5. См. следующие статьи И.Г.ФРАНК-КАМЕНЕЦКОГО: 1) "Вода и огонь в библейской поэзии".- *Яфетический сборник*, вып.3, Л. 1924; 2) "Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии".- *Язык и литература*, вып. 7, Л. 1932; 3) "К вопросу о развитии поэтической метафоры".- *Советское языкознание*, т.1, Л. 1935; 4) "К космической семантике "камня" и "металла"".- *Академику Н. Я. Марру*, Л. 1935 и др.
6. См. в первую очередь: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы*, Л. 1936.
7. Здесь хотелось бы напомнить о книге В.П.АДРИАНОВОЙ-ПЕРЕТЦ *Очерки поэтического стиля древней Руси* (М.-Л. 1947), в которой описывается набор ходовых метафор средневековой книжности.
8. См. сб.: *Тристан и Исольда*, под. ред. Н.Я.Марра, Л. 1932.
9. В.Я.ПРОПП, *Исторические корни волшебной сказки*, Л. 1946.
10. М.М.БАХТИН, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М. 1965.
11. И.Г.ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ, "Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии".- *Язык и литература*, вып. 3, Л. 1929, с.108.
12. Ср. по этому поводу: Вяч.Вс.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые вторичные моделирующие системы (Древний период)*, М. 1965, с. 238.
13. Ср.: "Вопрос об "имплицитном" мифологизме реалистической литературы очень сложен, потому что, во-первых, сознательная установка на отражение действительности и познавательный эффект не исключают использования вместе с традиционной жанровой формой трудноотклеиваемых от этой формы элементов мышления и, во-вторых, совпадающие в романе XIX в. и в архаических традициях элементы не обязательно "пережитки", хотя бы и в юнговском понимании, но, возможно, некие общие формы мысли, переживания, воображения, по отношению к которым мифические образы являются такими же частными вариантами, как и реалистические" (Е.М.МЕЛЕТИНСКИЙ, *Поэтика мифа*, с.283).
14. Гипотеза о генетической сопряженности романа с Сократическими диалогами, как известно, была высказана до М.М.Бахтина в "Происхождении трагедии" Ф.Ницше.
15. Ср. замечание Ю.Кристовой: "Роман не является структурой ("формой"), фиксированной и легко обнаруживаемой" (Julia KRISTEVA, *Le text du roman. Approche sémiologique d'une structure*

- discursive transformationnelle*, The Hague-Paris, 1970, p.16).
16. М.О.СКРИПИЛЬ, "Повесть о Савве Грудцыне. (Тексты)".- *ТОДРЛ*, т.5, М.-Л. 1947, с.226. (Все дальнейшие цитаты из "Повести" приводятся по этому изданию в тексте книги). Определения М.О.Скрипиля продолжают научную традицию, начатую в: А.Н.ПЧПИН, *Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских*, СПб. 1858, с.280; ср. также: В.КОЖИНОВ, *Происхождение романа*, М. 1963, с. 194 и след.
  17. См., например: Н.А.БАКЛАНОВА, "О датировке "Повести о Савве Грудцыне"". - *ТОДРЛ*, т.9, М.-Л. 1953. См. убедительную критику этой работы: С.В.КАЛАЧЕВА, "Еще раз о датировке "Повести о Савве Грудцыне"". - *ТОДРЛ*, т.11, М.-Л. 1955.
  18. См. в кн.: *Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе*, Л. 1970, с. 525 и след.; см. также: Д.С.ЛИХАЧЕВ, "Семнадцатый век в русской литературе".- *XVII век в мировом литературном развитии*, М. 1969, с.308, 314.
  19. М.О.СКРИПИЛЬ, "Повесть о Савве Грудцыне".- *ТОДРЛ*, т.3, М.-Л. 1936, с.152.
  20. М.О.Скрипиль указывал на фольклорный оттенок этой сцены в своей последней работе, посвященной "Повести о Савве Грудцыне": "Весь эпизод разведки Саввы в Смоленске соткан из народно-поэтических мотивов /.../ Особенно же замечательны по своей близости к народно-поэтическому творчеству эпизоды сражения Саввы с польскими "исполинами" под стенами Смоленска" (В кн.: *Русская повесть XVII века*, Л. 1954, с. 391).
  21. А.-Ж.ГРЕЙМАС, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 210. При более детальном рассмотрении сказочных текстов они могут быть представлены как более сложные схемы испытаний, нежели трехактная схема (см. об этом: И.П.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, М. 1977, с. 170-173). Однако для достижения целей, поставленных в настоящем исследовании, достаточно воспользоваться тем пониманием структуры сказочного повествования, которое было изложено в пионерской работе А.-Ж.Греймаса.
  22. Подробнее об этом сюжете см.: Е.М.МЕЛЕТИНСКИЙ, *Герой волшебной сказки. Происхождению образа*, М. 1958, с.128 и след.
  23. О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, "Миф об Иосифе Прекрасном".- *Язык и литература*, вып. 8, Л. 1932.
  24. Подспудный метафоризм ситуаций согласуется со стилистикой "Повести"; вот несколько примеров, взятых из первой части рассказа о Савве: "сеть любодееяния" (с.236); "...оная жена /.../ яко змия хотяше яд свой изблевати на него" (с.237); "и се начат некий огонь горети в сердце его" (с.238); "она же яко лютая лвица яростно поглядаше на него" (с.238).
  25. В связи с внешней неполноценностью, обычной для сказочного героя, показателен портрет Саввы, данный автором перед описанием встречи с Бесом: "И нача от великия туги красота лица его увядати и плоть его истончеватися" (с.238); важно, что страдания наносят ущерб именно наружному облику персонажа.
  26. Ср. вручение расписки в сказочном повествовании ("Кумова кровать"): овдовевшая женщина приживает от черта ребенка и письменно обещает дьяволу, что тот получит душу ребенка после его смерти (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Вятской губернии".- *Записки Императорского русского географического общества по Отделению этнографии*, т. XLII, Пгр. 1915, № 91.
  27. Ср. тему братания в фольклорном повествовании: "Нет, не надо,

- не хочу больше спорить. Давай лучше с тобой побратаемся: ты будешь старший брат, а я меньшей", - говорит Цыгану Змей в одной из афанасьевских сказок (№ 149); ср. еще братание с чертом в самарской сказке: Д.Н.САДОВНИКОВ, "Сказки и предания Самарского края". - *Записки Императорского русского географического общества по Отделению этнографии*, т. 12, СПб. 1884, № 35.
28. В.Я.ПРОПП, *Исторические корни волшебной сказки*, с.168.
29. Ср.: J.M.COX, "Remarks on the Sad Initiation of Huckelbery Finn". - *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, ed. by J.B.Vickery, Linkoln, 1969.
30. В этом контексте делается ясным, почему сказка перекликается не только с ритуалом инициации, но и с рядом других переходных обрядов (рождение, брак, похороны).
31. В.Я.ПРОПП, "Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне)". - *Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук*, вып. 3, Л. 1939, № 46, с. 158.
32. Ср. дьявольский смех в пермской сказке: "А молодец ответил: "возьми меня в кумовья!" /.../ Сказал старик: "отойди ты от меня, нечистой дух! я и то в грехах потонул без тебя. Какой ты мне кум? - То он захохотал, этот молодец, пошел от ево в сторону, а старик пошел дорогой" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Великорусские сказки Пермской губернии". - *Записки Императорского русского географического общества по Отделению этнографии*, т. ХLI, Пгр. 1914 (№ 15)).
33. Ключ к толкованию еще одного атрибута Беса дает М.О.Скрипиль: "...Исключительно интересной становится "конная площадь", на которой "обитает" названный брат Саввы - бес "ради конных покупок". Здесь бытовым покровом прикрыт античный ипподром, который населяла бесами пуританская фантазия христиан первых веков новой эры" (М.О.СКРИПИЛЬ, "Повесть о Савве Грудцыне". - *ТОДРЛ*, т.3, М.-Л. 1936, с.150).
34. Точно так же дублируются и другие моменты истории Саввы: так, например, в начале повествования герой попадает в семью некоего "гостинника", но затем вступает под покровительство Баже-на Второго.
35. В.Я.ПРОПП, "Эдип в свете фольклора". - *Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук*, вып. 9, Л. 1944 (1945), с.160.
36. Царство "древнего Змия" помещено на "холме"; в отличие от былины, тяготеющей к горизонтальному членению мира, сказка членит его как горизонтально, так и вертикально.
37. У ворот дьявольского града Савву и Беса встречает множество юношей. Принимая во внимание возраст сатанинской челяди, можно сопоставить этот эпизод с одним из этапов посвящения мифологического героя, попадающего после отчуждения от семьи в лесной дом, где его окружают сверстники (см. об этом мотиве: С.Я.ЛУРЬЕ, "Дом в лесу". - *Язык и литература*, вып. 8, Л. 1932). Юноши в твердыни Сатаны, по мнению автора "Повести", - это "индеи и персы" (для средневековой литературы вообще обычна персонификация дьявольских сил как чужеземцев). Ср. реалистическую локализацию потусторонней действительности в сказке "Бурябогатырь Иван коровой сын": "Подъезжают они к одному царству - к индейскому королю, и раскинули в его заповедных лугах палатки" (Афанасьев, № 136).
38. Ср. комментарий М.О.Скрипиля в кн.: *Русская повесть XVIIв.*, с. 392-393.
39. Е.В.АНИЧКОВ, *Язычество и древняя Русь*, СПб. 1914, с.108; об этом же см.: Ф.А.РЯЗАНОВСКИЙ, *Демонология в древнерусской ли-*



тературе, М. 1915, с.33-34.

40. В классической сказке преобладает положительная оценка беса и черта как помощников. Но, по сути дела, процесс обращения ценностного знака, которым наделен черт, дает себя знать уже в границах сказочного пласта. О трансформации мотива благодарного демона в европейской литературной традиции см.: И.И.ТОЛСТОЙ, "Неудачное врачевание. (Античная параллель к русской сказке)". - И.И.ТОЛСТОЙ, *Статьи о фольклоре*, М.-Л. 1966, с.60 и след.
41. Ср.: "Образ дьявола /.../ выражает наше стремление к репрезентации в персональной форме сил, существующих внутри или вне нас, которые угрожают нашим высшим ценностям" (Maud BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, 3-d ed. London, 1965, p.232); ср. также заключение Цв.Тодорова о роли дьявола в фантастических повестях романтизма: "Можно сказать, упрощая, что дьявол есть не что иное как другое слово для обозначения либидо" (Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, p.134).
42. Перед нами уже отмечавшаяся выше применительно к классической волшебной сказке негация длительности: признаки одного временного интервала переданы смежному, вследствие чего разграниченные промежутки времени совпадают между собой, аналогично тому, как взаимоналагаются разные пространственные объемы (ср. мотив сатанинского града, размещенного там же, где находится и топографически правдоподобное пространство повествования).
43. М.О.СКРИПЛЬ, "Повесть о Савве Грудцыне". - *ТОДРЛ*, т.2, М.-Л. 1935, с.200-201.
44. Бегство Саввы из "Усольского града Орла" и путешествие мотивируются тем, что герой избегает встречи с Грудцыным-старшим, который предпринял розыск сына. Как показывает этот пример, удельный вес мотивировок в "Повести" возрастает по сравнению со сказкой. Ср.: "Есть основания думать, что сказке вообще не свойственны мотивировки, формулированные словами, и мотивировки вообще с большой долей вероятности могут считаться новообразованиями" (В.Я.ПРОПП, *Морфология сказки*, изд. 2-е, М. 1969, с.69). Тот факт, что функция "преследования" перепоручена отцу героя (в сказке она включена в поле действий вредителя), - еще один результат процесса нейтрализации сказочных противопоставлений, которым определяется специфика "Повести".
45. Эта же целеустановка наблюдается и в других фантастических повестях эпохи барокко, например, в "Повести о бесноватой жене Соломонии", в которой, как и в рассказе о Савве Грудцыне, передается история столкновения человека со сверхъестественными существами. Несмотря на фантастические и фольклорно-мифологические черты сюжета, "Повесть о бесноватой..." содержит имена нескольких реальных лиц из числа великоустюжского духовенства (см. об этом: М.О.СКРИПЛЬ, "Повесть о Соломонии". - *Старинная русская повесть. Статьи и исследования*, под. ред. Н.К.Гудзия, М.-Л. 1941, с. 197-198, 202). Даже, казалось бы вымышленные, мучения героини, которую преследует после свадьбы водяная нечисть, могут быть поняты в качестве вполне правдоподобного отражения симптомов кликушества (эта болезнь обычно настигает женщину сразу после вступления в брак; см.: Н.В.КРАЙНСКИЙ, *Порча, кликуши и бесноватые*, СПб. 1900, с.17-27; Л.В.ЧЕРЕПНИН, *Из истории древнерусского колдовства XVII в.* - *Этнография*, 1929, вып. 8, № 2, с.97).

46. По М.М.Бахтину, одно из главных жанровых отличий романа состоит в его "максимальном контакте с настоящим (современностью)" в его незавершенности" (М.М.БАХТИН, "Эпос и роман. (О методологии исследования романа)". - *Вопросы литературы*, 1970, № 1, с.101).
47. Ср. мотив быстрых успехов в воинском обучении в сказочном фольклоре: героиня сказки "Оклеветанная жена" (Д.Н.САДОВНИКОВ, *Сказки и предания Самарского края*, № 18) переодевается в мужское платье и через семь лет дослуживается до звания полковника; столь же стремительно продвигается по службе и герой пермской сказки "Васенька Варегин" (купец по происхождению): "То, как он человек поученой, военную службой очень хорошо занялся; заслужил себе чин офицера" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Великорусские сказки Пермской губернии*, № 14, с. 141).
48. Тема чудесной переправы через реку - общая для сказок и Библии; см. об этом: С.Я.ЛУРЬЕ, *Дом в лесу*, с.190.
49. О категории видимого и невидимого см. подробнее: Вяч.Вс.ИВАНОВ, "Категория "видимого-невидимого" в текстах архаических культур". - *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1973.
50. "Нет никакого различия между событиями и знанием о событиях: таково простое /имеется в виду в основном фольклорное, -И.С./ повествование" (А.-Ж. GREIMAS, J.COURTÈS, "The Cognitive Dimension of Narrative Discourse", - *New Literary History*, 1976, vol. 7, p. 439).
51. Ср. узнавание героя-купца генералом в уже цитированной сказке "Васенька Варегин": "Енерал хорошо ево знает, што он Васинька Варегин. - "Тебя, Васинька, никак нельзя забреть, покромне царя: если царь укажет, так я и забрею" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Великорусские сказки Пермской губернии*, № 14, с. 141).
52. Н.А.БАКЛАНОВА, *О датировке "Повести о Савве Грудцине"*, с. 455-456.
53. С.В.КАЛАЧЕВА, *Еще раз о датировке "Повести о Савве Грудцине"*, с. 393.
54. В заключительной части повествования царь окружает Савву всяческим вниманием - посылает ему пищу со своего стола и т.п.
55. Знаменательно, что в поздних записях сказок финальные формулы имеют тенденцию к вырождению: "...Сборник Афанасьева, - свидетельствует А.И.Никофоров, - охотно говорит о браке, свадьбе и т.п. Собрания Зеленина и мои частенько брак даже в самой брачной формуле опускают, стараясь заменить его концовкой "стали жить да быть" и др. Другими словами, полустолетие жизни сказки, по-видимому, внесло свои изменения и в сказочную концовку, значительно обеднив ее и стилистически и со стороны образов" (А.И.НИКИФОРОВ, "Мотив, функция, стиль и классовый рефлекс в сказке". - *Сборник статей к сорокалетию научной деятельности акад.А.С.Орлова*, Л. 1934, с. 293).
56. Е.М.МЕЛЕТинский, С.Ю. НЕКЛЮДОВ, Е.С.НОВИК, Д.М.СЕГАЛ, "Проблемы структурного описания волшебной сказки". - *Труды по знаковым системам*, вып. 4, Тарту, 1969, с.89.
57. Ср.: солдат в белозерской сказке, записанной братьями Соколовыми, ставит в "часовеньке" Казанской Божьей Матери свечу, после чего спасается от бесов (Б. и Ю. СОКОЛОВЫ, *Сказки и песни Белозерского края*, М. 1915, № 43).
58. Целесообразно подчеркнуть вместе с тем, что Савву настигает не просто временная, но медленная, длящаяся, мучительная смерть, как и героиню другой демонологической повести - Соло-

- монию, что обычно для художественной системы барокко.
59. А.Я.СЫРКИН, "О сравнительной вероятности некоторых типологических параллелей".- III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады, Тарту, 1968, с.16.
  60. О структуре религиозной легенды см.: Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования, с. 503 и след. В религиозной легенде очень часто несчастье - болезнь, когда в человеке "неприятный дух жите себе сотвори" (там же, с.503).
  61. В.Я.ПРОПП, "Трансформация волшебных сказок".- Поэтика. Временник отдела словесных искусств, вып. 4, Л. 1928, с. 82. На консервативность сказочной структуры до появления работы В.Я. Проппа указывал Е.Трубецкой: "Магическое предание необычайно устойчиво и потому вторжение новых форм быта не вытесняет из сказки волшебного" (Е.ТРУБЕЦКОЙ, Иное царство и его искатели в русской народной сказке, М. 1922, с.4).
  62. В.Я.ПРОПП, Трансформация волшебных сказок, с.81.
  63. Неспроста опекающий юношу царь присутствует в церкви Успения при совершении чуда.
  64. Нужно оговориться, что подразумевавшийся культурой барокко тезис о сходстве различного неодинаково оценивался авторами этого времени. Создатель "Повести о Савве Грудцыне", конечно же, сугубо отрицательно относился к тому, что различия между враждебными людям и приносящими им пользу силами согут стираться. Тем не менее такое положение дел для него - это факт, с которым человек обязан считаться в повседневной практике. Те тенденции в искусстве и идеологии XVII в., которые часто воспринимаются как антибарочные, в действительности, оказываются оборотной стороной барокко.
  65. А.А.МОРОЗОВ, "Заметки о "Хождении" Василия Гагары".- Československá Rusistika, 1969, XIV, N 4, s.146-147.
  66. Д.С.ЛИХАЧЕВ, Семнадцатый век в русской литературе, с.307.
  67. Таким образом, глубоко мотивированным оказывается замыкающее "Повесть" чудо, случившееся в праздник Богородицы Казанской: икона Казанской Божьей Матери особо почиталась как связанная с отражением польского нашествия; см.подробнее: Ф.Г.СПАССКИЙ, Русское литургическое творчество (по современным Минеям), Париж, 1951, с.239 (со ссылкой на: А.ДМИТРИЕВСКИЙ, "В честь какой иконы Казанской Божьей Матери установлен праздник 22-го октября?"- Труды Киевской Духовной Академии, 1905, февраль).
  68. Несколько позднее, в начале XVIII в., эта полемика будет ослаблена в так называемых Петровских повестях, которые, как и "Повесть о Савве Грудцыне", впитали в себя сказочную традицию.
  69. В.Я.ПРОПП, Эдип в свете фольклора, с. 141.
  70. Тем не менее на сказочность некоторых сюжетных узлов "Капитанской дочки" уже неоднократно указывалось в научной и критической литературе (хотя, как и в случае с "Повестью о Савве Грудцыне", пушкинский текст не был осмыслен с историко-типологических позиций в целом); ср.: А.СМИРНОВ-КУТАЧЕВСКИЙ, "Иванушка-дурачок в художественной литературе".- Русская мысль, 1902, кн.2, с.53-54 (вторая пагинация); Марина ЦВЕТАЕВА, "Пушкин и Пугачев".- Вопросы литературы, 1965, № 8, с.177-178; В.Д.СКВОЗНИКОВ, "Стиль Пушкина".- Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие, М. 1965; В.ШКЛОВСКИЙ, Тетива. О несходстве сходного, М.1970, с.217-220.

71. В.Ф.ШИШМАРЕВ, "Несколько замечаний к вопросу о средневековой лирике".- В.Ф.ШИШМАРЕВ, *Избранные статьи*, М.-Л. 1965, с.182.
72. Ср.: "Старику Гриневу понадобилось, чтобы сын служил: это можно определить как "недостачу" - не хватает чинов и орденов" (В.ШКЛОВСКИЙ, *Тетива. О несходстве сходного*, с. 220).
73. С другой стороны, при сличении с мифом сказка, наоборот, выглядит более капризным, более труднодоступным для системного описания объектом, так как она "...дает больше возможностей для игры, изменения здесь становятся относительно свободными..." (С.ЛÉVI-STRAUSS, "L'analyse morphologique des contes russes."- *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1963, N 3, p.134).
74. Tzvetan TODOROV, *Poétique de la Prose*, Paris, 1971, p.79.
75. Там же, с.80.
76. Ср.: "Некоторые повествования преимущественно функциональны (такие, как народные сказки), в то время как другие - преимущественно индексальны (такие, как психологический роман)" (R.BARTHES, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative".- *New Literary History*, 1975, vol.6, N 2, p.247).
77. Ср. об абстрагирующем характере древнейшей живописи: А.Д.СТОЛЯР, "О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. (К постановке вопроса)".- *Ранние формы искусства*, М. 1972, с. 39.
78. Вместе с тем культурные показатели эпохи отбираются в текстах, ориентированных на сказочную традицию, так, чтобы не противоречить принципам сказочного повествования. То, что Гринева был еще в утробе матери записан в Семеновский полк сержантом, и отражает нравы XVIII в., и согласуется с канонами сказки, стремящейся "сжимать" время, налагать разные временные отрезки один на другой.
79. А.С.ПУШКИН, *Полно собр. соч.*, т.8, изд. АН СССР (Л.), 1938, с.282. Все дальнейшие цитаты из Пушкина приводятся по этому тому в тексте работы.
80. См. об этом, например: Е.М.МЕЛЕТинский, *Герой волшебной сказки*, с.10 и след. Ср. понятие "псевдоиспытания" у А.Ж.Греймаса: А.-J.GREIMAS, *Du Sens*, Paris, 1970, p.268.
81. Между прочим, в поле действий Пугачева, как и в круг акций сказочного помощника, входит функция "пространственного перемещения": Пугачев выводит Петрушу к жилью во время бурана, а впоследствии способствует тому, чтобы тот мог беспрепятственно добраться из Бердской слободы в Белогорскую крепость и без помех покинуть ее.
82. Существует пермская сказка "Лешок", в которой дьявол облагодетельствовал крестьянина за то, что тот спас его от стужи, подарив теплую одежду. Сравнивая эту сказку с "Капитанской дочкой", В.Б.Шкловский резюмирует: "Источником оказалась не очень пространная сказка, а переосмысленный документ /имеется в виду "Реестр Буткевича",- И.С./; функция героя в произведении потребовала иного материала" (В.ШКЛОВСКИЙ, *Тетива. О несходстве сходного*, с. 222). Конкретным источником, которым пользовался Пушкин, скорее всего, служила не пермская сказка, им был исторический документ. Однако функции героев "Капитанской дочки" остались теми же, что и в волшебной сказке. Ход сюжетного действия не изменился принципиально. Новыми в данном случае оказались лишь внесенные в сюжет мотивировки.
83. А.ЦЕЙТЛИН, *Мастерство Пушкина*, М. 1933, с.72.
84. Вяч.Вс.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие се-*

*миотические системы*, с. 174.

85. То же самое находим в пушкинских "Бесах" (герой стихотворения блуждает на границе поля, вблизи оврагов). Очень интересно, что, однажды всплыв в книжной традиции, архетипические смысловые сочетания могут затем подхватываться другими писателями как книжные, как связанные с определенным авторским именем мотивы. В одном из ранних стихотворений Пастернака ("Метель") фольклорная тема "выморочных мест" адресует читателя прямо к пушкинским "Бесам". В обоих случаях изображается герой, не способный выбраться за пределы гиблого участка. Художественное пространство и там, и здесь "метельно", "вьюжно", непроницаемо для зрения; у Пастернака оно названо "бесноватой округой": "В посаде, куда ни одна нога Не ступала, лишь ворожей да вьюги Ступала нога, в бесноватой округе, Где и то, как убитые, спят снега..." (Б. ПАСТЕРНАК, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л. 1965, с.84). Общим для этих произведений оказывается также отражение темы кругового движения в синтаксисе (синтаксические повторы опоясывают и тот и другой тексты, вторя мотиву замкнутого вьюгой пространства). И в стилистике Пушкина, и в стилистике Пастернака следует отметить скопление прилагательных со значением лишения качества ("бесконечны", "безобразны" и "безгубый", "безгласен"), что порождает в "Бесах" омонимию префиксов и корневой морфемы того ключевого слова, которое дало имя этому стихотворению. Более детальный анализ двух текстов см.: И.П.СМИРНОВ, "Б.Пастернак. "Метель"". - *Поэтический строй русской лирики*, Л. 1973. В связи с мотивом вьюги-метели, помимо пушкинских "Бесов", следует назвать еще один (пока не отмечавшийся) источник Пастернака - статью Блока "Безвременье", где вьюга уводит городских жителей за город и там сбивает с пути, возвращает их к исходной точке странствий (ср. во второй части пастернаковской "Метели": "...город! За́ город!" (Б. ПАСТЕРНАК, *Стихотворения и поэмы*, с.85)). Интересно, что в "Безвременьи" Блока упоминается Эдгар По, чей "Ворон", возможно, объясняет пастернаковский мотив "гостя", "вестника", который, таким образом, неспроста назван "безгубым" (на стихотворение По как на вероятный подтекст Пастернака автору указала Н.М.Герасимова).
86. Ср. пушкинскую "Метель". Чудесные события, в которые вовлечена героиня этой новеллы, сопровождаются рассказом о зимнем ненастье. Оба героя новеллы - Бурмин и бедный прапорщик Владимир - застигнуты бурей в "выморочном месте".
87. Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Великорусские сказки Пермской губернии*, № 1, с.4.
88. Ср. анализ "Поэмы конца" Цветаевой в: О.Г.РЕВЗИНА, "Из наблюдений над семантической структурой "Поэмы конца" М.Цветаевой", *Труды по знаковым системам*, вып.9, Тарту, 1977, с.64 и след.
89. Ср. субъективно-символистское истолкование сновидений, встречающихся в поэзии и в прозе Пушкина: М.О.ГЕРШЕНЗОН, "Сны Пушкина". - *Пушкин. Сборник первый*, под ред. Н.К.Пиксанова, М. 1924.
90. Постоялый двор, в котором находит себе приют Гринев, напоминает ему разбойничью пристань; в притон разбойников (реализация идеи царства смерти) часто попадает и герой канонической волшебной сказки.
91. Петрушу, как и Савву Грудцына, канонически ранят в плечо. Связь фольклорного поединка с мотивом воды и реки (на берегу которой сражается и Петруша) рассмотрена в: В.Я.ПРОПП, *Истори-*

- ческие корни волшебной сказки, с.198 и след.
92. Между прочим, по навету Швабрина, Гринев думает увидеть в Маше "совершенную дуручку", что соблазнительно понимать как отголосок низкого статуса фольклорных героинь. К этому присовокупим ее бедность: "...Девка на выданьи, а какое у ней приданое? частый гребень, да веник, да алтын денег (прости Бог), с чем в баню сходить", - объявляет Василиса Егоровна (с.297). Впоследствии низкое положение Маши чудесным образом изменится: императрица одарит ее. Ср. также к теме "глупости" героев "Капитанской дочки" открывающий пушкинское произведение мотив неудачного обучения Гринева французом-ментором.
93. В.Я.ПРОПП, *Морфология сказки*, с.36.
94. В.Д.Сквозников неточен, называя Екатерину II то "феей", то "сказочной царицей" (В.Д.СКВОЗНИКОВ, *Стиль Пушкина*, с.81). Ее роль совпадает с ролью того персонажа, который участвует в сказочных текстах в квалификационном, а не в финальном испытании.
95. Тем самым генетически объясняется симметричное строение "Капитанской дочки", на которое неоднократно указывалось в научной литературе: Д.Д.БЛАГОЙ, *Мастерство Пушкина*. М. 1955; Ю.ЛОТМАН, "Идейная структура "Капитанской дочки"". - *Пушкинский сборник*, Псков, 1962, с.12 и след.; В.Н.ТУРБИН, "Характеры самозванцев в творчестве Пушкина". - *Филологические науки*, 1968, № 6. В последней статье читаем, между прочим: "...Сцена встречи Маши с государыней странно дублирует сцену первой встречи Петра Гринева с Пугачевым: лжегосударь и подлинная государыня - оба переодеты, оба инкогнито" (с.87).
96. Ср. мотив зеркала в фантастических повестях конца XVIII-начала XIX вв: Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 127.
97. Ср. главу "Пушкин в работе над "Историей Пугачева" и повестью "Капитанская дочка"" в кн.: Ю.Г.ОКСМАН, *От "Капитанской дочки" к "Запискам охотника"*. Исследования и материалы, Саратовское книжное издательство, 1959.
98. Целесообразно упомянуть о том, что специальную проблему историко-типологического подхода к художественному тексту составляет нахождение переключек между эволюцией литературного и социально-бытового рядов: в частности, усвоению сказочного сюжета романом соответствует консервация и модификация традиций посвятельного обряда в сравнительно зрелой общественной практике. Ср.: "Несмотря на наличие общеизвестных примеров инициации именно в архаических обществах, сама по себе инициация не является архаизмом: так, например, "дома" посвящаемых юношей сходны с закрытыми колледжами в старой английской системе обучения, жестокости, совершаемые при инициации, аналогичны садизму экзаменов в средней и высшей школе и т.п." (Вяч.Вс.ИВАНОВ, "Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии". - *Труды по знаковым системам*, вып.4, Тарту, 1969, с.74). С этой точки зрения исключительный интерес для литературоведения представляют выполненные в 1930-40-х гг историко-типологические исследования русских ученых в области социальной психологии и физиологии высшей нервной деятельности; см., например: Л.С.ВЫГОТСКИЙ, А.Р.ЛУРИЯ, *Этюды по истории поведения*, М.-Л., 1930 (гл. "Примитивный человек и его поведение"); С.Н.ДАВИДЕНКОВ, *Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии*, Л.1947.
99. О метафорическом отождествлении еды и жизни см.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы*,

с.59 и след.

100. Пушкин, как пишет Цветаева, "даже забыл *post factum* поправить Гринева, и получается, что Гринев на два года моложе своей Маши, которой - восемнадцать лет! Между Гриневым - дома и Гриневым - на военном совете - три месяца времени, а на самом деле по крайней мере десять лет роста /.../ Пушкинскому Гриневу еще до полного физического роста четыре года расти и вырастать из своих мундиров!" (М.ЦВЕТАЕВА, *Пушкин и Пугачев*, с.182). Эта парадоксальная особенность пушкинского текста, конечно же, не плод авторской "забывчивости", но результат метафорического взгляда на сцепление сюжетных событий. В один и тот же момент Гринев предстает перед нами в разных возрастных обликах: он "молокосос" для старших и, с другой стороны, человек, внезапно миновавший пору отрочества, выказывающий зрелую мудрость на военном совете. Помимо прочего, тяготение метафорического художественного сознания к изображению эксцессов, а не процессов запечатлено как в "Капитанской дочке", так и в "Повести о Савве Грудцыне" в теме социальных потрясений.
101. Подчеркнутая ориентация на сказку в тех местах повествования, которые посвящены описанию восставших, согласуется с тем обстоятельством, что многие народные предания о Пугачеве носили сказочную окраску; сказочные мотивы в легендах о Пугачевщине разобраны в: С.Ф.ЕЛЕОНСКИЙ, "Сказки в быту и в рукописной литературе XVIII века".- *Ученые записки МГПИ им. В.П.Потемкина*, т. 34, вып 3, М. 1954, с.92-94; ср.: А.Н.ЛОЗАНОВА, "Предания и легенды о пугачевщине".- *Язык и литература*, Л. 1932, т.8, с. 52 и след.
102. Разумеется, нельзя забывать и о том, что Пушкин использовал в "Капитанской дочке" повествовательные приемы, открытые Вальтером Скоттом, романы которого, впрочем, явно соприкасаются со сказочным наследием; см. об этом, в частности: Marian H.CUSAC, *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, The Hague-Paris, 1969, p. 78 et sqq.
103. О конкретных фольклорных источниках, которые питали пушкинский текст, см., например: А.С.ОРЛОВ, "Народные песни в "Капитанской дочке" Пушкина".- *Художественный фольклор*, вып.2, М. 1928.
104. Ср.: "Гринев, не желая запутать Машу, не дает показаний.Это - цитатный прием. Невозможность давать показаний или невозможность говорить до срока мы имеем в сказках и в их сводах, например, "Семь визирей", в немецких сказках /.../ Изменилась мотивировка" (В.ШКЛОВСКИЙ, *Гамбургский счет*, Л. 1928, с.31).
105. Ср. о Швабрине: Г.А.ГУКОВСКИЙ, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, М. 1957, с. 373.
106. Н.ПРЯНИШНИКОВ, *Проза Пушкина и Толстого*, Чкалов, 1939, с.15.
107. В фольклоре "не существует никакого членения между процессами и продуктами. Рассказчик совпадает с рассказом; поэтому повествователь, его история и его слушатель - все вместе - соотносятся друг с другом как слагаемые одного и того же континуума..." (D. BEN-AMOS, "Toward a Definition of Folklore".- *Toward New Perspectives in Folklore*, ed. by A.Pazedes and R.Bauman, Austin and London, 1972, p.10). О коммуникативном статусе фольклорных текстов см. подробнее: К.В.ЧИСТОВ, "Специфика фольклора в свете теории информации".- *Типологические исследования по фольклору*, М.1975.

108. Это свойство романа Ю.Кристева рассматривает как одно из жанрообразующих: J.KRISTEVA, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, p.52.
109. Гринев, по словам Ю.М.Лотмана, "...не укладывается в рамки дворянской этики своего времени, для этого он слишком человечен. Ни в одном из современных ему лагерей он не растворяется полностью. В нем черты более высокой, более гуманной человеческой организации, выходящей за пределы его времени" (Ю.ЛОТМАН, *Идейная структура "Капитанской дочери"*, с. 20).
110. Сходство "Повести о Савве Грудцыне" и "Уединенного домика на Васильевском бегло, но пронизательно отметил А.М.Ремизов, комментируя выполненные им переложения двух демонологических сюжетов XVII в.: А.РЕМИЗОВ, *Бесноватие. Савва Грудцын и Соломония*, Париж, изд-во "Оплешник", 1951, с.9.
111. *Северные цветы на 1829 год*, СПб. 1828, с. 159.
112. Там же, с. 176-177, 191.
113. Там же, с. 157.
114. Там же, с. 205.
115. Там же, с. 159.
116. Там же, с. 191.
117. Там же, с. 156.
118. Там же, с. 148.
119. Там же, с. 176.
120. Тот факт, что референтное содержание некоторых мотивов, составляющих сюжетную линию Павла, не имеет литературных аналогий, как будто свидетельствует в пользу догадки Ахматовой об отражении в "Уединенном домике на Васильевском" бытовых подробностей биографии Пушкина и его современников. Возможно, например, что и в самом деле детали, которыми характеризуется помешательство добровольно заточившего себя в деревне Павла, сопряжены со слухами о "безумии" М.А.Дмитриева-Мамонова ("Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине".- *Вопросы литературы*, 1970, № 1, с.199, 203), что выбор в качестве сценической площадки повести именно северной оконечности Васильевского острова связан с предпринятыми Пушкиным поисками могилы казненных декабристов (А.АХМАТОВА, "Пушкин и Невское взморье".- *Прометей*, т.10, М. 1974, с. 220 и след.), и т.п. Вряд ли, однако, Ахматова права во всех своих суждениях о житейской подоплеке "Уединенного домика на Васильевском". "...Здесь мне чудится,- пишет она по поводу сцены свидания Павла с графиней,- /.../ воспоминание двух любовников вамп-Закревской /имеются в виду Баратынский и Пушкин,- И.С./ об ее покоях, где она их принимала. Это объяснение, которое начинается возле трюмо, которое замыкало анфиладу (пропущено комнат), дьявольски выпадает из топорной прозы Титова. Оно и в самом деле существовало" (*Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине*, с.197). Между тем мотив зеркала, выступающий в связи с темой инобытия (не забудем, что Павел объясняется с чертовкой),- это, как было показано, одно из общих мест всех текстов, имеющих метафорическую смысловую основу.
121. "Повесть о Савве Грудцыне" как источник рассказа об Аскалоне упоминается в: В.В.СИПОВСКИЙ, *Очерки из истории русского романа*, т.1, вып.2 (XVII век), СПб. 1910, с. 136.
122. Ср. уже упоминавшуюся сказку "Васенька Варегин", в которой герой-купец, спасаясь от преследования соперниц его жены, уезжает в Астрахань (Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Великорусские сказки Перм-*



ской губернии, № 14, с. 139.

123. Ср. сказочный мотив нечаянного убийства дураком матери; см. об этом: Ю.И.ЮДИН, "Русская народная бытовая сказка и история". - *Историческая жизнь народной поэзии. Русский фольклор*, т. 16, Л. 1976, с. 155.
124. *Пересмешник, или Славенские сказки*, ч. 2, М. 1789, с. 162.
125. Там же, с. 165.
126. *Пересмешник, или Славенские сказки*, ч. 4, с. 27.
127. Там же, с. 49.
128. Обзор научной литературы, посвященной судьбам сказки в XVIII в. см.: Э.В.ПОМЕРАНЦЕВА, *Судьбы русской сказки*, М. 1965, с. 36 и след.
129. Иначе говоря, если барочная трансформация сказочного сюжета строилась на аналогии по контрасту, то чулковское ("просветительское", "классицистическое") преобразование сказки исходило из отрицания аналогии между противоположностями и утверждения сходства явления лишь с самим собой. Интересно, что для связанного с символизмом Ремизова "Повесть о Савве Грудцыне" выступила уже не как объект переделок, но как объект интерпретации: Ремизов лишь пересказал текст "Повести", внося в него опирающуюся на учение Фрейда новую трактовку контакта человека с дьяволом. Для Ремизова, таким образом, грань между своим и чужим текстами, вообще, становится размытой, а задача писателя сводится к толкованию чужих произведений.
130. Любопытно, что рецензент "Галатеи" назвал "Уединенный домик на Васильевском" "сказкой" (*Галатея*, 1829, ч. 1, № 5, с.272); как "демонскую сказку" квалифицировала эту повесть и Ахматова (*Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине*, с.195).
131. Стоит напомнить, что в "Повести о Савве Грудцыне" слуги Сатаны представлены как иноверцы. Объясняя свою нелюбовь к церковной службе, Варфоломей в целях маскировки также ссылается на принадлежность к чужому вероисповеданию. То, что было истинным для литературы барокко, становится в романтическом произведении ложным.
132. Эта тема уводит нас к сюжету фантастической повести Казотта "Le diable amoureux" (Ю.ОКСМАН, "Может ли быть раскрыт пушкинский план "Влюбленного беса"?" - *Атеней. Историко-литературный временник*, кн.1-2, Л.1924, с.167-168; Т.Г.ЦЯВЛОВСКАЯ, "'Влюбленный бес" (Неосуществленный замысел Пушкина)". - *Пушкин. Исследования и материалы*, т.3, М.-Л. 1960, с.111. У Казотта, однако, дьявол является герою в женской ипостаси, у Пушкина - в мужской, как и в "Повести о Савве Грудцыне". Но примечательно, что имя дьявола в "Уединенном домике на Васильевском" совпадает с фамилией кишневской знакомой Пушкина Пульхерии Егоровны Варфоломей, о которой упоминается в письме к Н.С.Алексееву от 1 декабря 1826 г.
133. Ср. замечания А.К.Жолковского об амбивалентности оценок в творчестве Пушкина: А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, "Разбор стихотворения Пушкина "Я вас любил..." - *Известия АН СССР (Серия Литература и языка)*, 1977, т.36, № 3, с.254. Ср. также лексический анализ пушкинской лирики, предпринятый Ежи Фарыно, который приходит к выводу, что в ней "предмет становится нетождественным самому себе" (Jerzy FARYNO, *Введение в литературоведение*, ч.1, Katowice, 1978, с.117).
134. Это внешнее совпадение сверхъестественного мира с посюсторон-

ней реальностью открывало возможность для стилистической игры омонимами: надеясь попасть в *высший свет*, Павел сталкивается с выходцами с *того света*.

.

ЧАСТЬ II

СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО И КЛАССИЧЕСКОГО  
СРАВНИТЕЛЬНОГО ПОДХОДОВ К ЛИТЕРАТУРНОМУ ПАМЯТНИКУ

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

## РОЛЬ КОНТЕКСТА В ИЗУЧЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

## 1

Использование историко-типологического подхода к литературным произведениям настоятельно требует определения его специфики на фоне иных толкований художественного текста. Прежде всего необходимо уяснить себе, как соотносится исследование типологической общности, обнаруживаемой в памятниках словесного искусства, с изучением непосредственных переключек между ними. Спрашивается, во-первых, преобразуется или же остается равной себе содержательная трактовка произведения при замене одного способа литературоведческого анализа другим и, во-вторых, должна ли непосредственная связь двух текстов подразумевать также их типологическое родство?

Попробуем ответить на первый из этих вопросов.

Практика литературоведческого анализа свидетельствует, что значения, заключенные в художественном произведении, допускают сразу несколько толкований. Разумно предположить, что имеется два рода литературной многозначности. С одной стороны, множественность интерпретаций - продукт субъективного выбора исследовательской (или читательской) позиции, с другой, - независимое от воспринимающего сознания, объективно данное свойство литературного материала.

Судя по всему, субъективное прочтение текста вызывается к жизни в результате включения литературного памятника в чужеродное смысловое окружение, то есть в контекст, который произвольно установлен самим интерпретатором. Число субъективных толкований текста поэтому фактически ничем не ограничено. В свою очередь, понятие объективной многозначности предусматривает, что семантическое содержание литературного произведения, несмотря на неустранимость равноправно сосуществующих интерпретаций, так или иначе исчерпаемо, что текст сам по себе сопричастен отнюдь не безграничному множеству контекстов.<sup>1</sup>

Термин "контекст" расплывчат и нуждается в комментарии.

Этот термин часто употребляется, например, в тех случаях, когда речь идет о личном жизненном опыте писателя, предшествующем работе над литературным произведением ("биографический контекст" и т.п.). При таком использовании в понятие контекста вкладывается психологический смысл. Согласно современной психологической теории, насчитываются три разновидности контекстов: непосредственный контекст поведения, опосредованный контекст поведения, представляю-

щий собой активный репертуар оценок и определений субъекта, и так называемый удаленный контекст поведения, охватывающий весь набор ценностей, которыми владеет личность.<sup>2</sup>

Однако понятно, что внутренний мир произведения соотносится не только с биографическим или любым другим внеположным ему контекстом, но и с той, воплощенной в словесном творчестве, смысловой средой, которая сложилась к моменту возникновения данного текста. Таким образом, контекст - это, помимо прочего, утвердившиеся в речевой практике семантические нормы, так или иначе видоизменяемые автором и определяющие внутренние возможности литературного развития, которые активизируются либо подавляются благодаря воздействию внешних стимулов (биографических и социальных).

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале этого раздела, можно сказать теперь, что историко-типологическое рассмотрение произведения связывает его с наиболее общим из всех мыслимых словесных контекстов, то есть с такой семантической нормой, которая охватывает весь ряд объективно соизмеримых между собой по содержанию текстов. Отыскивание непосредственных источников, откуда вольно или невольно черпал автор памятника, естественно, сужает этот ряд. Сопоставляя одно и то же произведение с различными по мощности контекстами, историко-типологический и классический сравнительный методы литературоведческого анализа должны давать в итоге взаимодополнительные прочтения художественного текста. Для того чтобы обосновать это утверждение, обратимся к одному из распространенных в мировой литературе сюжетов - к сюжету физической метаморфозы в том его преломлении, которое он получил в стихотворении Маяковского "Вот так я сделался собакой".

## 2

Раскрывая внутренний смысл текста (то есть исследуя co-text), особенно важно сравнить вступительный и заключительный отрывки произведения,<sup>3</sup> - сформулировав цель, преследуемую автором, мы сумеем восстановить и средства, предназначавшиеся для достижения этой цели:

Ну, это совершенно невыносимо!  
 Весь как есть искусан злобой.  
 Злюсь не так, как могли бы вы:  
 как собака лицо луны гололобой -  
 взял бы

и все обвыл.

Нервы, должно быть...

Выйду,

погуляю.

И на улице не успокоился ни на ком я.

Какая-то прокричала про добрый вечер.

Надо ответить:

она - знакомая.

Хочу.

Чувствую-

не могу по-человечьи.

Что за безобразие!

Сплю я, что ли?

Ощупал себя:

такой же, как был,

лицо такое же, к какому привык.

Тронул губу,

а у меня из-под губы -

клык.

Скорее закрыл лицо, как будто сморкаюсь.

Бросился к дому, шаги удвоив.

Бережно огибаю полицейский пост,

вдруг оглушительное:

"Городовой!

Хвост!"

Провел рукой и - остолбенел!

Этого-то,

всяких клыков почище,

я и не заметил в бешеном скачке:

у меня из-под пиджака

развеерился хвостике

и вьется сзади,

большой, собачий.

Что теперь?  
 Один заорал, толпу растя.  
 Второму прибавился третий, четвертый.  
 Смяли старушонку.  
 Она крестясь, что-то кричала про черта.

И когда, оцетинив в лицо усища-веники,  
 толпа навалилась,  
 огромная,  
 злая,  
 я стал на четвереньки  
 и залаял:  
 Гав! гав! гав!<sup>4</sup>

Если в исходных мотивах отмечена агрессивность субъекта, направленная на внешний мир, то в концовке мишенью агрессивного поведения становится сам герой лирического текста. Другое преобразование начальных смыслов в итоговые касается бестиальной темы, которая возникает в сравнении ("злюсь /.../ как собака") и затем смещается из иносказательного плана в плоскость действительного: стихотворение обрывается собачьим лаем. Как видно, текст повествует о распаде согласия между "я" и коллективом, причем социальное отчуждение грозит лирическому субъекту наказанием и метафорически отождествлено с отчуждением от людского сообщества как такового.

Поскольку смысловой мир всякого литературного произведения являет собой совокупность семантических категорий (пространственная, временная, социальная и тому подобная семантика), постольку при переходе от вступительной серии значений к заключительной каждая из этих категорий должна или трансформироваться, или оставаться неизменной (нулевое преобразование).<sup>5</sup> Основные трансформационные серии стихотворения таковы:

1) Трансформационный ряд категории "психические состояния субъекта": "это /.../ невыносимо" - "весь как есть искусан злобой" - "злюсь /.../ как собака" - "нервы, должно быть" - "(на улице) не успокоился ни на ком я" - "чувствую - не могу по-человечьи".

2) Трансформационный ряд категории "пространство и движение": "выйду, погуляю" - "на улице (не успокоился)" - "бросился к дому, шаги удвоив" - "оггибаю (полицейский пост)" - "(не заметил) в бешеном скаке" - "стал (на четвереньки)".



3) Трансформационный ряд категории "коммуникативные отношения": "взял бы и все обвыл" - "какая-то прокричала про добрый вечер" - "надо ответить /.../ не могу" - "вдруг оглушительное: "Городовой! Хвост!" - "(один) заорал" - "кричала про черта" - "залаял: Гав! гав! гав!".

4) Трансформационный ряд категории "внешние признаки живого существа": "ощупал себя: такой же, как был" - "лицо /.../ к какому привык" - "из-под губы - клык" - "закрыл лицо" - "провел рукой /.../ из-под пиджака развеерился хвостом и вьется сзади, большой, собачий" - "(ощетинив) в лицо усища-веники" - "(стал) на четвереньки".

5) Трансформационный ряд категории "социальные отношения и институты": "(надо ответить): она - знакомая" - "(огиваю) полицейский пост" - "один (заорал)" - "второму прибавился третий, четвертый" - "смяли старушонку" - "толпа навалилась огромная, злая".

Первая из этих цепочек сводит все множество понятий, указывающих на психические состояния человека, к понятиям агрессивного беспокойства. Смыслового развития в ней нет. Если толковать имитацию собачьего лая в финальной строке стихотворения не только в качестве знака исчезновения речи, но и в качестве агрессивного жеста, то первый ряд значений выступит в виде смысловой рамки текста. В следующем из перечисленных рядов перед нами два типа мотивов: одни изображают повышенную двигательную активность ("бешеный скач"), другие - ее полное отсутствие ("остолбенел", "стал"). На пути от начала к концу стихотворения образы движения превращаются в свою противоположность, причем вместе с этим перемещения из внутреннего во внешнее пространство сменяются перемещениями, имеющими обратную направленность. Тема отпадения от людского мира варьируется автором в трех планах: нарушаются коммуникативные способности лирического субъекта (перевод возможности в реальность), происходит физическая метаморфоза, попытка вступить в положительный социальный контакт ("надо ответить: она - знакомая") сменяется конфликтом с агрессивно настроенной и неконтролируемой ("смяли старушонку") толпой. Подобно второй серии значений, третий, четвертый и пятый ряды смысловых преобразований отрицают в конечных пунктах свое отправное содержание.

Анализ этих трансформационных цепочек позволяет заключить, что центральный в стихотворении мотив социального отчуждения реализован как мотив отчуждения от собственного "я", утраты привыч-

ного (двигательного, коммуникативного, телесного, социального облика. Что касается мотивов внутренней неуравновешенности героя, то они формируют устойчивый смысловой фон действия, служат вводным объяснением происходящего и в то же время подводят итог развитию темы: перевоплощение в низшее животное рисуется как следствие агрессивного помысла.

Следует обратить внимание на то, что сочетание смыслов, явленное в стихотворении "Вот так я сделался собакой", отличается регулярностью и в других произведениях поэта: "А тоска моя растет, непонятна и тревожна, как слеза на морде у плачущей собаки";<sup>6</sup> "Собакой забьюсь под нары казарм! Буду, бешеный, вгрызаться в ножища, пахнущие потом и базаром";<sup>7</sup> "Значит - опять темно и понуро сердце возьму, слезами окапав, нести, как собака, которая в конуру несет перееханную поездом лапу".<sup>8</sup> (Ср. также аллегория страсти в "Письме Татьяне Яковлевой" и обычную в письмах Маяковского шутливую подпись "Щен").

Выходу за границы обособленного произведения (или за пределы нескольких произведений одного автора) и рассмотрению памятника в свете литературной традиции (или синхронных интертекстуальных связей) сопутствует внесение существенных добавок в интерпретацию текста.

Связь стихотворения Маяковского с непосредственным литературным окружением, как показал Н.И.Харджиев,<sup>9</sup> демонстрирует одно из произведений Сологуба:

Самоуверенный и надменный,  
Но на мой взгляд глупый и жалкий,  
Поэт в панаме драгоценной  
Замахнулся на меня палкой.

Чего же ты, глупый, так испугался?  
Ведь я же на тебя не лаю.  
В жизнь мою никогда не кусался,  
Я только песни да поэмы слагаю.

Ты не поймешь, что живу не напрасно,  
Что мой подвиг собачий чего-нибудь стоит.  
Ведь в полночь никто так печально и страстно,  
Как я, на луну не завоюет.

Такою тоскою ты, умник жалкий,  
 Никогда своих стихов не напоишь.  
 Тебе бы лишь кричать да махать палкой,  
 Ты от тоски никогда не завоешь.

Проходи же, стихослгатель грубый,  
 В меня камней трусливо не швыряя.  
 В икры твои я не вонжу мои зубы,  
 Даже и ночью, жестоко страдая.

Проходи, проходи без шума и без ссоры.  
 Я презираю твой голос нахальный,  
 Твой смех презрительный, гордые взоры,  
 И твой воротничок высокий, крахмальный.

Если меня с дороги погонишь,  
 Что ж, убежать от людей не впервые.  
 Но берегись, - размахавшись палкой, уронишь  
 На песок дороги глаза надставные.<sup>10</sup>

И у Сологуба, и у Маяковского поэтические тексты имеют общую смысловую основу (превращение человека в собаку); эту общность поддерживают другие совместимые между собой мотивы (бегство от людей, агрессивность внешнего мира и пр.). Но, наряду с этим, в сопоставляемых стихах отыскиваются несовпадающие смыслы, среди которых выделяются три группы разночтений.

У Сологуба тема лирического субъекта составлена из взаимоисключающих элементов (мотивы низшего животного и творческого подвига). Возникает эффект иронического иносказания, который требует от читателя, чтобы тот выбрал одно из альтернативных отождествлений, присутствующих в теме "я", причем выбор в пользу равенства "я=поэт" предопределен благодаря тому, что бестияльность героя по сути дела им отрицается ("на тебя не лаю"; "никогда не кусался"; "в икры /.../ не вонжу мои зубы"<sup>11</sup>). В то время как у Маяковского пере- рождение человека выступает в виде фактического, безусловного перевоплощения в низшее животное, у Сологуба оно оказывается следствием ложного взгляда на лирического субъекта (с точки зрения антагонистического "я").<sup>12</sup> Маяковский переводит метафору Сологуба, в которой поэт у п о д о б л я е т с я собаке, в метонимический

план (в телесном облике героя смешиваются по принципу *pars pro parte* черты человека и животного).

Второе расхождение между двумя текстами затрагивает мотивы, управляющие нас к конфликту "я" и "не-я". Маяковский мыслит "не-я" как несчетное множество (толпа); в восприятии Сологуба - это персонализированный мир другого "я", другого поэта. Отвергаемый Сологубом тип творческой личности агрессивен по своей природе и ориентирован вовне; с последним обстоятельством, между прочим, согласуется тот факт, что внимание читателей сосредоточено на деталях одежды поэта-антагониста ("драгоценная панама", "высокий воротничок"). В противовес этому лирический субъект пассивно отграничен от внешней реальности ("Я только песни да поэмы слагаю"); его пассивность равносильна тому, что он в состоянии идентифицировать себя как неизменяемую (физически неперевоплотимую) величину.

Наконец, в плане преобразований отправных смыслов в финальные разбираемые произведения отличаются тем, что стихотворение Сологуба допускает лишь мнимое поражение лирического субъекта и утверждает вероятность наказания, которому будет подвергнут антагонист (мотив слепоты): "Но берегись, - размахавшись палкой, уронишь На песок дороги глаза надставные".<sup>13</sup>

Суммируем семантические трансформации, которые претерпела тема, развитая Сологубом, в произведении Маяковского:

Сологуб	Маяковский
ложное перевоплощение "я"	фактическое перевоплощение "я"
"не-я" = поэт (он)	"не-я" = толпа (они)
возможность наказания антагониста (слепота)	возможность наказания (преследования) лирического субъекта

Проведенное сопоставление открывает путь к новой трактовке стихов Маяковского, не выводимой из них самих, если рассматривать эти стихи изолированно от ближайшего литературного контекста. Превращение злого человека в собаку оказывается теперь тесно связанным с темой поэтического искусства. Эта тема не присутствует у Маяковского в явном виде, она "снята" (в гегелевском смысле слова), но знакомство с источником текста делает ее актуальной для читательского восприятия.

Имитируя за гранью ритмического каркаса произведения собачий лай, Маяковский создает репортаж о перевоплощении стихотворной речи в физические сигналы. Отчуждение от привычного "я" у Маяковского в этом освещении становится также и отчуждением поэта от поэтического слова.

Стихи Сологуба и Маяковского принадлежат к различным - символистской и постсимволистской - системам литературного творчества.<sup>14</sup> С точки зрения постсимволистов содержание художественного высказывания совпадает с самим называемым объектом, вследствие чего создается возможность представить поэтический мир значений не как отображение, но как продолжение реальности<sup>15</sup> и, стало быть, наделить создателя поэтического мира функцией не-поэта. У этих представлений было две стороны: не-поэту отводилась и роль "тринадцатого апостола" или "председателя земного шара" (владеющий искусством слова управляет и жизнью), и роль человека, который испытывает поражение в художественной деятельности или отказывается от литературной активности (не случайно порвал с поэзией такой участник постсимволистского движения, как Нарбут;<sup>16</sup> ср. также периоды творческого молчания у Ахматовой, Мандельштама и Пастернака). Вот почему темы отчуждения художника от слова, превращения слова в набор сугубо физических звуков, временной утраты творческого дара или отречения от поэзии вошли в смысловой репертуар многих поэтов 1910-х гг (ср. хотя бы "Я слово позабыл, что я хотел сказать..." Мандельштама).<sup>17</sup>

Разграничив два способа толкований литературного произведения, будем говорить впредь, что первый раскрывает с о б с т в е н н ы й с м ы с л текста, тогда как цель второго - освободить р е м и н и с ц е н т н ы й с м ы с л художественного сообщения.<sup>18</sup>

К сказанному о реминисцентной семантике в тексте Маяковского остается добавить следующее суждение: перечень источников, к которым может быть возведен сюжет стихотворения "Вот так я сделался собакой", не исчерпывается произведениями одного Сологуба. Вместе со стихами и прозой Сологуба было бы правомерно привлечь для сравнительного анализа ряд явлений мировой литературы, в которых тема отпадения от социальной среды сопричастна мотивам искусства и превращения человека в собаку.<sup>19</sup> Таковы, например, "Новелла о беседе, имевшей место между Сипионом и Бергансой, собаками госпиталя Воскресения Христова..." Сервантеса, "Известия о новейших судьбах

собаки Берганса" Гофмана, "Славные собаки" Бодлера (в последнем произведении мотив превращения в собаку реализован в обратной версии по отношению к другим составляющим этого ряда: беспризорные псы рисуются как артистическая богема). Имя Гофмана Маяковский упоминает в поэме "Флейта-позвоночник"; кроме того, о знакомстве с прозой Гофмана свидетельствуют мотивы "Флейты-позвоночника" и тема Повелителя Всего в "Человеке" (отмечено К.Г.Петросовым, который делает отсюда ложный вывод о романтической природе раннего творчества поэта<sup>20</sup>). Необходимо сказать также, что как раз незадолго до того, как были написаны стихи Маяковского (1915), появился русский перевод "Les bons chiens".<sup>21</sup> Впрочем, нас не обязательно должно интересовать, присутствовал ли весь этот художественный материал в оперативной памяти поэта или нет, поскольку ближайший литературный контекст формируется и за счет прямых и за счет косвенных зависимостей между отдельными произведениями, соприкасающимся друг с другом в последнем случае через тексты-посредники.

## 3

Сверх того, что каждый текст преобразует сложившуюся литературную ситуацию, он входит и во все множество когда-либо созданных текстов одного плана, принадлежащих к различным образцам и областям общения. (Ср. тезис М.М.Бахтина о тексте "как своеобразной монаде, отражающей в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы"<sup>22</sup>). Это означает, что семантическое строение текста может быть интерпретировано не только как манифестация индивидуальных установок автора или как продукт историко-культурной эволюции, но и в качестве одного из проявлений универсальных, постоянно действующих особенностей человеческого сознания. В любом художественном произведении, таким образом, прослеживаются некоторые правила семантических ассоциаций, не зависящие от времени и места его создания.<sup>23</sup>

Итак, нам предстоит ввести стихотворение Маяковского в контекст, который позволил бы извлечь у н и в е р с а л ь н ы й, а р х е т и п и ч е с к и й с м ы с л текста (в том значении этого термина, которое было определено в предыдущей главе). С технической стороны для этого требуется установить параллели между данным художественным произведением и максимально отодвинутыми от него во времени воплощениями сходной семантики. Эти реализации смысла, естественно, будут иметь чаще всего фольклорно-мифологическую окраску и в отдельных случаях – синкретическую целевую

установку. Они будут нести относительно слабый отпечаток индивидуального авторства и тем самым наиболее непосредственным образом отражать в себе архетипические формы смысловых сочетаний (в частности, потому, что недолговечность средств хранения фольклорной традиции компенсируется универсализмом ее содержания). Для историко-типологического рассмотрения стихов Маяковского будет достаточно ограничиться в основном архаическими восточнославянскими показаниями, которые вполне согласуются с показаниями других национальных культур.

В первую очередь надлежит отметить тот хорошо известный факт, что в мифологическом осмыслении собака - это хтоническое животное, обычно упоминаемое в старших памятниках в связи с мотивами земли и загробного мира.<sup>24</sup> Существенно, что этим семантическим зависимостям не противоречат материалы о заложных покойниках, умерших преждевременной смертью. Д.К.Зеленин свидетельствует, что заложного покойника могут бросать в безводный овраг, как бросают туда и собаку,<sup>25</sup> и указывает на легенды крестьян Купянского уезда Харьковской губернии, веривших, что "душа утопленников, тела которых не были вынуты из воды и не преданы земле, каждую ночь в виде собаки приходит к телу и воет на берегу".<sup>26</sup> (Ср. пренебрежительное отношение киников к погребальным обрядам: Диоген запретил предавать свое тело земле). Из других наблюдений Д.К.Зеленина для нас особенно ценны приводимые им сведения о погребении заложных покойников на перекрестках дорог (ср. античную мифологию, где собака считалась посвященной богине перекрестков Гекате)<sup>27</sup> и о тех народных представлениях, в соответствии с которыми безвременно умершие - это бездомные скитальцы: их не принимает земля, они не способны вернуться в могилу, ассоциируемую, как правило, с домом,<sup>28</sup> и носятся по свету вихрем.<sup>29</sup>

Превращение человека в собаку выступает в сказочном фольклоре (Афанасьев, № 254-255) как тема невинно-гонимого<sup>30</sup> (мотивы неверной жены), который впоследствии получает компенсацию. Особенно хорошо прослеживается компенсация невинно-гонимого в одной из версий этого сказочного сюжета, записанной в среде казаков-некрасовцев: здесь разворачивается цепь нарастающих вознаграждений, которые включают царскую милость - собаке выколачивают шерсть за спасение ребенка - и завершаются обратным превращением собаки в человека с помощью чудесно приобретенного волшебного средства.<sup>31</sup> В древнерус-

ской книжной традиции сопоставление социально отверженных с собаками<sup>32</sup> известно, например, по "Житию преподобного Прокопия Устюжского": юродивый заходит зимней ночью в "пустую храмину" и ложится возле собак, чтобы согреться (позиция юродивого в обществе, однако, настолько обособлена, что, по словам "Жития", даже "пси гнушаются" его и "отбегают"<sup>33</sup>). В древней картине мира собаки вообще могут занимать крайне низкое положение среди других животных (подобно тому, как заложные покойники в обрядово-легендарных материалах характеризуются особым - отчужденным - статусом в загробном царстве) и причисляться к нечистым существам: в апокрифическом "Сказании, како сотвори Бог Адама" Бог создает собаку из "тины, кала и возгрей", которыми Сатана вымазал Адама.<sup>34</sup>

Непосредственно видно, что сочетание мотивов социального отчуждения и превращения в собаку у Маяковского есть не что иное как один из вариантов универсальной семантической связи. Более полный перечень соответствий между стихотворной семантикой Маяковского и словесными памятниками прошлого будет составлен в том случае, если добавить сюда, что собака была отождествлена христианским сознанием с дьявольскими силами<sup>35</sup> (ср.: "Смяли старушонку. Она, крестясь, что-то кричала про черта"), что гнев в христианском этическом кодексе был занесен (по Ефрему Сирину) в разряд греховных бесовских помыслов<sup>36</sup> и что, наконец, превращение в собаку нередко толковалось архаическим сознанием как акт возмездия за отступничество от норм социального поведения. Так, в "курантах" встречается попавшая и в позднее летописание заметка о том, что в 1674 г. некий житель Праги был обращен Богом в черного пса за "нечестие"<sup>37</sup>; слова о "собацком изменном обычаи" настойчиво варьируются в переписке Ивана Грозного с Курбским; в былевом эпосе ("Добрыня и Марина") угроза превращения в собаку предшествует гибели героини и также сопряжена с мотивом "нечестивого" (еретического) поведения:

Сама она Марину больно бранит:

"А и сука ты, блядь, еретица, блядь!

Я-де тебя хитрея и мудрenea,

Сижу я на пиру, не хвастаю;

А и хошь ли я тебя сукой оберну?

А и станешь ты, сука, по городу ходить,

А станешь ты, Марина, много за собой псов водить"<sup>38</sup>;

в кельтских преданиях Кухулин получает свое бестиальное имя после



убийства собаки кузнеца Кулана и погибает впоследствии, нарушив гейс не есть собачьего мяса.<sup>39</sup>

Таким образом, архетипическое толкование найдено для большинства трансформационных цепочек, из которых строятся стихи Маяковского. Сюда входят: пространственно-двигательные образы (стремительное перемещение, невозможность вернуться домой из уличного пространства<sup>40</sup>), мотивы физической метаморфозы, социального отчуждения, психического неравновесия. Что касается еще не затронутой трансформационной серии "коммуникативные отношения" и ее вхождений в контекст культурных универсалий, то нелишне, с одной стороны, упомянуть о равенстве молчания и смерти, которое было общим для самых различных древнейших культур<sup>41</sup> (ср. хотя бы запреты на (громкую) речь во время убийства зверя<sup>42</sup> или обет молчания в посвященных обрядах, символизировавших, как говорилось, круговорот смерти и обновления), а с другой стороны, указать на подвиг молчания в ряде обособленных от общества коллективов (к примеру, у исихастов<sup>43</sup>).

В других стихах Маяковского, напротив, произнесенное вслух, обращенное к миру и человеку слово способно обновить и переродить людской род:

Придите все ко мне,  
кто рвал молчание,  
кто выл  
оттого, что петли полдней туги,-  
я вам открою  
словами  
простыми, как мычание,  
наши новые души...<sup>44</sup>

Речь уничтожает смерть и покой:

Читайте железные книги!  
Под флейту золоченной буквы  
полезут копченые сиги  
и золотокудрые брюквы.

А если веселостью песьей  
Закружат созвездия "Магги" -  
бюро похоронных процессий  
свои поведут саркофаги.<sup>45</sup>

Вот почему речевая фактура стихов Маяковского обычно пронизана об-

ращениями, эмоциональными выкриками, инвокациями: "Первый и самый общий стилистический признак языка Маяковского, — утверждал Г.О.Винокур, — заключается в том, что он целиком пронизан стихией устного, и притом преимущественно громкого устного слова. Это сказывается, например, в многочисленных имитациях устного интонирования и звукоподражаниях".<sup>46</sup>

Теперь остается совместить с разбираемым здесь универсальным семантическим комплексом и тот реминисцентный смысл, который скрыт в произведении Маяковского (превращение в собаку и творческая деятельность). С этой точки зрения уместно указать на материалы древнерусского изобразительного искусства, где обросший шерстью кинокефал мог быть наряжен в цветной скомороший костюм.<sup>47</sup> Заслуживает внимания, что в сказочном фольклоре (Афанасьев, № 255) человек, приобретающий облик собаки, угождает хозяину артистическим шутовством, веселя его гостей за столом.<sup>48</sup> Наконец, следует напомнить о сюжете былины "Вавила и скоморохи". В этом тексте, где скоморохи выведены в положительном освещении, тема отчужденного искусства оторвана от мотивов скоморошества и переплетена с темой "инищного царства", в котором правит "царь-Собака":

Заиграл да тут да царь Собака,  
Заиграл Собака во гудочек,  
А во звончатый во переладец...<sup>49</sup>

Если учесть мифологическую эквивалентность собаки и волка, равно опознанных в индоевропейской культурной традиции в качестве хтонических животных<sup>50</sup>, то не будет натяжкой поместить в один ряд с только что приведенными фактами магическую способность обращаться "сѣрымь вълкомь", которую приписывает Бояну "Слово о полку Игореве", называя его "Велесовь внуце". В пантеоне языческих богов Велес (Волос), как показывают реконструкции древнейшей славянской картины мира,<sup>51</sup> объединял роли покровителя искусств и блюстителя стада и пастбищ (ср. обычное для фольклорного повествования линейное чередование таких мотивов, как превращение в собаку и успешная охрана стада; показательные аналогии в "Новелле о беседе, имевшей место между Сипионом и Бергансой..." Сервантеса; ср. также слияние мотивов скота и "инищного" мира "царя Собаки" в концовке былины "Вавила и скоморохи"). В согласии с изображением загробного царства в виде пастбища Велес является не только скотым богом, но и богом потустороннего мира. Для восстанавливаемой здесь зависимости

Велес - собака характерно, что миф о собаке, стерегущей потусторонний мир, может иметь в виду происхождение собачьей шерсти<sup>52</sup> и что у славян прослеживается "связь Волоса как названия мифологического существа с названием волос-шерсти".<sup>53</sup>

Судя по этим косвенным данным, связь между мотивами собаки и искусства в мире мифологических значений была потенциальной связью, которая актуализовалась лишь в условиях господства персональных писательских традиций, то есть в результате отчуждения автора от потребителей творческого продукта. Даже если такая догадка выглядит чрезмерно рискованной, остается непреложным тот факт, что в ранней эстетической традиции совместному появлению этих мотивов сопутствует особая отмеченность темы искусства - шутовского, скоморошьего, "инищного".<sup>54</sup> Чрезвычайно знаменательно в этом плане, что стихи Маяковского создавались в период его сотрудничества в "Сатириконе", когда в искусстве поэта превалирующее положение занял жанр стихотворных обличений. Здесь же следует сказать и о том, что мотивы отчужденного искусства были вообще весьма популярны в поэзии 1910-х гг (ср., между прочим, название артистического подвала "Бродячая собака").

Заканчивая на этом попытку историко-типологического прочтения стихов Маяковского, подытожим проясняющиеся при сопоставительном анализе трансформации универсального комплекса значений. Очевидно, во-первых, что Маяковский аннулирует центральную для всей этой констелляции тему смерти; "сильная" антиномия Жизнь-Смерть заменена "слабой": жизнь в человеческом коллективе-жизнь вне человеческого коллектива. Во-вторых, этой замене сопутствует нарушение равновесия между исключением героя из людского сообщества и компенсацией отверженного. Лоуренс Л.Штальбергер находит у Маяковского ту же идею, что и в учении киников, которое выдвигало социально обездоленных, уподобленных собакам, в ряд избранников, вещавших истину.<sup>56</sup> Бесспорно, что тождество отверженные=избранники было разнообразно представлено в раннем творчестве Маяковского. Однако в случае со стихотворением "Вот так я сделался собакой" семантическая связь с идеологией киников имеет по преимуществу характер отталкивания: тема избранничества, компенсирующего отчуждение, сведена Маяковским на нет (поскольку "быть избранником" - это родовое понятие по отношению к понятию "быть поэтом", которое получает в произведении как раз противоположный смысл). Будучи за-

ключены в контекст семантических универсалий, стихи о перемене физического облика человека читаются как стихи о невозместимости отчуждения. Подмена "сильной" антинормы Жизнь-Смерть на "слабую" может быть понята тогда в качестве симптома, указывающего на снятие психологической напряженности с помощью примирения контрастов, подстановки на их место аналогичных, но менее резких, что связано, видимо, с глубоким потрясением, испытанным Маяковским после преждевременной гибели его отца и отразившимся в автобиографии "Я сам", а также в некоторых фактах бытового поведения поэта (ср., например, гипертрофированную чистоплотность Маяковского, вызванную страхом перед случайными инфекционными заболеваниями).

Итак, различные интерпретации текста взаимно корректируют и дополняют друг друга, причем ни одна из них не обладает окончательной разрешающей силой, помимо остальных. Лишь благодаря сопоставлению разбиравшихся стихов Маяковского с контекстом, простирающимся вплоть до архаического искусства, удастся проникнуть в их биографическую подоплеку, в персональную психологию автора, раскрыть индивидуальное своеобразие текста в сравнении с длинным рядом родственных явлений (вытеснение мотивов физической смерти мотивами социального инобытия). С другой стороны, только сопоставление с ближайшим литературным смысловым окружением, представленным произведением Сологуба, позволяет проследить за предпринятой Маяковским трансформацией мотивов поэта-избранника и дать этой трансформации социокультурное толкование (постсимволистская идея поэтического мира значений как продолжения, а не как отражения мира реальных). Короче говоря, изучение сцеплений текста с контекстом дает возможность передвинуть анализ с уровня описания замкнутого в себе смысла на уровень объяснения смысла.

## Примечания

1. Ср. о художественной многозначности: А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К.ЦЕГЛОВ, *К описанию смысла связного текста (на примере художественных текстов)*, М. 1971, с.23 и след. О роли контекста в интерпретации произведения ср.: Cesare SEGRE, *Semiotics and Literary Criticism*, The Hague-Paris, 1973, p.57-58.
2. А.Е. SCHEFLEN, *Communicational Structure: Analysis of a Psychotherapy Transaction*. Bloomington and London, Indiana University Press, 1973, p.201.
3. R. BARTHES, "Par où commencer?" - *Poétique*, 1970, N1, p.3.
4. В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.1, М. 1955, с.88-89.
5. Смысловое движение от начала к концу текста осуществляется с помощью двух фундаментальных типов преобразований: первый - это трансформации, протекающие в границах одного и того же семантического класса; второй - преобразования одного класса значений в другой. В первом случае семантический сдвиг случается благодаря изменению текстовой модальности (то есть изменению глубинного предиката текста); во втором - связность текста обеспечивается тем, что каждый последующий смысловой сегмент сохраняет хотя бы одну из тех модальностей, под знаком которых шло разворачивание предшествующих звеньев. Например:

	Тронул губу,	
появляться	а у меня из-под губы - клык.	физические атрибути
	Скорее закрыл лицо, как будто сморкаюсь.	
исчезать	Бросился к дому, шаги удвоив. Бережно огибаю полицейский пост,	движение
появляться	вдруг оглушительное: "Городовой! Хвост!"	коммуни- кация

В левом столбце названы (основные) модальности этого отрывка, в правом - те семантические категории, из которых формируется смысловой мир текста. Движение смысла между модальностями "появляться" и "исчезать" ограничено той семантической областью, куда входят понятия, отсылающие к телесным признакам живого существа ("губа", "клык", "лицо"). В свою очередь, перемещению в новую область значений (образы движения: "бросился к дому", "бережно огибаю") сопутствует сохранение модальности "исчезать", содержащейся и в мотиве спрятанного лица и в мотиве спасения бегством. Наконец, последний сегмент, фиксируя категорию коммуникативности, косвенно возвращает нас к предикату "появляться" ("вдруг оглушительное..."), чем и гарантируется связное восприятие текста. Логическую экспликацию двух видов смысловой связности см.: G. GENOT, "Elements towards a Literary Analytics". - *Poetics*, 1973, № 8, p. 46.

6. В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.1, с.158.
7. Там же, с.105.
8. Там же, с.194.
9. Н.ХАРДЖИЕВ, В.ТРЕНИН, *Поэтическая культура Маяковского*, М. 1970, с.217-218.
10. Ф.СОЛОГУБ, *Стихотворения*, Л. 1975, с.368-369.
11. Ср. в "Гимне критику":  
Легко смотреть ему, обутому и одетому,  
молодых искателей изысканные игры

и думать: хорошо - ну, хотя бы этому  
потрогать зубенками шальные икры.

(В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.1, с. 83 )

12. Сюжет превращения в собаку находим и в прозе Сологуба (рассказ "Белая собака"). Как и в стихотворной версии, физическое перевоплощение в "Белой собаке" неокончательно, двусмысленно; ср. концовку рассказа: "Гулко прокатился удар выстрела. Собака завизжала, вскочила на задние ноги, прокинулась голою женщиною и, обливаясь кровью, бросилась бежать, визжа, вопя и воя" (Ф.СОЛОГУБ, *Собр. соч.*, т.7, СПб. изд-во "Шиповник", 1910, с. 18). Ср. еще такие стихи Сологуба, как "Собака седого короля", "Мы - плененный звери..." и т.п.
13. Ср. о мотиве слепоты в мифе: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*. М. 1974, с.126 и след. О наказании слепотой за непочтительный смех в германском фольклоре см.: А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ, "Разыскания в области русского духовного стиха, VI-X"- *Записки Императорской Академии Наук*, т. 45, СПб. 1883, с.119.
14. В символистской поэзии скрывается и источник уже упоминавшихся выше строк из "Письма Татьяне Яковлевой": "...потягиваясь, задремлю, сказав - тубо - собакам озверевший страсти" (В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.9, М. 1958, с.386). Этот мотив был заимствован Маяковским, скорее всего, из переведенного Брюсовым стихотворения Метерлинка "Serres chaudes" ("Русские символисты", М. 1895):

И под кнутом воспоминанья  
Я вижу призраки охот,  
Полузабытый след ведет  
Собак секретного желанья.

Об этом переводе см. подробно: Н.ГУДЗИЙ, "Из истории раннего русского символизма. Московские сборники "Русские символисты"- *Искусство. Журнал ГАХН*, М. 1927, с.204. Не исключено, однако, что отклик Маяковского на брюсовский перевод был осложнен одновременно откликом на стихи Зенкевича, датированные 1916-м г. (мотив самоконтроля):

Звонче, звонче  
Труби, сзывая  
Своры и стаи  
Голодных и злых  
Замыслов - гончих,  
Желаний - борзых!

Пусть под арапником, собираясь на рог,  
С ласканьем лягут на привязи у ног.

(М.ЗЕНКЕВИЧ, *Избранные стихи*, М. 1933, с.67-68)

К вопросу о метонимическом преобразовании стихотворного наследия символистов ср. автохарактеристику героя-поэта трагедии "Владимир Маяковский": "Граненых строчек босой алмазник" (В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.1, с.156), которая отсылает нас к раннему брюсовскому "Сонету к форме", где результат творческого акта сопоставляется с "бриллиантом", оживающим "под гранями /.../ в алмазе" (тогда как у Маяковского два члена этого сопоставления теряют самостоятельность по отношению друг к другу и сливаются в один смысловой объем).

15. См.подробнее: И.П.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция*

поэтических систем, М. 1977, с.101 и след.

16. Характерно, что символист Александр Добролюбов, уйдя в народ, не прекратил полностью своих литературных занятий (сборник "Из книги невидимой").
17. Ср. еще близкие к теме, развитой Маяковским, мотивы отчуждения в "Песне псов" футуриста Чурилина (Тихон ЧУРИЛИН, *Вторая книга стихов*, М. изд-во "Лирень", 1918, с.16). В ряду приводимых здесь фактов по-новому может быть осмыслена и футуристическая "заумь" - своего рода компромисс между словесным творчеством и молчанием.
18. Ср. понятия "описания" и "интерпретации" текста в: Tzvetan TODOROV, *Poétique de la Prose*, Paris, 1971, p.244 et sqq. Ср.: разработанное школой К.Ф.Тарановского противопоставление "текста" и "подтекста"; см. об этом: Kiril TARANOVSKY, *Essays on Mandelstam*, Cambridge, Mass. and London, 1976, p.18 et sqq; Омри РОНЕН, "Лирический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама." - *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris, 1973, p.375 et sqq; Г.А.ЛЕВИНТОН, Р.Д.ТИМЕНЧИК, "Книга Тарановского о поэзии Осипа Мандельштама," - *Russian Literature*, 1978, VI-2, с.197-211, а также другие работы названных авторов. Обзор современных лингвистических теорий в этой области см.: В.Я.МЫРКИН, "Текст, подтекст и контекст". - *Вопросы языкознания*, 1976, № 2.
19. Трансформации этой семантики в западноевропейской литературной традиции обсуждаются в: Ross SHAMBERS, "The Artist as Performing Dog". - *Comparative Literature* (University of Oregon), 1971, vol. 23, № 4. Ср. некоторые сходные мотивы в поэзии Заболоцкого, в живописи Филонова, в ранней новелле Федина "Песьи души", в повести Булгакова "Собачье сердце" и в прозе Ильфа и Петрова (рассказ "Их бин с головы до ног"). Ср. также переписку двух собак в гоголевских "Записках сумасшедшего".
20. К.Г.ПЕТРОСОВ, "О творческом методе и герое раннего Маяковского". - *Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции*, М.1969.
21. Шарль БОДЛЭР, *Стихотворения в прозе*, перевод с французского под ред. Л.Гуревич и С.Парнок, СПб. 1909.
22. М.БАХТИН, "Проблемы текста. Опыт философского анализа". - *Вопросы литературы*, 1976, № 10, с.125.
23. Существование семантических универсалий подтверждается новейшими наблюдениями в области функциональной асимметрии мозга; в соответствии с экспериментальными данными, механизм абстрактного познания, будучи сосредоточен (у правой) в левом полушарии, относительно самостоятелен по отношению к чувственному опыту: "Процессы абстрактного познания, - пишут Т.А.Доброхотова и Н.Н.Брагина, - свободны от рамок конкретного пространства и времени" (Т.А.ДОБРОХОТОВА, Н.Н.БРАГИНА, "Пространственно-временные факторы в организации нервно-психической деятельности". - *Вопросы философии*, 1975, № 5, с. 142).
24. Ср. украинское предание о "песиголовцах-людоедах": "Старі люди розказують, що колись то було времена, що не було смерті. Тоді, за місто смерті, жили, кажуть, песиголовці з одним оком. Було, песиголовці піймають чоловіка, та закинуть его в яму /.../ візьмуть тай зздять чоловіка" (М.ДРАГОМАНОВ, *Малорусские народные предания и рассказы*, Киев, 1876, с.2). В другом аналогичном рассказе подчеркнуто, что "песиголовцы" живут в "землянках" (там же, с.384-385). Осознание собаки как существа, сопряченного с землей, смерти и царству мертвых, распространено не

- только в индоевропейской традиции; у гиляков, по Л.Я.Штернбергу, душа умерших временно переселяется именно в собаку (Л.Я.ШТЕРНБЕРГ, *Первобытная религия в свете этнографии*, Л. 1936, с. 49); по поверью коряков и чукчей, подземное царство мертвых стерегут псы, которые кусают тех, кто плохо обращается с ними (В.Г.БОГОРАЗ, *Чукчи, т.2.Религия*, Л. 1939, с.45) и т.д.
25. Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Очерки русской мифологии, вып.1.Умершие неестественной смертью и русалки*, Пгр. 1916, с.287.
  26. Там же, с.79.
  27. "Похороны заложенных покойников на перекрестках дорог /.../ в народе объясняются теперь так: когда заложенный выйдет из могилы и пойдет на место своей смерти или домой, то /.../ на перекрестке дороги он собьется с дороги" (там же, с.55). Это народное объяснение, конечно, не заменяет научного толкования похорон заложенных покойников, которое, видимо, должно состоять в том, что перекресток в качестве точки пересечения двух (или более) линий не принадлежит ни одной из них и в то же время принадлежит каждой из них порознь, выступая тем самым как особое место подходящее для пребывания неестественно умерших. О соотношении перепутья с заложенными покойниками см. также: Н.Н.ВОРОНИН, "Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке".- *Государственный Ярославско-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Краеведческие записки, вып.4, Ярославль, 1960, с.40-43.*
  28. Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Очерки русской мифологии...*, с.97. Ср. о собаке как о существе, место которого - в пространстве, расположенном вне границ дома: "Связь и противопоставление дома и двора отражены в наличии двух домовых: домового 'доможила' /.../ обычно доброжелательного к человеку, и домового 'дворового', обычно недоброжелательного к домашним животным, которых он мучает (исключение составляют собака и козел)" (Вяч.Вс.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период)*, М.1965, с.169-170).
  29. Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Очерки русской мифологии...*, с.26. Ср. тот же мотив в сказочном фольклоре (самарская сказка "Про попадью"): по весившуюся попадью нечистая сила использует как средство передвижения, обернув ее тройкой лихих коней (Д.Н.САДОВНИКОВ, *Сказки и предания Самарского края.- Записки Императорского Русского Географического общества по Отделению этнографии, т.12, СПб. 1884, № 77, с.247*).
  30. Ср. цикл католических легенд о св. Христофоре, где также объединены мотивы невинно-гонимого и превращения в собаку. "Христофор от песьих глав" был хорошо знаком и русскому читателю; см. хотя бы: Д.РОВИНСКИЙ, *Русские народные картинки, т.3, СПб. 1881, № 1637-1639*. Отметим здесь интересную икону (XVIII в.), хранящуюся в Вологодском краеведческом музее, на которой св. Христофор изображен в виде кинокефала с высунутым языком, шерстью на шее и оскаленными зубами; в руках у него - копье и крест. В связи с мотивом наказания слепотой у Сологуба ср. ослепление царя, истязавшего св.Христофора, в изложении легенды о кинокефале-мученике у Вальтера Шпейрского (X в.); см. подробно: И.ЖДАНОВ, *К литературной истории русской билевой поэзии*, Киев, 1881, с.173 и след.
  31. *Русские сказки казаков-некрасовцев*, собраны Ф.В.Тумилевичем, Ростовское книжное изд-во, 1958, с.128-132. Вполне понятны социальные предпосылки, способствовавшие удержанию сюжета в его



развернутой форме среди людей, очутившихся на чужбине. Ср. предания об оборотнях-волкодлаках (С.В.МАКСИМОВ, *Собр. соч.*, т18. *Нечистая сила. - Неведомая сила*, СПб. 1896, с.123).

32. Относительно общеиндоевропейского представления о человеке, совершившем убийство и становящемся волком, см.: Вяч.Вс.ИВАНОВ, "Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка". - *Известия АН СССР (Серия Литературы и Языка)*, 1975, т.34, № 5, с.401, 405.

33. *Житие преподобного Прокопия Устюжского*, СПб. изд. ОЛДП, 1893, с.32-33. Этот сюжет был известен и поэзии ХХ в.: см. балладу Бунина "Святой Прокопий". О сопричастности юродивых собакам см.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, А.М.ПАНЧЕНКО, "Смеховой мир" древней Руси, Л. 1975, с.153-154. Ср. духовные стихи, отводящие нищей братии место с "подстольными псами" (А.БЕЛОУСОВ, "Из наблюдений над русским духовным стихом, 1. "Два брата Лазаря""). - *Quinquagelagio*, Тарту, 1972, с.63). По поводу соединения мотивов бесчеловечности и социальной отверженности в новой литературе ср. следующие стихи из "Кобыльих кораблей" Есенина:

Сестры-суки и братья-кобели,  
Я, как вы, у людей в загоне.  
Не нужны мне кобыл корабли  
И паруса вороньи...

Никуда не пойду с людьми,  
Лучше вместе издохнуть с вами,  
Чем с любимой поднять земли  
В сумасшедшего ближнего камень.

(С.ЕСЕНИН, *Собр.соч.в пяти томах*, т.2, М. 1966, с. 86). Тематика этих стихов напоминает одну из стилизаций А.Добролюбова, которые были созданы им во время разрыва с литературными кругами: "Я говорю им: мир, младшие братья мои, мир, братья псы, вы видите - по заповеди посоха нет у меня, чтоб не гневить вас, чтоб говорить мир и псам" (Александр ДОБРОЛЮБОВ, *Из книги невидимой*, М. изд-во "Скорпион", 1905, с.83).

34. *Памятники старинной русской литературы*, издаваемые Г.Кушелевым-Безбородко, вып.3, СПб. 1862, с. 13. Одно из показательных свойств мифологической семантики - ее обратимость. Поэтому собака может занимать не только низшую, но и высшую ступень в иерархии мифологических существ (ср. зороастризм). Однако следует отметить, что и в том случае, когда собака и волк выступают в роли особо ценимых животных, они продолжают символизировать обособленность, пусть и почетную, человека от общества (мотивы Кира, рожденного от собаки, Ромула и Рема и пр.). Ср. также в "Песне о Роланде" мотивы преждевременной гибели главного героя и вещего сна Карла, которому Роланд является в облике охотничьего пса.
35. Так, например, в Киево-Печерском патерике дьявол, принявший образ черного пса, мешает Феодосию Печерскому читать псалмы.
36. Л.СОКОЛОВ, *Психология греха и добродетели*, Вологда, 1905, с. 9 и след.; Ф.А.РЯЗАНОВСКИЙ, *Демонология в древне-русской литературе*, М. 1915, с.74 и след. Показательно, что собака постоянно фигурирует в белорусских заговорах от шала (бешенства): "Дядька Лебедька, унимай свойго собаку кусаку, крутяку и вертяку: укусив ен раба Божого, вынимай шал из косьтей /.../ штоб у раба Божого косьтьти ня ломило, горучия криви ня морило, ясных вочей ня крутило" (*Белорусский сборник, вып.5. Заговоры, апокрифы, духовные стихи*, собрал Е.Р.Романов, Витебск, 1891, с.104).

37. А.М.ПАНЧЕНКО, *Чешско-русские литературные связи XVII века*, Л. 1969, с.114.
38. *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым*, М.-Л. 1958, с. 54.
39. В.В.ИВАНОВ, "Происхождение имени Кухулина".- *Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В.М.Жирмунского*, М.-Л. 1964, с. 452 и след.; ср. пародийное переосмысление сюжета о Кухулине в русской бытовой сказке "Барин и собака" (Ю.М.СОКОЛОВ, "Что поет и рассказывает деревня".- *Жизнь*, 1924, № 1, с.287), где мужик убивает напавшую на него собаку барина и обязуется служить вместо пса; об этой сказке см.:Ю.И. ЮДИН, "Роль и место доисторических воззрений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике".- *Миф - фольклор - литература*, Л. 1978.
40. К вопросу о мифологической связи города и собаки см. "Заветные пословицы" В.И.Даля: Claude CAREY, *Les proverbes érotiques Russes. Etudes de proverbes recueillis et non publiés par Dal' et Simoni*, The Hague-Paris, 1972, N 196 (первая пагинация), p. 62. В стихах близких к Маяковскому поэтов мотивы, восходящие к представлениям о заложенных покойниках, присутствуют у Пастернака (уже разбиравшийся мотив заблудившегося героя в "Метели"). В частности, строки: "Твой вестник - осиновый лист, он безгубый, безгласен, как призрак, белей полотна!" (Б.ПАСТЕРНАК, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л. 1965, с.85) сопоставимы с народными верованиями, обозреваемыми Д.К.Зелениным: "Заклятые люди (то есть без вести пропавшие) /.../ возвращены домой /.../ могут быть посредством осинового листа, а потому заонежане говорят, что закланного человека от дому отделяет только осиновый лист" (Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Очерки славянской мифологии...*, с.11). Указанная параллель как будто подтверждается тем обстоятельством, что в ранней редакции стихотворения "Сочельник", вошедшего позднее в один цикл с "Метелью", Пастернак употребляет такие заимствования из словаря Даля, как "сполагоря" и "сувои" (именительный падеж множественного числа).
41. Среди новейших литературных аналогий ср. "язык молчания" у Павезе: M.KING, "Silens, an Element of Style in Pavese".- *MLN. Italian Issue*, 1972, vol. 87, N 1. В архаической литературной традиции метафорическое отождествление молчания и небытия могло становиться даже сюжетобразующим приемом, как в сказках "Тысячи и одной ночи", где "отсутствие повествования означает смерть" (Tzvetan TODOROV, *Poétique de la Prose*, Paris, 1971, p.87).
42. Д.К.ЗЕЛЕНИН, "Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии, ч.1. Запреты на охоте и иных промыслах".- *Сборник Музея антропологии и этнографии*, вып.8, Л. 1929, с.64 и след.
43. J.MEYENDORFF, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1959, p.201, где указаны различия и схождения между исихазмом и йогой. Об идее молчания у Нила Сорского см.: G.A.MALONEY, *Russian Hesychasm. The Spirituality of Nil Sorskiij*, The Hague-Paris, 1973, p.111-113. Интересно, что, по рукописи Новгородской Софийской библиотеки, св.Христофор не умеет говорить (И.ЖДАНОВ, *К литературной истории русской билевой поэзии*, с.175).
44. В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн.собр.соч.*, т.1, с.154.
45. Там же, с.41.
46. Г.ВИНОКУР, *Маяковский - новатор языка*, М. 1943, с.111; см. так же: И.П.СМИРНОВ, "Причинно-следственные структуры поэтических произведений".- *Исследования по поэтике и стилистике*, Л. 1972,

с. 245-246.

47. Ф.А.РЯЗАНОВСКИЙ, *Демонология в древне-русской литературе*, с.55. В одном из рассказов, включенных в "Великое зеркало", молния отсекает скomoroxу руку, которую подбирают два черных пса и уносят с собой; иерей отказывается хоронить скomoroxа близ церкви. См. также: А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ, *Разыскания в области русского духовного стиха*, VI-X, с.172. Другие примеры мифопоэтической связи между темами искусства, магии, экстаза, с одной стороны, и собаки (волка), - с другой, см.: Вяч.Вс.ИВАНОВ, "Древнебалканский и общиндоевропейский текст мифа о герое-убийце пса и евразийские параллели". - *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели*, М. 1977, с.190-191.
48. Поскольку на ранних стадиях культуры искусство не было отчленено от магии, преследовавшей, помимо прочих, и терапевтические цели, постольку будет бесполезно упомянуть об особой терапевтической функции, которую получала собака в народных верованиях: "Ишол Святыи Егорий чрез железный мост и за ним бегло три пса: един серый, другой белый, третий черный. Серый пес бельмо слизнул, белый пес бельмо слизнул, черный пес бельмо слизнул у рожденного, у молитвенного, у крещенного раба Божия" (Л.МАЙКОВ, *Великорусские заклинания*, СПб. 1869, с.39). О лечебной функции собаки см. также: Д.К.ЗЕЛЕНИН, *Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов*, М.-Л. 1936, с.62. Сравнение древнерусских волхвов-скomoroxов с носителями шаманской культуры см.: Н.Н.ВОРОНИН, *Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке*, с.85; ср. в этом освещении собаку как главного помощника якутского шамана: В.Н.ВАСИЛЬЕВ, "Шаманский костюм и бубен у якутов". - *Сборник Музея антропологии и этнографии при Императорской Академии Наук*, т.8, СПб. 1910, с.29.
49. *Архангельские билины и исторические песни, собранные А.Д.Григорьевым в 1899-1901 гг.*, т.1, М. 1904, № 85 (121).
50. См., например: Евг.КАГАРОВ, *Культ фетишей, растений и животных в древней Греции*, СПб. 1913, с.218 и след. Из новейших работ укажем: Вяч.Вс.ИВАНОВ, *Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка*, с.399-400. Здесь же (с.400) см. о вещи природе волка-оборотня; ср.: R.JAKOBSON (with M.SZEFTEL), "The Vseslav Epos". - R.JAKOBSON, *Selected Writings*, The Hague-Paris, 1966, vol.4, p.346-350. Любопытно, что в аллегорическом изображении трех возрастов у Тициана профили юноши и старика сопоставлены с головами собаки и волка, а повернутое к зрителю лицо зрелого мужчины - с головой льва. Ср. о мотиве старого деда как антропоморфного заместителя волка в славянской мифологии: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей...*, с.192.
51. Вяч.Вс.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период)*, с.14-15, 21-23; Р.ЯКОБСОН, "Вопросы сравнительной индоевропейской мифологии в свете славянских показаний". - *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Prague, 1968, vol.1*, The Hague-Paris, 1968, p.128; В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей...*, с.31-75; о соотносительности волхвов-скomoroxов с культом Волоса в "Сказании о построении града Ярославля" см. специально: Вяч.Вс.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии". - *Труды по зна-*

- ковым системам, вып.6, Тарту, 1973, с.60. См. также другие работы названных авторов.
52. В украинской легенде "Человек и собака" пес, который охраняет Адама, замерзнув, засыпает, после чего в рай удается проникнуть дьяволу; узнавший об этом Бог дает собаке шерсть (М. ДРАГОМАНОВ, *Малорусские народные предания и рассказы*, с.1). Ср легенду об Эрлике, божестве потустороннего мира, даровавшем собаке шерсть: А.В.АНОХИН, "Материалы по шаманству у алтайцев".- *Сборник Музея антропологии и этнографии при Российской Академии Наук*, т.4, вып.2, Л. 1924, с.18.
  53. Вяч.Вс.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии*, с.49 и след. О превращении противника Бога Грозы в низших животных, включая собаку, в литовской мифологии см.: В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей*, с.77-78.
  54. В связи с вопросом о концептуализации собаки как символа отчуждения ср.: "...особая ритуальная функция собаки /.../ определялась /.../ ее одновременной причастностью к диким животным и животным домашним" (Вяч.Вс.ИВАНОВ, *Древнебалканский и общеевропейский текст мифа о герое-убийце пса...*, с.195).
  55. Ср.: J.L.KUGEL, *The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry*, New Haven and London, 1971.
  56. L.L.STALBERGER, *The Symbolist System of Majakowskij*, London - the Hague - Paris, 1964, p.88.

## ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ЛИТЕРАТУРНОГО КОНТЕКСТА

## 1

В том случае, если литературный текст отсылает нас сразу к нескольким источникам, присутствующие в нем реминисцентные значения, как правило, представляют собой не произвольное сочетание, но образуют внутренне организованное единство. Иначе говоря, различные источники произведения обычно входят в круг типологически сопоставимых художественных явлений. Тем самым текстуальная (непосредственно наблюдаемая) связь литературных памятников в значительной мере предопределяется их типологическим (глубинным, реконструируемым исследователем) сходством.<sup>1</sup> Обратимся за примером к "Бесам" Достоевского.

Разбор "Бесов" показывает, что каждый из героев Достоевского получает отличительные признаки, переходя из одной четырехсоставной системы отношений в другую, сходно устроенную, систему.

Так, Шатов в начале хроники представлен как член кружка, сложившегося вокруг Степана Трофимовича Верховенского, и соотнесен с тремя остальными участниками собраний - с Виргинским, Липутиным и Лямшиным. Эта связь такова, что Шатов в исходной ситуации повествования сведен в антитетичную пару с Виргинским:<sup>2</sup> оба терпят неудачу в семейной жизни, но если Шатов, теряя жену, обретает самобытные политико-философские взгляды и "радикально" изменяет "некоторые из прежних социалистических своих убеждений" (т.10, с.27), то Виргинский, напротив, оказывается, согласно автору, носителем "чужих" для русского человека, "книжных" идей. Что касается Липутина, то он, по заявлению Степана Трофимовича, "золотая середина" (т.10, с.29). Липутин - это одновременно обладатель и "своего" (семейный деспот, накопитель, губернский чиновник, каких много) и "чужого" (либерал и атеист). Наконец, Лямшин отличается от Шатова, Виргинского и Липутина тем, что вообще не имеет ни "своего" (инородец), ни "чужого" (в частности, он профанирует высокую тему революционной "Марсельезы").

По ходу действия Шатов перемещается на новый - более высокий по рангу - уровень ценностных отношений и попадает в один ряд с центральными персонажами повествования. Проповедуя поддерживаемое автором учение о народе-богоносце, он контрастирует в этом отношении с Кирилловым, утверждающим мысль о человекобоге. И тот и другой герои хроники предстают как отголоски идеологических увлече-

ний Ставрогина, который тем самым объединяет в себе оба полюса идейных прений романа. В ключевой автохарактеристике Ставрогин заявляет: "Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от этого удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие" (т.10, с.514). Замыкает этот ценностный четырехугольник младший Верховенский - отрицательный двойник Николая Всеволодовича, выступающий в роли убийцы как антитеза самоубийцы Кириллова и в роли последователя элитарной теории Шигалева как противовес уверовавшему в народ Шатову.

От оценки, которой наделен герой, зависит то обстоятельство, будет ли он персонажем, вызывающим смех, или же персонажем смеющимся (в творчестве Достоевского нет ни одного другого романа, в котором изображению смеха и осмыслению его природы было бы отведено столько же места, сколько и в "Бесах"). Если сверить две только что рассмотренные сети отношений (оставляя пока в стороне другие сходные ансамбли героев), то обнаружится, что в первом случае объектом смеха будет "шут" Лямшин, который развлекал гостей Степана Трофимовича тем, что "представлял свинью, грозу, роды с первым криком ребенка и пр., и пр." (т.10, с.30-31), а во втором - Петр Верховенский: "Ставрогин вдруг рассмеялся.

- Я на обезьяну мою смеюсь,- пояснил он тотчас же.

- А! догадались, что я распаясничался,- ужасно весело рассмеялся и Петр Степанович,- я чтобы вас рассмешить" (т.10, с.405-406). К смеющимся же персонажам принадлежит, с одной стороны, Липутин, в характере которого Хроникер отмечает "особую злую веселость" (т.10, с. 27), а с другой,- Ставрогин, о "насмешливости" жизни" (т.10, с.151) которого говорят старший и младший Верховенские (в частности, Ставрогин "злобно и весело" (т.10, с.39) улыбается после дикой шутки над Павлом Павловичем Гагановым).

Поскольку все основные действующие лица произведения примыкают не к одной, но к нескольким ценностно-смысловым группам, постольку почти каждое из них может оказаться в положении смеющегося или возбуждающего смех персонажа. Кириллов, например, при первом появлении в романе заявляет, что он никогда не смеется (т.10, с.94), и с этим утверждением согласуется то место, которое он занимает на протяжении повествования относительно Шатова, Ставрогина и Петра Верховенского. Однако в финальной сцене самоубийства он обращается к Петру Верховенскому со словами: "Диктуй, пока мне сме-

шно" (т.10, с.472), а затем и впрямь раздражается смехом, подписываясь под предсмертным письмом: "de Kiriloff, gentilhomme russe et citoyen du monde" (т.10, с.473). Кириллов смеется тогда, когда он соединяет в своем поведении судьбы Шатова, застреленного Петром Верховенским, и самого Верховенского, "заявляющего свою волю" посредством убийства. Этот смех направлен не против какого-либо отдельного лица (как у большинства героев), но против всех, ибо именно всем и бросает вызов Кириллов, отказывающийся от продолжения рода и присваивающий себе право быть инициатором перерождения человечества. Здесь Кириллов противостоит человечеству в целом, которое превращено им в сугубо биологическое образование (чтобы стать равным Богу, надлежит измениться физически).<sup>3</sup>

Итак, герои Достоевского подразделяются на четыре ценностных класса: персонаж, олицетворяющий собой на какой-либо из ступеней повествования положительное начало, имеет обязательного негативно-го двойника; снятие этого контраста дает сложную, двузначную (синкретическую) ценность, которой, в свою очередь, противопоставляется еще одно отрицание - нулевая ценностная категория.<sup>4</sup> Изображение комического у Достоевского предусматривает, что тот, кто смеется, должен сдваивать в себе противоположности, тогда как тот, над кем смеются, должен быть нулевой ценностью. Человек, побуждающий к смеху, преобразует некоторого вида культурную ценность в пустую величину;<sup>5</sup> смех, следовательно, стимулируется превращением носителя культуры в отприродного человека<sup>6</sup> (ср. комический репертуар Лямшина и сказанное выше о смехе Кириллова над биологизированным человечеством). Не случайно персонажи, дающие остальным героям хроники повод для смеха, смешивают в себе антропоморфные и натуроморфные (в том числе бестиальные) черты: так, Хроникер замечает о Петре Верховенском: "Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, непрерывно и невольно вертящимся кончиком" (т.10, с. 144).

Примеры распределения персонажей по группам из четырех человек нетрудно умножить. Четыре женщины окружают главного героя романа - Ставрогина. Варваре Петровне, которой "овладевал /.../ бес самой заносчивой гордости" (т.10, с.130), унаследованной сыном, противопоставлена готовая на самопожертвование воспитанница генераль-

ши. Отличительные признаки этих героинь сливаются воедино в неоднозначных, проникнутых "любовью и безумием" (т.10, с.296) поступках Лизаветы Николаевны, которая ведет себя деспотически по отношению к Маврикию Николаевичу и вместе с тем покорна воле Ставрогина. Последняя в этом ряду - Хромоножка, существо, особо близкое к природе (в восприятии Варвары Петровны), отрицающее в сцене осуждения "самозванца" и бесовскую гордость и смирение. Именно Марья Тимофеевна и становится предметом истерического смеха Лизы.<sup>7</sup>

Характеристика Варвары Петровны не остается неизменной в процессе развертывания хроники и утрачивает свою однозначность, когда в действие вводится новоявленная губернаторша. И Варвара Петровна, и Юлия Михайловна очутились в плену у младшего Верховенского, но первая не склонна потакать бесчинствам "бесов", тогда как вторая вовлечена в скандальные выходки молодежи. В ценностный четырехугольник, образованный старшими персонажами хроники, помимо генеральши Ставрогиной и губернаторши, входят Степан Трофимович Верховенский и Андрей Антонович Лембке. Сюжетная эволюция превращает Степана Трофимовича в обличителя "бесов", вынуждает его порвать с сыном (причем родство старшего и младшего Верховенских даже ставится под сомнение по мере нарастания конфликта). В свою очередь, Лембке теряет контакт с миром реальности: безумие выхолащивает смысл из поступков этого героя (ср. в связи с комическим репертуаром Лямшина рассказ о школьных проделках будущего губернатора: он "то как-нибудь удивительно высморкается, когда преподаватель на лекции обратиться к нему с вопросом, - чем рассмежит и товарищей и преподавателя; то в дортуаре изобразит из себя какую-нибудь циническую живую картину, при всеобщих рукоплесканиях; то сыграет, единственно на своем носу (и довольно искусно), увертюру из "Фра-Диаволо", т.10, с.241-242).

К сказанному остается добавить, во-первых, что персонажи из разных групп, помещенные автором в одни и те же ячейки ценностной сети отношений, обнаруживают в романе ничем не мотивированную способность узнавать скрытые мысли и реакции друг друга (Липутин, например, предугадывает ответ Ставрогина посланной к нему Агафье) и, вообще, так или иначе сближаются автором (положительные Шатов и Дарья Павловна соединены узами родства). Во-вторых, следует обратить внимание на то обстоятельство, что к ансамблям, состоящим из четырех действующих лиц, иногда может добавляться пятый персонаж,



который, однако, не включается активно в изображаемые события, принимает на себя лишь функцию пассивного наблюдателя и осведомителя (метафункцию) либо выводится за скобки действия. Таков Хроникер - пятый участник и летописец собраний у Степана Трофимовича; таков же, скажем, Лебядкин в эпизоде "литературного утра", когда он выбегаёт на сцену, чтобы читать стихи, но тут же удаляется оттуда (его место занимает Липутин; трое других чтецов - Кармазинов, Степан Трофимович и неизвестный вольнодумец-профессор).

Перегруппировки персонажей хроники в большинстве своем подоживаются изменением оценки героя на противоположную (что связывается автором с мотивом катания с гор на масленицу, который дважды возникает в романе, когда рассказывается о безумии Лембке и бегстве из города Степана Трофимовича). Если Кириллова ход сюжета передвинул в позицию смеющегося человека, то Николаю Всеволодовичу, который был "точно заряжен смехом" (т.10, с.231), надлежало предстать в финале повествования персонажем комическим, как это следует из беседы у Тихона:

"- Я это предчувствовал,- сказал он.- Стало быть, я показался вам очень комическим лицом по прочтении моего "документа", несмотря на всю трагедию? Не беспокойтесь, не конфузьтесь... я ведь и сам предчувствовал.

- Ужас будет повсеместный и, конечно, более фальшивый, чем искренний. Люди боязливы лишь перед тем, что прямо угрожает личным их интересам. Я не про чистые души говорю: те ужаснутся и себя обвинят, но они незаметны будут. Смех же будет всеобщим" (т.11, с. 26). И, наоборот, Петр Верховенский, разыгрывающий при первых появлениях в романе роль "шута" (т.10, с.193), постепенно открывает свое истинное лицо организатора бесчинств и убийств.

Главная задача, разрешаемая героями романа Достоевского, заключена, таким образом, в выборе правильной оценки, квалифицирующей их собственное поведение и те акции, свидетелями которых они становятся. Ввиду того, что ни один из персонажей (за исключением периферийных фигур) не сохраняет на протяжении повествования своей начальной характеристики, исходные взаимные оценки и самооценки героев оказываются ложными. В самом общем виде тема "Бесов" - это тема ошибочного выбора оценки и возможности (или невозможности) исправления ошибки. Поскольку центральные герои хроники претенду-

ют на владение конечной истиной, исключая чужие точки зрения, постольку эта тема конкретизируется в мотивах гордости и покаяния. Сходные мотивы прослеживаются и в разнообразных, на первый взгляд, неоднородных и пестрых, источниках романа.

## 2

Среди многочисленных древнерусских текстов, которые послужили ориентиром для Достоевского в период создания "Бесов", особый интерес для исследователя представляют переводные, но глубоко усвоенные русской культурой, произведения - житие Марии Египетской и повесть О бесе Зерефере.

Как и житие Алексея человека Божьего, мотивы которого вплелись в смысловую ткань "Братьев Карамазовых",<sup>8</sup> житие Марии Египетской было таким текстом, который проник в самую толщу национальной культуры, - в частности, был усвоен лубочной традицией.<sup>9</sup> В беглом пересказе сюжет этого жития таков.

Старец Зосима, прожив до пятидесяти лет в монастыре, задумывается над тем, есть ли на земле монах, превосходящий его благочестием. Ангел указывает Зосиме путь в Иорданский монастырь. После посещения монастыря старец удаляется в пустыню и встречает там нагую женщину, которую он страшится, "мня, яко приведение есть, бесовьско сущи".<sup>10</sup> После того как Зосима дает Марии часть своей одежды, они бросаются на землю: "и лежаста оба на земли, просяща благословения, по обычаю, друг от друга".<sup>11</sup> Мария, к удивлению старца, называет его по имени и узнает в нем просвитера. Во время молитвы, слова которой оказываются непонятными ("речи же ея не бе разумети"<sup>12</sup>), преподобная отделяется от земли и висит "на аере". Затем она исповедуется Зосиме, который слушает ее, "слезами омочяя землю". Родившаяся в Египте, Мария была великой блудницей. Заплатив своим телом юношам на корабле, она отправилась с паломниками из Александрии в Иерусалим, где попыталась попасть в храм, чтобы поклониться Кресту Господню, однако Божия сила трижды возбранила ей вход в церковь. В притворе Мария опустилась на колени перед иконой Богородицы и, плача и целуя землю, пообещала не осквернять свою плоть, после чего грешница была допущена к кресту. Причастившись, Мария переправилась через Иордан. По дороге некий человек дал ей "три медяници", на которые она купила три хлеба. На вопрос старца, чем питается преподобная, она отвечает: "Полтретья убо хлеба принесох, преидуци Иордан, иже, помалу иссохли, и многа лет от них пребых".<sup>13</sup> В

беседе с Зосимой Мария обнаруживает знание церковных книг, но признается, что "книгам николиже не учихся, ни поюща же никогоже слышах, ни чтуще". И добавляет: "Слово Божие живущее, то учит человека всякому разуму".<sup>14</sup> Зосима благодарит Бога, который указал ему, насколько далек он от совершенства, и покидает Марию, сожалея по пути о том, что не узнал имени преподобной. Через год старец возвращается в заиорданскую пустыню, находит там мертвое тело преподобной, рядом с которой на песке начертано ее имя, и при чудесном содействии льва хоронит Марию.

Мотивы этого сюжета отчасти в прямой, отчасти в обращенной форме были включены Достоевским в те фрагменты хроники, которые посвящены Марье Тимофеевне Лебядкиной. Первым предупреждением об источнике темы хромоножки служит упоминание о том, что во время своего заграничного путешествия Ставрогин побывал в Египте (т.10, с.45; т.11, с.20). Появляющаяся тем самым возможность отождествить имя хромоножки с именем преподобной Марии поддерживает фраза фигурствующего капитана Лебядкина, адресованная генеральше Ставрогинной: "О, сударыня, богаты чертоги ваши, но бедны они у Марии Неизвестной, сестры моей, урожденной Лебядкиной, но которую назовем пока Марией Неизвестной, пока сударыня, только пока, *ибо навечно не допустит сам Бог!*" (т.10, с.138-139). Реплика Лебядкина намекает не только на тайное замужество его сестры, но и на прообраз героини романа, поскольку имя неграмотной Марии Египетской, безвестно закончившей жизнь в пустыне, было открыто Зосиме благодаря вмешательству высших сил. Не менее многозначительны и, казалось бы всего-лишь автоироничные, слова капитана Лебядкина в эпизоде посещения его семейства (кстати, живущего на *Богоявленской* улице) Николаем Всеволодовичем Ставрогинным: "Вот-с, - указал он кругом, - *живу Зосимой. Трезвость, уединение и нищета - обет древних рицарей*" (т.10, с.207).

Подобно ранненхристианской святой, Марья Тимофеевна питается чем Бог пошлет ("Он ведь ее и не кормит", - говорит о Лебядкиной Шатов, т.10, с.114; по признанию Петра Верховенского, в Петербурге хромоножка "кормилась как птица небесная", т.10, с.149; сам Лебядкин также утверждает, что его сестра равнодушна к пище, т.10, с.208), причем - что особенно показательно с точки зрения сравнительного анализа - и Шатов с Хроникером, и Ставрогин, навещающие в разное время Марью Тимофеевну, видят на ее столе одну

и ту же едва надкушенную сдобную булочку (ср. сходный мотив в житийном тексте). В годы петербургской жизни "принца Гарри", которую Петр Верховенский называет "содомом", хромоножка вызывала своим поведением общее глумливое веселье ("Там вообще над нею смеялись...", т.10, с.149), равно как и Мария Египетская в пору пребывания в Александрии (слова блудницы принуждали "всех смеатися"<sup>15</sup>). И та и другая обретают истину, пройдя через грехопадение (заблуждение хромоножки - ее любовное влечение к Ставрогину<sup>16</sup>), и искупают свои грехи: первая - в монастыре,<sup>17</sup> вторая - в заиорданской пустыне (вряд ли случаен тот факт, что дом Марьи Тимофеевны расположен за рекой).

Обе героини сопричастны Богородице: творя ей молитву, хромоножка - вслед за Марией Египетской - целует землю и плачет (т.10, с.116). Не исключено, что повторенное Марьей Тимофеевной поучение некоей старицы ("*а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой /.../ горести /.../ больше не будет...*", т.10, с.116) правомерно возвести к рассказу преподобной о том, как она побеждала бесовские искушения: "*Егда же таково помышление прихожаше ми, и пометах ся на земли и слези многи пролиах, мняши, яко сама поручница стоит и истязает мя, преступившу, и муку за преступление дающи*".<sup>18</sup> Встреча с генеральшей Ставрогиной случается в церковном притворе (одно из центральных мест действия в житии Марии Египетской), в момент выноса креста. Свидетельством сознательного обращения Достоевского к древнерусскому тексту служит здесь среди прочих деталей повествования мотив препятствий, которые могли помешать хромоножке попасть в храм: "Если б она еще капельку промедлила, то ее бы, может быть, и не пропустили в собор..." (т.10, с.122). Хромоножка опускается на колени перед Варварой Петровной, как и преподобная Мария, просящая благословения у Зосимы<sup>19</sup> (однако взгляд генеральши не проникнут ответным смирением, "важен и строг", т.10, с.123). В концовке сцены на церковной паперти Варвара Петровна вручает хромоножке часть своего наряда; перед этим читательское внимание было специально остановлено на внешнем облике Лебядкиной, которая появляется на городской улице полуобнаженной: "Она было болезненно худа и прихрамывала /.../ с совершенно оголенною длинною шеей, без платка, без бурнуса, в одном только стареньком платье /.../ с совершенно открытою головою" (т.10, с.122).<sup>20</sup> Название ближневосточного одеяния как бы невзначай вновь

мелькнет в этом отрывке: "Варвара Петровна /.../ сбросив с себя свой бурнус /.../ сняла с плеч свою черную /.../ шаль и собственными руками окутала обнаженную шею все еще стоявшей на коленях просительницы" (т.10, с.124).

Эхо жития Марии Египетской слышится и в еще одном эпизоде романа, разыгрываемом возле церкви: так же, как на паперти Иерусалимского храма, у врат этой церкви Рождества Богородицы (повествователь специально подчеркивает "замечательную древность" строения, т. 10, с.252) была вделана в стену икона Богоматери, которую "бесы" оскверняют действием (впуская за стекло киота живую мышь<sup>21</sup>) и кощунственными насмешками.<sup>22</sup> "Возмутительное кощунство" (т.10, с.252) светской молодежи по сути (но не по форме) прямо противоположно каноническому поведению древнерусских юродивых, которое внешне отклонялось от принятых в обществе норм, но содержанием своим было нацелено на охранение святынь<sup>23</sup> (так, Василий Блаженный разбил камнем икону, на которой, однако, под "образом Богородичным" обнаружился "образ дьявольский"<sup>24</sup>). Аналогично этому выходки "бесов" противостоят и поступкам Лебядкиной. Марья Тимофеевна "странно хихикает" на проповеди, посещает церковную службу в вызывающем наряде. Хромота как будто сближает ее с темными силами (неспроста в сходке "бесов" участвует "хромой учитель", т.10, с.311) и контрастирует со способностью Марии Египетской приподниматься над землей во время молитвы и ходить "верху воды". (Лебядкина, напротив, спотыкается и падает в гостиной у Варвары Петровны). Наконец, хромоножка состоит в родстве с влачущим исключительно биологическое существование капитаном Лебядкиным (ср. выше упоминание о родстве Шатова с Дарьей Павловной). Но все эти признаки (ср. также трансформацию имени: Мария - Марья) являют собой в совокупности лишь маску, под которой таится высокая положительная сущность вещающей истину героини (вспомним неоднократные замечания о набеленном и нарумяненном лице Марьи Тимофеевны).

Марья Тимофеевна (как и надлежит истинной юродивой) разоблачает "самозванство" Ставрогина. Она обладает той же способностью прозревать сокрытое, которая была приписана преподобной Марии, опознавшей Зосиму. Но рассказ о свидании Ставрогина с хромоножкой зеркально симметричен по отношению к житию Марии Египетской. Лебядкина отказывается уезжать в Швейцарию, "насмешливо и брезгливо" добавляя: "Этак я, пожалуй, сорок лет проживу в тех горах" (т.10,

с.218), то есть называя без малого как раз тот самый срок, который провела в пустыне преподобная, скитавшаяся там сорок семь лет.<sup>25</sup>

Ошибка Ставрогина по отношению к Марье Тимофеевне заключена в том, что он не сумел обуздать гордыню и увидеть за внешним покровом "обиженного Богом существа" (т.10, с.114), "последнего существа" (т.11, с.20) внутреннее превосходство над окружающими. Ставрогин пытается совершить акт благодеяния, тогда как он обязан был проявить смирение. Вместо того чтобы потупить взгляд, как это сделал герой жития при виде нагой Марии (ср. потупленный взгляд Тихона), Ставрогин смотрит на Марью Тимофеевну "неподвижно" и "упорно" (т.10, с.214), причем Лебядкина требует от Николая Всеволодовича, чтобы тот отвернулся от нее ("А теперь не беспокойтесь, я и сама не буду глядеть на вас, а буду вниз смотреть. Не глядите и вы на меня до тех пор, пока я вас сама не попрошу", т.10, с.215), как отвернулся от неодетой святой старец Зосима.

Ошибка сына повторяет мать. Для Варвары Петровны, доверившейся лжи Петра Верховенского, Лебядкина - это всего-лишь "несчастный организм" (т.10, с.152), а не подлинная жена Николая Всеволодовича. (Неверная оценка хромоножки отражается и в речевой обмолвке Варвары Петровны, которая собирается "усыновить" (т.10, с.153) Марью Тимофеевну. Хромоножка, таким образом, испытывает Николая Всеволодовича и Варвару Петровну, но и сын и мать не выдерживают испытания, оказываются неспособными к нравственной перестройке, в отличие от осознавшего свое несовершенство старца из жития Марии Египетской. Загадка хромоножки остается не разгаданной героями хроники (по этой причине и мотивы жития просачиваются в роман исподволь, в неявном виде). Возможность раскрыть подлинное содержание этой героини сохраняется автором лишь для Шатова:

"- Ох, Шатушка, Шатушка, дорогой ты мой, что ты никогда меня ни о чем не спросишь?

- Да ведь не скажешь, оттого и не спрашиваю.

- Не скажу, не скажу, хоть зарежь меня, не скажу,- быстро подхватила она,- жги меня, не скажу. И сколько бы я ни терпела, ничего не скажу, не узнают люди!

- Ну вот видишь, всякому, значит, свое,- еще тише проговорил Шатов, все больше и больше наклоняя голову.

- А попросил бы, может, и сказала бы!- восторженно проговорила она.- Почему не спросишь? Попроси, попроси меня хорошенько, Ша-

тушка, может, я тебе и скажу; умоли меня, Шатушка, так чтоб я сама согласилась... Шатушка, Шатушка!

Но Шатушка молчал; с минуту продолжалось общее молчание. Слезы тихо текли по ее набеленным щекам; она сидела, забыв свои обе руки на плечах Шатова, но уже не смотря на него" (т.10, с.118).

Мученическая смерть Марьи Тимофеевны - следствие ее неуместности в мире ложных и поколебленных ценностей, где действует всеобщая инверсионная логика, сблизжающая противоположности, налагающая на праведницу печать безумия, превращающая святую в посмешище, а великому грешнику дающая власть над жизнью людей. Правильно понять происходящие в этом мире события можно только извне, с позиций не вовлеченного в действие романа судьи, с точки зрения сторонних авторитетных суждений и исторических прецедентов, составляющих контекст хроники и облегчающих разрешение ее дилемм. Герои Достоевского амбивалентны только по отношению друг к другу; их амбивалентность, неоднозначность - органический недостаток той реальности, которую изображал создатель "Бесов" (обращение к контексту снимает эту двойственность). Вот почему Тихон склонен скорее отдать предпочтение "совершенному атеисту", который "стоит на предпоследней верхней ступени до совершенной веры" (т.11, с.10), нежели тому, кто, как Ставрогин, колеблется между полюсами добра и зла, смешивая их в себе.

Если житие Марии Египетской было призвано освятить тему хромоножки, то повести О бесе Зерефере, которая стала сюжетным каркасом главы "У Тихона", надлежало объяснить неудачу подвига Ставрогина.<sup>26</sup> Эта повесть, извлеченная из рукописи конца XV-начала XVI вв, была напечатана в 1860 г. и, скорее всего, должна была попасть в поле зрения Достоевского, вынашивавшего план "Жития великого грешника" (как и житие Марии Египетской, апокрифический текст повести циркулировал в лубочной литературе).

Рассказ о бесе, испрашивающем покаяния у Бога, знакомит читателя с чекием старцем, который был "велик и прозорлив". Дьявол по имени Зерефер искушает старца, "преобразив себя яко человека", но тем не менее, обращаясь к святому, говорит о себе: "аз /.../ несмь человек, но бес яко же мню, множестве ради беззаконий моих".<sup>27</sup> Это двойное перевоплощение необходимо лукавому для того, чтобы старец, поверив в смирение просителя, узнал у Бога, простит ли тот равного прогрешениями бесу, а значит, и саму нечистую силу.

Все эти вводные мотивы древнерусского текста нашли отражение в романе Достоевского. В главе "У Тихона" отмечается необыкновенная пронизательность проживающего на спокойе архиерея (Ставрогину "с чего-то показалось, что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предуведомлен...", т.11, с.7). Николай Всеволодович признается, что его преследует бес и отождествляет себя с ним: "а иногда /.../ не знаю, что правда: я или он..." (т.11, с.9). Наконец, само появление Ставрогина в келье Тихона - это не что иное как пробная попытка покаяния, рассчитанная на выяснение возможностей, которыми располагает грешник, и вводящая праведника в искушение.

Ангел, представший перед старцем из древнерусской повести, объясняет ему, почему Бог не уличил дьявола: "да не смутишися, рече, от вещи сей: смотрение бо бывает некое дивно к ползе согрешающим, яко ни от единого отвращается преблагий Бог приходящаго к нему; аще и самый ть дьявол придет, подобие же яко да явится сим образом и бесовское жесточество и отчаяние".<sup>28</sup> Бог не отвращает от себя даже нечистую силу, хотя "древнее зло ново добро быти не может".<sup>29</sup> Бесу может быть возвращен ангельский чин, если три года подряд, стоя на одном месте и обратясь лицом к востоку, он будет денно и ночью повторять: "Боже, помилуй мя древнюю злобу!", "Боже, помилуй мя мерзость запустения!", "Боже, спаси мя помраченную прелесть!".<sup>30</sup> Однако явившийся на следующее утро Зерефер отвергает идею покаяния: "Зерефер же /.../ восмеялся велми и глагола старцу /.../ Аз бо даже и до ныне дивен и славен бех, и вси бо аще повинуются мне, и аз сам себе нареку мерзость запустения и помраченную прелесть? Никако, калугере! Не буди то, яко да аз в такое безчестие себе всажу!"<sup>31</sup>

Из родственных смысловых ходов строится и диалог Ставрогина с Тихоном. Николай Всеволодович, выпытывающий у своего собеседника, помилует ли Христос "соблазненного единого от малых сих", слышит в ответ: "Я вам радостную весть за сие скажу /.../ и Христос простит, если только достигнете того, что простите сами себе... О нет, нет, не верьте, я хулу сказал: если и не достигнете примирения с собою и прощения себе, то и тогда Он простит за намерение и страдание ваше великое..." (т.11, с.28). Мотив "вести" ("радостная весть" - буквальный перевод слова "евангелие") недвусмысленно указывает на непосредственную зависимость этого отрывка от истории беса Зерефера. Слова Тихона - это "весть" для



Ставрогина, поскольку они дополняют хорошо знакомый обоим персонажам евангельский текст, подразумевая при этом, что сообщающий "весть" владеет специально явленной ему истиной. Считая, что исповедь Ставрогина есть "горделивый вызов от виноватого к судье" (т. 11, с.24), Тихон предлагает Николаю Всеволодовичу вступить на иной путь покаяния - пойти в послушание к старцу, живущему "не здесь, но и недалеко отсюда", "отшельнику и схимнику", проникшемуся недоступной для простого ума "христианской премудростью" (т.11, с.29), то есть по сути дела направляет героя на тот самый путь, которым не воспользовался Зерефер, отсылает его к тексту повести о Зерефере. Но для Ставрогина возможность эпитимии равносильна бесчестию (ср. концовку древнерусского текста): "В минуты малодушия во мне уже мелькала мысль: раз заявив эти листки всенародно, спрятаться от людей в монастырь хоть на время. Но я тут же краснел за эту *низость*" (т.11, с.29). Поощряя намерение Ставрогина покаяться, Тихон, как и пронизательный праведник, ставший героем апокрифа, предвидит отказ посетителя от христианского подвига: "Мне страшно за вас, - прибавил он, - *перед вами почти непроходимая бездна*" (т.11, с.26).

Несмотря на все внешние различия жития Марии Египетской и повести о бесе Зерефере, эти произведения образуют единый тематический ряд. И тот и другой тексты описывают ситуации такой переоценки ценностей, в результате которой *испытанный превращается в испытателя*. В первом случае бывшая блудница, чье решение не осквернять плоть испытывается Богородицей, становится примером христианской добродетели для благочестивого Зосимы. Во втором случае бес, которого испытывает старец, прославившийся умением раскрывать козни нечистой силы, сам оказывается искусителем, измеряющим степень христианской терпимости. Но если в житийном тексте соблюден ценностный баланс (перерождение блудницы согласуется с переменной взглядов Зосимы, смиряющего гордыню), то в апокрифической повести такой ценностно-смысловой симметрии нет: Зерефер отказывается исполнить заповедь Бога (то есть вновь обратиться в испытываемого).

Как и житие Марии Египетской, повесть О бесе Зерефере возводится в ранг такого текста, который позволяет читателю преодолеть амбивалентность оценок, расставленных в романе Достоевского.<sup>32</sup> Повесть подтверждает право Тихона пренебречь буквой Священного Пи-

сания (мотив невозможности прощения для "соблазнившего единого из малых сих") ради верности духу христианского учения, не закрывающего ни для кого пути к покаянию. Поведение Тихона, которого молва обвиняет в сумасшествии и чуть ли не еретичестве, а Ставрогин - в цинизме, теряет двусмысленность, как только текст Достоевского перестает пониматься в качестве замкнутого в себе образования. И здесь точка зрения, с которой действие романа воспринимается в истинном свете, выносится за пределы хроники. Судя по всему, вне окружающего творчество Достоевского контекста слово писателя, которое несет двойную нагрузку ("точно другое под ним сидит", т.6, с.346), вообще не может быть истолковано удовлетворительным способом. Под этим углом зрения наиболее продуктивной представляется та исследовательская традиция, которая тянется от известной работы Ю.Н.Тынянова,<sup>33</sup> приучившей искать в текстах Достоевского едва ли не повсеместный слой реминисцентных значений.

## 3

Для того чтобы более основательно аргументировать тезис о сюжетно-смысловой общности источников романа Достоевского, о системном характере интертекстуальных связей этого произведения, естественно обратиться теперь к литературному материалу нового времени, использованному в "Бесах".

Как известно, одним из постоянных поводов для обсуждения служило Достоевскому "Горе от ума". Среди исследовательских замечаний о восприятии Достоевским комедии Грибоедова встречаются и такие, которые адресуют нас к "Бесам".

А.Л.Бем разбирает содержащийся в черновых материалах к роману отрицательный отзыв "почвенника" Шатова о Чацком как о предтече декабристов, Чаадаева, Гагарина и других, начинавших, по убеждению этого персонажа, "либерализмом", а "кончивших антинациональностью" (т.11, с.87).<sup>34</sup>

И.Н.Медведева проводит аналогию между Чацким и Ставрогиным, чьим оппонентом (и отчасти двойником) выступает Шатов: "Столкновение Ставрогина с обществом Достоевский дал как современный вариант "восстания" Чацкого, не забыв о том, что путешествовать Ставрогину перед появлением в обществе надлежало именно "три года". Непонимание в обществе Ставрогина было все тем же (до того, что Ставрогин был объявлен сумасшедшим), но все усложнилось и углубилось. Взаимное отчуждение усложнилось и трагическим скепсисом но-

вого Чацкого, и умудренностью "фамусовского" общества, впавшего в репетиловщину и даже изредка готового питать к своему Чацкому "любовь какую-то и страсть", "влеченье, род недуга..."<sup>35</sup>

Между тем следует полагать, что переключки двух текстов далеко не исчерпываются только-что названными связями (к тому же интерпретация этих связей, выполненная И.Н.Медведевой, не кажется точной).

Роман Достоевского строится как такая цепь сюжетных ситуаций, в которой каждое звено, имеющее фарсовую окраску, сопоставляется с формально сходным событием, влекущим зловещий исход. Достаточно сличить хотя бы предысторию Степана Трофимовича (либеральное просветительство, участие в кружке вольнодумных говорунов, беседы которых завершались шампанским, невинные "каламбуры") и историю "бесов", чья пропаганда зовет к насилию, чьи собрания посвящены обсуждению шигалевской программы безграничного деспотизма, чей смех тождествен циничному скандалу (глава "Пред праздником").

По этой причине мотивы пьесы, которым открыт доступ в текст Достоевского, получают там обычно двойную трактовку, переходя по мере сюжетного развития из комического ряда в трагический,<sup>36</sup> причем один раз они могут включаться в роман как прямые цитаты, становясь вехами, оповещающими об источнике заимствования, другой раз - законспирированно, внешне никак не соотносясь с оригиналом (но соотносясь некоторым образом с прямыми цитатами).

Например, о губернаторе Иване Осиповиче сказано, что во время взволновавших общественное мнение поступков Ставрогина его, "как нарочно, не случилось /.../ в городе; он уехал неподалеку крестить ребенка у одной интересной и недавней вдовы, оставшейся после мужа в интересном положении" (т.10, с.39). Такая мотивировка сюжетного хода представляет собой повтор осложненных каламбуром слов Фамусова: "Пиши, в четверг, одно уж к одному, А может в пятницу, а может и в субботу, Я должен у вдовы, у докторши крестить. Она не родила, но по расчету, По-моему: должна родить".<sup>37</sup> В дальнейшем юмористический мотив беременной вдовы инверсируется автором "Бесов" в рассказе о приехавшей из-за границы бывшей жене Шатова и подытоживается трагическим следствием (после убийства Шатова ребенок, прижитый от Ставрогина, и Марья Игнатьевна умирают).

Сам Степан Трофимович, будучи мишенью для снисходительной иронии остальных персонажей хроники, во многом напоминает (как отчас-

ти и Кармазинов) Репетилова, правда, не просвещающегося, а просвещающего: у обоих - связь с "секретнейшими союзами", склонность к болтливости и "каламбурам" ("Однако ж я, когда, умишком понатужусь, Засяду, часу не сижу, И как-то невзначай, вдруг каламбур рожу", с.103); один оказывается чужим на благотворительном празднике, другой - лишним на балу. Однако сюжетная эволюция расподобляет роли старшего Верховенского и Репетилова. Репетилову предназначено быть карикатурой на выброшенного из общества Чацкого; заблуждения Степана Трофимовича, помимо его воли, окарикатуриваются "бесами" (ср., кстати, адресованный Репетилову вопрос Чацкого: "Да из чего беснуетесь вы столько?", с.102; "перебеситься" советует Репетилову и Хлестова). Соотношение старших и младших в романе выглядит перевернутым по сравнению с пьесой Грибоедова. В "Горе от ума" драматическое прозрение приходит к Чацкому, в "Бесах" - к старшему Верховенскому,<sup>38</sup> который постепенно выдвигается в сторонники автора и кончает бегством из губернского города (параллельно главному герою грибоедовской комедии; ср. буквальное совпадение характеристик Чацкого: "Народ русский он проглядел..." (т.11, с. 87) и Грановского: "Просмотрел совсем русскую жизнь" (т.11, с.65) в записных тетрадях к "Бесам").

Как и в "Горе от ума", в центре "Бесов" - интрига, компрометирующая героя. Но если в начальных главах романа интрига направлена против уподобленного Чацкому Ставрогина, которому молва приписывает сумасшествие,<sup>39</sup> то позднее слухи распускаются младшим Верховенским, "обезьяной" Николая Всеволодовича, и мистифицируют Шатова, обвиненного сразу в антиправительственных и доносительских настроениях. Мистификация настигает как раз того персонажа, который, по замыслу автора, должен быть антагонистом Чацкого (Ставрогина). Показательно, что толк о безумии Николая Всеволодовича сменяется клубными сплетнями о связях князя с петербургским вельможей (т.10, с.234) и обрывается вместе с текстом романа: "Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство" (т.10, с.516). Иными словами, действие протекает обратно разворачиванию сюжета в "Горе от ума", где первая версия мнений о Чацком объединяет героя именно с высокопоставленными кругами (ср.: т.12, с.345): "Татьяна Юрьевна рассказывала что-то, Из Петербурга воротясь, С министрами про вашу связь, Потом разрыв..." (с.65). О том, что ориентация на "Горе от ума" в данном случае входила в авторское зада-

ние, свидетельствуют подготовительные записи к "Бесам": "Об Князе слух перед приездом его к нам, об его высших связях в Петербурге, с министрами (Грибоедов)" (т.11, с.153). С точки зрения изменения извлеченных из "Горя от ума" мотивов светской молвы интересно и то, что выразитель общественного мнения - Хроникер - оказывается в роли собирателя сведений, циркулирующих по городу, не отрицательным персонажем, наподобие Загорецкого, но беспристрастным наблюдателем, отчасти глашатаем авторских оценок и, наконец, лицом, "распутывающим интригу Петра Степановича".<sup>40</sup>

Наряду с другими темами романа дважды проводится в "Бесах" и мотив женского тиранства, определяющий отношения между Варварой Петровной, которая "требовала /.../ рабства" (т.10, с.16), и Степаном Трофимовичем, с одной стороны, а с другой, - между супругами Лембке. Деспотизм генеральши Ставрогиной, долженствующий ассоциироваться, скорее всего, с тем "женским режимом",<sup>41</sup> которому подчинены персонажи "Горя от ума" (в первую очередь - Платон Михайлович), выглядит, вслед за оригиналом, реальной властью и обладает комической природой, являя собой изнанку любви. Во втором случае женское тиранство становится мнимым: Юлия Михайловна сама попадает в рабскую зависимость от "бесов", доводящих губернатора до помешательства.

Что касается фон Лембке, то для его изображения Достоевский избрал распространенный прежде всего в драматических текстах и восходящий к игре омонимами в народном театре<sup>42</sup> прием ослышки (фамилия Флибустьерова вызывает у помешавшегося губернатора мысль о морских разбойниках); не исключено, что прообразом этого приема явилась завязка интриги в "Горе от ума" (буквальное толкование языковой метафоры любовной страсти: "он не в своем уме", с.83) и диалог Загорецкого с Хрюминой.

Возведению комических сюжетных ходов "Горя от ума" в степень трагического повествования служит, среди прочего, то обстоятельство, что "высокий" герой "Бесов" - Ставрогин, - повторяя судьбу Чацкого, попадает, сверх того, в ситуацию, в которой пребывал Молчалин.<sup>43</sup> Сближаясь с антагонистом Чацкого, Николай Всеволодович (если ограничиться его светскими связями) выбирает между двумя женщинами, отмеченными неравным общественным положением, - Лизаветой Николаевной и Дарьей Павловной, обманывая первую и оставаясь по мере сил искренним с бедной воспитанницей генеральши, причем

следует обратить внимание на передачу имени горничной из "Горя от ума" трагической героине "Бесов".<sup>44</sup> Роман с Лизаветой Николаевной заканчивается свиданием в Скворешниках, которое прерывается неурочным утренним визитом Петра Верховенского и которое зеркально симметрично относительно первого действия грибоедовской комедии, на что намекает сам Достоевский, вкладывающий здесь в речь Ставрогина прямую цитату из "Горя от ума": "Все врут календари, - заметил было он с любезной усмешкой, но, устыдившись, поспешил прибавить: - по календарю жить скучно, Лиза" (т.10, с.398).<sup>45</sup> Как и остальные смысловые комплексы хроники, тема одновременной связи героя с двумя женщинами присутствует в "Бесах" как в "высокой", так и в "низкой" версиях. Ставрогинская исповедь открывается тесно зависящим от "Горя от ума" изложением интриги, затеянной Николаем Всеволодовичем: "Обе квартиры мои я нанял тогда помесечно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой ее горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились при моих приятелях и при муже. Зная оба характера, ожидал себе от этой глупой шутки большого удовольствия" (т.11, с.12-13).

В то время как события и реплики "Горя от ума", имеющие целью вызвать смех, теряют в сюжете "Бесов" исходное значение, драматические мотивы пьесы, наоборот, низводятся Достоевским до абсурда и отбрасываются на смысловую периферию хроники.

Романтическое отклонение от этикетных правил, свойственное Чацкому ("Я странен, а не странен кто ж? Тот, кто на всех глупцов похож...", с.59), отражается Достоевским не только в скандальных выходках "бесов" и Ставрогина, терзаемого "внезапным демоном иронии" (т.10, с.151), но и в поведении пьяного капитана Лебядкина, который дискредитирует "патетическую иронию" (т.10, с.140) отчужденного от общества персонажа ("признак этих людей, - говорит Хроникер о Лебядкине, - совершенное бессилие сдержать в себе свои желания; напротив, неудержимое стремление тотчас их обнаружить, со всею даже неопрятностью, чуть только они зародятся", т.10, с.140).

Сцена, в которой Молчалин падает с лошади и ушибает руку, а Софья драматически рассекречивает связь с ним, пародируется в двусмысленных стихах того же Лебядкина, выдающих неразделенную страсть капитана: "Краса красот сломала член И интересней вдвое стала, И вдвое сделался влюблен Влюбленный уж немало" (т.10, с.210). До то-

го, как попасть в стихи Лебядкина, мотив падения с лошади и хромоты (ср. план повести о Картузове, т.11, с.50-51) возникает в одновременно трагической и насмешливой речи Лизаветы Николаевны, которая намекает на тайный союз Николая Всеволодовича и Марьи Тимофеевны, невольно раскрывая свое увлечение Ставрогиным. Как легко заметить, обсуждаемый здесь мотив, несмотря на трансформации, которым он подвергается в романе, сохраняет сопричастность разгаданной или разгадываемой тайне и тем самым - комплексу отправных значений, содержащемуся в комедии Грибоедова.

Повидимому нельзя назвать простым совпадением тот факт, что смысловые вершины обоих сюжетов приходятся на массовые сцены светских праздников. Впрочем, в "Горе от ума" (канонично для эстетики романтизма) бал у Фамусова завершается сбрасыванием масок и разоблачением игры; в "Бесах" же попытка карнавального действия вовсе невозможна: веселое обжорство уступает место намерению губернаторши "истребить даже самую идею еды в умах /.../ невоздержанной публики" (т.10, с.356); шествие ряженных сводится к "литературной кадрили", участники которой, по словам Хроникера, были одеты так, "как все одеваются" (т.10, с.389); выступление Кармазинова прерывается выкриком: "Эк скуки наташил!" (т.10, с.369); Степан Трофимович плачет на сцене; "день увеселений" завершается пожаром в Заречьи и убийством. Одним словом, трагикомический маскарад романтического произведения перерастает у Достоевского в антикарнавал. К этому остается добавить, что фактическим аналогом "литературного утра" в "Бесах" явились те самые писательские чтения в пользу нуждающихся студентов, на которые Курочкин отозвался стихами "Два скандала (сцена из комедии "Горе от ума", разыгранная в 1862 году)" (т.12, с.310).

Столь заметное сгущение в романе Достоевского прямых и "теневых", сюжетных и текстуальных совпадений с комедией Грибоедова вряд ли было бы возможным, если бы "Горе от ума" и "Бесы" принадлежали к разным типам тематического построения текстов. Скрытое единство двух произведений прослеживается в первую очередь в расстановке и способах перегруппировки действующих лиц. Персонажи "Горя от ума" группируются и перегруппировываются по тем же структурным правилам, которые лежат в основе "Бесов". Достаточно напомнить о любовной коллизии пьесы в восприятии Чацкого: захваченный влечением к Софье, выступающей для героя поначалу в роли безусловно положи-

тельной ценности, он противостоит как своему негативному двойнику Молчалину (ср. красноречивость одного и "бессловесность" другого), так и Скалозубу, вообще оттесняемому за черту культуры, в мир пустых ценностей (мотив вандализма). Сам Чацкий играет сразу две роли: он проникателен и легковверен, умен и безумен, строптив и покорен и т.п.

Подобно действующим лицам "Бесов", Чацкий способен перевоплотиться из насмешника в предмет осмеяния - в чудака, преступающего грань светских приличий: "Я сам? не правда ли, смешон?" (с.58); "А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить, Угодно ль на себе примерить?" (с.83); "Вообразите, тут у всех На мой же счет поднялся смех" (с.94-95). В этом Чацкий обнаруживает тесное родство со Ставрогиным. Здесь уместно заметить, что исповедь Ставрогина, вызванная к жизни "желанием мученичества и жертвы собою" (т.11, с.29), занимает в романе то же место, какое было отведено в пьесе обличительным монологом Чацкого. Но ставрогинское слово не направлено вовне, и если герой "Горя от ума" "говорит, как пишет" (с.35),<sup>46</sup> то Николай Всеволодович пишет, как говорит (специально подчеркивается грамматическая неряшливость Ставрогина), то есть подчиняет языковую форму смыслу сказанного и по существу делает доступной для окружающих свою внутреннюю речь. Как и Чацкий, Ставрогин не учитывает точку зрения слушающего, однако в первом случае это объясняется неверным выбором адресата (на что указывал Пушкин), во втором - полным исключением адресата из процесса коммуникации.

Не только Чацкий, но и остальные ведущие действие и отсутствующие персонажи пьесы постоянно кочуют из одной ценностной области в противоположную, вплоть до Скалозуба ("Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит", с.53), или екатерининского вельможи из фамусовской притчи, сумевшего обменять комическую неловкость на право "выводить в чины".<sup>47</sup> Такие иерархические перемещения становятся возможными благодаря тому, что комедия Грибоедова представляет собой нарастание тождественных по строению сцен, в центре которых находятся герои, совмещающие контрастные начала. Внутренняя противоречивость тех, кто окружает Чацкого, вырастает из притворства, старания скрыть (с помощью самых разных форм фальши) свой подлинный облик, в то время как неоднозначность главного героя возникает в результате сопутствующей ему клеветы. Поступки персонажей несут в себе разноголосый смысл<sup>48</sup> и рассчитаны на двуликого



адресата - обманываемого партнера и призванного разоблачить ложь зрителя,<sup>49</sup> что обычно для романтизма (ср., например, критику всеобщего притворства в эпилоге "Русских ночей" Одоевского).

Именно двойственность героев "Горя от ума" позволила Достоевскому использовать в "Бесах" эпизоды комедии с обратным знаком. Сделав вслед за Грибоедовым главным героем романа человека, не поддающегося однозначной оценке, Достоевский поменял в этом персонаже соотношение положительных и отрицательных начал. Ложный смех над героем сменяется смехом ложного героя. Раскрывающий двуличность партнеров и покидающий недостойное его общество Чацкий становится неспособным к саморазоблачению и покаянию перед миром Ставрогиным.

Роман Достоевского был направлен как против идеологии, так и против эстетики романтизма, преобразуя ключевой в этой художественной доктрине тезис о неизбежном несовпадении человека с самим собой. Если древнерусский книжный материал привлекался Достоевским дабы с помощью ссылок на авторитетные тексты наметить правильную ценностную перспективу для восприятия положительных героев хроники - Хромоножки и Тихона, то мотивы, перенятые из ближайшей литературной традиции, напротив, были введены в роман для характеристики генезиса так или иначе осуждаемых писателем персонажей и поэтому подверглись полемическому переосмыслению. Однако столкновение в одном тексте различных традиций отнюдь не сообщило роману Достоевского свойство некоего смыслового конгломерата. Аналогично героям "Бесов" и действующим лицам древнерусских произведений, повлиявших на Достоевского, Чацкий - это персонаж, неверно оценивающий ситуацию, в которую он попал. Но ошибка Чацкого, не сумевшего увидеть перевоплощения Софьи, представляет собой заблуждение положительного героя, очутившегося в неблагоприятных обстоятельствах, и вызывает не раскаяние, а разрыв с обществом. Чацкий принужден быть двойственным, в то время как Ставрогин двойствен по собственной воле. По Грибоедову, переродиться обязано общество, которому бросает вызов Чацкий. По Достоевскому, унаследовавшему идеи древнерусской литературы, внутренне измениться должен человек.

Подводя итог сопоставлению "Бесов", отразившихся в романе древнерусских памятников и "Горя от ума", можно сказать следующее. Во всех трех источниках хроники герои-испытатели и герои-испытываемые в результате сюжетного движения меняются своими ролями. При

этом в средневековых памятниках испытатели, становясь испытуемыми, соглашались пройти ту проверку, которая им предлагается, то есть оказываются способными смирить гордыню (поэтому Зосима падает ниц перед Марией, а пронцательный старец из повести О бесе Зерефере, хотя и знает, что "древнее зло ново добро быти не может", все же не отказывает искусителю в благом совете). В "Горе от ума", наоборот, герой-испытатель, попадая в ситуацию испытуемого, не обуздывает гордыню, но убегает от этой ситуации, рвет со светским обществом, требующим от него послушания. Итак, три рассмотренные здесь источника "Бесов" предлагают три разных варианта одной и той же смысловой схемы: испытатель испытывается положительным героем и смиряет себя (житие Марии Египетской); испытатель испытывается отрицательным персонажем и смиряет себя (повесть О бесе Зерефере); испытатель испытывается отрицательным персонажем и отказывается от смирения ("Горе от ума").

## 4

Перед тем, как перейти к подробному обсуждению вопроса о ди-ахронических трансформациях одного и того же цитируемого материала в стадильно различающихся между собой художественных системах, целесообразно уже сейчас сделать несколько предварительных замечаний по этому поводу, коль скоро рассмотренное выше житие Марии Египетской было выбрано в качестве источника не только Достоевским, но и таким представителем новой - символистской - фазы литературной эволюции, как Блок. Обратимся к блоковскому стихотворному вступлению к циклу "Родина":

Ты отошла, и я в пустыне  
К песку горячему приник.  
Но слова гордого отныне  
Не может вымолвить язык.

О том, что было, не жалея,  
Твою я понял высоту:  
Да. Ты - родная Галилея  
Мне - невоскресшему Христу.

И пусть другой тебя ласкает,  
Пусть множит дикую молву:  
Сын Человеческий не знает,  
Где приклонить ему главу.<sup>50</sup>

Это стихотворение до сих пор остается загадочным. Можно предположить даже, что загадочность здесь намеренная, что она входила в авторский замысел, так как сквозная тема цикла "Родина" - это тема России как загадки, как явления, вобравшего в себя противоречивые черты, как не до конца раскрытой тайны, которую предстоит познать в будущем, как становящегося, но пока недоволощенного бытия ("Испепеляющие годы! Безумья ль в вас, надежды ль весть?"<sup>51</sup>). Во вступлении же к циклу тема загадок России, не поддающихся однолинейному разрешению, обернулась таинственностью самой темы стихотворения. В самом деле, о чем оно? О России в роли новой Галилеи? Но тогда почему рядом с этой евангельской параллелью возникают мотивы эротической ласки и разносимой о том молвы?

Взывающую к расшифровке (а не просто к пониманию) неоднозначность, которой характеризуется уже самое начало блоковского стихотворения, подчеркивал в свое время Ю.Н.Тынянов: "Слово "отошла" разносится сразу по двум лексическим рядам: русскому и церковнославянскому, с разными основными признаками (отойти - умереть и отойти - уйти). В данном случае (в начале стихотворения) неясно, какой основной признак выступает в контексте, - и значение представляется *колеблющимся между двумя основными признаками*, пока дальнейшая лексика не создает среду, благоприятную для ассоциации с церковнославянской лексикой /.../ Нечего и говорить, что колеблющийся признак остается и после того, как определился здесь основной".<sup>52</sup> Упомянутая Ю.Н.Тыняновым "среда", которая способствует восприятию лексики стихотворения в церковнославянской языковой перспективе, - не что иное как евангельские цитаты (о которых ниже). Однако в стихотворении содержатся не только прямые отсылки к Евангелию, но и скрытые (как и у Достоевского) переключки с житием Марии Египетской.

С этой точки зрения ясно, почему действие блоковского стихотворения совершается в пустыне, почему в нем звучат мотивы принижения к песку (вспомним лежащего на земле перед Марией старца) и отказа от гордого слова (ведь именно развенчанию гордыни посвящено житийное повествование). В этом освещении кажется бесспорным предложенное Ю.Н.Тыняновым прочтение глагола "отошла" в его церковнославянском варианте (умерла). Появление слова "высота" во второй строфе (и притом в особо значимой рифменной позиции) получает двойную обусловленность - это и духовная высота подвига са-

моотречения, очищения, умерщвления плоти, и та физическая высота, в которую открыт доступ святой, обретающей способность возноситься над землей. Если это справедливо, то строка: "Твою я понял высоту" соединяет в себе две темы. Она подразумевает не только постижение Родины как святой подвижницы, но и проникновение в аллегорический смысл тех эпизодов жития, где святость Марии подтверждается чудом парения. Познание жизни и толкование чужого текста слиты между собой в неразрывное образование.

Поскольку Мария стала праведницей, отмеченной печатью богоизбранности, пройдя через грехопадение, постольку первую строку второй строфы ("О том, что было, не жалея...") правомерно толковать как намек, пусть и глухой, на греховное прошлое, которое искупила в пустыне героиня жития. Такая трактовка будет выглядеть более обоснованной, если обратиться к финальному четверостишию, окончательно проясняющему тот мотив блудницы ("И пусть другой тебя ласкает, Пусть множит дикую молву..."), который в неявном виде был введен в начале предыдущей строфы.

Нужно заметить, однако, что Блок не просто перелагает в стихах житийное повествование. Он не придерживается строго той последовательности рассказа, которая была явлена в истории Марии Египетской, и даже более того - переворачивает эту последовательность, начиная стихотворение сценой смерти, которая была завершающей в жизни (ср. ниже о циклическом подтексте). В то же время самый набор мотивов в блоковском стихотворении не оставляет сомнений в том, что оно на всем своем протяжении так связано с жизнеописанием преподобной Марии, как загадка бывает сопряжена с разгадкой.

Если главный антецедент темы "Ты" (темы Родины и святой) был замаскирован Блоком по причине, о которой говорилось, то подтекст темы "Я" - очевиден, обнажен. Как свидетельствуют две подытоживающие стихотворение строки, этим подтекстом служили для поэта Евангелия от Матфея и от Луки,<sup>53</sup> где содержатся близкие чтения: "Сын же Человеческий не имать, где главу подклонити" (Лука, 9, 58). Сравнивая оба Евангелия, можно думать, что Блок ориентировался в первую очередь на Евангелие от Луки, в 9-й главе которого присутствует не только мотив бездомного Сына Человеческого, замыкающий вступление к "Родине", но и мотив провозвестия Христом его будущего - мученической смерти и последующего воскресения (Лука, 9, 22). Негативная параллель к этому предвидению - проведенное Блоком отожде-

ствление героя этого стихотворения с "невоскресшим Христом" (точнее, героя-автора, коль скоро перед нами а в т о р с к о е введение в цикл стихов о России).

Как бы то ни было, однако, в обоих евангельских источниках в непосредственной близости от того места, где идет речь о бездомности Христа, приводится притча о том, как Иисус потребовал от человека, который собирался похоронить отца, чтобы тот отказался от похорон: "Остави мертвым погребсти своя мертвецы: ты же шед возвеща царствие Божие" (Лука, 9, 60). Хотя эта притча и не нашла непосредственного отражения в стихотворении, она объясняет нам, почему Блок слил воедино две ассоциации - с житием Марии Египетской и с евангельскими текстами. И там и здесь говорится об отречении от прошлого - об отказе от греховной жизни путем аскезы в первом случае, об отказе от служения роду ради служения истине - в другом. Под этим углом зрения бесприютность героя-автора блоковского произведения, уподобленная бездомности Сына Человеческого, покинувшего его родину - Галилею и призывающего других оставить родные могилы, означает прощание с прежней - святой, но и грешной - Россией. Отсюда и мотив не-я, "другого", остающегося с "Ты", чтобы лишь умножать былую "молву" о той, что совмещает в себе ипостаси России - Галилеи - блудницы - подвижницы.

Отыскание подтекстов, непосредственным образом раскрывающих загадки блоковской лирики, - это почти всегда не последний, а только первый шаг на пути к погружению в авторский замысел. Ибо Блок, как правило, выбирал источники таким способом, чтобы они являли собой начальные звенья в длительной цепи литературной эволюции и общекультурной традиции, чтобы они содержали в себе темы, которые неоднократно повторялись бы по ходу духовной истории и тем самым отражали бы, по словам самого поэта, "бытия возвратное движенье".<sup>54</sup> Житие Марии Египетской не составляет исключения в этом ряду. В своем тексте, помимо самого жития, Блок учитывает и ту трактовку этого памятника, которая была дана Достоевским в "Подростке" (см. сноску № 32). Это подтверждается эпитетом "горячий" в строке: "...к песку горячему приник", который становится вехой, отмечающей непосредственную связь блоковского стихотворения с романом Достоевского, поскольку в самом житии, абстрагированном, подобно большинству средневековых памятников, от описания подробностей физического мира, ничего не говорится о "раскаленных" песках, между тем как герой До-

стоевского ощущает после услышанного им пересказа жития "...что-то необычайное и горячее, как та раскаленная песчаная степь со львами, в которой скиталась святая". Стоит добавить, что эта же вежа отмежевывает ситуацию вступления к "Родине" от финальной сцены поэмы Вл. Соловьева "Три свидания", где воплощающая собой идею Вечной Женственности героиня также является поэту в пустыне, но на границе холодной ночи и только что наступающего дня:

Вот холодно ужасно...

Должно быть, нуль, - а жарко было днем...

Сверкают звезды беспощадно ясно,

И блеск, и холод - во вражде со сном.<sup>55</sup>

Дополнительный довод в пользу сопоставления блоковского стихотворения с "Подростком" - тот особый интерес к этому роману, который был проявлен Блоком начиная по меньшей мере с 1902 г.<sup>56</sup> и который активизировался в 1906-1907 гг, в период создания вступления к "Родине". Одно из самых показательных подтверждений этого интереса - "Незнакомка":

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен  
И влагой терпкой и таинственной,  
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
"In vino veritas!" кричат.

И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?)  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веет древними поверьями  
Бе упругие шелка,

И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине.<sup>57</sup>

Изображение встречи с Незнакомкой выдержано у Блока во многом в тех же речевых формулах, что и описание свиданий Аркадия Долгорукова, а также его отца с Катериной Николаевной Ахмаковой, в которую оба влюблены. К этим эпизодам романа восходит, в частности, сочетание "час назначенный" ("...я прямо подумал, что я сошел с ума: идея о назначенном свидании /подчеркнуто Достоевским, - И.С./ показалась мне вдруг такой ярко нелепостью, что не было возможности верить. И что же, я совсем не сомневался; даже так: чем ярче казалась нелепость, тем пуще я верил", т.13, с.200). С этими же сценами соотнесена череда мотивов солнца, врученного герою ("...вы все равно, как солнце, недосягаемы... Скажите, как это вы могли выйти ко мне, после всего, что было? /.../ И какой сон сбылся?", т.13, с.366); тайны и ключа ("...я - обладатель тайны и /.../ у меня ключ к окончательному решению", т.13, с.423); сокровища, лежащего внутри человека ("Вы теперь отпечатались в душе моей вечно. Я приобрел сокровище: мысль о вашем совершенстве", т. 13, с.208; упоминание о сокровище мелькнет у Достоевского еще раз: "...сознание,

что у меня, во мне /.../ лежит /.../ сокровище /.../ силы составляло тогда единственный источник жизни моей, мой свет и мое достоинство, мое оружие и мое утешение...", т.13, с.229).

Место Незнакомки - у окна, как и у героини романа Достоевского в момент ее первого свидания с Подростком ("Катерина Николаевна сидела у окна...", т.13, с.201). Не исключено, что и слова о "траурных перьях" мотивированы сюжетом Достоевского: Ахмакова - вдова. Стоит напомнить также о том, как Версиков рассказывает сыну о сне, вызванном впечатлениями от картины Клода Лорена, которую отец Аркадия называет "Золотым веком": "Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине, - уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце /.../<sup>58</sup> Чудный сон, высокое заблуждение человечества! /.../ И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца - все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли..." (т.13, с.375). Отсюда, быть может, связь Незнакомки с "древними поверьями" (мечтой о Золотом веке), "берегом" и "далью", а шире - с темой земного рая, с которым сопряжена, в восприятии Аркадия, и Катерина Николаевна: "это мой рай!" (т.13, с.203); "...от вас все свято" (т.13, с.208). Существенно, что именно в "Подростке" Достоевский набрасывает картину туманного Петербурга-фантома (противостоящую картине детства человечества как искусственное естественному), с чем можно сопоставить дважды возникающий у Блока мотив тумана, смешивающего сон с явью:<sup>59</sup> "Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: "А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним и весь этот гнилой, склизлый город, подыметя с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?" /.../ Мне часто задавался и задается один уже совершенно бессмысленный вопрос: "Вот они все кидаются, мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного?"



Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, - и все вдруг исчезнет" (т.13, с.113; ср. также блоковский мотив сонных лакеев).

Остается сказать, наконец, что Подросток предает Ахмакову и нечаянно уступает проходимцу Ламберту компрометирующий ее документ, дважды напиваясь пьяным (любопытно, что он завершает рассказ о первой попойке с Ламбертом восклицанием: "In vino veritas!", т.13, с. 363). В драме "Незнакомка", предваренной двумя эпиграфами из "Идиота", зависимость общей для нее и для одноименного стихотворения темы от творчества Достоевского становится специально подчеркнутой.

Итак, между двумя разобранными стихотворениями Блока существует, пусть косвенная, но вполне определенная связь: и "Незнакомка", и вступление к "Родине" опираются на один и тот же роман Достоевского, хотя и развивают разные темы "Подростка". При всей бросающейся в глаза противоположности Незнакомки и России (грамматически выражающейся в том, что Незнакомка - "Она", то есть более отчуждена от лирического "я", чем Россия - "Ты") переход от одной к другой и, следовательно, от Второго тома к Третьему был для Блока принципиально непрерывным переходом. Это единство лирической темы обеспечивалось, кроме того, и за счет прямых автоцитат из Второго тома и "Стихов о Прекрасной Даме", введенных Блоком во вступление к "Родине". Блок цитирует здесь одновременно и вводный текст Второго тома:

Ты в поля отошла без возврата.

Да святится Имя Твое!

Снова красные копыя заката

Протянули ко мне острие,<sup>60</sup>

и датированное 1902 годом стихотворение "Без меня б твои сны улетали...":

Отошла я в снега без возврата,

Но, холодные вихри крутя,

На черте огневого заката

Начертала я Имя, дитя...<sup>61</sup>

Видимо, не случайно в обоих стихотворениях, к которым отсылает нас вступление к "Родине", мелькает мотив имени - святого, восславляемого в одном случае, оставленного после смерти, раскрытого герою - в другом. Блок, таким образом, возводит вступление к "Родине" к тем своим произведениям, в которых, как и в житии Марии Египетской, хотя, судя по всему, вне влияния этого жития, гово-

рится о высоком и тайном имени героини. Отсутствие во вступлении мотива обретенного имени, столь важного в жизни, компенсируется благодаря тому, что в подтекст блоковского стихотворения включаются как раз те произведения поэта, в которых этот мотив уже звучал

Как видно, общий подтекст вступления к "Родине" сформирован так, что один из ранних источников стихотворения - житие Марии Египетской - и наиболее поздние его источники - произведения самого Блока - оказываются в некоторых пунктах равными или близкими друг к другу. Начальное звено вытянутого в историко-культурном времени подтекста и его конечное звено как бы обмениваются местами. Можно утверждать, что Блок (вместе с рядом его современников) впервые в русской поэзии создал принципиально новый тип литературного подтекста - **циклический подтекст**. Чужое слово и чужая тема в нем не отграничены от авторского слова; его начало совпадает с его концом.

## П р и м е ч а н и я

1. Ср.: E.D.HIRSCH, *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967, p. 74.
2. "Являлся на вечера и еще один молодой человек, некто Виргинский, здешний чиновник, имевший некоторое сходство с Шатовым, хотя, по-видимому, и совершенно противоположный ему во всех отношениях..." (Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.10, Л. 1974, с.28. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте главы).
3. Ср. компрометирующий идею Кириллова лингвистический ляпсус в его разговоре с Шатовым об акушерке: "Очень жаль, что я родить не умею /.../ то есть не я родить не умею, а сделать так, чтобы родить, не умею... или... нет, это я не умею сказать" (т.10, с.444).
4. Ср.: A.J.GREIMAS, *Du Sens*, Paris, 1970 (Ch. "Les jeux des contraintes", par A.J.Greimas et F.Rastier); Gérard GENOT, "Elements towards a Literary Analytics."- *Poetics*, 1973, N8, p. 32 et sqq; C.CHABROLE, "Pour une théorie des transformations des structures de contenu."- *Semiotica*, 1973, vol. 7, N 4, p. 370; F.RASTIER, *Essais de sémiotique discursive*, Tours-Paris, 1974; Ph. HAMON, "Pour un statut sémiologique du personnage".- R.BARTHES, W.KAYSER, W.C.BOOTH, Ph.HAMON, *Poétique du récit*, Paris, 1977, p.132-133.
5. Ср. стихи капитана Лебядкина, в которых "незаменимое с тематической точки зрения слово нарушает ритм" (Б.И.ЯРХО, "Простейшие основания формального анализа".- *Ars Poetica*, вып.1, М. 1927, с.22) и, таким образом, дезорганизует освященные культурной традицией правила построения стихотворной речи.
6. Подробнее о логике смеха см.: И.П.СМИРНОВ, "Древнерусский смех и логика комического".- *ТОДРЛ*, т.32, Л.1977.
7. "Маврикий Николаевич, будете меня водить хроую?-захохотала она" (т.10, с.157).
8. В.Е.ВЕТЛОВСКАЯ, *Поэтика романа "Братья Карамазовы"*, Л. 1977, с. 162 и след.
9. Д.РОВИНСКИЙ, *Русские народные картинки, кн. 3.Притчи и листы духовные*, СПб. 1881, № 1535-1536.
10. *Великие Минеи Четии*, апрель, тетрадь 1, М. 1910, стлб.11.
11. Там же, стлб. 13.
12. Там же, стлб. 15.
13. Там же, стлб. 23.
14. Там же, стлб. 26.
15. Там же, стлб. 16.
16. Связывая свою судьбу со Ставрогиным, Марья Тимофеевна тем самым принимает на себя его вину, откуда мотив якобы утопленного хромоножкой ребенка.
17. Разрыв Лебядкиной с прошлым иносказательно подтверждается ее беспамятством: "У ней какие-то припадки нервные, чуть не ежедневные, и ей память отбивает, так что она после них все забывает, что сейчас было, и всегда время перепутывает" (т.10, с.115).
18. *Великие Минеи Четии*, апрель, тетрадь 1, стлб. 24.
19. В финале романа на колени становится и Степан Трофимович, столкнувшийся в поле с Лизаветой Николаевной; этот жест истолковывается не только как акт смирения, но и как знак духовного перерождения героя:

" - Но зачем вы становитесь на колени?

- Затем, что, прощаясь с миром, хочу, в вашем образе, проститься и со всем моим прошлым!" (т.10, с.412).

20. Учтем, что, входя в храм с непокрытой головой (как полагалось девицам), Марья Тимофеевна тем самым хочет продемонстрировать всем свое незамужнее положение, вопреки слухам о ее браке со Ставрогиним.
21. Ср. превращение дьявола в мышь, пытающуюся прогрызть дно Ноева ковчега в апокрифическом "Сказании" Мефодия Патарского, вероятно, известном Достоевскому (*Памятники старинной русской литературы*, изд. Г.Кушелевым-Безбородко, вып.3, СПб. 1852, с.18).
22. Ср. мотив глумящегося над Богородицей скомороха в сказании "О некоем скомрасе, хулившем пречистую Богородицу", отраженном на фресках Мелетовской церкви (Ю.Н.ДМИТРИЕВ, "Мелетовские фрески и их значение для истории скоморошества".- *Проблемы сравнительной филологии, сб. статей к 70-летию В.М.Жирмунского*, М.-Л. 1964, с.464 и след.).
23. О юродстве см. подробно: Д.С.ЛИХАЧЕВ, А.М.ПАНЧЕНКО, "Смеховой мир" древней Руси, Л. 1976, с.91 и след.
24. И.И.КУЗНЕЦОВ, *Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради Московские чудотворцы*, М. 1910, с.87. В этом освещении далеко не случайной выглядит сцена посещения юродивого светской молодежью.
25. Ср. упоминание этой же цифры в речи Петра Верховенского, который подменяет идею добровольного подвига обновления мыслью о насильственной переделке человека: "Слушайте, я сам видел ребенка шести лет, который вел домой пьяную мать, а та его ругала скверными словами. Вы думаете, я этому рад? Когда в наши руки попадет, мы, пожалуй, и вылечим... если потребуется, мы на сорок лет в пустыню вигоним" (т.10, с.324-325). Число 40 лет в обоих случаях, по-видимому, контаминирует в себе срок пребывания в пустыне Марии Египетской и время, в течение которого подвергался искушению в пустыне же Христос (40 дней и ночей).
26. Повесть О бесе Зерефере послужила также источником сцены посещения монастыря в "Братьях Карамазовых"; см. об этом: Л.М.ЛОТМАН, *Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие)*, Л. 1974, с. 312 и след. Здесь же (с.315) упоминание о возможном влиянии древнерусского текста на замысел главы "У Тихона".
27. *Памятники старинной русской литературы*, изд. Г.Кушелевым-Безбородко, вып.1, СПб. 1860, с.203.
28. Там же, с.203-204.
29. Там же, с.204.
30. Там же, с.204.
31. Там же, с.204.
32. О высоко пиететном отношении Достоевского к житию Марии Египетской свидетельствует, в частности, следующий отрывок из "Подростка", в котором речь идет о Макаре Ивановиче Долгоруком: "Я запомнил, например, из этих рассказов один длинный рассказ - "Житие Марии Египетской". О "житии" этом, да почти и о всех подобных, я не имел до того времени никакого понятия. Я прямо говорю: это почти нельзя было вынести без слез, и не от умиления, а от какого-то странного восторга: чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная песчаная

- степь со львами, в которой скиталась святая" (т.13, с.309). Упоминания о житии см. также в наброске "Мысль на лету" (1870 г.) и в письме к Ю.Ф.Абаза от 15 июня 1880 г.; отзвуки жития содержатся кроме того в романах "Преступление и наказание" и "Братья Карамазовы".
33. Ю.Н.ТЫНЯНОВ, *Достоевский и Гоголь. К теории пародии*, Пгр.1921.
  34. А.Л.БЕМ, *У истоков творчества Достоевского*, Прага, 1936, с. 16-18.
  35. И.Н.МЕДВЕДЕВА, "Творчество Грибоедова".- *А.С.Грибоедов, Сочинения в стихах*, Л. 1967, с.60; ср.: И.Н.МЕДВЕДЕВА, "Горе от ума" *А.С.Грибоедова*, изд. 2-е, М. 1974, с.103-107.
  36. Ср. пародийное переосмысление жития Марии Египетской в речи капитана Лебядкина. Пародийным, между прочим, оказывается и чин Лебядкина, если учесть, что в "Генрихе IV" Шекспира Фальстаф становится по ходу действия пьесы капитаном. О других шекспировских реминисценциях в "Бесах" см.: Ю.ЛЕВИН, "Шекспировские герои у Достоевского".- *Грузинская шекспириана*, 4, Тбилиси, 1975, с.213-215.
  37. А.С.ГРИБОЕДОВ, *Горе от ума*, М. 1969, издание подготовил Н.К. Пиксанов при участии А.П.Гришунина. Дальнейшие ссылки на это издание - в тексте работы.
  38. Сопоставление Чацкого и старшего Верховенского см. также: А.В. АРХИПОВА, "Дворянская революционность в восприятии Ф.М.Достоевского".- *Литературное наследие декабристов*, Л. 1975, с.225-237.
  39. Идеино зависящий от Ставрогина Кириллов также унаследовал ложное сумасшествие - мотив, восходящий к "Горю от ума" (по характеристике Хроникера, Кириллов, "разумеется, помешанный", т. 10, с.95). В свете говорившегося о перелицовке грибоедовских мотивов в "Бесах" выглядит закономерным, что недолговечные увлечения Ставрогина перешли в трагически-навязчивые идеи его двойников и что, с противоположной стороны, "ни один другой персонаж "Горя от ума" не склонен прибегать в такой мере к постоянному повторению, нередко - передразниванию слов своих партнеров, как Чацкий" (Г.О.ВИНОКУР, "Горе от ума" как памятник русской художественной речи".- *Г.О.ВИНОКУР, Избранные работы по русскому языку*, М. 1959, с.267).
  40. В.А.ТУНИМАНОВ, "Рассказчик в "Бесах"". - *Исследования по поэтике и стилистике*, Л. 1972, с.140.
  41. Ю.Н.ТЫНЯНОВ, "Сюжет "Горя от ума"". - *Ю.Н.ТЫНЯНОВ, Пушкин и его современники*, М. 1968, с.376.
  42. См. подробнее: П.Г.БОГАТЫРЕВ, *Вопросы теории народного искусства*, М. 1972, с.464-465.
  43. С другой стороны, "низкий" двойник Николая Всеволодовича - Петр Верховенский - вобрал в себя некоторые признаки Чацкого, повернутые негативно. Ср., в частности, аттестацию младшего Верховенского как умозрительного мечтателя ("он человека сам сочинит да с ним и живет", т.10, с.281) и определение, данное Чацкому в "Зимних заметках о летних впечатлениях": "Это фразер, говорун, но сердечный фразер - совестливо тоскующий о своей бесполезности" (т.5, с.62).
  44. Разумеется, это имя встречается и во многих других произведениях Достоевского (см. подробно: М.С.АЛЬТМАН, *Достоевский. По векам имен*, Саратов, 1975, с.176 и след.). Однако в разных текстах оно имеет различные мотивировки. В.Е.Ветловская пишет о "Братьях Карамазовых": "Будущую невесту Алеши вряд ли случай-

- но зовут Lise. В русских редакциях жития Алексея человека Божия имя невесты и супруги святого не называется, но некоторые варианты духовного стиха говорят о Катерине, или Лизавете" (В. Е. ВЕТЛОВСКАЯ, *Поэтика романа "Братья Карамазовы"*, с.172).
45. За границей размолвка между Ставрогиным и Лизаветой Николаевной случается, в изложении Прасковьи Ивановны, из-за взаимных насмешек; ср. колкости, которыми обмениваются Чацкий и Софья.
46. Ср. книжную окраску, свойственную устному общению декабристов: Ю.М.ЛОТМАН, "Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)". - *Литературное наследие декабристов*, с.31.
47. Мотив оступившегося сановника также был подхвачен Достоевским и переведен в пародийный план; ср. эпизод помешательства губернатора: "Объявив, что меры приняты, Лембке круто повернулся и быстро пошел из комнаты, но с двух шагов запнулся за ковер, клонул носом вперед и чуть было не упал" (т.10, с.351).
48. Эта же внутренняя антитетичность пронизывает и план выражения комедии: многие реплики персонажей сформированы в виде двучленных высказываний, вторая часть которых опровергает подразумеваемую или наличную первую часть. По-видимому, эта смысловая "рифма" в роли эффективного приема, облегчающего запоминание текста, была одной из причин, способствовавших принятию речевых оборотов пьесы в национальный языковой фонд.
49. Ср. несовпадение этимологически прозрачных собственных имен "Горя от ума" с характеристиками их носителей, например: Софья, ошибающаяся в Молчалине; Молчалин, бойко соблазняющий горничную; Скалозуб, являющий собой мишень для насмешек, и т.п. Аналогичный ономастический прием был использован и в романе Достоевского: Ставрогин (от греч. "крест"), не вставший на путь крестных мук; Верховенский-сын как "низкий" герой; "красный" аристократ Кармазинов (об этимологии этого имени см.: Ю.НИКОЛЬСКИЙ, *Тургенев и Достоевский. (История одной вражды)*, София, 1921, с.60). Ср. восприятие Достоевским ономастической техники обличительной комедии XVIII в.: А.Л.БЕМ, "Личные имена у Достоевского". - *O Dostojevském. Sborník statí a materiálu*, Praha, 1972, s.265.
50. А.БЛОК, *Собр.соч.*, т.3, М.-Л. 1960, с.246.
51. Там же, с.278.
52. Ю.ТЫНЯНОВ, *Проблема стихотворного языка. Статьи*, М. 1965, с. 135-136.
53. А также церковный гимн "Коль славен наш Господь в Сионе, Не может изъяснить язык" (ср.: "Не может вымолвить язык").
54. А.БЛОК, *Собр.соч.*, т.1, М.-Л. 1960, с.49.
55. *Поэты 1880-1890-х годов* (Библиотека поэта. Малая серия), М.-Л. 1964, с.394.
56. Ряд откликов Блока на роман Достоевского разобран в: А.В.АРХИПОВА, "Подросток" в творческом восприятии Александра Блока". - *Достоевский. Материалы и исследования*, вып.3, Л. 1978, с.114-125.
57. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.2, М.-Л. 1960, с.185-186.
58. Ср. намек на заходящее солнце в "Незнакомке": "По вечерам /.../ Чуть золотится крендель булочной" (там же, с.185).
59. И тема Золотого века, и тема Петербурга-фантома были эксплицитно подхвачены Блоком в письме к З.Гиппиус (июль 1902): "Однако уверяю Вас, что я ощущаю (как подросток Аркадий Долгорукий) желание "трех жизней" /.../ Здесь в одной из соседних де-

ревень ходит странное /.../ поверье: "она мчится по ржи" (буквально - и больше ничего) /.../ Тут есть ведь совпадение, какая-то трудно уловимая, но ощутительно одна мечта и с тем Петербургом, который "поднимется с туманом" (у Достоевского) /.../ Я буду /.../ уверенно ждать свой "беспечальный Век Златой". И дождусь, хотя бы пришлось прожить ужасы "трех жизней". Тогда в смертном сне должна явиться эта мечта воскресения - "она, мчащаяся по ржи", как Достоевскому явится "новый град Петербург, сходящий с неба" (А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.8, М.-Л. 1963, с.34-35).

60. А.БЛОК, *Собр.соч.*, т.2, с.7.

61. Там же, т.1, с.213.

ЦИТИРОВАНИЕ КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА: ПРИНЦИПЫ  
УСВОЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ТЕКСТА ПОЭТИЧЕСКИМИ ШКОЛАМИ КОНЦА  
XIX - НАЧАЛА XX вв (НА МАТЕРИАЛЕ "СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ")

1

Отыскивание источников художественного произведения всякий раз требует от исследователя определения тех правил, которыми руководствуется автор, цитирующий чужую речь. Понятие литературной цитации правомерно использовать как узко (буквальное или близкое к буквальному совпадение каких-либо фрагментов двух текстов), так и расширительно. В последнем случае термин "цитата" будет обозначать любого рода перекличку, соединяющую между собой литературные произведения, всякое реминисцентное содержание, извлекаемое нами из произведения. Цитатный характер с этой точки зрения могут иметь и элементы словесного облачения сюжета и сам сюжет; понятая таким образом цитата может быть результатом и сознательной и бессознательной установки автора на воспроизведение признаков чужой речи. Именно второе употребление обсуждаемого здесь понятия будет принято в дальнейшем изложении, поскольку для художественной практики в отличие от научной наиболее показательны небуквальные соответствия связанных друг с другом текстов.

Цитацию в широком смысле слова допустимо исследовать под разными углами зрения, в частности, либо учитывая те исторические перестройки, которым подвергаются в разных типах художественных систем принципы восприятия литературной традиции, либо отвлекаясь от истории ради выяснения не зависящей от хода времени внутренней логики цитации. Сообразно с основной темой этой работы ниже будет рассмотрено изменение функций и внутренней организации цитат в процессе литературной эволюции. С этой целью было естественно выбрать в качестве объекта наблюдения такой источник цитат, который был актуален для разных писательских поколений и явился своего рода "ключевым" текстом национальной культуры.

Известно, что всякая цитата подобна собственному имени<sup>1</sup>, хотя бы и отчасти.<sup>2</sup> Так же как собственное имя становится семантически ценным, лишь обретая носителя, смысл цитаты открывается лишь вместе с обнаружением контекста, из которого она была взята. И если в каждом национальном языке собственные имена образуют области неперевожимой лексики, то, по аналогии с этим, "ключевые" тексты культуры обеспечивают относительную независимость, неперевожимость



каждой национальной традиции. Понимание национальных культур недостижимо без обращения к участвующим в их автоорганизации "ключевым" текстам.

Само собой разумеется, что репертуар "ключевых" текстов не остается одним и тем же во все времена, обновляясь и дополняясь в зависимости от оценок и вкусов той или иной эпохи. В этом репертуаре существуют, однако, и такие тексты, которые становятся "вечными спутниками" для представителей самых разных, в том числе взаимоисключающих, художественных систем. К числу подобных памятников в русской традиции в первую очередь относится, начиная с романтизма, "Слово о полку Игореве".

"Слово о полку Игореве" не утратило этого значения и в эпоху 1890-1910-х гг (в поэзии старших символистов, или "декадентов", младших символистов и постсимволистов). Впрочем, высказывалось мнение о том, что "кроме Блока, в /.../ предоктябрьский период отголоски "Слова" в русской поэзии почти не встречаются".<sup>3</sup> Это замечание, покоящееся либо на недоразумении, либо на предвзятости, опровергается не только творчеством младших символистов и художников постсимволистской ориентации, но даже поэзией русского "декаданса", где переключки с ранними эпическими формами, казалось бы, должны были сводиться к минимуму.

Провозглашенная "декадентами" абсолютизация личного опыта писателя в качестве отклоняющегося от повседневного и приобретающего черты "инсайта" (мистического озарения, случайного открытия и т.п.), не ослабила вовсе, как можно было бы ожидать, тяготения к национальным "ключевым" текстам, хотя и сообщила этому интересу особый характер, который хорошо прослеживается на примере отсылок к "Слову о полку Игореве".<sup>4</sup>

Реальность, отраженная в "Слове" не трактовалась в творчестве старших символистов в виде исторической неповторимой. Она осовременивалась и часто попадала в зависимость от тех субъективных заданий, которые ставили перед собой черпавшие из "Слова" авторы. Как показывают стихи Сологуба, этому сопутствовала зашифровка заимствованного смыслового материала:

В лесу кричала злая птица,  
Едва ручей журчал в кустах,  
По небу прядала зарница,  
Туман сгущался на полях.

Из-за раскрытого широко  
 Томленья полночи моей  
 Прозрачный голос издалека  
 Мне что-то пел,- не знаю, чей.

И все, что вокруг меня звучало,-  
 Ручей, и ветер, и трава,-  
 Все, докучая, заслоняло  
 Его эфирные слова.

И я заклятием молчанья  
 Воззвал к природе,- и она  
 Очарованью заклинанья  
 Была на миг покорена.

Я ждал,- и в вещем ожиданьи  
 Зажегся мне великий свет.  
 Далекий зов погас в молчаньи,  
 Но был в молчании ответ.<sup>5</sup>

Приведенные здесь стихи представляют собой разветвление вопросительного оборота "Слова о полку Игореве": "Что ми шумить, что ми звенить далече /давечя/ рано предь зорями?"<sup>6</sup> Такое предположение удостоверяется рядом других схождений между двумя текстами:<sup>7</sup> "эбися Дивъ, кличет врѣху древа" (с.46) - "в лесу кричала злая птица";<sup>8</sup> "мъгла поля покрыла" (с.46) - "туман сгушался на полях"; "въшумѣ трава" (с.55) - "и все, что вокруг меня звучало,- Ручей, и ветер, и трава..." Преобразования исходных мотивов направлены на то, чтобы заместить уникальные лексико-грамматические элементы "Слова о полку Игореве" нейтральными стилистическими величинами. При этом семантические слагаемые источника заслоняются новым смысловым окружением: оно создается за счет мотивов, опровергающих точку зрения на природу как на некий "шум", мешающий лирическому субъекту проникнуть в тайны мироздания (мистический, вещий зов внезапно исчезает вместе с затихающим гамом природы).

Приемы, к которым прибегал Сологуб, обращаясь к национальному эпосу, обнаруживаются и у других поэтов, начинавших в эпоху раннего символизма,<sup>9</sup> в том числе у Бальмонта - в стихотворении "Черные вороны" (напечатано в сборнике "Злые чары" (1906), вышедшем под эпитафией из "Слова о полку Игореве"). В "Черных воронах",

варьирующих мотивы сна Святослава ("съ вечера бусови врани възгра-  
яху" (с.50) - "черные вороны-воры играли над нами /.../ День пога-  
сал"; "мутень сонъ" (с.50) - "темные сны"; "чръпахуть ми синее  
вино" (с.50) - "призрак наполнил мне бледный бокал"; "тьма свѣтъ  
покрыла" (с.51) - "погасающие зори"; ср. также возможное превраще-  
ние "девы-Обиды" в аллегорическое "Горе"), отзвуки "Слова о полку  
Игореве" оказываются приглушенными благодаря скоплению символист-  
ских речевых штампов; в явном виде текст рассказывает о судьбе са-  
мого автора:

Черные вороны-воры играли над нами.  
Каркали. День погасал.  
Темными снами  
Призрак наполнил мне бледный бокал.  
И, обратившись лицом к погасающим зорям,  
Пил я, закрывши глаза,  
Видя сквозь бледные веки - дороги с идущим и еду-  
щим сгорбленным Горем.  
Вороны вдруг прошумели, как туча, и вмиг разрази-  
лась гроза.  
Словно внезапно раскрылись обрывы.  
Выстрелы, крики, и вопли, и взрывы.  
Где вы, друзья?  
Странный бокал от себя оторвать не могу я, и сказка  
моя  
Держит меня, побледневшего, здесь заалевшими снами-  
цепями.  
Мысли болят. Я, как призрак, застыл.  
Двинуться, крикнуть - нет воли, нет сил.  
Каркают вороны, каркают черные, каркают злые над  
нами.<sup>10</sup>

И у Сологуба, и у Бальмонта объективно данное историческое  
время сведено к минимальному промежутку настоящего, которое персо-  
нально переживается субъектом творческого акта. Созданные в рамках  
"декадентской" эстетической программы тексты описывают ситуации,  
уже зафиксированные в литературной традиции. Но семантическое со-  
держание этих ситуаций изменяется так, как будто они служили для  
старших символистов предметом непосредственного поэтического вос-  
приятия. Иначе говоря, писатели этой формации проводили в своем

творчестве словесные аналогии с прошлым художественным опытом ради отрицания этих аналогий. Авторское слово уподоблялось чужому слову, но при этом выхолащивалось содержание цитируемой речи.

Установление отрицательных аналогий между прежней и современной культурами могло порождать не только модернизацию минувшего, но и давать прямо противоречащие этому результаты, когда не прошлое, а современность теряла свой исторический смысл. Абсолютный характер приписывался в этом случае чужому личному опыту. Персональное время писателя-символиста вырождалось в подобие какого-либо из пройденных отрезков истории. Позиция автора становилась пассивной относительно взятого за образец текста. Между соприкасающимися произведениями устанавливалась наружная связь, доводимая до читательского сознания.

У того же Сологуба события, приуроченные к современности, нередко ставились в подчинение сакрально-мифологическим силам, среди которых упоминается имя Стрибога с цитатным воспроизведением характерной исключительно для "Слова о полку Игореве" сопричастности Стрибога атмосферным явлениям:

Над полями ходит и сердито ропщет  
Злой Неурожай,  
Взором землю сушит и колосья топчет,-  
Стрибог, помогай!<sup>11</sup>

В известных стихах Брюсова "Певцу Слова" Ярославне вторит ряд героинь русской классической литературы XIX в., "мечты веков грядущих" оказываются давно предугаданными. Весьма близок к обсуждаемому здесь кругу явлений и "Ковыль" Бунина. В этой дорожной зарисовке, сотканной из явных переключек со "Словом о полку Игореве", реалии, которые попадают в поле зрения поэта, осознаются как неотличимые от реалий, принадлежащих предметному миру национального эпоса. Наблюдаемая лирическим субъектом действительность предстает перед читателем в виде места действия архаичного литературного текста. Объекты изображения наделяются в стихах Бунина двойными признаками, соединяют в себе два временных плана - прошлое и настоящее. Однако их содержание, с точки зрения автора, не может быть истолковано сколько-нибудь определенно; они лишены своих значений; следующие в стихотворении один за другим вопросы остаются без ответа:<sup>1</sup>

А путь бежит... Не тот ли это шлях,  
Где Игоря обозы проходили

На синий Дон? Не в этих ли местах,  
 В глухую ночь, в яругах волки выли,  
 А днем орлы на медленных крылах  
 Его в степи безбрежной провожали  
 И клетком псов на кости созывали,  
 Грозь ему великою бедой?  
 - Гей, отзовись, степной орел седой!  
 Ответь мне, ветер буйный и тоскливый!  
 ...Безмолвна степь. Один ковыль сонливый  
 Шуршит, склоняясь ровной чередой...<sup>13</sup>

Второе поколение символистов утвердило новый тип приобщения к "ключевым" текстам культуры, хотя и достигло своей цели, продолжая вслед за "декадентами" использовать в первую очередь тот тематический материал, который уже был освоен предшествующим искусством. Условием наступившего обновления эстетических установок был отказ младших символистов от гипертрофирования индивидуального опыта. Недаром Вяч.Иванов писал: "В личине Я - НЕ-Я (и Я ему уликой!)." <sup>14</sup>

Создатели раннего символизма относили объективную действительность к сфере явлений ("означающих"), а мир субъекта - к области сущностей ("означаемых"). Чужая словесная практика выступала как план выражения для того субъективного содержания, которое приносили в нее представители раннесимволистского движения. Поскольку они связывали при этом чужое слово ("означающее") с авторским словом ("означаемым") отрицательной аналогией, постольку либо цитируемый, либо цитирующий тексты теряли свой смысл, и, таким образом, несущественным становилось либо прошлое, которое синхронизировалось с настоящим и подчинялось ему, либо настоящее, которое было призвано свидетельствовать, что возможности развития во времени исчерпаны.

Младшие символисты изменили в своем творчестве соотношение данного и искомого, сообщив сущностные свойства той действительности, которая была внеположна субъекту. С этой точки зрения чужая - принадлежащая истории - речь должна была выступать уже не как план выражения, а как план содержания текстов, создаваемых здесь и сейчас. И тогда отрицательная аналогия между чужим и своим словом могла приводить к мысли, что художник должен стремиться открыть в поэтической речи его предшественников способность к

вечной жизни, к постоянному возрождению в условиях нового существования (ср. выше о циклическом подтексте у Блока). В этом случае смысл современных ситуаций сводился к смыслу тех прецедентов, которые рассматривались как образцы, предрекающие дальнейший исторический путь. Это представление, бывшее исходным для стихов Вяч. Иванова, Блока, Андрея Белого, С.Соловьева, Волошина, Кузмина и их соратников, имело и обратную сторону. Когда задача отыскать в своей поэтической речи эхо вечно звучащего слова казалась этим поэтам неразрешимой, тогда вечное преображалось в преходящее, а прежний художественный материал делался свидетельством необратимости времени. Поэтому в идейных построениях младших символистов в роли еще одной важной категории, наряду с понятием панхронии, выступила категория собственно исторического (отсчитываемого от уникальных событий) времени.

Литературные памятники прошлого, понятые как тексты, постоянно возрождаемые художниками последующих поколений для нового бытия теряли авторство, переводились в разряд всеобщего достояния, возвращались из области индивидуального творчества в границы некоего "языка", на котором могла описываться самая разнообразная действительность. Вот почему стихи младших символистов насыщались отдельными вкраплениями чужой речи, которые могли приобретать функции, не предусмотренные источниками. Цитаты из "Слова о полку Игореве" получали тогда расширительную трактовку и могли быть приспособлены ко всевозможным изображаемым ситуациям.<sup>15</sup>

Так, в монориме Вяч.Иванова "Весы" образ крылатой Обиды входит в один ряд с зодиакальными символами и связывается с абстрактной темой вечного круговорота времени, "всемирного Возмездья":<sup>16</sup>

И не вотще горит, в венце ночной красы,  
 Над севом озимей созвездье,  
 Что дух, знаменовав всемирное Возмездье,  
 Нарек таинственно: Весы.

Как ветер, колышущий зеленые овсы,  
 Летят Победа и Обида

По шатким бороздам, и держит Немезида  
 Над жизнью Иго и Весы.<sup>17</sup>

У Блока один из показательных примеров пересечения с текстом "Слова о полку Игореве" содержится в стихотворении "Зачатый в

ночь, я в ночь рожден...", концовка которого слагается из мотивов "метельного" инобытия и гадательного "второго рождения":

"Довольно жить, оставь слова,  
Я, как метель, звонка,  
Иною жизнью жива,  
Иным огнем ярка".

Она зовет. Она манит.

В снегах земля и твердь.

*Что мне поет? Что мне звенит?*

Иная жизнь? Глухая смерть?<sup>18</sup>

Если в стихотворении Сологуба "В лесу кричала злая птица..." перефразирование вопросительной конструкции "Слова о полку Игореве" приносило в оригинал новое, не присущее ему содержание, то в стихах Блока то же самое чужое высказывание служит прямо противоположной цели, превращая авторский текст в одну из реализаций вечной темы загадок бытия, постоянная актуальность которой удостоверяется с помощью цитаты, уводящей читателя в самую глубь национальной истории.<sup>19</sup> Блок сохраняет в своем стихотворении оппозицию жизнь-смерть, в связи с которой в "Слове о полку Игореве" появляется цитируемый им вопросительный оборот, тогда как Сологуб эту связь произвольно разрушал, отнимая у цитаты ее объективно данное в источнике смысловое содержание.

Отклонение поэзии младших символистов от сформировавшейся в конце XIX-начале XX вв литературной техники изображения реальности демонстрирует и сонет Волошина "Гроза", производный от рассказа о начале Игорева похода. В этом сонете, как и в бунинском "Ковыле", мир настоящего передан как мир далекого прошлого. Но если у Бунина смысл современности, совмещающей два исторических аспекта, колеблется и остается окончательно неопознанным (цепь риторических вопросов, перечисляющих перекочевавшие из "Слова о полку Игореве" объекты, не завершается определением их истинной природы), то в стихах Волошина такая неоднозначность оценок отсутствует, потому что возвращающееся прошлое призвано здесь быть объяснением текущей действительности (о чем, в частности, свидетельствует мотив "долгого зова", соединяющего минувшее с настоящим):

Запал багровый день. Над тусклою водой  
Зарницы синие трепещут беглой дрожью.

Шуршит глухая степь сухим быльем и рожью,  
 Вся млеет травами, вся дышит душной мглой.

И тутнет гулкая. Див кличет пред бедой  
 Ардадве, Корсуню, Поморью, Посурождю,-  
 Земле незнаемой разносит вестъ Стрибождю:  
 Птиц стоном убуди и вста звериный вой.

С туч ветер плеснул дождем и мечется с испугом  
 По бледным заводям, по ярам и яругам...  
 Тьма прыщет молнии в зыбучее стекло...

То Землю древнюю тревожа долгим зовом,  
 Обида вещая раскинула крыло  
 Над гневным Суροжем и пенистым Азовом.<sup>20</sup>

По существу дела при чтении сонета Волошина даже не возникает вопроса о том, какую реальность описывает поэт - текущую или давно прошедшую. Это именно любая реальность. Стремление раскрыть вечное в преходящем в других случаях обуславливало внимание младших символистов к таким семантическим сращениям "Слова о полку Игореве", которые не принадлежали к числу уникальных особенностей памятника и являли собой устойчивые общие места фольклора и литературы. В "Железной осени" Вяч. Иванова возникают метафорические параллели битва-жатва и битва-пир, разгадать в которых слегка замаскированные цитаты из "Слова" позволяет, в частности, встречающийся в этом же произведении эпитет "харалужные":

Где огневой поры  
 Червленец любезный?  
 О, золотой игры  
 Конец железный!

Дол потемнел и смур,  
 Как оружья, ржавы  
 С холма, где стебель бур,  
 Я вижу дубравы.

Легли весны бойцы  
 В сечи бесполезной.  
 Где жмель и где венцы  
 На тризне железной?



Как харалужный строй,  
 Утесов отвесы,  
 Грозя, мелькнут порой  
 Из-за хмурой завесы.<sup>21</sup>

Еще одним следствием, вытекавшим из отождествления "ключевых" текстов культуры с "языком", способным описывать и обслуживать разные эпохи, явилось симптоматичное для зрелого символизма усвоение переносных значений "Слова о полку Игореве" в роли моделей, по которым могли создаваться сходные (но дословно не совпадающие с источником) семантические конструкции. Похоже, что именно по аналогии с изобразительными средствами "Слова о полку Игореве" строится описание деревни в "Пепле" Андрея Белого. Связь с отправным текстом обеспечивается здесь главным образом за счет удерживания метафорических предикатов цитируемого памятника, которые в простейшем случае приписываются новым объектам обозначения: "всплескала /.../ крылы" (с.49) - "плещут облаком", а в более сложном - вступают в комбинацию с объектами самого "Слова", имевшими там, однако, иные предикативные характеристики: "пороси поля прикрывают" (с.47), "тоска разлился /.../ печаль /.../ тече" (с.49) - "струят равнины /.../ седую персть" (пыль, прах):

Снова в поле, обвеваем  
 Легким ветерком.  
 Зло́е поле жутким лаем  
 Всхлипнет за селом.

Плещут облаком косматым  
 По полям седым  
 Избы, роем суковатым  
 Изрыгая дым.

Ощетинились их спины,  
 Как сухая шерсть.  
 День и ночь струят равнины  
 В них седую персть.<sup>22</sup>

Вяч.Ивановым подобная техника цитации была использована в стихотворении "Поэты духа". Уподобляя поэтическое искусство воспарению, Вяч.Иванов вслед за источником солидаризирует эту метафору с представлением о священной тропе художника ("А бы ты сия плькы удекоталь /.../ летая умомь подь облакы /.../ рища въ тропу Трояню

чресь поля на горы", с.44):

Не мни: мы, в небе тая,  
С землей разлучены:-  
Ведет тропа святая  
В заоблачные сны.<sup>23</sup>

Не исключено, что вступительный отрывок "Слова о полку Игореве" послужил скрытым аналогом и для начальных стихов "Первого свидания" Андрея Белого. Несмотря на внешнюю удаленность от "Слова" предисловие к "Первому свиданию" по существу дела смонтировано из тех же семантических форм, что и рассказ о Бояне. К этим формам относится, в частности, осмысление образа мирового дерева ("Язык /.../ встань - в жерди: пучимый листом!"<sup>24</sup>) как пути поэта. Кроме того, в том и в другом текстах типологически или дословно совпадают перечни животных, связанных в архаической традиции с идеей разнопланового мирового дерева (горностаи, орел). Наконец, в пользу догадки о цитатном происхождении приводимого ниже отрывка говорят такие особенности его стилистики, как обилие вокативов, сопоставимых с обращением к Бояну, и беспредложный творительный ("Орел: тобой пересекусь"), употребленный, по предположению, с оглядкой на беспредложные конструкции "Слова о полку Игореве":

Язык, запрядай тайным сном!  
Как жизнь, восстань и радуй: в смерти!  
Встань - в жерди: пучимый листом!  
Встань - тучей, горностаем: в тверди!  
Язык, запрядай вновь и вновь!  
Как бык, обрадуй зыком плоти:  
Как лев, текущий рыком в кровь,  
О сердце, взмахами милоти!  
Орел: тобой пересекусь...  
Ты плоти - жест, ты знанью - числа...<sup>25</sup>

Если в одних случаях "Слово о полку Игореве" делалось в поэзии младших символистов таким памятником, которому было суждено предсказывать будущее, то в других - обращение к эпическому тексту должно было оттенить историческую специфику прошлого. (Достаточно сличить хотя бы оборот "вихрь Стрибога" в стихах Городецкого, воспользовавшегося этой формулой при воссоздании обрядово-мифологического прошлого<sup>26</sup>, и обсуждавшееся выше внедрение имени того же языческого персонажа в контекст современности у Сологуба).

Отрицание вечного круговорота времени сопровождалось в творчестве символистов второго поколения сомнениями в том, что чужой художественный опыт пригоден для приложения к сегодняшнему дню. Цитируемая речь оказывалась при этом средством для проведения такой негативной аналогии между минувшим и настоящим, которая подчеркивала оригинальность, самоценность сегодняшнего дня. Представления о невоспроизводимости чужого слова в новой исторической обстановке вели к тому, что связь между авторским текстом и источником обеспечивалась с помощью намека. Оригинал свертывался тогда до нескольких опорных (как правило, легко распознаваемых) извлечений, с которыми читатель должен был ассоциировать "ключевой" текст во всем его семантическом охвате. Собственные значения цитат затухали и играли роль своего рода индексов, по которым отыскивалось цитируемое сочинение.

Эти приемы символистской аллюзии хорошо прослеживаются в блоковской "Новой Америке", которая передает в свернутой форме две темы "Слова о полку Игореве" - поход князя, изображенный цитатно, с помощью деталей, замещающих оригинал по принципу *pars pro toto* ("Нет, не видно там княжьего стяга, Не шеломами черпают Дон"), и плач Ярославны, перефразированный поэтом ("И прекрасная внучка варяга Не клянет половецкий полон").<sup>27</sup> Показательно, что в начале этого стихотворения содержится скрытая цитата из "Поучения" Владимира Мономаха (Блок ссылается на вводный мотив "Поучения": Съдя на санех, помыслих в души своей и похвалих Бога, иже мя сихъ деньъ грѣшнаго допроводи"),<sup>28</sup> благодаря чему в тексте сталкиваются между собой вечное и временное. Точка зрения поэта на передаваемые события ("Утопая в глубоком сугробе, Я на утлые санки сажусь")<sup>29</sup> принадлежит и прошлому и настоящему, тогда как сама изображаемая действительность предстает в виде необратимо меняющейся.

Наконец, в связи с интересом младших символистов к категории собственно исторического времени, нужно сказать и о том, что цитаты из "Слова о полку Игореве" могли вводиться поэтами этого круга в литературный оборот для создания сугубо описательных, самодовлеющих картин национального прошлого, как, допустим, в стихотворении С.Соловьева "Киев":

Что же вдоль шумящих улиц  
Вихрем кони пронеслись,  
И жужжаньем медных сулиц

Огласилась даль и высь?..

Конь играет. Князю любо  
Слушать *копий* зычный звон,  
Отдыхать под тенью дуба  
И шеломом черпать Дон.

Дикой степи ветер свежий  
Бьет в лицо. Окончен бой.  
Сладок в полумраке вежи  
Сон под шкурою медвежьей,  
Медный шлем под головой...

Витязь битвы жаждет рьяно,  
Верный Богу и копью,  
И прославит *песнь* Бояна  
Павших в праведном бою.

Лучше смерть, чем плен и цепи...  
До зари бродя без сна,  
Кличет ладу *дева степи*,  
Черноока и стройна.<sup>30</sup>

'2

Как и переход от "декадентства" к зрелому символизму, становление постсимволистской эстетической доктрины ознаменовалось новым и притом более радикальным, чем предыдущее – переосмыслением роли, отводимой "ключевым" текстам культуры. Если символисты реставрировали те ситуации, которые уже были освоены в художественном творчестве, и тем самым эстетизировали реальность, делая ее продолжением литературы, то поэты 1910-х гг, вразрез с этим, уравнивали внутренний мир текста с внешним миром (что уже отмечалось применительно к стихам Маяковского), отождествили изображение с изображаемым. Как провозгласил Хлебников: "И граждане речи Стали граждане жизни, Не в этом ли, о песнь, бег твой?"<sup>31</sup> Но сказанным не исчерпывается разница между двумя художественными системами. Символизм исходил из предположения, согласно которому все факты бытия скреплены между собой отношением отрицательной аналогии, причем это допущение распространялось и на связи между авторской речью и чужим словом. Новые группировки, напротив, питали уверенность в

том, что все явления действительности упорядочиваются по принципу смежности. Вот почему время переживалось участниками постсимволистского движения как пространство,<sup>32</sup> теряло свое основное свойство - однонаправленность. Разделенные длительными историческими промежутками периоды трактовались как в той или иной форме граничащие друг с другом. Прошлое совмещалось с настоящим или с будущим, и, наоборот, сегодняшние и завтрашние события попадали в контекст минувших культурных эпох. Отсюда могли делаться неодинаковые выводы.

В футуристическом искусстве слияние слова с обозначаемым объектом отрывало поэзию от литературной традиции, выводило ее за грань уже сложившегося ряда литературных фактов. Основатели "Гилей", "Центрифуги", "Мезонина поэзии" и других фракций футуристического движения изымали цитируемую речь из ее смысловой и исторической среды, стирали ее реминисцентный оттенок, превращая прежний художественный опыт в составную часть современного или даже завтрашнего,<sup>33</sup> и присваивали себе результаты этого опыта (по формуле Хлебникова, "что было - в нашем тонет"<sup>34</sup>).

Этот процесс обычно выражался в том, что футуристические произведения вызываясь контаминировали в себе несочетаемые, приуроченные к различным историческим интервалам лексические средства, поэтические формулы и реалии.<sup>35</sup> Героиня хлебниковского бурлеска "Внучка Малуши" (то есть матери князя Владимира) попадает из Киевской Руси в Петербург XX в., живописание которого соединяется с поповествованием о походе киевской дружины, ориентированным на обороты ("червленые щиты"), а также на зоологические и топографические объекты "Слова о полку Игореве". Особенно интересно в приводимом ниже отрывке из хлебниковского текста словосочетание "среди зеленой нищеты", скорее всего, представляющее собой результат этимологической переработки выражения "ничить трава жалошами" (с. 49):

Красные волны  
В волнах ковыля,  
То русскими полны  
Холмы и поля.  
Среди зеленой нищеты,  
Взлетая к небу, лебедь кычет,  
И бьют червленые щиты,

И сердце жадно просит стычек.<sup>36</sup>

Другой показательный прием, с помощью которого Хлебников вводил цитируемую речь в свои стихи, заключался в расслоении слитных переносных значений источника на линейно независимые смысловые отрезки, отчасти теряющие в силу этого закрепленность за обусловившим их контекстом, например: "Крычать тѣлѣгы полунощы, рци, лебеди роспущени" (с.46) - "Ты видишь степь: скрипит телега, Песня лебедя слышна..."<sup>37</sup> Попутно стоит сказать, что эта методика цитирования сопоставима с нормами подхватывания чужой речи в поэзии Цветаевой. В нижеследующем примере идиома "Слова о полку Игореве" "мутень сонъ" (с.50) разрывается надвое в выражении "мутъ и сон", которое читается, как и в оригинале, в цепи мотивов пророческого видения и объединяется с метафорой "Поля В вечерней жалобе", являющей собой, по-видимому, вариант формулы "ничить трава жалощами":

Хочу у зеркала, где муть  
И сон туманящий,  
Я выпытать - куда вам путь  
И где пристанище.

Я вижу: мачта корабля,  
И вы - на палубе...  
Вы - в дыме поезда... Поля  
В вечерней жалобе...

Вечерние поля в росе,  
Над ними - вороны...  
Благословляю вас на все  
Четыре стороны!<sup>38</sup>

С другой стороны, линейно разъединенные звенья "Слова о полку Игореве" Хлебников компановал на манер коллажа,<sup>39</sup> переупорядочивая их сочетательные способности, и также разрушал формульность заимствованного материала. Выражение "Слова" "подъ трубами повити, подъ шеломы взлелѣяны, конецъ копия въскрѣмлени" (с.46) переиначивается у Хлебникова следующим образом: "Я, вскормленный лучшими зорями России, Я, повитой лучшими свистами птиц..."<sup>40</sup> Предикаты "вскормленный" и "повитой" переходят в этих стихах к новым, но не контрастирующим с семантическим миром "Слова о полку Игореве" объектам (мотивы зорь и птиц). Отличие от внешне родственных

схождений со "Словом о полку Игореве", встречающихся в стихах Андрея Белого, проявляется здесь в первую очередь в том, что для Хлебникова памятник прошлого был не столько образцом ("языком"), по которому подобало конструировать образ современного мира, сколько сферой реформаторской деятельности, вмешивающейся в результаты построения чужой речи. Рассмотренные приемы цитирования "Слова о полку Игореве" неоднократно повторяются Хлебниковым. Так, в "Любавице" мотив плача Ярославны ("омочю бибрянь рукавъ въ Каялъ рѣцъ", с.54) вклинивается в тему мужского воинского подвига:<sup>41</sup>

Но лишь край груди омочу  
 О край волнистый лобзебр волн,  
 Я воин, отданный мечу,  
 И снова тоск гремящих полн.<sup>42</sup>

Еще очевиднее целеустановка, наблюдаемая у Хлебникова, в творчестве его ближайших приемников. В сборнике Туфанова "Ушкуйники" находим стихи, которые почти целиком составлены из фрагментов "Слова о полку Игореве", перераспределенных и вовлеченных в незнакомые источнику комбинации, причем это перераспределение затрагивает как уровень повествовательных сцеплений, так и морфологический уровень (ср.: "Гориславлич", "Ярославна" - "Горислава"):

Горислава чагой кычет  
 По Каял-реке с тугой,  
 Толковина стяг ее ничет,  
 Цвелит харалугой.

Не Карина над Русью вопит  
 И не Желя смагу мычет,-  
 Под крыльями Девы на топи  
 Не вои в веках понице.

То Баяновы песни-мыси  
 Кочуют в галицных вежах,  
 И цапят седые лысины  
 Веков безмежных.

Причитает баян в паполومه  
 С Евфросиньей на забороле,  
 Кличет вои на шеломя -  
 Дедину кресити в крамоле.<sup>43</sup>

В стихах Туфанова, который ориентировался на "прошлое, непрерывно втекающее в настоящее",<sup>44</sup> лексическая ткань оригинала перерабатывалась таким способом, что возникала речь, не дешифруемая сама по себе, вне проекции на "Слово о полку Игореве",<sup>45</sup> то есть родственная "заумным" высказываниям. Затемненность древней лексики уравнивалась в футуристическом искусстве с семантической непроницаемостью "самовитой" (автономной) речи, которая довлела себе, отрицала зависимость изображения от изображаемого. Памятникам культуры подчас отводилось место лингвистических документов, актуальной тогда оставалась главным образом лексическая сторона "Слова о полку Игореве". Размывание границы, отделяющей чужую речь от своей, обуславливалось с этой точки зрения тем, что в перенимаемых из архаического языкового фонда словесных знаках предметные связи (в современном восприятии) были ослаблены. Переплетение архаики с новообразованиями было свойственно многим футуристическим произведениям, в том числе утверждавшему идею обратимого (то есть пространственного) времени стихотворению Асеева "Начало зора".<sup>46</sup> В этом тексте сближения со "Словом о полку Игореве" ощутимы и на лексическом ("туга", "комони", ср. здесь же футуристический неологизм "словобыри"), и на звуковом ярусах ("тождество начального слога в определяемом и определении", "смежность этимологически родственных" лексем<sup>47</sup>):

Мечами просекают людские голоса тоскующее время,-  
 овсюду треск и блекоть, оскалы и озевы. Как уши мне  
 зажать,  
 чтоб вывести из меры коснеющего тука воинственное  
 дремя,  
 врематые дружины сомкнуть окрай межины, грозить и  
 окружать?  
 Теки, токуя, туча! Ножи нагие, режьте!  
 Кто преет, предкам предан, вперед приходит прежде.  
 Но нет, не кости дедов гора извергнет в дымах!  
 Помолвьями иными рудая свищет брага.  
 Гляди, как их комоней помолный вынес вымах,  
 земля горит и гнется от их шального шага.  
 Издревле мучит мочью окличье: "Мир орей!"  
 И ныне тужит туга семьей словобырей.<sup>48</sup>

Здесь уместно напомнить, что речевые особенности "Слова о по-



лку Игореве" были предметом изучения и для Есенина, причем книжные мотивы и обороты проникали в его раннюю поэзию в окружении диалектных лексических форм и поэтому также в известной мере утрачивали связь со своим естественным культурным контекстом, как это видно в отрывке из незавершенного стихотворения (поэмы?), который открывается конструкцией, грамматически и семантически близкой к зачину "Слова", а также содержит в себе прямые переключки с национальным эпосом (упоминание Каялы, мотивы дальних отзвуков сечи, лунь-птицы (Дива, по В.И.Далю) и т.п.):

Не пора ль перед новым Посемьем  
 Отплеснуться Вам, слова, от Каялы.  
 Подымайтесь малиновым граем,  
 Сполыхните сухояловый омеж,  
 Скряньте настно белесые обжи,  
 Обратуйте кодом Каму.  
 Что шумит, что звенит за курганом,  
 Что от Нудыша мутит осоку?  
 Распевает в лесу лунь-птица,  
 Причитает над тихим Доном.  
 Не заря оседлала вечер  
 Аксамитником алым расшитым,  
 Не туман во степи белеет  
 Над сукром холмов сохатых -  
 Оторочилось синее небо,  
 Осклобляет облако зубы.<sup>49</sup>

Возвращаясь к футуристическому творчеству, можно утверждать после предпринятых разборов, что ощущение отграниченности авторского высказывания от традиции, совсем не обязательно, как принято думать, реализовалось у поэтов этого направления в полном забвении прежнего художественного опыта. Усвоение этого опыта при подобном подходе могло протекать и таким образом, что воспроизведению подвергались лишь те смысловые комплексы отправных текстов, которые не принадлежали к какой-либо одной литературной эпохе и обнаруживали самую непосредственную близость к архетипическим формам. Но если в стихотворное искусство Вяч.Иванова такого рода мотивы просачивались совместно с примыкавшими к ним в "Слове о полку Игореве" побочными значениями, которые недвусмысленно сигнализировали об источнике заимствования, то в футуристическое творчество общие

места книжной и фольклорной традиций входили изолированно от сопутствующей семантики и, как правило, облекались в обновленную лексическую ткань. Перемещение универсально распространенных метафор битва-пир, битва-свадьба и битва-сеяние в контекст текущего времени (мировая война) проиллюстрируют стихи Маяковского и Хлебникова:

*Никто не убит!  
Просто - не встоял.  
Лег от Сены до Рейна.  
Оттого что цветет,  
одуряет желтолистая  
на клумбах из убитых гангрена...  
Просто именинник выдумал массу  
каких-то великолепных нелепостей!*<sup>51</sup>  
( "Великолепные нелепости" )

*Мечи! глашатае известий!  
Так точна, лившись, кровь,  
К освобождающей невесте  
Влечет железная свекровь...  
"Мое собро", - укажет Нав,  
В недавнем юноше узнав,  
Кто пашней стал свинцовых жит,  
Кто перед ним ничком лежит.*<sup>52</sup>  
( "Война - смерть" )

Эти же метафорические сращения то и дело мелькают в поэзии акмеистов. В "Войне" Гумилева мотивы битвы, как и в "Слове о полку Игореве", разворачиваются в виде градации: битва-сеяние преобразуется в битву-жатву (ср.: "Съяшется и растяшетъ усобицами, погибашеть жизнь Дажь-Божа внука", с.48), но при этом по контрасту с источником сцена сражения не носит здесь трагической окраски, превращается в своего рода идиллию:

*А "ура" вдали, как будто пенье  
Трудный день окончивших жнецов.  
Скажешь: это - мирное селенье  
В самый благостный из вечеров...  
  
Тружеников, медленно идущих*

На полях, омоченных в крови,  
 Подвиг сеющих и славу жнущих,  
 Ныне, господи, благослови.<sup>53</sup>

Другой способ избежать "подражательности" состоял для футуристов либо в пародийном переосмыслении оригинала (ср. полемическую передачу имени Бояна отрицательному персонажу в "Клопе" Маяковского),<sup>54</sup> либо в глубокой и не всегда поддающейся разгадыванию зашифровке цитат. Такого плана цитаты-загадки раскрываются только в тех случаях, когда засекречивание связей с источником распространено не на все уровни авторской речи. Так, у Маяковского (поэма "Человек") сочетание "окну лечу"<sup>55</sup> не пересекается с текстом "Слова о полку Игореве" на семантическом уровне, но тем не менее повторяет на грамматическом ярусе (если отвлечься от эмпазы, переместившей дополнение в начало конструкции) оборот с беспредложным дательным цели: "избивая гуси и лебеди завтраку, и обѣду, и ужинъ" (с.55).<sup>56</sup>

В той же поэме содержится иной вид скрытой переклички со "Словом о полку Игореве":

Черепа шкатулку вскройте -  
 сверкнет  
 драгоценнейший ум...  
 Покоится в нем у меня  
 прекрасный  
 красный язык.  
 "О-го-го" могу -  
 зальется высоко, высоко.  
 "О-ГО-ГО" могу -  
 и - охоты поэта сокол -  
 голос  
 мягко сойдет на низы.<sup>57</sup>

Отклонение от исходного высказывания: "Тогда пущашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣи, которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше" (с.43-44) осуществляется здесь благодаря тому, что Маяковский заново обуславливает смысловой перенос, отправляя читателей к метафоре высокий-низкий голос, взятой из сферы повседневного общения. Другими словами, троп не мотивируется посредством указаний на его книжное происхождение, но дается как высказывание, понятное любому носителю национального языка, независимо от культурного круго-

зора.

В результате применения почти такой же техники словосочетание "печаль жирна" (с.49) трансформируется в стихотворении "Я и Наполеон" в метафору: "Тревога жиреет и жиреет, жрет зачерствевший разум";<sup>58</sup> превращенному в глагол определению "жирна" со значением обильности присваивается значение "телесная полнота", регулярное в речевой практике нового времени.

В поэзии Пастернака зашифрованными цитатами из "Слова о полку Игореве" допустимо считать несколько строк в стихотворении "Я рос. Меня как Ганимеда..." и "Импровизация":

Я рос. Меня как Ганимеда  
Несли ненастья, сны несли,  
И расточительные беды  
Приподнимали от земли...

Заждавшегося бога жерла  
Грозили смертного судьбе,  
Лишь вознесенье распростерло  
Мое объятие к тебе.

И только оттого мы в небе  
Восторженно сплетем персты,  
Что, как себя отпевший лебедь  
С орлом плечо к плечу, и ты.<sup>59</sup>

Как и Маяковский, Пастернак отсекает цитату от контекста, переинтерпретирует ее адрес. Однако она вклинивается не в среду практического общения, но в смысловую среду античного мифа (ср. "Ганимед" Вяч. Иванова), в результате чего разновременные культурные пласты текста перемешиваются. Переключка со "Словом о полку Игореве" приглушается и за счет того, что слитное в оригинале семантическое образование "обида /.../ всплескала лебедиными крылы" (с.49) дробится в мифопоэтическом сюжете о расторжении влюбленных и последующей встрече в запредельном мире на не связанные между собой звенья: тема "я" переплетается с мотивом парящих бед (ср. весьма возможную метатезу "обида" - "беда"), тема "ты" - с мотивом лебедя. В поздней редакции сопричастность этого текста "Слову о полку Игореве" становится менее законспирированной: "Как крылья, отрастали беды И отделяли от земли".<sup>60</sup>

В "Импровизации" Пастернак затушевывает заимствование, опира-

яющееся на мотив творчества как охоты, подменяя реалии "Слова о полку Игореве" иными объектами обозначения (струны - клавиши, соколиная охота - птичий гам) и переиначивая по контрасту связь между двумя смысловыми рядами (охота на птиц - кормление птиц). Тем не менее замещенные объекты обозначения продолжают входить в те же семантические классы, к каким принадлежали их прообразы, что и позволяет реконструировать процесс создания этих стихов:

Я клавишей стаю кормил с руки  
 Под хлопанье крыльев, плеск и клетот.  
 Я вытянул руки, я встал на носки,  
 Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.<sup>61</sup>

Закljučая обзор цитат-загадок у постсимволистов, будет небезполезно обратить внимание на тот факт, что в творчестве Цветаевой попадаются стихи, пересечение которых со "Словом о полку Игореве" можно было бы считать пустым, если бы финальные строки явно не сигнализировали об обратном. Такие стихи, подобно произведениям других постсимволистов, повествуют не только о соположенной им реальности, но и о порождении поэтической речи, о собственной творческой истории, рассекречивая в узловых местах свою цитатную природу:

На заре - наимедленнейшая кровь,  
 На заре - наивысшей тишь.  
 Дух от плоти косной берет развод,  
 Птица клетке костной дает развод.  
  
 Око зрит - невидимейшую даль,  
 Ухо пьет - неслыханнейшую молвь...  
 Сердце зрит - невидимейшую связь...  
 Над разбитым Игорем плачет Див.<sup>62</sup>

Конкурировавший с футуристическим движением акмеизм разделял общую для всего постсимволистского искусства идею пространственного времени, но тем не менее придерживался вполне самостоятельной программы эстетического наследования. Отклонения этой программы от футуристической станут ясными, если сказать, что акмеизм рассматривал современность в свете прежнего культурного опыта, где отыскивал критерии оценок для позднейших явлений, и как бы перемещал настоящее в прошлое. Поскольку поэты, группировавшиеся вокруг издательства "Гиперборей", в соответствии с постсимволистскими пред-

ставлениями, переносили на слово признаки обозначаемых объектов, постольку культурный контекст был воспринят участниками этой школы в качестве образования, замкнутого в себе, не определяемого внешними обстоятельствами. В творчестве футуристов уравнивание изображения с изображаемым повлекло за собой разработку теории "самовитой" речи, отомкнутой от литературной традиции. В силу той же самой предпосылки поэзия акмеистов превратилась в искусство овладения чужим словом.<sup>63</sup> В известной степени сближаясь со зрелым символизмом, акмеизм, однако, не стремился использовать цитируемый литературный материал для раскрытия вечных сущностей, таящихся под покровом текущей действительности. Тема непрестанно возрождающегося прошлого изменила свой характер в акмеистской поэзии, став там темой возвращения к прошлому.

Тезису о самодостаточности художественного высказывания отвечало тяготение поэтов "Гиперборея" к построению сложных смысловых конструкций, которые совмещали в себе сразу несколько разных значений и поэтому не допускали прямого соотнесения с миром реалий.<sup>64</sup> При таком подходе к стихотворному искусству сближение удаленных во времени исторических пластов вело к тому, что текст перемежал в себе ссылки на целый ряд ценностно упорядоченных и маскирующих друг друга источников.<sup>65</sup> Кроме того, акмеисты заметно увеличили, по сравнению с другими школами, число безадресных ссылок на стилистические и семантические стереотипы культуры. Цитате, отправляющей к определенному тексту, предназначалось вызывать ассоциации не столько с самим цитируемым произведением, сколько с растянутой во времени культурной традицией, в которую последнее было включено.

Перевод цитат из "Слова о полку Игореве" в положение стереотипов культуры ощутим в стихах Гумилева, посвященных судьбе Распутина:

В чащах, в болотах огромных,  
У оловянной реки,  
В срубах мохнатых и темных  
Странные есть мужики.

Выйдет такой в бездорожье,  
Где разбежался ковыль,  
Слушает крики Стрибожьи,

Чуя старинную быль.

С остановившимся взглядом  
Здесь проходил печенег...  
Сыростью пахнет и гадом  
Возле мелеющих рек.<sup>66</sup>

Ассоциация со "Словом о полку Игореве" ("старинной былью") уравнивается Гумилевым со сказочными и легендарными реминисценциями и призвана совместно с ними создать картину неконкретизированного языческого времени, из которого проложен путь в настоящее (знаменательно смешение временного и пространственного планов). "Слово" предстает здесь не в качестве исторически уникального документа, но как одно из звеньев в цепи культурной преемственности.<sup>67</sup>

Пристрастие акмеистов к затенению реминисцентной семантики с помощью многослойной цитации (когда произведение вступает в полилогические отношения с литературным окружением) удачно иллюстрирует наблюдение Г.А.Левинтона: "Цитата-противопоставление: "Печаль моя жирна" (Мандельштам) противостоит пушкинскому "Печаль моя светла" и в то же время является цитатой из "Слова о полку Игореве"".<sup>68</sup> (Ср. выше о стихотворении Маяковского "Я и Наполеон"). Перечень подобных переключек со "Словом" в поэзии Мандельштама будет не трудно продолжить. В "Веке", например, перекочевавшая из "Слова о полку Игореве" тема поэтического дара как способности "свивать" времена сближается с сжатым перефразом некрасовского мотива строительной жертвы ("Поэт и гражданин"):

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
*Двух столетий позвонки?*  
*Кровь-строительница хлещет...*  
Чтобы вырвать век из плена,  
Чтобы новый мир начать,  
*Уловатих дней колена*  
*Нужно флейтою связать.*<sup>69</sup>

Более сложный образец двойного вхождения чужой речи в ориентированную на "Слово о полку Игореве" авторскую речь представлен в поздних стихах Мандельштама:

За гремячую доблесть грядущих веков,

За высокое племя людей  
 Я лишился и чаши на пире отцов,  
 И веселья и чести своей.<sup>70</sup>

Обрывок формулы феодальной чести вырастает в эти стихи под знаком отрицания. Соответственно обращается романтическая тема "протавшихся отцов", подхваченная в свое время "декадентами" (ср. хотя бы у Мережковского: "...Лишь тенью тени мы живем И в страхе думаем о том, Чем будут жить потомки наши"<sup>71</sup>), а вместе с ней отвергается и мотив волгодлака ("Но не волк я по крови своей"<sup>72</sup>), который не обязательно, но вполне правомерно считать негативной параллелью магических перевоплощений в "Слове о полку Игореве".<sup>73</sup>

Тогда как у Мандельштама семантика "Слова" с внешней точки зрения не всегда мотивированно сростается с инородными реминисцентными значениями (различные темы культуры выстраиваются в иерархию по субъективному принципу), у Ахматовой сдвоение цитат почти обязательно выглядит логически обусловленным и отражает "естественный" ход культурного развития. Что касается "Слова о полку Игореве", то его смыслы переплавлялись в стихах Ахматовой с блоковскими. В результате такого "археологического" подхода к "Слову" оно осваивалось при посредничестве авторитетного интерпретатора-символиста. В стихотворении "Веет ветер лебединый" (сборник "Анно Домини") блоковская стилистика (ср. хотя бы рифму "голос нежный" - "снежный"<sup>74</sup>) наслаивается на мотив "кровавых зорь", входящий как в смысловой фонд "Слова о полку Игореве", так и в запас излюбленных тем символистской и околосоциалистской поэзии (ср., например: "крвава заря" в "Страстном пятке" Кузмина<sup>75</sup>). Этот мотив уточняет цитатное происхождение метафоры "ветер лебединый", которая, по-видимому, призвана напомнить читателям об отрывке "Слова о полку Игореве", открывающемся отрицательной характеристикой времени: "Уже бо, братие, невеселая година вьстала" (с.49); ср. еще метафору "времени крыло", указывающую сразу на образы крылатой Обиды и двойного времени:

Веет ветер лебединый,  
 Небо синее в крови.  
 Наступают годовщины  
 Первых дней твоей любви.

Ты мой разрушил чары,



Годы плыли, как вода,  
Отчего же ты не старый,  
А такой, как был всегда?

Даже звонче голос нежный.  
Только времени крыло  
Осенило славой снежной  
Безмятежное чело.<sup>76</sup>

Завершая обзор, в котором была предпринята попытка связать стадиальные различия функций чужой речи в поэзии "декадентов", младших символистов и постсимволистов со стадиальным преобразованием художественных взглядов на категорию времени, уместно сказать следующее. "Слово о полку Игореве" генетически почти сплошь восходит к таким жанровым образованиям (плачам, величаниям, пословицам, гаданиям, заговорам, формулам воинского этикета, разного рода обрядам (например, похороны) и т.п.), которые были призваны соответствовать неуклонно возобновляющимся ситуациям бытия. "Слово", однако, не просто вобрало в себя семантические составляющие этих жанров ритуализованной речи. В нем совершился перевод ритуального времени в плоскость истории, то есть в плоскость времени, которое отсчитывается от уникальных событий. Такой перевод и явился одной из центральных причин, способствовавших тому, что в русской традиции "Слову о полку Игореве" было обеспечено место текста, связующего собой ход культурных изменений.

## П р и м е ч а н и я

1. Anna WIERZBIŃSKA, "Descriptions or Quotations?"- *Sign. Language. Culture, The Hague-Paris, 1970, p.627*; цитата (аллюзия) рассматривается как подобие собственного имени также в: С.PERRI, "On alluding".- *Poetics, 1978, vol. 7, N 3, p.291.*
2. О различиях между цитирующей речью и именем собственным см.: Р.О.ЯКОБСОН, "Шифтеры, глагольные категории и русский глагол".- *Принципы типологического анализа языков различного строя, М. 1972, с.95-96.*
3. Ю.В.ПАНЫШЕВА, "'Слово о полку Игореве" в русской и украинской поэзии XIX-XX веков".- *Ученые записки ЛГУ, № 47. Серия филологических наук, вып.4, Л. 1939, с.312.*
4. Все же нельзя не признать, что число этих отсылок в искусстве "декадентов" не столь велико, как у следующих литературных поколений. В частности, цитаты из "Слова о полку Игореве" фактически отсутствуют в стихах Анненского, несмотря на то, что автор "Кипарисового ларца" был хорошо осведомлен о научной литературе, посвященной этому памятнику: см. меткую рецензию Анненского на труд Е.В.Барсова "'Слово о полку Игореве" как художественный памятник Киевской дружинной Руси" (*ЖМНП, 1888, ССLVI, кн.4, с.501-512*).
5. Ф.СОЛОГУБ, *Собрание стихов. Книга III и IV. 1897-1903, М. изд-во "Скорпион", 1904, с.75-76.*
6. *Слово о полку Игореве, составление и подготовка текстов Л.А. Дмитриева и Д.С.Лихачева; примечания О.В.Творогова и Л.А.Дмитриева, Л. 1967, с.48.* В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте работы.
7. Кроме того, косвенным доказательством использования Сологубом в данном случае "Слова о полку Игореве" могут служить его стихи (1906 г.), адресованные Вяч.Иванову, где та же цитата предстает в более эксплицитном виде:  

Что звенит?  
 Что манит?  
 Ширь и высь моя!  
 В час дремотный перезвон  
 Чьих-то близких мне имен  
 Слышу я.  
 В легких вздохах дальних лоз,  
 В стрекотании стрекоз,  
 В зраке пестром теплых трав  
 Реет имя ВЯЧЕСЛАВ.

(Ф.СОЛОГУБ, *Стихотворения, Л. 1975, с.331*)
8. Ср. тему зловещих птиц, связанную с проникновением за границы "своего" культурного пространства, в поэме Брюсова "Царю Северного полюса" (В.БРЮСОВ, *Собр.соч., т.1, М. 1973, с.247*). По поводу рассматриваемого здесь стремления раннего символизма к абсолютизации субъективного опыта ср. выводы С.И.Гиндина относительно модернизации сложившихся поэтических репутаций в историко-литературных трудах Брюсова (С.И.ГИНДИН, "Брюсов о Некрасове (к изучению путей кодификации литературных явлений)".- *Н.А.Некрасов и русская литература, вып. 38, Кострома, 1974, с. 60 и след.*
9. А также в других стихах самого Сологуба, в том числе и в позднейших; см., в частности, стихи, датированные 1923 годом, где мотив "девы-Обиды" из "Слова о полку Игореве" перевоплощается

в мотив личной обиды поэта:

Подумай, - на праздник я выду,  
Веселый я выду из дому,  
Вдруг больно ударит Обида,  
Ударит по сердцу больному...

Жестокость нигде не забудем  
Тоскующей деви Обиды.  
Зачем же на праздники к людям  
Из темного дома я выду?

(Ф.СОЛОГУБ, *Стихотворения*, с.477)

10. К.Д.БАЛЬМОНТ, *Злые цари. Книга заклятий*, М. 1906, с.53.
11. Ф.СОЛОГУБ, *Стихи. Книга первая*, СПб. 1896, с.38.
12. Бунинский "Ковыль", вероятно, восходит к стихотворению Аполлона Майкова "Стрибожьи внуки" (1863) - ср. особенно вопросительные конструкции, присутствующие в обоих текстах, и повтор Буниным характерного слова "клект", использованного его предшественником. Показательно, однако, что у Майкова смысл проводимых им параллелей между прошлым и современностью вполне прозрачен; сравнение не затемняет значения ни минувшего, ни настоящего:

Стрибожьи чада! это вы  
Несетесь с шумом над степями,  
Почти касаяся крылами  
Под ними гнушейся травы?  
Чего вам надо? Эти степи  
Уже не те, что в дни, когда  
Здесь за ордою шла орда,  
Неся на Русь пожар и цепи!  
Ушел далеко Черный Див  
Перед Дажьбожьими сынами,  
Им, чадам света, уступив  
Свое господство над степями!..  
Спокойно тянутся волы;  
И падших ратей ищут тщетно  
В степи, на клект их безответной,  
С высот лазуревых орлы...

(А.Н.МАЙКОВ, *Избранные произведения*, Л. 1977, с.169-170)

13. И.А.БУНИН, *Собр. соч.*, т.1, М. 1965, с.91. "Слово" цитируется и в еще одном раннем стихотворении Бунина "Могилы, ветряки, дороги и курганы..." (там же, с.93).
14. Вяч.ИВАНОВ, *Кормчие звезды. Книга лирики*, СПб. 1903, с.344.
15. Высокая ценность семантического строя "Слова о полку Игореве" не в последнюю очередь определялась для символистов обоих поколений возможностью разноречивых переводов отдельных мест этого памятника. Такая возможность, как остроумно показал Д.С.Лихачев на примере выражения "сваты попоиша", которое допустимо толковать не только иносказательно, но и буквально, заключена в самом тексте "Слова" (Д.С.ЛИХАЧЕВ, "Исторический и политический кругозор автора "Слова о полку Игореве"". - *Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей*, под. ред. В.П.Адриановой-Перетц, М.-Л. 1950, с.44).
16. Ср. сцепление мотивов крылатой Обиды и возмездия (исторически конкретизированного) в "Скифах" Блока, где цитата из "Слова о полку Игореве" также выглядит изолированным вкраплением:  
Вот - срок настал. Крылами бьет беда,

И каждый день обиды множит...

(А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.3, М.-Л. 1960, с.360)

Интересно, что стремление младших символистов к отказу от субъективного прочтения цитируемых текстов часто заставляло их усваивать источники при посредничестве научных интерпретаций древних памятников. Так, Блок не просто цитирует в "Скифах" "Слово о полку Игореве", но и одновременно учитывает интерпретацию темы крылатой Обиды, данную А.А.Потебней. Толкуя фразу: "Уже бо бѣды его пасеть птицъ по дубию" (с.46), А.А.Потебня рассматривал предлагавшуюся А.Н.Веселовским конъектуру "обида" вместо "бѣда": "Бѣда в смысле мифологич/еской/ личности тоже понятна и нельзя доказать, что автор Сл/ова/ о п/олку/ Игореве знал только Обиду, а не Беду" (А.А.ПОТЕБНЯ, *Слово о полку Игореве*, 2-е изд., Харьков, 1914, с.30). Отсюда ясна замена плещущей крылами Обиды "бедой" у Блока и перемещение "обиды" в соседнюю строку. См. об этом: Г.А.ЛЕВИНТОН, И.П.СМИРНОВ, "На поле Куликовом" Блока и памятники Куликовского цикла".- *ТОДРЛ*, т. 34, л. 1979. В этой же статье разбираются и многие другие реминисценции из "Слова о полку Игореве" в поэзии Блока. Ср.: V.I.STELLECKIJ, "A.A.Blok und das "Lied von der Heerfahrt Igors"". - *Zeitschrift für Slawistik*, 1971, № 4.

17. Вяч.ИВАНОВ, *Cor ardens*. Часть первая, М. изд-во "Скорпион", 1911, с.91.
18. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.2, М.-Л. 1960, с.131.
19. Ср. обращение к перенятому из "Слова о полку Игореве" смысловому сочетанию ("синяя города мгла") как к элементу "языка", пригодного для всякого времени, в юношеских стихах Блока "Помнишь ли город тревожный?.." (А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.1, М.-Л. 1960, с.26). Сочетание "синяя мгла" было одним из ходовых шаблонов всей символистской поэзии. Например, у Кузмина читаем: "Темный внизу лог, Синяя мгла над нами" (М.КУЗМИН, *Вожатый*, СПб. изд-во "Прометей", 1918, с. 64). Ср. родственное использование другого оборота "Слова о полку Игореве" в ранней поэзии Городецкого:

Ведь я не хотела, плясать не умела,  
Босьми ногами ступала не смело,  
Разок оступилась, упала в траву.  
Вина кровяного, ковша кругового  
Испить не решилась...

(С.ГОРОДЕЦКИЙ, *Перун*, СПб. изд-во "Оры", 1907, с.83)

20. М.ВОЛОШИН, *Иверни*, М. 1918, с.36. Ср. стилизованное описание современности, в которое вставлены цитаты из "Слова о полку Игореве", в "Сионе грядущем" С.Соловьева:

Птичьи гласы, щекот славий, кукования зегзици тихие  
Над ключами светльми, в тени берез зеленых и плакучи  
верб.

Здравствуй, церковь верная, бежавшая от царствия  
Антихриста:

Излилася чаша гнева Божьего и жатву сжал Господний  
серп.

Руки крепкие, расставшиися с косами, плугами, сохами  
Подымайте крест, крестьяне русские, возлюбленнейшие  
Христа.

Вся земля исполнена молитвами, рыданьями и вздохами,  
Расцвели стихирами, псалмами девичьи румяные уста...  
Братья, сестры! вскормленные древнею премудростию  
книжною,

Собирайтесь отовсюду, в песнях и молитвах возносите глас.

Что за ветер зашумел над русской землей? О, кто там движется?

Господи помилуй! Господи помилуй! Господи помилуй нас!

(С.СОЛОВЬЕВ, *Апрель. Вторая книга стихов*, 1906-1909, М. изд-во "Мусагет", 1910, с.57-58)

21. Вяч.ИВАНОВ, *Прозрачность. Вторая книга лирики*, М. изд-во "Скорпион", 1904, с.76. Ср. метафору битва-жатва в "Суде огня", где она объединяется с темой поэтического соревнования и поэтому, кажется, также отправляет нас к "Слову":

Жив убийцею-перуном,  
 Поединком красен мир.  
*Разногласье в строе струнном,  
 И созвучье в споре лир.*  
 Пойте пагубу сражений!  
 Торжествуйте, сея сечь!

(Вяч.ИВАНОВ, *Cor Ardens. Часть первая*, с.34)

22. Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л. 1966, с.160.
23. Вяч.ИВАНОВ, *Прозрачность*, с.3.
24. Однако сам мотив мирового дерева, рисуемого Андреем Белым в виде расцветающего шеста, восходит к обрядовому фольклору. Об этом мотиве в колядках см.: А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ, "Разыскания в области русского духовного стиха, VI-X" - *Записки Императорской Академии Наук*, т.45, СПб. 1883, с.123.
25. Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, с.405. Ориентация на "Слово о полку Игореве" осложнена в "Первом свидании" реминисценциями из евангельских текстов. О значении полигенетических цитат в поэзии символистов (на примере зрелого творчества Блока) см.: З.Г.МИНЦ, "Функция реминисценций в поэтике А.Блока". - *Труды по знаковым системам*, вып.6, Тарту, 1973, с.402 и след. Ср. еще одно схождение между поэзией Андрея Белого и "Словом о полку Игореве" в стихотворении "Асе": "Из синей мглы летит порыв /.../ Полики плещут при дороге" (Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, с.362). Ср. также интерес Андрея Белого к звуковой фактуре "Слова": "Думают, что аллитерации есть явление позднейшего времени /.../ Открываю древнейший памятник нашей словесности "Слово о полку Игореве", и открываю мгновенно серии аллитераций, например: "Се ли створисте моеи сребренеи сѣдинѣ"; здесь проходит звук "с" и звук "р" и т.д." (А.БЕЛЫЙ, "Жезл Аарона. (О слове в поэзии)". - *Скифы*, сб.1, СПб. изд-во "Скифы", 1917, с.199). Здесь же (с.207-208) отождествление языка (слова) с мировым деревом. Ср. образы "словесного дерева" в стихах Клюева, помещенных рядом со статьей Андрея Белого: "Ему не свить гнезда в блаженной роце струн" (там же, с.103); "О бездушное книжное мелево, Ворон ты, я же тундровый гусь! Осеняет словесное Дерево Избяную дремучую Русь" (там же, с.106).
26. С.ГОРОДЕЦКИЙ, *Перун*, с.117.
27. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.3, с.269.
28. *Памятники литературы древней Руси. Начало русской литературы. XI - начало XII века*, М. 1978, с.392.
29. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.3, с.268. На цитатный характер начала блоковского текста автору любезно указала З.Г.Минц.
30. С.СОЛОВЬЕВ, *Апрель*, с.47-48.



*sign. Language. Culture, The Hague-Paris, 1970).*

40. В.ХЛЕБНИКОВ, *Собр. произв.*, т.2, с. 245.

41. Ср. еще один сходный пример:

Белый снег и всюду нега,  
Точно гладит Ярославна  
Голубого печенега.

(Там же, с.219)

42. Там же, с.19.

43. А.ТУФАНОВ, *Ушкуйники*, Л. 1927, с.58. Тут же множество других заимствований из "Слова о полку Игореве", вроде следующего: "О, внук Стрибожий и баян - Туфанов" (с.15). Ср. "Ладомир" Хлебникова:

Зеркальная пустыня облаков,  
Озеродей летать силен.  
Баян восстанием письмен  
Засеял нивами станков.

(В.ХЛЕБНИКОВ, *Собр. произв.*, т.1, с.198)

44. А.ТУФАНОВ, *Ушкуйники*, с. 6.

45. Ср. стихи Хлебникова: "Ученее волка - первого писаря русской земли, Прославим мертвые резцы и мертвенную драку" (В.ХЛЕБНИКОВ, *Собр. произв.*, т.2, с.251), где мотив волка может быть понят читателем лишь при учете метаморфоз Бояна в "Слове о полку Игореве". Источник, таким образом, становится неотделимым от авторского текста.

46. Ср. также вышедшие в футуристическом издательстве "Лирика" стихи Чурилина, например, "Родимчик от Дива", где содержащийся в названии гапакс, который взят из "Слова о полку Игореве", попадает в окружение "заумных" речений: Тихон ЧУРИЛИН, *Вторая книга стихов*, М. 1918, с.15. Интересно, что в рукописи Л.Е. Аренса с показательным названием "Слово о полку будетлянском" (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, Р.1, оп.1, № 179) главы, посвященные Асееву и Чурилину, даны под эпитафиями из "Слова" (на эту рукопись внимание автора обратил С.С.Гречишкин).

47. Р.О.ЯКОБСОН, "Ущекотал скача".- R.JAKOBSON, *Selected Writings*, vol. 4, The Hague-Paris, 1966, p.607.

48. Н.АСЕЕВ, *Собр. соч.*, т.1, М. 1963, с.41.

49. Цит. по: А.М.ПАНЧЕНКО, И.П.СМИРНОВ, "К интерпретации стихотворного текста Есенина "Не пора ль перед новым Посемьем...""- *Русская литература*, 1971, № 4, с.141. К сказанному в этой статье нужно добавить, что попытка перевода "Слова о полку Игореве" с помощью диалектной лексики сопровождалась в творчестве Есенина скрещением традиций национального эпоса и летописи, о чем свидетельствует топоним "Посемье", упоминаемый в летописном рассказе о походе Игоря и выступающий в есенинском тексте как символ мятежа. Об интерпретации метафоры битва-жатва в стихотворении "Песнь о хлебе" см.: D.ČIŽEVSKIJ, *Aus zwei welten*, S. Gravenhage, 1956, S.319-336.

50. Другие сходные примеры см.: А.М.ПАНЧЕНКО, И.П.СМИРНОВ, "Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в."- *Древнерусская литература и русская культура XVIII-XX вв.* (ТОДРЛ, т.36), Л. 1971.

51. В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.1, М. 1955, с.93. Многократно варьировавшаяся Маяковским метафора битва-пир могла скрещиваться и с другими хорошо известными древнерусской литературе универсальными смысловыми образованиями. В трагедии "Владимир Маяковский" эта метафора ("Разбейте днища у бочек злости, ведь

- я горящий булжник дум ем. Сегодня в вашем кричащем тосте я овенчаюсь моим безумием", там же, с.155) объединяется с мотивом поглощения слова ("дум"), общим для средних веков и античности (см. подробнее: С.В.ПОЛЯКОВА, "Всякого добра добрейша суть книжное поучение" (Об усвоении Аввакумом метафоры съедания слова)". - *Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции*, М.1976, с.183-190; С.С.АВЕРИНЦЕВ, *Поэтика ранневизантийской литературы*, М. 1977, с.189 и след.).
52. В.ХЛЕБНИКОВ, *Собр.произв.*, т.2, с.188. Ср. также метафору битва-жатва в поэмах "Уструг Разина" и "Переворот во Владивостоке":
- Как человеческую рожь  
Собрал в снопы нездешний нож.  
Гуляет пахарь в нашей ниве.  
(В.ХЛЕБНИКОВ, *Собр.произв.*, т.1, с.247)
- Сноп толп, косою пальбы косимый.  
Он тяжко падал за улицы на свалку.  
(Там же, с.274)
53. Н.ГУМИЛЕВ, *Колчан*, Пгр. изд-во "Гиперборей", 1916, с.9. Параллели - в сборнике М.Зенкевича "Пашня танков" (Саратов, 1921).
54. Ср. также близкое к пародийному снижение трагической темы "Слова" в "Игоре и Ярославне" Игоря Северянина.
55. В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн.собр.соч.*, т.1, с.270.
56. Отмечено в: Г.ВИНОКУР, *Маяковский - новатор языка*, М. 1943, с.247-248.
57. В.МАЯКОВСКИЙ, *Полн.собр.соч.*, т.1, с.247-248.
58. Там же, с. 72.
59. Б.ПАСТЕРНАК, *Близнец в тучах*, М. изд-во "Лирика", 1914, с.15-16
60. Б.ПАСТЕРНАК, *Стихотворения и поэмы*, М.-Л. 1965, с.68.
61. Там же, с. 95. Ср. прямую переключку со "Словом о полку Игореве" в "Волнах": "Ты - край, где женщины в Путивле Зегзицами не плачут впредь..." (там же, с.350). Весьма вероятно также цитирование "Слова" в стихотворении "Сон" (особенно в поздней редакции) и в пастернаковских стихах, посвященных Блоку. В прозе Пастернака "Слово" цитируется в "Трех главах из повести".
62. М.ЦВЕТАЕВА, *Избранные произведения*, с.192.
63. Если же современность казалась строго отграниченной от прошлого, изолированной от культурного контекста прежних лет, то она получала в стихах акмеистов негативное значение. Ср. в этой связи обращение к "Слову о полку Игореве" у Адамовича:
- Девятый век у Северской земли  
Стоит печаль о мире и свободе,  
И лебеди не плещут. И вдали  
Княгиня безутешная не бродит.
- О Днепр, о солнце, кто вас позовет  
По вечеру кукушкою печальной,  
Теперь, когда голубоватый лед  
Все затянул, и рог не слышен дальний.  
(Г.АДАМОВИЧ, *Чистилище*, Пгр. 1922, с.65)
64. Ср. выводы Ю.И.Левина о "неопределенности и неуловимости "истинной" модальности" в стихотворении Мандельштама "Мастерица виноватых взоров...": Ю.И.ЛЕВИН, "Семантический анализ стихотворения". - *Теория поэтической речи и поэтическая лексикография*, Шадринск, 1971, с.14-15.



65. Об этой черте акмеизма см.: Г.ЛЕВИНТОН, "К проблеме литературной цитации".- *Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение, лингвистика*, Тарту, 1971; М.Б.Мейлах, В.Н.Топоров, "Ахматова и Данте".- *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972, vol. XV, p.43; Омри РОНЕН, "Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама".- *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague-Paris, 1973, p.385-386; Р.Д.ТИМЕНЧИК, 1) "Ахматова и Пушкин. Заметки к теме".- *Пушкинский сборник, вып. 2 (Ученые записки Латвийского государственного университета, т.215)*, Рига, 1974; 2) "Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком".- *Тезисы I Всесоюзной (III) конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века"*, Тарту, 1975; Kiril TARANOVSKY, *Essays on Mandel'stam*, Cambridge, Mass.- London, 1976; В коллективной работе ряда указанных авторов, посвященной сопоставлению творчества Ахматовой и Кузмина, обсуждаемый здесь прием обращения акмеистов к чужому слову назван "перетекающей цитатой". Это такие конструкции, "...в которых переход от одной единицы к другой (от строки к строке, от фразы к фразе, от слова к слову) соответствует переходу от одного источника к другому, и где также выделяются единицы, одновременно возводимые к разным источникам..." (Р.Д.ТИМЕНЧИК, В.Н.ТОПОРОВ, Т.В.ЦИВЬЯН, "Ахматова и Кузмин".- *Russian Literature*, 1978, VI-3, p.246).
66. Н.ГУМИЛЕВ, *Костер*, СПб. изд-во "Гиперборей", 1918, с.20. Ср. также намек на текст "Слова о полку Игореве" в стихотворении "У цыган" (Н.ГУМИЛЕВ, *Огненный столп*, изд. 2-е, Пб.-Берлин, 1922, с.42). Взгляды Гумилева на этот литературный памятник отражены в прозе поэта: *Неизданный Гумилев*, New York, 1952, p.195. Однако в других стихах Гумилева реминисценции из "Слова о полку Игореве" могли наслаиваться на одновременные отсылки к иным произведениям. Например, в первом варианте "Наступления" (*Аполлон*, 1914, № 10) присутствовала строфа, позднее удаленная из текста:
- О, как белы крылья Победы,  
Как безумны ее глаза!  
О, как мудры ее беседы,  
Очистительная гроза!
- (Н.ГУМИЛЕВ, *Собр. соч.*, т.1, Вашингтон, 1962, с.330), в которой сразу цитировалась и тема крылатой Обиды (Победы), и одна из блоковских тем ("О, святая, как ласковы свечи, как отрадны твои черты!"), как это было отмечено в: О.РОНЕН, "К истории акмеистских текстов. Опущенные строфы и подтекст".- *Slavica Hierosolymitana*, 1978, vol. 3, p.68-69.
67. Ср. указание на "Слово о полку Игореве" как на фрагмент широкого культурного контекста у Клюева в период увлечения "скифством": "По струнным лугам потечет молоко. И певчей калиткою стукнет Садко: Пустите Баяна - Рублевскую Русь, Я тайной умоюсь, я Песней утрюсь" (*Скифы*, сб. 2, СПб. 1918, с.12).
68. Г.ЛЕВИНТОН, *К проблеме литературной цитации*, с.52. О судьбе этой идиомы "Слова" у Мандельштама см. также: Kiril Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, p. 136.
69. О.МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*, Л. 1973, с.131-132. Недавно Омри Ронен установил, что восприятие Мандельштамом некрасовского мотива строительной жертвы было опосредовано стихами Коневского "Наброски оды" ("строительница жизни кровь"): Омгу

RONEN, "A Beam upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'-štam's "Umyvalsja noč'ju na dvore..."- *Slavica Hierosolymitana* 1977, vol.1, p.174.

70. О.МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*, с.153.
71. Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ, *Собрание стихов*, СПб. 1910, с.25.
72. О.МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*, с.153.
73. Этим далеко не исчерпывается список намеков на "Слово о полку Игореве" в поэзии Мандельштама. Ср., в частности, вкомпанованное в сюжет Троянской войны метафорическое сращение "Слова" "итти дождю стрѣлами" (с.47): "И падают стрелы сухим деревянным дождем..." (там же, с.121). Более гипотетична опора на "Слово" в стихах: "И когда захочешь щелкнуть, Правды нет на языке" (там же, с.168), вмещающих поэтической речи признак щелкающего соловьиного пенья (помимо отрывка о Бояне, ср.: "щекоть славии", с.46). Быть может, не без влияния "Слова" у Мандельштама возникла и другая характеристика искусства, основанная на сопоставлении творчества с негативным мотивомковки и положительно окрашенным зооморфным образом: "Разве руки мои - кувалды? Десять пальцев - мой табунок!" (там же, с.155); ср. отрицательное значение конструкции "крамолу ковати" (с.49) и тему "десяти соколов". По меньшей мере дважды отправляют нас к "Слову" воронежские стихи Мандельштама.
74. Тот факт, что сочетание "голос нежный" толковалось в поэтическом обиходе 1910-20-х гг как типичная примета именно блоковской традиции, подтверждается материалом пародийно-смеховых переосмыслений символистской поэзии. Ср., например: А.КРУЧЕННЫХ, *Сдвигология русского стиха*, М. 1922, с.5.
75. М.КУЗМИН, *Эхо*, Пб. изд-во "Картонный домик", 1921, с.30.
76. А.АХМАТОВА, *Бег времени*, М.-Л. 1965, с.204. Ср. в поэзии Ахматовой 30-х гг модификацию параномазии "Слова о полку Игореве" "снесся хула на хвалу" (с.51): "От других мне хвала - что зола, От тебя и хула - похвала" (там же, с.260). Не исключено, что влияние вступительной части "Слова", характеризующей Бояна, сказалось в стихотворении "Милому":  
*Серой белкой прыгну на ольху,  
 Ласочкой пугливой пробегу,  
 Лебедью тебя я стану звать...*  
 (Там же, с.157-158)

## ОСОБЫЕ СЛУЧАИ ЦИТИРОВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ

### 1

Специфический интерес в области позднейшего восприятия архаического книжного и устного искусства вызывают факты подделок древнерусских и фольклорных текстов. Эти факты, кажущиеся на первый взгляд лишь культурными аномалиями, на самом деле самым тесным образом зависят от стадиальных изменений культурной среды. Одно из убедительных подтверждений тому — мистификации А.И.Сулакадзева.

Уже при жизни Сулакадзева (1771-1830)<sup>1</sup> мистификаторский характер его деятельности не составлял секрета для большинства любителей славянских древностей.<sup>2</sup> В подлинности хранившихся у Сулакадзева письменных редкостей сомневался даже Державин, который рискнул опубликовать "Боянов гимн" и "Ответы новгородских жрецов" в "Рассуждениях о лирической поэзии или об оде".<sup>3</sup> В наши дни подлоги этого библиофила, чудака, всезнайки, неудачливого драматурга и собирателя слухов выглядят куда более загадочными. Подлоги Сулакадзева не были отягощены меркантильными соображениями, как это имело место в случае с А.И.Бардиным,<sup>4</sup> и за редкими исключениями (текст "О воздушном летании в России с 906 лета по Р.Х."<sup>5</sup>) не вызывались идеологическими интересами, подобными пристрастию И.П.Сахарова к культуре допетровской Руси.<sup>6</sup> Не имея намерения целенаправленно домысливать течение исторических событий, Сулакадзев с одинаковой охотой вторгался в языческое прошлое славян, фальсифицировал данные об основании Валаамского монастыря ("Опыт древней и новой летописи Валаамского монастыря"<sup>7</sup>) или вставлял легендарные сведения в рассказы очевидцев о пугачевском восстании. (В Рукописном отделе БАН (ф.16, оп. 3, ед.хр.20) имеется сборник материалов "О яицком беспокойстве и оренбургской осаде и о бунтовщике Пугачеве .Сочинение. 1773" с заметками Сулакадзева. На полях, напротив процитированного манифеста императрицы с упоминанием о генерал-майоре В.А.Каре, который, как известно, едва прибыв к войскам, сдал команду генерал-майору Ф.Ю.Фрейману, рукой Сулакадзева приписано: "Про сего генерала-Кара сказывал современник его, что он Пугачева преследовал и не брал его, для того что когда тот какой городок ограбит, а равно и селеньи, то Кар и нападет, и отнимет все награбленное себе, и потом опять следом идет за бунтовщиками,

и коль скоро они нагрябят скот и ждут, посему и сделался великой богачь, а Пугачева не поймал" (л.46 об.). В действительности, подвергшийся опале В.А.Кар разбогател благодаря умелому ведению хозяйства в своем имении).<sup>8</sup>

Лишь в малой степени огрубляя суть дела, можно утверждать, что мистификации Сулакадзева служат примером своего рода искусства для искусства (хотя бы и несовершенного с технической, в частности с палеографической, точки зрения). Лишенные связывающей их воедино прагматической задачи, они оказываются не столько выражением персональных установок автора, сколько результатом действия надперсональных сил - следствием тех представлений, которые стали общим достоянием эпохи раннего романтизма.<sup>9</sup> Вот почему разгадать загадку этих подделок - значит, увидеть в них одну из тех культурных возможностей, которыми располагала познавательная практика начала прошлого столетия.<sup>10</sup>

Чтобы углубиться в подоснову романтических мистификаций, необходимо предварительно уяснить себе, в чем состоит сущность мистификации как таковой. Убедительное и достаточно четкое определение этой сущности было предложено в конце 1920-х гг Е.Л.Ланном (испытанным, судя по всему, воздействию идей М.М.Бахтина,<sup>11</sup> которые могли быть усвоены при посредничестве переводчика В.О.Стенича, знавшего того и другого): "Дар "стилизации" не исчерпывается умением овладеть чужой манерой художественного выражения /.../ Творческий процесс, знакомый стилизатору, глубже и сложнее, чем это может показаться. Он разбивается на две стадии. Первая - создание образа того автора, который подлежит стилизации. Вторая - создание героев в пределах чужого психического мира. Первая стадия протекает по общим законам психологии творчества - создаваемый автор есть тот же герой - но тем-то и отлично дарование стилизатора от нормального художественного дара, что, создав автора, стилизатор умеет выключить свой опыт и увидеть героев чужими глазами. Это значит, что содержание психического мира третьего лица он умеет делать своим собственным. Неважно, существовал ли этот, третий, либо был создан, как создаются герои /.../ Двойная задача всегда стоит перед стилизатором: прежде чем раскрыть объект, надлежит создать субъект, который и раскроет этот объект /.../ Этот признак - построение субъекта - отличает мистификацию от нормального произведения. Каждая мистификация строит автора, т.е. очерчивает контуры

его мироощущения и находит манеру художественного выражения".<sup>12</sup>

Как нетрудно заключить из выписок, мистифицирующий читателя текст отклоняется от обычных речевых заимствований за счет того, что являет собой особый случай цитирования - квазичитирование. Подражательное слово отправляет нас к лицу, которое никогда его не произносило (хотя и могло бы произнести), в то время как сам стилизатор остается в тени. Отсюда мистификацию следует описывать в качестве особой разновидности ложных сообщений, которые вводят в речь так называемого "внеситуационного субъекта" и возникают, как правило, тогда, когда говорящий старается снять с себя ответственность за высказывание.<sup>13</sup>

Переходя теперь к разбору тех обстоятельств, которые благоприятствовали созданию стилизованных - в том числе подложных - текстов в культуре первой четверти XIX в., следует напомнить о том, что романтизм, по Д.С.Лихачеву, принадлежит к "вторичным стилям", сближаясь с барокко и расходясь с таким "первичным стилем", как классицизм.<sup>14</sup> Для дальнейшего изложения важно, что "...все вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности".<sup>15</sup> Если согласиться с этим наблюдением, то формирование "вторичных стилей" естественно связать с таким процессом, в результате которого мир реальных (вещей и ситуаций) получает признаки смыслового мира, запечатлеваемого в речи, поскольку, как это следует из предыдущей главы, отношение словесных знаков к сопряженным с ними явлениям неодинаково в сменяющихся одна другую культурах.<sup>16</sup>

"Вторичные стили" придают действительности черты своего рода "текста", требующего "прочтения". Сообщения, циркулирующие в этих условиях, не указывают на реалии непосредственно, но выступают в качестве вторичных текстов по отношению к "текстам" бытия. В восприятии Чаадаева, человеческое слово - "...слабое подобие глагола могущего, который яснее и звонче всякого человеческого голоса в ограниченном пространстве, раздаётся в беспредельности вселенной..."<sup>17</sup> Недаром для романтизма столь показательно сравнение природной среды с миром языка (равно как для барокко характерно соположение вселенной в одном метафорическом ряду с книгой, театральным зрелищем, музыкальным произведением и живописным полотном); превращение хаоса в космос для искусства романтизма есть не что иное как акт языкового творчества:

Он к небу взор возвел спокойный,

И к Богу гимн в душе возник;  
И дал земле он *голос стройный*,  
*Творенью мертвому язык*.<sup>18</sup>

Рост конвенциональности, которым отмечены "вторичные стили", объясняется, стало быть, тем, что эти художественные (и - шире - культурные) образования вменяют обозначаемым объектам до известной степени произвольное содержание. Оно слабо предсказуемо под углом зрения обыденного сознания, так как делается прозрачным только после принятия некоего допущения, устанавливающего правила, которые позволяют "вчитаться" в смысл явлений. "Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой",<sup>19</sup> писал Мандельштам о символизме - еще одном "вторичном стиле",<sup>20</sup> если следовать за Д.С.Лихачевым<sup>21</sup> (ср. выше о разграничении сущностей и явлений в символистской эстетике).

Взгляд на вещи как на подобия неких знаков предполагает умаление чувственного опыта ("...все важнейшие открытия сделаны вследствие неверных опытов", - провозглашал В.Ф.Одоевский<sup>22</sup>) и перемещение на передний план сверхчувственного познания<sup>23</sup> (колеблющегося в значительном диапазоне: от мистицизма и трансцендентализма до мыслительного эксперимента и абстрактного моделирования). Дабы раскрыть значение "текстов" бытия, художник обязан приобщиться замыслу их создателей или создателя ("вдохновиться"), сопережить этот замысел, недоступный для прямого наблюдения. Как раз по этой причине формой существования "вторичных стилей" и становится стилизация. Субъект, которого постигает (конструирует) стилизатор и которому присвоена роль творца действительности, может опознаваться и в качестве другого автора<sup>24</sup> (тогда действительность эстетизируется, превращается в продукт художественной активности), и в качестве демиурга<sup>25</sup> (ср., с одной стороны, подъем религиозных настроений в периоды господства "вторичных стилей", а с другой, - атеизм, усиливающийся в эпохи Возрождения, классицизма и во второй половине XIX в.). Но как бы ни оценивались "тексты", из которых составлен мир (как художественно отмеченные, как сакральные или как-нибудь иначе), "построение субъекта", стоящего за ними, неизбежно предшествует в романтизме и других сходных направлениях передаче внешнего окружения.

В таком освещении квазицитация предстает как крайнее проявление той двухступенчатой логики, которая порождает "вторичные сти-

ли". Мистификатор имитирует чужое восприятие событий либо для описания заведомо отсутствующих, несуществующих объектов (подделки исторических документов, мемуаров и пр.), либо для создания сообщений, которые вообще не поддаются проверке. В первом случае мистификатор покушается на то, чтобы захватить место, отводимое демиургу; во втором - присваивает себе права другого автора, так как именно эстетические суждения нельзя считать (с позиций практического сознания) ни фактическими, ни фиктивными.<sup>26</sup> Закономерно, что в литературном творчестве, которое культивируется "вторичными стилями", грань, разделяющая стилизации и мистификации, оказывается размытой. Единственное, что позволяет ощутить ее, - это целеустановка, присутствующая в памятнике: мистификатор утаивает свою причастность к порождению текста, стилизатор открыто черпает из той или иной речевой традиции.

Впрочем, как показывает материал, мистификации бывают известны и эпохам "первичных стилей". Это обуславливается, в частности, тем, что любая фаза поздней истории неоднородна по своему культурному составу. Эволюционно продвинутые и уже преодоленные художественные системы и нормы сосуществуют и соперничают друг с другом. Хотя поддельное продолжение пушкинской "Русалки" увидело свет в "Русском архиве" в 1897 г., выполненную Д.П.Зуевым на склоне лет подделку<sup>27</sup> правомерно толковать как неизжитое наследие романтической поры.<sup>28</sup> Обращение к авторитету Пушкина было призвано оправдать несвоевременную попытку возрождения романтического искусства.

Кроме того, мистификаторская деятельность, которой занимаются сами представители "первичных стилей", обычно не дает текстов, в чью истинность должен непреложно поверить читатель. Эти мистификации носят комическую, заведомо несерьезную окраску, причем они дискредитируют лицо, которому приписываются, отчуждают литературную маску от ее реальных носителей (лучший пример - маска Козьмы Пруtkова). Иначе говоря, большинство мистификаций, получающих хождение в "первичных стилях" (в том числе во второй половине XIX в.) представляют собой пародийное переосмысление художественной логики, типичной для "вторичных стилей".<sup>29</sup> С другой стороны, если в рамках какого-либо "первичного стиля" фабрикуется фиктивный документ, претендующий на подлинность, то у такого рода текста, как правило имеется автор, который не скрывает своего облика под

маской, морочащей аудиторию. Это не мистификация в собственном смысле слова, а тот или иной вид лжесвидетельства.

В целом же необходимо признать, что переход от "вторичных стилей" к "первичным" заметно снижает распространенность мистификаций,<sup>30</sup> нередко сопровождается выступлениями, разоблачающими создателей подделок и пересматривающими фальсифицированные исторические сведения. Что касается XVIII в., то достаточно будет указать на сомнения Ф.А.Эмина в достоверности отдельных родословных, занесенных в Бархатную книгу, или на предпринятый В.Н.Татищевым критический анализ подложной грамоты, которую Никон связал с именами Андрея Боголюбского и константинопольского патриарха Константина.<sup>31</sup> Аналогичная обстановка сложилась и во второй половине прошлого столетия, в эпоху реализма, когда подлоги сделались предметом обсуждения в уже упоминавшихся трудах А.Н.Пыпина,<sup>32</sup> в направленных против Сахарова комментариях, которыми П.А.Бессонов снабдил фольклорные записи П.В.Киреевского, и т.п.

## 2

Несмотря на то, что все "вторичные стили" солидарно тяготеют к введению в культурный оборот мнимых памятников, каждому из них присущ свой, исторически неповторимый, вид мистификаторства.

Фундаментальная предпосылка романтизма состояла в восприятии обозначаемых объектов как не равных самим себе, что уже отмечалось на частном примере "Капитанской дочки". Объекты, включенные в романтическую картину мира, наделялись свойством нерелексивности, несамотождественности (ср. вышесказанное о полемике с романтизмом у Достоевского). Благодаря этому свойству явления внешней среды получали по меньшей мере двойное содержание: возникала ситуация, напоминавшая ситуацию языковой омонимии. Использование такого рода уподобления вряд ли будет натяжкой, коль скоро сами романтики видели свою цель в том, чтобы распознать "язык" природы и истории.

Романтический герой занимал промежуточное, пограничное положение в обществе (ср., допустим, "Недоносок" Баратынского) и во времени ("Таковы все мы, рожденные на границе двух веков /.../ восемнадцатый нас тянет за ноги к земле, а девятнадцатый - за уши кверху /.../ На прошлое мы недоумки, в настоящем недоросли, а в будущем недоверки..."<sup>33</sup>). Нетождественная себе личность была прежде всего личностью исторической, изменяющейся, попадающей в необратимые (то есть развертывающиеся во времени) ситуации. Вместе с



тем она стремилась к погружению в вымышленную действительность (подобно Репетилову, Хлестакову и многочисленным фактическим двойникам этих сценических персонажей<sup>34</sup>) или становилась жертвой клеветы и ошибочных определений, испытывала отчуждение неотчуждаемой собственности, меняющее ее облик ("Нос"), деперсонализацию ("Портрет") или же перенимала особенности другого "я". Любовная лирика романтической поры варьировала "мотив подмены"<sup>35</sup> и - шире - трагического влечения к тому, что исключало данное. Романтики ощущали сопричастность чужим (во времени либо в пространстве) культурам и переживали отрыв от ближайшего культурного контекста (подчас неокончательный: ср. мотив несостоявшегося отъезда на чужбину в поэзии начала XIX в.). Облик автора двоился, о чем свидетельствует хотя бы прослеженное Ю.Н.Тыняновым на литературном материале пушкинской эпохи несовпадение архаизирующей эстетической тенденции с политическим консерватизмом.<sup>36</sup> Автор ориентировался на читателя, в котором видел свое второе "я", наделенное, однако, иным знаком;<sup>37</sup> с этим сопряжено, между прочим, формирование круга текстов, предназначенных для женского чтения<sup>38</sup> (альбомные стихи, отчасти художественная и нравоучительная проза конца XVIII-начала XIX вв; ср. "Выбранные места из переписки с друзьями" и адресацию писем Чаадаева);<sup>39</sup> в романтизме же коренится начало специализированной литературы для детей. Понятно, почему романтизм требовал от читателя угадывания семантического содержания, которое было вложено в литературное произведение ("Мы по выражению не узнаем мысль, но только угадываем ее..."<sup>40</sup>): тем самым читателю вменялось в обязанность распознать не поддающуюся снятию смысловую амбивалентность текста.<sup>41</sup>

Конструкция романтического текста отвечала тем же принципам, что его содержание. Текст был так или иначе не равен себе: он мог входить в противоречие с параллельными житейскими показаниями о запечатленных в нем событиях, состоять из семантически двуплановых суждений (ср. понятие "романтической иронии"), превращаться в обломок незавершенного замысла ("Ни в чем желанного конца! Все - недосказанная повесть").<sup>42</sup> Отсюда же расхождения между целым и суммой его частей в стихотворных повестях романтизма или, скажем, в прозе Вельтмана: внутренние сцепления литературных произведений ослабевали - в развертывании сюжета зияли пропуски; изображаемое художником отличалось от того, что им подразумевалось ("Чем

менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому. Частые местоимения в речи замедляют ее течение, охлаждают рассказ. Есть в изобретении и вымысле также свои местоимения, от коих дарование старается отделяться удачными эллипсисами<sup>43</sup>). Техника сюжетосложения была такова, что для одних и тех же акций предлагались парные мотивировки:<sup>44</sup> иногда первая из них объясняла случившееся вторжением сверхъестественных сил, а вторая отменяла первую ("все происходит наоборот"<sup>45</sup>), возвращая ситуации правдоподобную с точки зрения здравого смысла окраску (ср., в частности, построение повести Бестужева-Марлинского "Замок Эйзен"). Этому может быть соположен узаконенный романтизмом прием двойного ведения сюжета, переплетавшего, например, комическую и трагическую линии, вследствие чего текст делался гибридным образованием, совмещал в себе взаимоотрицающие тексты. Узел интриги в драматургии романтизма мог завязываться в таких репликах персонажей, которые были омонимичными высказываниями (ср. выше о любовном безумии героя в грибоедовской комедии, оборачивающемся сумасшествием). Конечные продукты романтического творчества очень часто отступали от предварительных планов, которые были выношены писателями. Точно так же необязательной (и даже нежелательной) была согласованность между текстом, с одной стороны, и предустановленной лингво-эстетической нормой, - с другой. Норма вырабатывалась не *a priori*, но *a posteriori*: профессиональный критик принял на себя роль, которую прежде играл кодификатор свода литературных правил.

Число иллюстраций, сходных с только-что привлеченными, было бы нетрудно умножить. В их ряду находится и романтическая мистификация. Как все остальные памятники романтизма, она была нерефлексивной: мнимый автор конструировался таким образом, что его речь выступала в качестве *с о б с т в е н н о с т и д р у г о г о л и ц а* (собирательного или единичного). Допускалось, что вводящий в заблуждение текст будет атрибутирован народному певцу - хранителю устной традиции, мемуаристу<sup>46</sup>, ссылающемуся на данные документов и на очевидцев событий, редактору сводного произведения ("История Руссов") и вообще любому передатчику чужого слова. Неспроста вымышленный рассказчик как в "Повестях Белкина", так и в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" излагает услышанные, а не пережитые им непосредственно истории. С этой позиции приемлемое куль-

турологическое истолкование получают в ряду прочих те подделки начала XIX в., которые преследовали цель тиражировать аутентичные старинные тексты, известные в ограниченном числе списков либо обладавшие неповторимой судьбой. И здесь имитация имела в виду носителя чужого слова — древнерусского переписчика. Поэтому даже бардинские подлоги, будучи коммерческими по назначению, не выпадают по своей сути из системы романтических установок.

Своеобразие романтических мистификаций будет более отчетливым, если сопоставить их с подложными текстами барокко и символизма. Для культуры XVII в., по удачному определению Ж.Женетта, "...всякое различие, как это ни неожиданно, есть сходство, Другой — парадоксальное состояние Тебя самого..."<sup>47</sup> Если в романтизме "я" не есть "я", то в барокко "я" идентично иному "я" (см. выше об аналогии по контрасту в "Повести о Савве Грудцыне"). Соответственно: если в романтическую эпоху субъект, на которого возлагается ответственность за фиктивное высказывание, подхватывает не принадлежавшее ему слово, переадресует читателя к каким-либо авторитетам, то в XVII в. он пользуется речью, оказывающейся синонимичной относительно чужой речи, и возводится в ранг образца для подражания.

Помещенный в Хрущевском списке Степенной книги подложный рассказ о том, как Иван Грозный пожаловал чином "незнатного" Адашева ради того, чтобы тот принимал челобитные от обиженных, был призван служить поучением для молодого Петра и имел в виду ликвидацию челобитного приказа в конце 1667 г.<sup>48</sup> Утверждения Ивана Грозного перефразировали то, что следовало говорить Петру (причем выступление Грозного было приурочено к моменту, когда ему исполнилось семнадцать лет, но тем не менее он был назван в подделке двадцатилетним: согласно В.Н.Автократову, этот анахронизм обусловлен тем, что во время создания подделки Петру шел как раз двадцатый год).<sup>49</sup> Коль скоро разное казалось родственным, особую популярность приобрел в эпоху барокко жанр подложных генеалогий: так, род дворян Корсаковых в своей фамильной книге вел происхождение от "Сатурна, царя Критского", Геркулеса и т.п.<sup>50</sup> Другой барочный жанр, о котором здесь имеет смысл упомянуть, — это квазимистификации,<sup>51</sup> в число которых входят такие стилизованные произведения, как легендарная переписка Ивана Грозного с турецким султаном<sup>52</sup> или "Повесть о двух посольствах".<sup>53</sup> Становление этого жанра объясняется тем, что беллетристика XVII в., нейтрализуя всяческие контрасты,

была склонна уподоблять вымысел факту, превращать реальные исторические фигуры в героев литературных произведений и, сообразно с этим, осознавать художественную речь как синонимичную деловой, как близкую к официально санкционированным (допустим, в дипломатических протоколах) словесным оборотам и штампам. В начале XIX в. мистификация принимала вид литературного текста (с одной стороны, она была выдающей себя за правду ложью, а с другой, — не была ни фикцией, ни истиной), тогда как барочная эстетика, наоборот, сообщила литературному тексту форму поддельных исторических документов (если искусство, которое ни фиктивно, ни истинно, сходно с тем, что его включает, следовательно, перед нами ложь, выдающая себя за правду).

Цель барочных мистификаций и квазимистификаций состояла в описании таких происшествий, которые могли бы быть прецедентами и мерилami текущих событий. Прошлое, изображавшееся в этом круге сочинений, теряло свою неповторимость, ничем не отличалось от современности (ср. историзм романтиков). В "Повести о двух посольствах", написанной после Смуты, Максимилиан II Габсбург предсказывал русским послам XVI в. "трясение великое", после которого Русь "распространитца велми".<sup>54</sup> В "Соборном деянии на еретика Мартина мниха...", которое разоблачил как подлог Андрей Денисов, осуждался вероотступник XII в., якобы насаждавший двуперстие, хождение посолонь и другие защищаемые противниками Никона элементы обрядовой практики.<sup>55</sup> Естественно, что палеографически текст "Деяния" — это скоропись начала XVIII в.<sup>56</sup>: историческая изменчивость графических средств была абсолютно несущественной для барочного мистификатора, искавшего совпадение там, где было расхождение.

Вразрез с барокко и романтизмом, символизм настаивал на том, что каждая из окружающих человека реалий замещает собой какую-то иную реалью, что всякое состояние вещей выводимо из другого состояния. Но по ходу поиска тех посредующих звеньев, которые позволили бы поставить одну реалью на место другой, символисты обнаруживали отсутствие этих связующих величин (ср. выше об отрицательной аналогии как основе символистского творчества). В конечном счете в цепи переходов от одного явления к другому терялась та последняя инстанция, которая могла бы прояснить смысл связи между замещаемыми и замещающими элементами в создаваемой символистами картине мира. Символисты намеревались выразить несказанное, в то время как романтизм имел дело с недосказанным, а барокко — с пересказуемым.

Писатели XVII в., игнорируя внешние отличия данного мира от действительности, мыслившейся как его антитеза, повсеместно обнаруживали исчезновение альтернатив (откуда барочный пессимизм), провидели в настоящем прошлое, в яви - сон, в жизни - смерть (тема "vanitas").<sup>57</sup> Согласно романтической доктрине, опытный мир был нерасторжимо сочленен с запредельным. Поэтому прошлое и противостояло, и соответствовало настоящему, то есть служило точкой отсчета в ряду генетически сцепленных событий. Сходным образом: явь была для романтиков полусном, дремотой, грезой наяву, а жизнь знаменовала собой компромисс со смертью, выглядела недоволенной. Символизм же был занят принципиально не завершимыми поисками медиаторов, опосредующих связь между прошлым и настоящим, сном и явью, смертью и жизнью. Не смерть есть смысл жизни, но процесс приближения к смерти ведет к никогда не достигаемой разгадке тайн бытия, откуда, например, формула Мережковского: "Старость - лучшая весна".<sup>58</sup>

Органичным для символизма должен был сделаться тот тип мистификации, в котором высказывания мнимого автора подменяли бы речь подлинного творца подлога, восполняя в этой речи отсутствие того или иного признака. Этот процесс и впрямь наблюдается в следовавших один за другим сборниках "Русские символисты", в брюсовских "Стихах Нелли", в стихах Черубины де Габриак (Е.И.Дмитриевой и Волошина). Примечательно, что все эти мистификации суть поэтическая продукция, как и остальное творчество их создателей. Вместе с тем обманывающие читателя тексты каким-либо образом контрастируют с другими сочинениями поэтов, предпринявших литературные подлоги. Под именем В.Дарова Брюсов поместил во втором и в третьем выпусках "Русских символистов" заметно отклоняющиеся от принятой им в ту пору поэтической нормы эксперименты в области свободного стиха ("Двинулось, хлынуло черными, громкими волнами...", "Мертвецы, освещенные газом!..") и "чистой" звукописи ("Порох"), а под псевдонимом Э.Фукс опубликовал во втором из сборников дразнящее устоявшееся вкусы подражание Бодлеру - "Труп женщины гниющий и зловонный..." В общем же, мистификации Брюсова в "Русских символистах" вызывались, по укоренившемуся мнению, "...желанием показать, что молодая поэтическая школа представлена значительным количеством имен",<sup>59</sup> то есть что она обладает именно тем свойством, которого ей (с точки зрения Брюсова как претендента в лидеры движения) не доставало. Мотивами, несколько отличными от названных, но

все же сопоставимыми с ними, руководствовался Брюсов при издании "Стихов Нелли", которые увидели свет в период прений вокруг нарождавшихся постсимволистских группировок;<sup>60</sup> в этой книге воспроизводилась футуристическая тематика (а также отчасти тематика акмеистов: ср. стихотворение "В Раю") и варьировались выразительные приемы Маяковского ("В дождевом тумане улица...") и Игоря Северянина ("Катанье с подругой").

Не подлежит также никакому сомнению автокомпенсирующая функция литературной подделки, познакомившей "Аполлон" и его подписчиков с романским католицизмом Черубины де Габриак, чье "святое имя" маскировало учительницу петербургской гимназии. Как и подобало символистским мистификациям, стихи Черубины де Габриак были не только антитезой творчества Дмитриевой и Волошина, но и находились в смысловой и формальной зависимости от этого творчества. Так, в стихах Черубины де Габриак:

Твои глаза - святой Грааль,  
В себя принявший скорби мира,  
И облекла твою печаль  
Марии белая порфира,-<sup>61</sup>

первое двустишие перефразирует метафору "Грааль скорбей", встречающуюся в поэзии Волошина.<sup>62</sup>

Раз в символистском миропонимании процесс подстановки одних значимостей на место других принципиально не мог иметь завершения, стало быть, фиктивный автор подложного текста был обязан замещать не только реального автора, но и какое-то третье лицо. В.Дарову суждено было, по планам Брюсова, исследованным Н.К.Гудзием,<sup>63</sup> повторить жизненный путь Рембо. Приписанные В.Дарову, З.Фукс, Н.Новичу и другим мнимым брюсовским соратникам стихи были очевидными переложениями опытов французских символистов.<sup>64</sup> С другой стороны, созданные в поэзии рубежа двух веков маски сами становились объектами замещения: субституции в цепи "вымышленный автор - действительный автор" были обратимыми. Волошин, например, рецензировал стихи Черубины де Габриак и подтверждал их ценность, опираясь на собственный авторитет ("...Слова наши имеют реальную силу. Что скажем о поэте - тому и поверят"<sup>65</sup>). Тематически многие из этих стихов основывались на вытеснении образа оторванной от повседневности, "нездешней" героини образом ее приземленного двойника ("Что если я сейчас увижу Углы опущенного рта, И предо мною всанет та,

Кого так сладко ненавижу?"<sup>66</sup> "Вижу девушки бледной лицо, Как мое, но иное и то же..."<sup>67</sup>). Обратимой была и подмена авторства псевдонимом в "Стихах Нелли", которые открывались брюсовским поэтическим комментарием к мистификации ("В твоих стихах - печальный опыт Страстей ненужных, ложных слав; В них толп несчетных грозный топот, В них запах сумрачных отрав!"<sup>68</sup>). Существенно, что Н.Г.Львова, которой были адресованы "Стихи Нелли", откликнулась на них в рецензии, посвященной женской поэзии 1910-х гг (обронив, между прочим, что этот сборник - плод раздумий "зрелого мастера"<sup>69</sup>): в мире, где всему надлежало быть переставленным с места на место, адресат подлога мог занимать позицию соучастника литературной игры.<sup>70</sup>

Вновь касаясь романтических мистификаций, нужно подчеркнуть, что мистификатор-романтик обычно посредничал между изготовленными им текстами и аудиторией, выдавая себя за их издателя, владельца или первооткрывателя. Творцы мистификаций были теми же передатчиками чужого слова, что и фиктивные авторы. Поэтому фактические составители морочащих публичных текстов имели неоднозначный облик: тайное лицо просвечивало сквозь явное (ср. глаголические приписки на бардинских изделиях, рассекречивающие имя обманщика).<sup>71</sup> Важно, однако, что эти два лица совмещались в одном (ведь упомянутые само-разоблачения Бардина воссоздавали все тот же почерк древнерусского переписчика: мнимое и истинное здесь смешивалось), а не находились в отношении взаимозаменяемости, как в символистскую эпоху, когда Брюсов, например, перепечатывал подлоги в собрании своих сочинений. Тактика романтической мистификации определялась колебаниями мистификатора между действиями, маскирующими и демаскирующими (в барокко же авторское "я" совпадало с подставным "я" и аннулировалось вовсе, делалось анонимным). В свою очередь, и адресату романтической подделки отводилось сразу две роли. Так, его знакомили с сочинением (например, псевдофольклорным), якобы не ориентированным на современного читателя и требующим от современного читателя преодоления той исторической дистанции, которая отделяла его от текста.

## 3

Стремление романтиков совместить в адресате противоречащие друг другу начала находила наиболее парадоксальное выражение тогда, когда в одно целое сливались отправитель и получатель подложного сообщения. Именно этот мотив и был определяющим в том мисти-

фикаторском искусстве для искусства, которому посвятил себя Сулакадзе. По-видимому, он не слишком заботился о том, чтобы предать гласности сфабрикованные им рукописи и интерполяции, либо готовил подделки в расчете на ближайшее окружение<sup>72</sup> (с которым обычно идентифицирует себя личность). Во всяком случае "Боянов гимн" и "Ответы новгородских жрецов" попали в печать, хотя и с согласия Сулакадзе, но отнюдь не по его почину.

Одна и та же логика прослеживается на всех уровнях предпринятых Сулакадзевым мистификаций. Те из них, которые должны были нести на себе печать крайней архаики, и графически, и лексически оформлялись так, чтобы с трудом поддаваться расшифровке. Соответствие между "грамматикой говорящего" и "грамматикой слушающего" расторгалось. Однако сам же Сулакадзе и восстанавливал это соответствие, берясь за перевод сконструированного им текста и, таким образом, занимая места обоих партнеров речевого акта. Завеса, прятанная мистификатора, приподнималась, хотя и не отбрасывалась вовсе. То же самое совершалось при тех обстоятельствах, когда Сулакадзе подкреплял свои вставки в подлинные рукописи вынесенными им на поля комментариями, которые были призваны дополнить содержание, раскрыть цель и предвосхитить возможное восприятие подлогов. Фиктивная речь возвращалась к тому, от кого она исходила. Проще говоря, Сулакадзе обманывал самого себя.

Изобретая алфавит, подходящий для памятников языческого прошлого, Сулакадзе пользовался переименованным славянским письмом. Этот алфавит, если судить по державинским "Рассуждениям о лирической поэзии...", вбирал в себя упрощенные, опрокинутые, повернутые по вертикальной оси симметрии и другие сходно искаженные славянские графемы, с помощью которых, как предполагал мистификатор, могла быть транскрибирована выдуманная им тайнопись. Изобретенные Сулакадзевым знаки были знаками и трансрациональными (заумными), и рационально постигаемыми, допускающими перевод в другую начертательную систему.<sup>73</sup> Они сохраняли преемственность по отношению к отправному комплексу графических единиц, но, с другой стороны, составляли в совокупности некий новый комплекс и, значит, обладали двойкой ценностью. Самоидентичность графического знака оказывалась разрушенной.<sup>74</sup> Она подтачивалась и в интерполяциях, которые были рассыпаны по подлинным манускриптам, входившим в собрание Сулакадзе. По наблюдению М.Н.Сперанского, для этого вида подделок было показательно



небрежение палеографическими особенностями разных исторических периодов, смешение устава и скорописи, модернизация начертаний (короткое "р" целиком помещалось в строку), а также иные формы обращения к позднейшей манере письма (например, употребление знака переноса).<sup>75</sup> То, что воспринимается сейчас как техническая безграмотность мистификатора, на самом деле явилось результатом особого способа мышления, которое ничему не позволяло оставаться самим собой (но и не превращало старинную технику письма в целиком современную, как это было в век барокко). Понятны причины, по которым Сулакадзе заметил рядом с одним из названий, включенных в перечень его домашних редкостей: "О древности судить нельзя кроме смысла, по коему должно полагать сию рукопись первого века по Р. Хрестове".<sup>76</sup> Для приобщенного романтическому мировосприятию изготовителя подделок один и тот же знак мог передавать не одно историческое значение<sup>77</sup> и потому не служил критерием точной датировки рукописи (в этой связи стоит обратить внимание на то, что "Ответы новгородских жрецов", хотя и имеют стилизованную графическую оболочку, метрически представляют собой двухстопный дактиль с женскими клаузулами). С другой стороны, Сулакадзе должен был отрицать возможность существования синонимических знаков, вследствие чего он, по словам М.Н.Сперанского, обычно считал рукопись не копией, а оригиналом.<sup>78</sup>

По аналогии с графической оболочкой был организован лексический строй сочинений Сулакадзева, являющий собой чаще всего набор испорченных (хотя, быть может, уничижительный оттенок здесь излишен) церковнославянских и русских слов. Деформация лексики осуществлялась в результате подмены отдельных согласных и целых морфем ("перелой" вместо "передел" в "Ответах новгородских жрецов"<sup>79</sup>) или за счет усечения слогов (как правило, это был пропуск гласных: "отерслима" вместо "от Иерусалима" в "Опыте древней и новой летописи Валаамского монастыря";<sup>80</sup> "псану", "злту" вместо "писану", "злату" в "Надписи жреца Имира"<sup>81</sup>). Иногда названные приемы сочетались с привнесением в слово добавочных элементов ("нерехтец" вместо "немец" в рукописи "О воздушном летании..."<sup>82</sup>). Наконец, Сулакадзе обращался и к действительно архаичной лексике, но при этом часто переосмыслял ее употребление: согласно переводу Державина (опиравшемуся, конечно же, на разъяснения мистификатора), заимствованное из "Слова о полку Игореве" название денежной еди-

ницы имело в выражении "тяжа нагата" значение "богатство".<sup>83</sup>

Морфологические и семантические преобразования языка одинаково приводили к тому, что полученные формы делались сами по себе слабо проницаемыми для непротиворечивой трактовки и обретали свое смысловое наполнение, лишь будучи сопоставлены с непосредственным речевым окружением или с контекстом перевода. В пределе подобное слово тяготело к тому, чтобы превратиться в величину, чье значение, с точки зрения воспринимающего сознания, неопределенно, непереводаемо, сколь угодно многозначно, то есть заумно (такова глоссолалия "фурвин" из подделки "О воздушном летании..."<sup>84</sup>). Имитируя в своих мистификациях семантическую затемненность старинных памятников, Сулакадзев создавал речевую ситуацию, которая была родственна процессу понимания омонимического высказывания. В незаконченной комедии "Чародей" Сулакадзев утверждал, что "предсказания будущие сбываются только тогда, когда они двузначачи".<sup>85</sup> Это определение можно приложить и к той форме, которую он сообщал своим попыткам предсказывать прошлое, так как поиск ключа для расшифровки мистифицирующей лексики допускал одновременно разные возможности при опознании пропущенных и замещенных фонем и фонемных групп.

Сквозная тема, варьируемая в подделках Сулакадзева, и их направленность будут вполне объяснимы, если учесть подчиняющее себе все поведение мистификатора влечение к разного рода тайному знанию. В каталоге сулакадзевского собрания в специальную рубрику были выделены "Книги непризнаваемые, коих ни читать, ни держать в домех не дозволено".<sup>86</sup> В уже упоминавшихся записных тетрадах Сулакадзева за 1824-1825 гг соседствовали сведения о нумизматике и сахароварении в вакууме, указывались средства от укуса бешеных собак и описывалась технология печатного дела, перечислялись всяческие изобретения, приводились выдержки из "Горного Журнала", "Журнала Мануфактур и Торговли", а вместе с тем рассказывалась история основания Кадиса. Содержание этих тетрадей состояло преимущественно из малораспространенных, предназначенных для специалистов и сенсационных фактов. Здесь же нужно отметить повышенное внимание Сулакадзева к пугачевщине и к зачастую неофициальным политическим известиям, связанным с восстанием декабристов,<sup>87</sup> судьбой ссыльного Пушкина.<sup>88</sup>

Вершина в овладении знанием, уготованным для избранных, - знание, которое принадлежит одному человеку. Этим обладателем ни-

кому не доступных данных и хотел стать Сулакадзев. Его мистификации предоставляли ему материал, в который мог быть посвящен он один. Они не нуждались в обнародовании, не предусматривали превращения насыщавшей их информации во всеобщее достояние. Мистификаторское ремесло было приравнено к сорту автокоммуникации.<sup>89</sup> Коллекционируя раритеты, Сулакадзев коллекционировал и сработанные им подлоги.

Впрочем, даже способ хранения настоящих образцов древнерусской письменности отражал мистификаторские склонности собирателя. Так, желая увеличить объем библиотеки, Сулакадзев разбил Церковный Устав в списке XV в. на три части ("Вселетник", "Уставник", "Месяцеслов"<sup>90</sup>). Сулакадзев, бесспорно, учитывал, что старинные рукописи могут доходить до нас в отрывках, однако, произвольно члени текст, он не пожертвовал ни одним из кусков. Памятнику была придана та фрагментарность, которая бросается в глаза в произведениях романтического искусства. Хорошо известный текст получил черты уникама.

Подобно этому, исторические эпизоды, к которым отсылали собственно подделки Сулакадзева, одновременно выступали и как единичные, исключительные, и как незавершенные в себе, входящие в серию связанных друг с другом событий. Никому не ведомое знание, разумеется, должно было касаться уникальных фактов. Между тем, сообразно с принципами романтизма, всякому явлению надлежало нести в себе противосмысл, свое отрицание. Вот почему Сулакадзев полностью сосредоточился на этиологических мотивах. Действия, открывающие некий ряд исторических акций, и контрастировали с этим рядом, и были его неотъемлемой частью (ср. выше о соотношении прошлого и настоящего в романтической картине мира). Вставка в только что упомянутый Устав повествовала о закладке Золотых Ворот в Киеве;<sup>91</sup> в цитировавшемся "Опыте древней и новой летописи Валаамского монастыря" утверждалось, что каменный крест на месте обители был воздвигнут Андреем Первозванным; подделка в пергаменном Евангелии XIII, XIV-XV вв, приобретенном И.А. Шляпкиным, указывала, откуда берет начало техника "банного строения"<sup>92</sup> на Руси (ср. одно из фиктивных названий в каталоге сулакадзевской библиотеки: "Жидовин, рукопись одиннадцатого века, киевлянина Радипоя о жидях самарянах и других, кто от кого произошел"<sup>93</sup>). В других случаях сами тексты, выдаваемые Сулакадзевым за аутентичные, объявлялись такими памятниками,

которые предшествовали во времени всему корпусу славянского культурного наследия либо по меньшей мере принадлежали к начальному этапу развития древнерусской письменности.

Итак, разбор предпосылок романтического мировосприятия помогает увидеть в деятельности Сулакадзева, порой кажущейся бессвязной, достаточно строгое системное единство. Со своей стороны, изучение этой деятельности способствует тому, чтобы приоткрыть завесу, которой мы отгорожены от источников и стимулов творчества писателей романтической поры.

Испытывая тягу ко всем проявлениям официально неузаконенной культуры, Сулакадзев оставил нам хронику слухов, прокатывавшихся в 1824-1825 гг по Петербургу. Вот как передан один из них в записных книжках Сулакадзева: "26 сентября, у Таврического сада, в 6 или 4 шагах от бутки, в вечеру, напали плуты на одного порядочного господина и ограбили его, сняли шинель, отняли часы, бумажник и прочее. Он кричал, но буточник отвечал, что он один, а от бутки - своего поста - отойти не смеет. Что делать! Ограбленный сердится и бранит буточника, как в сие время идет надзиратель и спрашивает о причине крика. Ограбленный рассказывает свое горе, но квартальный оправдывает буточника тем, что он есть часовой, а потому от своего поста никуда отлучаться не должен. Ограбленный выслушал весь вздор, спросил, что, по крайней мере, делает ли он знать, как сие с ним случилось и где. Надзиратель говорит охотно, и так отходят оба на то расстояние, где его обокрали. "Вот здесь на меня напали", - говорит: "они, вот с сего места. Я кричал буточнику - и вот первый удар, мною полученный от мошенника". С сими словами оскорбленный вlepил жестокий удар по голове квартального, потом в грудь и далее так, что полиции служитель завопил о помощи и требует помощи от буточника. Но показывающий, как его грабили, кричит: "Ни с места, часовой, тебе нельзя оставлять свой пост". Потом квартальный хотел вести его в часть, но тот, не согласясь, пошел к Шульгину, оберполицмейстеру, и, то же пересказав, все открыл так дело, что Шульгин велел битому же квартальному заплатить 500 рублей ограбленному и тем кончилось. Сказывал бухгалтер Гейне".<sup>94</sup>

Городская молва, подхваченная Сулакадзевым, безусловно, относится к жанру этиологических анекдотов, приурочиваемых к восхождению новой должностной звезды (оберполицмейстер А.С.Шульгин занял свой пост 25 июля 1825 г.). Вряд ли можно сомневаться в том, что

именно этот толк нашел продолжение в одной из фабульных линий гоголевской "Шинели"<sup>95</sup> (гарбез при попустительстве будочника; отказ представителя власти, охраняющего честь мундира, от помощи потерпевшему; месть потерпевшего, зеркально повторяющая нанесенную ему обиду). Следует подчеркнуть, что в повести звучит мотив ползущих по Петербургу слухов (текст освещает процесс своего происхождения) и что "одно значительное лицо" оказывается у Гоголя только что вступившим в отправление новой должности. Известно, кстати, что фабула другой гоголевской повести, "Нос", как доказал В.В.Виноградов, также вобрала в себя ходячие петербургские анекдоты начала прошлого века.<sup>96</sup>

В своей летописи слухов Сулакадзев поместил и рассказ о том, как некий костромской крестьянин явился к попу с просьбой окрестить ребенка. Ребенок вскоре умирает, и поп указывает крестьянину место для могилы. Копая ее, мужик находит котелок с червонцами и расплачивается с попом, который догадывается о кладе. Поп, в изложении Сулакадзева, "по секрету ночью убил старого козла, содрал с него шкуру, и довольно искусно. В час ночи надел оную на себя, ибо было это летом, в июле, на жаркое время, так, что козлиною головою с рогами прикрыл лицо, а остальным руки и спину, и, пришед к окну в самую полночь, стал стучать. Крестьянин, испугавшись, вскочил со сна, кричит: "Кто там?!" Поп охриплым голосом отвечает: "Чорт!" Далее следует трехкратный повтор требования от- дать деньги, после чего мужик вручает их попу и начинает молиться. Поп "хочет радоваться успеху и глупости мужика", но "шкура козла чудесным и непостижимым образом приросла к голове попа".<sup>97</sup> Сулакадзев вернулся к этому анекдоту в записи от 22 июля 1825 г: "И сего дни, утром, у Знаменской, к Аничкову мосту, собравшийся народ разогнали, и многих, говорят, на съезжую взяли за то, что ожидали, по вздорному слуху, попа с рогами будто повезут в крепость".<sup>98</sup> Не исключено, что эта молва отозвалась в "Сорочинской ярмарке" и в "Ночи накануне Ивана Купалы" (мотив обманного принятия дьявольской личины - в первом случае, а во втором - мотивы добычи клада в связи со смертью ребенка и одичания неправедно разбогатевшего героя; ср. еще сцену перевоплощения Гасаврюка в мертвого барана). Стихотворная версия того же слуха представлена в нравоучительной поэме Полежаева "Иман-козел", где детально воспроизведенный сюжет анекдота пересажен на мусульманскую почву.<sup>99</sup>

Ясно, что безосновательные слухи - это те же мистификации, низведенные в повседневный быт и циркулирующие там со ссылкой на коллективного отправителя, на общественное мнение. Отсутствие самооткровенности у переносчика слухов ("все так говорят") позволяет понять, почему культура романтического периода была особенно восприимчива к ним: она регулярно переживала настоящие эпидемии толков (ср. также записи анекдотов у Пушкина и Вяземского), а литература первой четверти XIX в. сделала мотив светской сплетни одной из своих сюжетных доминант. В этом плане ориентация Гоголя на петербургскую молву есть знамение времени (ср. выше о неразграниченности мистификаторского и художественного творчества во "вторичных стилях"). Однако речевой обиход эпохи не только питал гоголевскую прозу, но и служил для нее предметом изображения. Повествуя о том, как рождается слух, она выполняла объяснительную и описательную функцию по отношению к низовым текстам романтической культуры и потому была актом самопознания истории, обращенным в будущее. Возвращаясь теперь к Сулакадзе, можно сказать, что сфабрикованные им тексты, напротив, были всего-лишь историческими документами, симптоматичными для своего времени, подобно тем слухам, которыми он так интересовался. Сулакадзе - это *patients* романтизма, продукция мистификатора - это, если угодно, "история в себе".

Несмотря на то, что на всем протяжении первых десятилетий прошлого века появлявшиеся одна за другой мистификации удерживали ряд общих показателей, искусство романтических подделок и подлогов нельзя рассматривать в качестве неизменяющегося во времени. Развитие любого большого стиля, в том числе и любого "вторичного стиля", по-видимому, состоит из двух стадий (ср. размежевание "декадентства" и зрелого символизма).<sup>100</sup> Такие стадии могут быть представлены как различающиеся между собой познавательные ситуации, в которых известное, данное, считающееся доказанным и неизвестное, искомое, требующее доказательства меняют свои позиции. Если в пору вояжничества романтизма свойство нерелексивности, которое подзревалось у всего сущего, служило искомой величиной, определяло цель познавательных процедур, было конечным пунктом логического вывода, то на исходе движения это свойство выступило в виде заданного миру, обрело роль непреложного условия для умозаключений. Таково в итоге то основание, которое дает возможность для сравнения раннеромантических фальсификатов Сулакадзе и сложивших-

ся на заключительной фазе романтизма псевдофольклорных сочинений Сахарова.

Подобно остальным мистификаторам-романтикам, Сахаров обращался к читателям в своей подложной сказке об Акундине от лица неадекватного себе рассказчика, опирающегося на предание, на "слово вестное".<sup>101</sup> Хотя Сахаров как будто и пытался соблести инкогнито, публикуя это произведение,<sup>102</sup> он тем не менее оставил след, по которому можно было установить неаутентичность текста. В примечаниях к "Русским народным сказкам" утверждалось, что Акундин фигурирует в этнографических пояснениях, которыми была снабжена "Карелия" Глинки. Однако, в действительности, Глинка никак не упоминает об этом персонаже, якобы связанном с олонекским устным творчеством. В то же время и в подлоге, и в поэме Глинки присутствует общий мотив забирающего воды змея, который назван в обоих случаях Тугариным.<sup>103</sup> Комментариям к сказке об Акундине предназначалось быть клеймом подделки, вполне сопоставимым с бардинскими саморазоблачениями. Наконец, Сахаров, заявив, что напечатанные им произведения взяты из рукописи тульского купца и любителя фольклора Бельского, тем самым соотнес подложный текст с разноликой аудиторией - с народными низами, где будто бы бытовала сказка об Акундине, и с образованной верхушкой общества, которой предстояло познакомиться с этой сказкой.

На фоне этих устойчивых признаков романтической мистификации становится более определенной специфика подложных текстов позднего романтизма. Сахаров исходил из мысли о том, что большая часть фольклора либо не должна рассматриваться как исконно русское достояние ("Не все наши сказки принадлежат русским людям"<sup>104</sup>), либо не должна оцениваться как результат подлинно традиционного творчества (отсюда отмеченное А.А.Потебней "...наивное стремление собирателя усилить архаичность" ряда песен, которое сказалось, в частности, в замене формулы "А мы дадим сто рублей" "стихами: "А мы дадим белую куницу" /.../ "А мы дадим веверицу"(!), или "кун", или "сто гривен"<sup>105</sup>). Признание нерелексивности фольклорных текстов, таким образом, объективно было тем начальным допущением, которое открыло Сахарову возможность издавать фиктивные сочинения, посягающие на статус национально самобытных и истинно архаических памятников.

Задача, поставленная Сахаровым, заключалась в том, чтобы ре-

конструировать некие фольклорные прототексты, и в этом была близка задаче по реконструкции индоевропейского праязыка, выдвинутой филологами-романтиками (А.Шлейхер). Цель, которую преследовал автор "Сказаний русского народа", достигалась, к примеру, за счет того, что сказка объявлялась древнейшим изводом былевого эпоса. Перелагая былины прозой, Сахаров, который отказывал фольклору в самоидентификации, делался, как ни парадоксально, составителем текстов, не равных себе, совмещавших былинный план содержания со сказочным планом выражения (а также контаминировавших разнородные мотивы: так, в одном комплекте очутились сюжеты "Добрыня и Тугарин Змеевич" и "Добрыня и Марина"). Взаимопроникновение жанров прослеживается не только в тех случаях, когда Сахаров редактировал, но и тогда, когда он имитировал устное творчество. В сказке об Акундине было совмещено несколько смысловых пластов. В сюжетную основу волшебной сказки (встреча с магическим помощником и получение чудесного оружия) здесь вплетена сугубо былинная тема очищения Руси от татар, приуроченная к историческому (а не к сказочному) времени. Сверх того, в "Акундине" фольклорные традиции перемежаются с книжными (ср. цитирующий "Слово о полку Игореве" плач родителей похищенной татарами невесты).

Сахаров шел от того, что, по его убеждению, отсутствовало в фольклоре, к тому, что там должно было наличествовать. Что касается Сулакадзева, то он проделывал путь от зафиксированного в истории или в художественной литературе факта к вымыслу, старался обнаружить инобытие этого факта (упоминание в "Слове о полку Игореве" имени Бояна оказывалось поводом для попыток воспроизвести бояновы песнопения и т.п.). В противоположность Сахарову Сулакадзева продвигался от существующего к несуществующему (или по крайней мере к возможному) и занимал позицию человека, "вчитывающегося" в смысл явлений. Как видно, мистификации Сулакадзева обладали аналитической природой: они отражали процесс разложения некоторого исторического знания на составные элементы, один из которых реален, а другой подложен.

Со своей стороны, мистификации Сахарова имели синтетический характер, сводили воедино знания, касающиеся разных сторон действительности (например, спаивали в новом образовании фольклорные жанры). Иначе говоря, подделки Сулакадзева фиктивным образом расширяли объем истории и увеличивали корпус древнерус-



ской письменности за счет никому не известных фактов и текстов, тогда как Сахаров свертывал все многообразие фольклорного материала к ограниченному числу мнимых памятников. Итак, на аналитической ступени культура начала XIX в. осуществляла экспансию в области других культур, формируя серии из таких текстов, которые могли бы отвечать требованиям романтиков. Этап синтеза ознаменовался прямо противоположными попытками романтиков - отобрать из разных непосредственно данных культурных рядов отдельные экземпляры текстов, удовлетворяющие романтической доктрине, и канонизировать эти образцы в качестве заместителей соответствующих рядов (ср. "всеядность" Сулакадзева и идеологизированность сахаровской деятельности).

Экспансия переродилась в самоизоляции

## П р и м е ч а н и я

1. Дата смерти Сулакадзева установлена в: Ю.И.ГЕРАСИМОВА, "Восстание 14 декабря 1825 г. и современники. (По записным книжкам А.И.Сулакадзева)". - *Исторические записки*, т.96. К 150-летию восстания декабристов, М. 1975, с.79.
2. См. свидетельства А.Н.Оленина (С.П.ЖИХАРЕВ, *Записки современника*, М.-Л. 1955, с.436-437), П.М.Строева (Н.БАРСУКОВ, *Жизнь и труды П.М.Строева*, СПб. 1878, с.238-239), А.Х.Востокова (*Переписка А.Х.Востокова с объяснительными примечаниями И.Срезневского*, СПб. 1873, с.392) и А.П.Протасова (Г.П.СМИРНОВ-ПЛАТОНОВ, "Александр Павлович Протасов". - *Русский архив*, 1897, т.9, кн.3, с.113).
3. *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.Грота*, т.7, СПб. 1872, с.585-587.
4. М.МАКАРЕНКО, "Молитовник великого князя Володимера и Сулакадзева". - *Статьи по славянской филологии и русской словесности в честь акад. А.И.Соболевского*, Л. 1928, с.484; М.Н.СПЕРАНСКИЙ, "Русские подделки рукописей в начале XIX века (Бардин и Сулакадзева)". - *Проблемы источниковедения*, т.5, М.1956, с.45 и след.; П.Н.БЕРКОВ, *О людях и книгах. (Из записок книголюбца)*, М. 1965 (гл. "Книжные мистификации и подделки").
5. В.Ф.ПОКРОВСКАЯ, "Еще об одной рукописи А.И.Сулакадзева. (К вопросу о поправках в рукописных текстах)". - *ТОДРЛ*, т. 14, М.-Л. 1958, с.634-636.
6. А.Н.ПЫПИН, 1) *История русской этнографии*, т.1, СПб. 1890, с. 276-313; 2) *Подделки рукописей и народных песен (Памятники древней письменности*, т.СХХVII), СПб. 1898, с.31; ср. еще: А.М.ЛОБОДА, *Русский богатырский эпос*, Киев, 1896, с.59-63.
7. См. об этом: *Переписка А.Х.Востокова*, с.390; И.ШЛЯПКИН, "Рукописи Валаамского монастыря". - *Библиограф. Вестник литературы, науки и искусства*, 1889, № 10-11, с.198-200.
8. На обороте переплета сборника "О ящиком беспокойстве..." со-держится перечень соотнесенных с пугачевщиной иконографических и печатных документов (всего - 16 единиц), которые попали в библиотеку Сулакадзева, по-видимому, до 14 декабря 1816 г. (дата приобретения этой рукописи). На последней странице дневника пугачевского бунта находим еще одну любопытную запись Сулакадзева: "А с Пугачевым ехал на телеге известный поп Пылай /.../ ко-его образ жизни не мог быть лучше употреблен, как на подобные с преступниками путешествия, а сына (или внука) сего попа Пы-лая знал в школе Преображенского полку около 1790 года" (л.85).
9. Ср.: М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Русские подделки рукописей в начале XIX ве-ка...*, с.73.
10. Ср.: "Изучение подделок не имеет серьезных отличий от изучения подлинных памятников" (Д.С.ЛИХАЧЕВ, "К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников". - *Исторический архив*, 1961, № 6, с.149).
11. Ср. особенно утверждения о карнавальной природе мистификаций: Е.ЛАНН, *Литературные мистификации*, М.-Л. 1930, с. 207 и след.
12. Там же, с.52-54. Ср. упрощенную передачу этих положений (без ссылки на автора): Ю.МАСАНОВ, "Литературные мистификации". - *Советская библиография*, сб.1 (18), М. 1940, с.127.
13. Ю.И.ЛЕВИН, 1) "О семиотике лжи". - *Материалы всесоюзного сим-позиума по вторичным моделирующим системам*, вып. 1 (5), Тар-ту, 1974, с.247; 2) "О семиотике искажения истины". - *Информа-*

- ционные вопросы семиотики, лингвистики и автоматического перевода, вып.4, М. 1974, с.109.
14. Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили*, Л. 1973, с.176 и след.
  15. Там же, с.179.
  16. Ср. уже в: В.Н.ВОЛОШИНОВ, "Слово и его социальная функция". - *Литературная учеба*, 1930, № 5, с.45-46.
  17. *Сочинения и письма П.Я.Чаадаева*, под. ред. М.Гершензона, т.1, М.1913, с.145.
  18. А.С.ХОМЯКОВ, *Стихотворения и драма*, Л. 1969, с.73.
  19. О.МАНДЕЛЬШТАМ, *О поэзии*, Л. 1928, с.41.
  20. О восприятии естественных фактов как знаков в символистском искусстве см.: З.Г.МИНЦ, "Понятие текста и символистская эстетика". - *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*, вып.1 (5), Тарту, 1974, с.134 и след.
  21. Нужно оговориться, что содержание картины мира, которое утверждается "вторичными стилями", произвольно только с точки зрения внешнего наблюдателя. Для авторов этой картины каждый ее элемент получает значение, мотивированное тем, что он при определенных условиях эквивалентен какому-то другому элементу. При таком подходе не будет выглядеть неправомысленной мысль Ж.Женетта о том, что поэтика романтизма, символизма и современной эпохи в одинаковой мере основывается на "принципах эквивалентности и мотивации" (G.GENETTE, "Formalisme et Langage poétique" - *Comparative Literature (University of Oregon)*, 1976, vol. 28, N 3, p.242). В связи с этим Ж.Женетт противопоставляет идею "миметического поэтического языка", преобладающую, по его мнению, в научных концепциях наших дней, доктрине "автономного поэтического языка", отстаивавшейся в 1910-20-х гг русскими формалистами (*ibid.*, p.237). Ср. также некоторые другие работы Ж.Женетта о мотивированности художественного слова: G.GENETTE, 1) "Langage poétique, poétique du langage". - *Information sur les sciences sociales*, 1968, vol. 7, N 2; 2) "Valéry et la poétique du langage". - *MLN. French Issue*, 1972, vol.87, N 4.
  22. В.Ф.ОДОЕВСКИЙ, *Русские ночи*, Л. 1975, с.219.
  23. Ср. замечание Цв.Тодорова о "панзнаковости", присущей фантастическим повестям романтизма, в которых "граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом перестает быть непроходимой" (Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, p.119).
  24. Ср. об ориентированности литературной коммуникации на другого автора (а не на читателя) в эпоху барокко: И.А.ЧЕРНОВ, *Барокко: литература/литературоведение*, Тарту, 1976, с.147 и след.; ср. в этой связи выдвинутое положение жанра стихотворного послания к литературному единомышленнику или противнику в поэзии барокко и романтизма.
  25. Ср. в этом плане разгоревшуюся на страницах "Аполлона" дискуссию между старшими символистами, которых представлял Брюсов, защищавший тезис об автономности поэзии, и их младшими единомышленниками, настаивавшими на том, что искусство нуждается в сверххудожественных задачах.
  26. J.R.SEARLE, "The Logical Status of Fictional Discourse". - *New Literary History*, 1975, vol.6, N 2, p.325 et sqq.
  27. См. подробно: *Подделка "Русалки" Пушкина*. Составил А.Суворин, СПб. 1900.

28. Ср. в этой связи тот факт, что пушкинскую "Русалку" собирался завершить и такой типичный представитель романтической эпохи, как А.Ф.Вельтман; см.: С.ДОЛГОВ, *А.Ф.Вельтман и его план окончания "Русалки" Пушкина*, М. 1897.
29. Ср. дурачившие пушкинистов подделки постсимволиста Боброва.
30. Интересно, что на место мистификации (свое как чужое) в "первичных стилях" приходят плагиат (чужое как свое) и различные формы отклонения от канонического авторского права (ср. постсимволистский коллаж).
31. Обзор этих разоблачений см., например: А.ВВЕДЕНСКИЙ, "Фальсификация документов в московском государстве XVI-XVII вв".- *Проблема источниковедения*, сб. 1, М.-Л. 1933, с.89 (здесь же литература вопроса).
32. Стоит сказать, впрочем, что А.Н.Пыпин лишь к концу жизни проникся скепсисом по отношению к Краледворской и Зеленогорской рукописям. Об эволюции взглядов А.Н.Пыпина на эти подделки см.: Л.П.ЛАПТЕВА, "Краледворская и Зеленогорская рукописи и их оценка в России XIX и начала XX вв."- *Studia Slavica*, 1975, t.21, s.76 et sqq.
33. А.А.БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ, *Сочинения в двух томах*, т.2, М. 1958, с.105.
34. См. о них подробно: Ю.М.ЛОТМАН, "О Хлестакове".- *Ученые записки ТГУ, вып.369.Труды по русской и славянской филологии*, т.26. Литературоведение, Тарту, 1975, с.30 и след.
35. Применительно к поэзии Лермонтова см. об этом мотиве: Ю.М.ЛОТМАН, "Анализ двух стихотворений"- *III летняя школа по вторичным моделирующим системам.Тезисы.Доклады*, Тарту, 1968, с.194. Ср. также: А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, "Разбор стихотворения Пушкина "Я вас любил..."- *Известия АН СССР (Серия Литературы и Языка)*, 1977, т.36, № 3, с.254 и след.
36. Ю.Н.ТЫНЯНОВ, *Пушкин и его современники*, М. 1968, с.26 и след.
37. Ср. проницательное суждение М.М.Бахтина о том, что в романтизме "...часто автор как бы заключает союз с героем против слушателя" (В.ВОЛОШИНОВ, "Слово в жизни и слово в поэзии".- *Звезда*, 1926, № 6, с.263).
38. Ср.: Ю.Н.ТЫНЯНОВ, *Пушкин и его современники*, с.64 и след.; Ю.ЛОТМАН, Б.УСПЕНСКИЙ, "Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры ("Происшествие в царстве теней, или Судбина российского языка" - неизвестное сочинение Семена Боброва)".- *Ученые записки ТГУ, вып.358.Труды по русской и славянской филологии*, т. 24, Литературоведение, Тарту, 1975, с.231; М.ДАНАНУ, "Le roman est-il chose femelle?"- *Poétique*, 1975, № 25, p.45-72.
39. О роли, отводимой романтизмом женщине, см.: В.ЖИРМУНСКИЙ, *Немецкий романтизм и современная мистика*, СПб. 1914, с.65 и след.
40. В.Ф.ОДОЕВСКИЙ, *Русские ночи*, с.219.
41. Ср. практику цензорского прочтения рукописей в начале прошлого столетия, для которой, с одной стороны, был обычен поиск законспирированной в литературном произведении политической семантики, а с другой, - невнимание к явной политической окраске текста; см.: В.Э.ВАЦУРО, М.И.ГЕЛЛЕЛЬСОН, *Сквозь "умственные плотины".Из истории книги и прессы пушкинской поры*, М. 1972, с. 225 и след., 247 и след.
42. Ф.Н.ГЛИНКА, *Избранные произведения*, Л. 1957, с.383.
43. П.А.ВЯЗЕМСКИЙ, *Полн. собр. соч.*, т.1, СПб. 1878, с.172. Целесообразно обратить внимание на то, что свою мысль Вяземский

подкрепляет лингвистической аналогией, прибегая к способу доказательств, который и следовало ожидать от представителя "вторичного стиля".

44. Знаменателен тот факт, что жанр детектива выкристаллизовался именно в романтизме (Гофман, По); отличительный признак этого жанра - двойственность действующих лиц (скрывающегося преступника, ложноподозреваемого, идущего по неверному следу резонера или соперника сыщика) и полисемантизм мотивировок, которые освещают события. Перечисляя неизменных персонажей детективной прозы, И.И.Ревзин замечал: "Сущность построения состоит в том, что некоторые из таких фигур склеиваются" (И.И.РЕВЗИН, "К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи)". - *Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1964, с.39). Учитывая выдвинутую выше трактовку романтизма, будет особенно интересно процитировать слова И.И.Ревзина об омонимичности, простирающейся на все ярусы детективного повествования: "...На уровне языка /.../ параллелью к синтаксическому склеиванию служит омонимия: почти каждое показание /.../ многозначно /.../ Если считать, что склеивание аналогично омонимии, то соотношение между читателем и автором можно сопоставить с соотношением анализа и синтеза в порождающей модели. Так же как произносящий омонимичное слово, автор знает, кто убийца /.../ Так же как слышащий омонимичное слово, читатель до конца не знает, каково было действительное склеивание" (там же, с.39-40). Ср. о "дуальности" детективного жанра: Tzvetan TODOROV, "Typologie du roman policier". - Tzvetan TODOROV, *Poétique de la Prose*, Paris, 1971, p.57 et sqq. Правоммерно предположить, что детективный жанр попал на периферию постромантической литературы как раз потому, что он заключает в себе реликтовые следы романтического мировоззрения; в свете говорившегося выше ср. полемику с детективом у Достоевского.
45. Н.В.ГОГОЛЬ, *Полн. собр. соч.*, т.3, Л. 1938, с.45.
46. Эпоха романтизма ознаменовалась распространением не только фиктивных мемуаров, но и близкого им жанра подложной автобиографии (ср. "Рукопись старицы игуменьи Марии, урожденной княжны Одоевской"). Хотя вымышленный субъект такой автобиографии не воспроизводит чужой (в прямом смысле) речи, он тоже замещает одно "я" другим, неадекватным прежнему, претерпевая по ходу сюжета те или иные превращения, самоостраняясь (ср.: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1975, p.62).
47. G.GENETTE, *Figures, I*, Paris, 1966, p. 20. Ср. еще: "Разделять, чтобы объединять,- вот формула барочного порядка" (*ibid.*, p.39).
48. В.Н.АВТОКРАТОВ, "'Речь Ивана Грозного 1550 года" как политический памфлет XVII века". - *ТОДРЛ*, т.11, М.-Л. 1955, с.268-271.
49. Там же, с.278.
50. Н.П.ЛИХАЧЕВ, *"Генеалогия" дворян Корсаковых*, СПб. 1913. Не удивительно, что для выдуманых родословных, которые образовались в тех условиях, когда мир перенял свойства некоего набора текстов, характерной была лингвистическая аргументация, отпавлявшаяся от ложных этимологий (то есть отрицавшая языковую омонимию): имя Корсаковых, например, этимологически связывалось с топонимом "Корсика" (там же, с.6 и след.). Ср. полемику с барочными генеалогиями, которую вел в XVIII в. М.Чулков: "...Многие черезчур честолюбивые дворяне не заслугами отечеству, но одною породою своею возвышающиеся, родословия своего

далее времен Великого Князя Рурика показать не могут, хотя и крайнее старание и великие капиталы к тому употребляют; а большею частью выездные роды в Россию, утверждая часто многие из них в приятельских собраниях, что род их по прямой линии происходит от Ромула, основателя древнего Рима, но в здешних-де архивах все то утрачено" (*Пересмешник, или Славенские сказки*, ч.5, М. 1789, с.162-163).

51. Ср.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников*, с.146.
52. М.Д.КАГАН, "Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в."- *ТОДРЛ*, т.13, М.-Л. 1957, с.247-272.
53. М.Д.КАГАН, "Повесть о двух посольствах" - легендарно-политическое произведение начала XVII века".- *ТОДРЛ*, т.11, М.-Л. 1955, с.218-254.
54. Там же, с.251.
55. В.Г.ДРУЖИНИН, "Поморские палеографы начала XVIII столетия."- *Летопись занятий Археографической комиссии за 1918 год*, вып.31, Пгр. 1923, с.3-66.
56. В.Г.ДРУЖИНИН, "Дополнение к исследованию о Поморских палеографы начала XVIII века".- *Летопись занятий Археографической комиссии за 1923-1925 года*, вып.33, Л. 1926, с.101.
57. Всякий "вторичный стиль" раздваивает действительность таким образом, что по одну сторону остаются понятия, отсылающие нас к непосредственно переживаемому опыту (настоящее, жизнь, явь и т.д.), а по другую - парные понятия, указывающие на запредельное (прошлое, смерть, сон и т.п.), причем познавательное актуальным для "вторичных стилей" оказывается не эмпирическое, а трансцендентное.
58. Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ, *Собрание стихов*, СПб. 1910, с.30.
59. Н.ГУДЗИЙ, "Из истории раннего русского символизма. Московские сборники "Русские символисты"".- *Искусство. Журнал ГАХН*, М. 1927, № 4, с.188.
60. В связи с карнавальской природой литературных мистификаций, перевертывающих основные культурные противопоставления, большой интерес представляет использование мистификаторами-мужчинами женских образов (Клара Гасуль у Мериме, Нелли у Брюсова, Черубина де Габриак у Волошина; ср. также женскую маску в комической поэзии Мятлева). О нейтрализации противопоставления мужское-женское в карнавале и питаемых им текстах см. подробно: Вяч.Вс.ИВАНОВ, "К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений".- *Труды по знаковым системам*, вып.8, Тарту, 1977, с.48 и след. Не менее примечателен тот факт, что в литературных подлогах, как и в разного рода карнавализованном поведении, часто происходит замена социального статуса автора мистификации более низким социальным статусом (ср. такие образы, как Белкин у Пушкина, пасечник Рудый Панько у Гоголя). Столь же распространенным бывает и обратный процесс, когда реальное низкое общественное положение уступает место вымышленному высокому.
61. *Аполлон*, 1909, № 2, с.5 (третья пагинация).
62. Ср.: "Грааль скорбей несем по миру мы - Изгнанники, скитальцы и поэты" (Максимилиан ВОЛОШИН, *Стихотворения*, Л. 1977, с.151). К парадоксам мистификации, инспирированной Волошиным, нужно отнести проникновение в стихи о романском юге ("Поля Победы") мотивов "Слова о полку Игореве": "Над полем грустным

и победным Простерт червлёный щит зари /.../ На мир пролив огонь и беды, По нивам вытоптав посев, Проходят скорбные Победы, И темен глаз девичьих гнев" (*Аполлон*, 1910, № 10, с.4 (третья пагинация)); ср. уже разбиравшийся сонет Волошина "Гроза".

63. Н.ГУДЗИЙ, *Из истории раннего русского символизма...*, с.185-188.
64. Там же, с.204 и след. Ср. сходство ряда произведений Черубины де Габриак с текстами Блока. В этой плоскости символистские мистификации отчасти напоминают романтические подлоги, однако, в первых, как правило, нет прямых ссылок на источник заимствований.
65. Максимилиан ВОЛОШИН, "Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриак".- *Аполлон*, 1909, № 2, с.1 (вторая пагинация). Флагодаря обратимости замещений действительного автора вымышленным лицом символистская мистификация тяготела к саморазоблачению; отсюда такое явление литературной жизни символистской поры, как открытая попытка Брюсова продолжить пушкинские "Египетские ночи".
66. *Аполлон*, 1909, № 2, с.10 (третья пагинация).
67. *Аполлон*, 1910, № 10, с.7 (третья пагинация).
68. *Стихи Нелли с посвящением Валерия Брюсова*, М. изд-во "Скорпион", 1913, с.7.
69. Н.ЛЬВОВА, "Холод утра (несколько слов о женском творчестве)".- *Жатва*, кн.5, М. 1914, с.254. Рецензия Н.Львовой указана автору А.В.Лавровым.
70. Н.Г.Львова была и героиней брюсовских стихов.
71. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Русские подделки рукописей в начале XIX века...*, с.48. Однако тайное могло не выходить наружу, если романтическая мистификация возникала в специфических социальных условиях, каковыми, скажем, сопровождалась публикация Краледворской рукописи, призванной доказать в обстановке австрийского владычества самобытность чешской национальной культуры.
72. Об окружении Сулакадзева см.: Г.П.СМИРНОВ-ПЛАТОНОВ, *Александр Павлович Протасов*, с.113; Д.Я.(ЯЗЫКОВ), "Оригинальный русский антиквар".- *Русский вестник*, 1898, т.256, с.241.
73. В одной из записных тетрадей Сулакадзева, которые находятся в Архиве ЛО ИИ АН СССР (ф, 258, оп. 2, ед.хр. 149/2, л.131 об.), содержится специальная таблица, устанавливающая связь между разными средствами нотации.
74. Любопытный образец графической нерефлексивности текста - каталог библиотеки Сулакадзева, купленный А.Н.Пыпиным. От начала к концу здесь перечисляются русские материалы, в обратном порядке расположена опись грузинских книг (А.Н.ПЫПИН, *Подделки рукописей и народных песен*, с.8). Выбор любой однонаправленной последовательности для прочтения этого каталога (слева направо или справа налево) ведет к своему отрицанию. Сходно с этим устроены тетради с рукописью "О воздушном летании..." (В.Ф.ПОКРОВСКАЯ, *Еще об одной рукописи А.И.Сулакадзева...*, с.634). Ср. псевдоним Сулакадзева (Авда-зул-сека) в "Волшебной опере Карачун", расшифровываемый лишь при неоднократной переориентации чтения (Архив ЛО ИИ АН СССР, ф.238, оп.1, 71, ед.хр. 149/1, л.1).
75. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Русские подделки рукописей в начале XIX века...*, с.55-58.
76. М.МАКАРЕНКО, *Молитовник великого князя Володимера й Сулакадзева*, с.486.

77. Ср. распространенное в первой трети прошлого века ассоциирование церковнославянизмов с языческой мифологией: М.ЛОТМАН, Б.УСПЕНСКИЙ, *Споры о языке...*, с.213-214.
78. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Русские подделки рукописей в начале XIX века...*, с.64.
79. *Сочинения Державина...*, т.7, с.587. В говорах "перелоем" называется или особого вида трава, или болезнь истечения семени. Эти значения, скорее всего, исключают возможность сознательного заимствования Сулакадзевым слова "перелой" из народной лексической среды.
80. *Переписка А.Х.Востокова...*, с.390; И.ШЛЯПКИН, *Рукописи Валаамского монастыря*, с.199.
81. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Русские подделки рукописей в начале XIX века...*, с.91.
82. В.Ф.ПОКРОВСКАЯ, *Еще об одной рукописи А.И.Сулакадзева...*, с.635.
83. *Сочинения Державина...*, т.7, с.587. Как показывает этот пример, в котором при сличении с переводом ("тяжа нагата" - "тяжба с богатством") обнаруживается расстройство грамматической зависимости, деформация лексики в подлогах Сулакадзева сопровождалась упрощением синтаксических связей.
84. Тот факт, что речением "нерехтец /.../ фурвин" Сулакадзев заместил свою запись о воздухоплателе "немце крещеном Фурцелле" (см. упоминавшуюся работу В.Ф.Покровской), конечно же, нужно связать с усилением патриотических настроений во время и после французского нашествия. Нелишне напомнить, что в эти годы была пущена в оборот такая патриотическая фальшивка, как Указ Алексея Михайловича 1661 г., компрометирующий иностранцев, принимаемых на русскую службу (см. подробно: Н.П.ЛИХАЧЕВ, *Вяжишленний указ царя Алексея Михайловича*, СПб. 1913).
85. Архив ЛО ИИ АН СССР, ф.238, оп.1, 1, ед. хр. 149/1, л.3 об.
86. А.Н.ПЫПИН, *Подделки рукописей и народных песен*, с.11.
87. Ю.И.ГЕРАСИМОВА, *Восстание 14 декабря 1825 г. и современники...*, с.79 и след.
88. Вот запись слухов о Пушкине, относящаяся к концу 1825 г.: "В октябре начале Александр Пушкин, сочинитель, сосланный в деревню к отцу и отданный /неразборч./ под присмотр, стал учить крестьян неповиновению начальству, презирать власть и дал почувствовать, что человек рожден вольным. Это открылось, и его, взяв, посадили в крепость" (Архив ЛО ИИ АН СССР, ф.238, оп.2, ед. хр. 149/2, л.29 об.).
89. Ср. интерес Сулакадзева к толкованию такой разновидности автокоммуникации, как сновидения, которые, по его словам, "...не все бывают как бред и пищеварение" (А.Н.ПЫПИН, *Подделки рукописей и народных песен*, с.17).
90. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Русские подделки рукописей в начале XIX века...*, с.72.
91. Там же, с.69.
92. *Пергаменные рукописи Библиотеки Академии Наук СССР. Описание русских и славянских рукописей XI-XVI веков*. Составители: Н.Ю. Бубнов, О.П.Лихачева, В.Ф.Покровская, Л. 1976, с.23-24.
93. А.Н.ПЫПИН, *Подделки рукописей и народных песен*, с.9-10.
94. Архив ЛО ИИ АН СССР, ф.238, оп.2, ед.хр.149/2, л.36 об.-37 об.
95. Отправной пункт другой линии - это, по известной версии П.В. Анненкова, анекдот о чиновнике, потерявшем в камышах лепажевское ружье и заболевшем от огорчения горячкой (П.В.АННЕНКОВ,



*Литературные воспоминания*, Л. 1928, с.61-62).

96. В.В.ВИНОГРАДОВ, "Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя "Нос"".- В.В.ВИНОГРАДОВ, *Избранные труды. Поэтика русской литературы*, М. 1976.
97. Архив ЛО ИИ АН СССР, ф.238, оп.2, ед. хр. 149/2, л.17 об.-19 об.
98. Там же, л.30 об.
99. Другие варианты анекдота о попе в козлиной шкуре, бытовавшие в начале XIX в., см., например: *Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века*, М.-Л. 1961, с.290-293, 382-383.
100. Ср. о двухступенчатости русского барокко: А.М.ПАНЧЕНКО, "Два этапа русского барокко".- *ТОДРЛ*, т.32, л. 1977.
101. И.САХАРОВ, *Русские народные сказки*, ч.1, СПб. 1841, с.94.
102. Чтобы парализовать возможное недоверие читателей к целиком вымышленному тексту, Сахаров вкрапил имя Акундина в сказки, выросшие из былин Кириши Данилова: А.Н.ПЫПИН, *История русской этнографии*, т.1, с.307.
103. Ср. "Приложения" П.А.Фессонова в: *Песни, собранные П.В.Киреевским*, М. 1860-1874, ч. 2, вып.5, с.СХLI и след.
104. И.САХАРОВ, *Русские народные сказки*, ч.1, с.IX.
105. А.А.ПОТЕБНЯ, *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, Варшава, 1883, с.39.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая содержащиеся в этой работе сопоставления, разборы и рассуждения, следует хотя бы бегло сказать, в каких направлениях может быть продолжено изучение затронутой здесь проблематики.

Если считать сколько-нибудь правомерным сравнение былины и волшебной сказки как метонимического и метафорического способов повествования, то неизбежно возникает вопрос о том, какими средствами познания и изображения действительности располагают другие жанры фольклорного творчества, в каких взаимоотношениях находятся эти жанры, каков их полный (или стремящийся к полноте) список. Следует думать, что каждая жанровая форма, входящая в состав ранних слоев словесного искусства, создает особую, присущую только данному типу словесного творчества картину мира. Иначе говоря, разные жанры неодинаково интерпретируют пространство, время, причинность, материальную среду и среду общения, наконец (но не в последнюю очередь), индивидуальные, социальные и родовые характеристики человека. С тем или иным толкованием этих категорий соотносятся типовые сюжетные и языковые особенности текстов (смысл находит себе адекватное воплощение). Только после того как будут поняты и описаны соотношенные между собой и дополняющие друг друга картины мира, свойственные архаическим жанрам, можно будет надеяться на создание такой истории литературы, которая станет историей жанров, регистрирующей поэтапное и связанное преобразование типов словесного творчества. Подобная история была бы заведомо обречена на утрату стройности и последовательности, если бы мы отказались от поисков внутренней логики, действовавшей на начальной стадии литературного процесса.

Второе непеременимое условие, которое должно предшествовать рождению истории жанров, состоит в том, чтобы определить закономерности внутрижанровых перестроек на разных рубежах литературной эволюции. Хотя мы и способны во многих отдельных случаях выяснить результаты таких перестроек (о чем, будем полагать, свидетельствует рассмотрение сказочной традиции в свете "Повести о Савве Грудцыне" и "Капитанской дочки"), тем не менее нельзя не признать, что в целом сущность процесса жанровых изменений остается еще не раскрытой. До тех пор пока не проведено детальное исследование каждой фазы движения словесного искусства, любые утверждения относительно путей и предпосылок жанровых трансформаций могут претендовать

лишь на статус рабочих гипотез. Допущение, принятое в предварительном порядке в этой работе, заключалось в следующем. Переходя от одной эстетической системы к другой, мы наблюдаем смену господствующих познавательных установок. Так, познавательные установки эпохи барокко требовали от писателей обязательных поисков сходства у противоположных явлений. Подобно этому и жанры художественной речи по-разному связывают между собой изображаемые объекты (в былине на первый план выдвинута идея смежности предметов, тогда как волшебная сказка основывается на идее аналогии между предметами). Отсюда кажется заманчивым предположить, что по мере литературного процесса тот или иной жанр может захватывать доминирующее положение, подчинять своему мировосприятию остальные жанры и тем самым в известной степени унифицировать их, то есть сообщать жанровым трансформациям с и с т е м н ы й характер. (Поэтому, продолжая пример, барочная "Повесть о Савве Грудцыне" придает черты сходства контрастным сказочным фигурам помощника и противника героя). Жанры, существовавшие в фольклоре как относительно однородные смысловые образования, в авторском творчестве становятся гибридными формами. Во всяком литературном жанре вступают во взаимодействие две картины мира - та, которая изначально отличает этот тип словесного искусства, и та, которая оказывается преобладающей на данной стадии историко-культурного развития. Литературные жанры несут в себе по меньшей мере двойную информацию: они оповещают исследователя, во-первых, о своем прошлом, о своем происхождении и, во-вторых, о своем настоящем, о той эстетической системе, к которой принадлежат. Именно эта двойственность литературных жанров - один из самых сильных аргументов против намерений создать сугубо синхроническую типологию художественных форм.

Теряя жесткую жанровую фиксированность, находясь в точке пересечения двух жанровых традиций, литературное произведение становится многозначным, открытым для несовпадающих между собой прочтений. Как это было показано во Второй части книги, интерпретация произведения зависит от того, в какое смысловое окружение мы его помещаем. Художественные тексты нового времени воспринимаются нами не только в перспективе некоторого жанрового канона, но и в соотнесенности с предшествующими им во времени отдельными, индивидуально окрашенными текстами: писатель обретает право выбора в своем обращении к чужой речи. Это суждение выглядело бы тривиаль-

ным, если бы оно не требовало от нас решения такой - вовсе не тривиальной - задачи, как теоретическое прояснение понятия авторства. По сути дела мы пока не знаем ни того, какими возможностями владеет автор при преодолении жанровой инерции, ни того, каковы внутрихудожественные предпосылки персонального творчества (ибо человек всегда обладал личным опытом, но не всегда вкладывал его в художественную речь). По-видимому, только в том случае, когда произведение словесного искусства выступает как результат скрещения разных жанров, перед его создателем открывается путь отклонений от строго заданных жанровых нормативов, путь индивидуального освоения завещанных прошлым традиций. Взаимодействие жанров освобождает художника (пусть и частично) от жанрового диктата.

Подчеркивая, что литературные жанры имеют внутренние ресурсы развития, следует учесть и тот непреложный факт, что темп и конкретное наполнение жанровых преобразований обусловлены спецификой социальной истории страны. Русская культура испытала переход к искусству нового времени позже, чем большинство других европейских культур, в XVII в., и переживала разрыв с прошлым особенно остро. При обзоре русской литературы XVIII-XX вв прослеживается множество попыток ликвидировать этот разрыв, осознать национальное искусство как неделимую целостность (вплоть до такой оригинальной книги нашего столетия, как "Россия в письменах" Ремизова, стремившегося по фрагментарным показаниям восстановить память даже о массовой культуре допетровского и петровского времени). Однако едва ли не большинство попыток обращения к древнерусской литературной традиции находится вне исследовательского поля зрения. К числу недостаточно изученных фактов из этой серии принадлежит обсуждавшееся в главе "Литературный контекст как тематическое единство" использование агиографических и апокрифических источников Достоевским. Перечень аналогичных примеров нетрудно продолжить: поэзия 1890-1910-х гг отчетливо демонстрирует, сколь неполными сведениями обладаем мы даже относительно эстетического восприятия "Слова о полку Игореве". Между тем очевидно, что лишь терпеливое накопление знаний о непосредственных источниках, питающих каждый из этапов художественной эволюции, позволит уверенно различать случаи типологического (жанрового) и цитатного родства текстов. Если история жанров призвана осветить некие отвлеченные (общие для многих произведений) возможности литературных изменений, то ра-

зыскания в области "влияний" и "заимствований" отвечают на вопрос, как реализуются такие возможности. Именно в этой области историческая поэтика смыкается с исследованиями по истории культуры и общества, именно здесь о п и с а н и е текстов превращается в их о б ъ я с н е н и е. Мы способны предсказать, допустим, что тема смерти будет устойчиво связываться на протяжении всего фольклорного и книжного творчества с темой переправы через водную преграду, но только очутившись за пределами литературного ряда, мы окажемся в состоянии понять, почему в финальных сценах "Преступления и наказания" это пространственное перемещение предстанет в словах готовящегося к самоубийству Свидригайлова как путешествие в Америку. Мы можем раскрыть технику литературного цитирования на разных отрезках художественного процесса, но сам выбор произведений, включаемых в активную память исторического периода, не получит удовлетворительной мотивировки до того момента, пока не будет рассмотрен общекультурный контекст эпохи (с этих позиций, разумеется, не должно выглядеть случайностью, что именно "Слово о полку Игореве" сделалось одним из важнейших ориентиров для всей русской поэзии критического рубежа прошлого и нынешнего столетий). Точно так же мы вправе рассчитывать на то, что сумеем узнать, оставаясь в рамках поэтики, каким образом - наряду с нормами использования чужой речи - возникают отступления от общепринятых правил (глава "Особые случаи цитирования древнерусских и фольклорных памятников"), но лишь в результате историко-социального подхода к материалу отыщутся причины, в силу которых национальные культуры по-разному оценивают практику подлогов и мистификаций (ср. оценку Краледворской рукописи чешской общественностью на фоне снисходительного отношения к романтическим мистификациям как к извинительному розыгрышу в России или во Франции).

Впрочем, существует определенная очередность в рассмотрении проблем литературной эволюции. Описание текстов и их типов, порожаемых какой-либо культурной эпохой, неустранимо предшествует их объяснению. Историческая поэтика предваряет социологическую поэтику.

1978 г.

# DIACHRONISCHE TRANSFORMATIONEN LITERARISCHER GENRES UND MOTIVE

(Resümee)

In der russischen Kultur vollzog sich der Übergang zur Literatur der Moderne (XIX.-XX. Jahrhundert) später als in den meisten europäischen Kulturen, und zwar im XVII. - Anfang XVIII. Jahrhundert. Dieser Bruch mit der Vergangenheit geschah außerordentlich schroff. Unterdessen sind die vielfältigen Versuche von Schriftstellern des XIX. und XX. Jahrhunderts, aufs Neue das vorpetrinische kulturelle Erbe zu aktivieren, die nationale Kunst als untrennbare Einheit zu betrachten, bei weitem noch nicht hinreichend untersucht worden. Noch unvollständiger aber sind unsere Vorstellungen von jenen mittelbaren Formen der künstlerischen Tradition, die die Grenzen der unmittelbaren "Entlehnung" und des "Einflusses" überschreiten.

Die Untersuchung der kontinuierlichen Verbindung zwischen der alten und ältesten Literatur bis hin zur modernen konzentriert sich zumeist auf den Nachweis direkter Kontakte zwischen den zu vergleichenden Texten. Als Material der modernen Literatur, das für solche Vergleiche herangezogen wird, dienen vor allem Einzelwerke von Schriftstellern, die sich ganz offensichtlich an einer alten Tradition orientieren oder aber sich im Rahmen einer historischen Thematik für die frühere Literatur interessieren. Bei einer solchen Untersuchung besteht die eigentliche wissenschaftliche Aufgabe zumeist weniger in der Beschreibung der künstlerischen Form als vielmehr im registrierenden Nachweis jener Quellen, auf welche die untersuchten Texte zurückgeführt werden können.<sup>1</sup>

Der gnoseologische Wert der solchermaßen ermittelten Resultate und seien es auch vor allem Detailergebnisse - soll keineswegs angezweifelt werden. Dieser klassische komparatistische Untersuchungsansatz hat längst noch nicht all seine Möglichkeiten erschöpft. Es ist jedoch klar, daß dieser Ansatz weiterentwickelt werden muß, und wäre es nur deshalb, weil er nicht sämtliche Fälle der Ähnlichkeit von Texten erklärt, die durch lange historische Intervalle voneinander getrennt sind.

Das Gesagte bestimmt die Hauptintentionen der vorgelegten Arbeit. Sie bestehen in folgendem:

(1) genau die verschiedenen Arten von Kontinuität zu bezeichnen die die literarische Praxis des XIX. und beginnenden XX. Jahrhundert mit der altrussischen Folklore und Literatur verbinden;

(2) die Betrachtung unmittelbarer innerliterarischer Abhängigkeiten mit der Untersuchung von Genretraditionen zu verbinden, die im mündlichen Schaffen der Volksliteratur wurzeln, sich in den mittelalterlichen Sprachdenkmälern weiterentwickeln und in der Kultur der Moderne aufgegriffen und transformiert werden;

(3) verschiedene historische Stadien des Verhältnisses zum ästhetischen Erbe aufzuzeigen und damit die vergleichende Analyse von Texten mit den Erfordernissen der historischen Poetik zu verbinden.

In Ergänzung zu diesen Intentionen hat sich die Arbeit zur Aufgabe gesetzt, den Kreis der Fakten zu erweitern, die von einem unmittelbaren Einfluß der altrussischen auf die moderne russische Literatur zeugen.

Für diese Zielsetzungen war zunächst die Auseinandersetzung mit folgenden theoretischen Fragen erforderlich:

Wie verläuft der Prozeß der Genrebildung und Genretransformation

in den frühen Stadien der Entwicklung eines ästhetischen Bewußtseins, in der Volksliteratur? Warum werden bei der Evolution von Genreformen einzelne Merkmale beibehalten, die gerade für die Frühformen bestimmend waren?

Verändert sich die Interpretation eines Werks, wenn wir von der Textanalyse unter der besonderen Genreperspektive übergehen zum Nachweis konkreter Quellen? Wie verhalten sich die verschiedenen verbalen Quellen ein und desselben Textes zueinander, besteht zwischen ihnen eine thematische Verwandtschaft?

Welcher Sinn liegt Verfahren und Funktionen literarischer Zitierung zugrunde, die für bestimmte historische Perioden typisch sind?

Die eingehende Erörterung dieser Probleme stellt den Inhalt der vorgelegten Arbeit dar.

### T e i l I : Fragen der historisch-typologischen Betrachtung des literarischen Prozesses

Die typologische Differenzierung literarischer Werke wird außerordentlich dadurch erschwert, daß die Trennung der verbalen Kunst von ihren folkloristischen Anfängen unter dem Zeichen einer zunehmenden gegenseitigen Beeinflussung einzelner Genres geschah. Die literarischen Genres stellen eine zumindest zweifache Information dar: Sie berichten dem, der sie untersucht, erstens von ihrer Vergangenheit, ihrer Herkunft, und zweitens von ihrer Gegenwart, von dem ästhetischen System, dem sie angehören. Eben dieser Doppelcharakter der literarischen Genres muß als schwerwiegendes Argument gegen Versuche gelten, eine nur synchronische Typologie der künstlerischen Rede zu konzipieren. Die Untersuchung von Prozessen der Genrebildung, die sich inmitten des archaischen kollektiven Schaffens vollzogen haben, ist eine der unverzichtbaren Bedingungen, um konstante und dynamische Merkmale jeder Genretradition zu erfassen.

In dem Kapitel "Zur Genrebildung: die Byline als Metonymie in ihrem Verhältnis zum Zaubermärchen als Metapher" werden das Heldenepos und das Märchen als künstlerische Formen beschrieben, in denen jeweils der metonymische oder der metaphorische Zugang zur Wirklichkeit dominiert. Die innere Kohärenz ist semantisch bedingt: Genres unterscheiden sich voneinander durch die Art und Weise, wie sie das Material der Wirklichkeit umgestalten (das zum Teil für verschiedene Genres das gleiche ist). Zieht man in Betracht, daß eine jegliche Realie ganz unterschiedlich dargestellt werden kann (je nach der vom Autor verwendeten Trope), dann wird verständlich, warum die Vorstellung der Genres mit den Vorstellungen der (im weiten Sinne gefaßten) Tropen verbunden werden kann. Der Begriff der Trope wird hier auf jene Weise verstanden, wie sie in den Arbeiten von A.A.Potebnja festgelegt worden ist: nicht nur als Mittel für den stilistischen Ausdruck, sondern zugleich als jene Perspektive, unter der die Welt künstlerisch betrachtet wird und unter der die Situationen für die künstlerische Bearbeitung ausgewählt werden. Ein solches Verständnis der Tropen erlaubt es, in jedem der zu untersuchenden Genres die Übereinstimmung von Thematik und Stil aufzuzeigen.

Die Metapher ändert den Inhalt der Bedeutungen und ihre Fähigkeit, sich mit anderen Bedeutungen zusammenzuschließen. Die Metapher schreibt einem Objekt die Merkmale eines anderen Objekts zu und stellt auf diese Weise eine Analogie zwischen beiden Objekten her. Die Metonymie stellt eine Kontiguitätsrelation zwischen Objekten her, indem sie den Umfang der Bedeutungen entweder erweitert oder einschränkt.

Um die These von dem metonymischen Charakter der Byline und der metaphorischen Organisation des Zaubermärchens zu belegen, war es nö-

tig, unter dieser Perspektive die Grundkategorien zu betrachten, die das Weltmodell fundieren, dem das jeweilige Genre zugehört. Jedes Genre interpretiert auf eigene Weise Raum, Zeit, Kausalität, materielle Umwelt, die Kommunikation und nicht zuletzt die individuelle, familiäre und soziale Situation des Menschen. Während der Entwicklung des Sujets verändert der Bylinenraum seinen Umfang, dehnt sich entweder aus (hierher gehören die Motive des endlosen Feldes, des Heldenruhmes, der sich "über die ganze Erde" erstreckt, der Säuberung undurchlässiger Wege, d.h. der Vereinigung verschiedenartiger Zonen etc.), oder aber er wird konzentrierter (so trägt das Falkenschiff Kirchen, Klöster und Kneipen an Deck). Entweder entfernt sich der Held vom Zentrum zur Peripherie, oder aber er kehrt ins Zentrum zurück. In keinem Fall jedoch verläßt der Held die diesseitige Welt. Das Märchentema des Anders-Seins, das metaphorisch den physikalischen Raum aufteilt, wird im Heldenepos verneint (in der Byline "Vavilo i skomorochi" [Vavilo und die Possenreißer] wird das "andere" Zarenreich zerstört; Personen aus jener anderen Welt - die Frau Potyks und Svjatogor - sind zum Tode verdammt. Interessanterweise gehen die "jungen" Recken erst dann zugrunde, wenn sie "jenseitige Kräfte" zu Hilfe gerufen haben. Im Unterschied dazu werden im Zaubermärchen die höchsten Kostbarkeiten aus einer "jenseitigen" Wirklichkeit erlangt. Handelnde Personen, die die alltägliche Realität personifizieren (ein Trinkwasserfuhrmann, leibeigenes Gesinde), rivalisieren mit der zentralen Figur (sie versuchen die von ihnen erworbenen wertvollen Dinge zu usurpieren).

Die metonymische Zeit der Byline ist die einer historischen Kontinuität; sie wird nicht in Abschnitte unterteilt (deshalb verheißt das Bylinengras, das "nicht wie früher" wächst, unheilvolle Ereignisse). Der Mensch verändert sich im Laufe der Zeit nicht qualitativ (manchmal charakterisiert eine Byline das Alter einer Figur doppelt und zugleich widersprüchlich: "Der gute Jüngling, der alte Kosak"). Die metaphorische Bahndlung der Zeit im Zaubermärchen teilt und verdoppelt menschliche Schicksale, faßt sie als Aufstieg von einer sozial niedrigen Position zu einer höheren, konzentriert sich nicht auf Prozesse sondern Exzesse (auf die Augenblicke der Verwandlung des Märchenhelden). Im Zaubermärchen werden die Mittel (z.B. das Gewehr) die den Erfolg auf dem Weg zum Ziel ermöglichen, selbst zum Ziel der Suche. In der Byline sind äußere Mittel, die zur Lösung der Heldenaufgabe bestimmt sind, nicht absolut gesetzt (der Held besiegt seinen Gegner mit jedem Gegenstand, der ihm gerade in die Hände fällt). Folge und Grund verhalten sich zueinander wie Teil und Ganzes. Der Bylinenheld erreicht sein Ziel, ohne daß sich übernatürliche Mächte einmischen; die Taten des Bylinenhelden realisieren die ihm selbst innewohnenden Möglichkeiten. Der Bylinenheld ist eine selbstgenügsame Größe.

Die Byline bezweifelt die Möglichkeit, daß ein Gegenstand äquivalent einen anderen vertreten kann, bezweifelt die metaphorische Analogie zwischen Dingen, da sie sich vor allem für jene materiellen Dinge interessiert, die qualitativ besonders kostbar sind. Das Heldenepos verfolgt mit besonderer Aufmerksamkeit, wie Waren hergestellt werden, wie aus Einzelteilen ein Endprodukt entsteht. Im Zaubermärchen fungiert die Produktion von Gegenständen als metaphorische Verwandlung eines Ideellen in ein Materielles (so erhebt sich ein in den Sand gemaltes Schiff zusammen mit den in ihm sitzenden Menschen in die Luft). Realien haben in der Welt des Märchens eine stellvertretende Funktion (ein in der Hütte zurückgelassener Teller füllt sich mit Blut und berichtet von einem begonnenen Kampf). Wäh-



rend die Gestalt der "jungen" Recken immer identisch bleibt (da sie grundsätzlich unverletzbar sind), wird entsprechend der märchenhaften Metamorphose die leibliche Gestalt des Helden im Zaubermärchen zerstört (so wird z.B. der helfende Vogel mit Stücken eines menschlichen Körpers gefüttert), dann aber wieder neu etabliert.

Wird ein Held in der Byline positiv beurteilt, dann differieren bei ihm Worte und Taten nicht, teilweise erscheinen die Worte selbst als Taten (in Bitten, Befehlen, im Klatsch, in der Aufforderung zum Zweikampf). Im Unterschied zur direkten Rede der Byline verbirgt sich hinter der Aussage von Märchenfiguren Doppeldeutiges (so zwingt z.B. eine Stiefmutter ihre Stieftochter zur Hochzeit mit Morozko [Frost] und liefert sie damit dem Tod aus. Es ist kein Zufall, daß die komische Version der Märchenschlußformel gleichermaßen die Authentizität der im Text dargelegten Ereignisse bestätigt und negiert.

Die Persönlichkeit des Märchenhelden ist doppelschichtig. Sie vereint einander ausschließende Funktionen in sich, erscheint zugleich als Sieger und Besiegter in Kampfszenen und in der späteren Usurpierung der vom falschen Helden erlangten Kostbarkeiten. Den Märchenhelden vertritt metaphorisch der Zauberkrieger. Am Anfang der Byline dagegen steht eine in sich geschlossene Persönlichkeit, die sich schon während der Kindheit des Recken bewährt hat.

Im Unterschied zum Märchen zeigt die Byline keine sozialen Umgruppierungen innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie von einer niedrigen zu einer hohen Position.

Der Mensch ist im Heldenepos ein nicht zu isolierender Teil eines bestimmten Standes. Die sozialen Kontakte der Byline bilden Situationen, die ebenfalls metonymisch verstanden werden können. Hierzu gehören: die Verbindung einzelner Teile (gemeinsames Pläneschmieden, Reckenversammlung, Gelage, Anwerbung der fürstlichen Gefolgsleute), die Trennung eines Ganzen (die Teilung der Beute, Vergabe der erlangten Reichtümer etc.), materieller Tausch, Vergrößerung oder Verlust des Eigentums.

Obgleich der Recke vor allem eine soziale Gruppe repräsentiert, ist er doch gleichzeitig Inbegriff der nationalen Kraft überhaupt (Teil statt eines Ganzen). In der epischen Familie ist der Sohn mit der Mutter und nicht mit dem Vater verbunden. Während das Heldenepos auf die Witwenschaft der Mutter verweist, zeichnet das Märchen den Vater als Witwer. Diese Motive werden verständlich, wenn man bedenkt, daß das Verhältnis von Mutter und Kind als eine Verbindung von Teil und Ganzem, das von Vater und Sohn dagegen als analoge Verbindung verstanden werden kann.

Dem metonymischen Charakter der Byline entsprechen ihre sprachlichen Besonderheiten.<sup>2</sup> Dazu einige Beispiele: Die Byline, welche besonders Grenzvorstellungen, die die Extensionen des Sinns konturieren, in den Vordergrund rückt, greift auch auf der grammatischen Ebene zu verschiedenartigen umrahmenden syntaktischen Konstruktionen (z.B. Verben als Rahmen). Da das Heldenepos zu einer komplexen Auffassung der Gegenstände (das Ganze statt der Teile) tendiert, bemüht es sich darum, sprachliche Oppositionen zu neutralisieren: das männliche Genus wird mit dem weiblichen, Singular mit Plural vermischt (so trifft man die Form der 2. Pers. P. "este" in Wortverbindungen mit der 2. Pers. Sg.). Die Byline komprimiert mehrere linguistische Formen in einer Form, die mit einer verallgemeinerten grammatischen Bedeutung ausgestattet ist (das Kasusparadigma wird auf den Nominativ reduziert, der mit einem Verb im Infinitiv verbunden wird<sup>3</sup>, es werden zusammengesetzte Präpositionen und überflüssige Präfixe verwendet.

Vergleicht man die beiden Formen der folkloristischen Narrativik, dann kann man zu einer neuen Erklärung für den bekannten konservativen Charakter der Genrebildung kommen. Die Genrekontinuität basiert nicht auf einer "rudimentären Schicht des kollektiven Gedächtnisses" (C.G.Jung), sondern jenen Gattungsformen der verbalen Kunst, die die Wirklichkeit konzeptualisieren, wobei solche Formen für das frühe und das reife künstlerische Schaffen die gleichen sind. Die "Archetypen" - will man diesen Terminus von Jung gebrauchen - sind keineswegs Relikte eines archaischen Bewußtseins, die zuweilen in der modernen Literatur aktiviert werden. Vielmehr haben die Struktur und die Semantik der Tropen, die die Basis des literarischen Genres bilden, eine "archetypische" Natur. Es versteht sich von selbst, daß keine einzige dieser Tropen beim Übergang von der Folklore zum individuellen künstlerischen Schaffen vollständig unverändert bleibt. Genreinterne Transformationen werden in dem Kapitel "Das Schicksal der archetypischen Genres in späteren Literaturen: Vom Märchen zum Roman" untersucht. Als Material für dieses Kapitel dienen "Povest' o Savve Grudcyne" [Die Erzählung von Savva Grudcyn] und Puškins "Kapitanskaja dočka" [Die Hauptmannstochter].

Die detaillierte Analyse der "Erzählung von Savva Grudcyn" zeigt die typologische Nähe zum Zaubermärchen. Unter dieser Perspektive werden viele "dunkle Stellen" dieses Textes verständlich, unter anderem das die Forscher verwirrende Motiv der Verbindung von Savva und dem Zaren - dieses Motiv hat die "Erzählung" aus der Finalesquenz der Märchen entlehnt. Doch für die vergleichende Analyse sind nicht nur einzelne identische Motive wesentlich, die gleichermaßen in der Märchenfolklore und im dämonologischen Sujet des XVII. Jahrhunderts auftreten, sondern die Tatsache, daß die "Erzählung" wie auch das Märchen sich aus einer Serie von Prüfungen konstituiert, die der Held mit Hilfe ihn vertretender Mächte überwindet. In beiden Fällen entsteht eine Sujetmetapher: eine Figur der diesseitigen Welt wird von einem Wesen der "jenseitigen" Welt vertreten (in der "Erzählung" durch den Teufel). Der Stellvertreter des Helden übernimmt jene Funktion, die dem zu Prüfenden vorbestimmt war. Die handelnden Personen werden auf diese Weise untereinander vergleichbar, - es besteht eine Analogiebeziehung zwischen ihnen.

In der "Erzählung" wird die Märchenmetapher nicht in ihrer ursprünglichen Form verwendet, sondern leicht abgewandelt. Zeitweilig wird der Antagonist Savvas zu seinem Wohltäter. Der Kontrast zwischen dem Helfer und dem Schadenstifter im Märchen wird neutralisiert. Der Teufel nimmt - wie der Zauberkrieger - eine dem Helden fehlende Möglichkeit wahr, tut es aber in einer Situation, die moralisch negativ bewertet wird. Er personifiziert damit die sündhafte Absicht von Savva.

Die literarische Praxis des XVII. Jahrhunderts fügt dem übernommenen Märchensujet die Möglichkeit der falschen Wahl hinzu. Die "Erzählung" entwickelt die Vorstellung, daß gegensätzliche Erscheinungen (Helfer und Schadenstifter) einander ähnlich sein können, - sie warnt weiterhin davor, zwei gegensätzliche Wert- und Sinnkategorien zu vermischen, warnt damit vor der Gefahr, die entsteht, wenn ein Mensch sich von der "Welt" blenden läßt. Die Vorstellung, daß gegensätzliche Pole einander ähnlich sind, ist Gemeingut des Barock (s.u.). Der Sinnkonzeption der "Erzählung" liegt eine paradoxe Sujetmetapher zugrunde, die eine Analogie nach dem Kontrastprinzip erstellt, d.h. das darzustellende Objekt durch seine Verneinung ersetzt.

Die Märchentradition einzelner Sujetfügungen in der "Hauptmannstochter" wurde in der Literaturwissenschaft und in der Literaturkri-

tik (A.Smirnov-Kutačevskij, V.B.Šklovskij, M.Cvetaeva, V.D.Skvoznikov) wiederholt festgestellt. Bisher wurde dieses Werk Puškins als Ganzes noch nicht unter dieser historisch-typologischen Perspektive analysiert. Es ist das Besondere der "Hauptmannstochter", daß sie das für das Zaubermärchen klassische Schema der dreifachen Prüfung verdoppelt. Während die erste Probezeit der Reise den Helden, der mit Zurin am Billiardtisch spielt, nicht allzu sehr gefährdet, läßt die zweite vorbereitende Prüfung (die Begegnung mit Pugačev) zweimal einen tödlichen Ausgang möglich werden (der Schneesturm und das Gerichtsverfahren in der Festung von Belogorsk). Während die Niederlage Grinevs beim Duell mit Švabrin zufällig erscheint (der "Bären-dienst" von Savel'ič schadet dem Helden nur), ist die Antithese dieser zentralen Prüfung - der Konfrontation mit dem Gegner [Švabrin] während des Aufstandes - von steigender Dramatik (ohne das Eingreifen Pugačevs könnte Grinev den Gegenspieler, der in das Lager der Kosaken übergelaufen ist, nicht besiegen). Auch die zusätzlichen Prüfungen kontrastieren untereinander: einmal wird der Held, gleich nachdem der Verdacht des Verrats auf ihn gefallen war, als unschuldig identifiziert. Beim zweiten und letzten Mal wird diese Identifizierung retardiert. Es ist deutlich, daß die Prüfungen, denen der Held im adligen Lager, im "eigenen Kreis", ausgesetzt ist, weniger gefährlich sind als jene, die er in der bäuerlichen Umwelt erlebt. Diese erinnern nicht nur intern sondern auch in äußerlichen Details an das Märchen (die "goldene" Hütte Pugačevs, der Einkehrhof als Räubersammelstelle etc.). Das adlige Lager wird nur in den zusätzlichen Prüfungen gefährlich, in denen die Verbindung des Helden mit den Aufständischen zutage tritt. Die Konfrontation einer "eigenen" und einer "fremden" Welt im Märchen übersetzt Puškin in die Sprache sozialer Antinomien.

Die Verdoppelung des Märchenschemas von jenen Prüfungen, die der Helfer des Helden durchmacht, führt zu einer nicht eindeutigen, innerlich widersprüchlichen Bewertung der Helfer. Am Anfang der Erzählung fügt Zurin dem Helden Schaden zu, doch in der zusätzlichen Prüfung befreit er ihn von der Gefahr einer drohenden ungerechten Bestrafung. Savelič, der während des Duells einen unpassenden Beistand leistete, rettet Grinev das Leben während des Prozesses in der Festung von Belogorsk. Pugačev richtet die Eltern von Maša Mironova hin und hilft ihr doch zugleich, den Verlobten zu finden (als Hochzeitsvater erfüllt er eine Funktion analog der des Märchenzars, dessen Tochter der Held heiratet). Während der Teufel in der "Erzählung von Savva Grudcyn" nur ein fiktiver Wohltäter ist, helfen und schaden die Stellvertreter der zentralen Gestalt in der "Hauptmannstochter" gleichzeitig. Die Figuren dieses Werks von Puškin verbindet eine Analogie gleichzeitig nach dem Kontrast- und Similaritätsprinzip, die deutlich macht, daß die äußere Gestalt eines Menschen und seine innere Welt nicht miteinander übereinstimmen. Das Märchen wandelt sich zum psychologischen Roman. Besonders deutlich treten die das Märchengenre transformierenden Methoden, die die ästhetischen Normen des Barock und des ersten Viertels des XIX. Jahrhunderts bestimmen, zutage, wenn man die "Erzählung von Savva Grudcyn" mit der ihm thematisch verwandten Erzählung "Das einsame Häuschen auf der Vasilij-Insel" vergleicht, die V. P. Titov nach den Worten Puškins aufgezeichnet hat: hier verkörpert der Teufel nicht nur das Böse, das sich unter der Maske des Wohltäters verbirgt, sondern das unlösbar doppelschichtige, das leidende Böse.

Das über das stadiale Geschick des Märchengenres Gesagte führt offensichtlich zu der Schlußfolgerung, daß der moderne Roman eine komplexe Verbindung von verschie-denen Genretraditionen darstellt, da-

bei ist das Märchen nur einer von mehreren Prototypen des Romans. Es ist eine Aufgabe der historischen Poetik, andere "Urbilder" (nach der Terminologie von A.N.Veselovskij) zu suchen, mit denen die verschiedenen Typen der späteren Narrativik verwandt sind.

T e i l II : Das Verhältnis von historisch-typologischem und klassisch-vergleichendem Ansatz bei der Untersuchung von literarischen Denkmälern

Die historisch-typologische Betrachtung eines Werks verbindet dieses mit der größtmöglichen Anzahl aller denkbaren verbalen Kontexte, nämlich mit jener künstlerischen Norm, die die Gesamtheit der objektiv nach ihrem Inhalt vergleichbaren Texte umfaßt."

Der Nachweis unmittelbarer Quellen, aus denen der Autor des Werkes bewußt oder unbewußt schöpfte, schränkt diese Zahl natürlich ein. Die historisch-typologischen und die klassisch-vergleichenden Analyseverfahren, die ein und dasselbe Werk Kontexten von unterschiedlicher Extension zuordnen, führen letztendlich zu einer sich gegenseitig ergänzenden Betrachtung des literarischen Materials.

Von dieser Überzeugung ausgehend wird in dem Kapitel "Die Rolle des Kontextes bei der Analyse künstlerischer Texte" das in der Weltliteratur verbreitete Motiv der physischen Metamorphosen untersucht, das u.v.a. zum Beispiel in Majakovskijs Gedicht "Vot tak ja sdela-sja sobakoj" ["So also wurde ich zum Hund"] realisiert wird. Der Text berichtet vom Verlust der Übereinstimmung zwischen dem "Ich" und dem "Kollektiv", wobei die soziale Entfremdung metaphorisch gleichgesetzt wird mit dem physischen Herausfallen aus der Welt der Menschen, mit der Verwandlung des Menschen in ein niedriges Tier. Die Verbindung dieses Gedichts von Majakovskij mit seiner unmittelbaren literarischen Umgebung demonstriert eines der Gedichte aus dem lyrischen Zyklus von Sologub "Kogda ja byl sobakoj" ["Als ich ein Hund war"] ("Samouvennyj i nadmennyj.." ["Selbstbewußt und arrogant"]), das seinerseits auf "Les bons chiens" von Baudelaire, weiterhin auf Hoffmanns "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" und "Coloquio de los perros" von Cervantes verweist. Obgleich den Texten von Majakovskij und Sologub der gleiche Sinn zugrunde gelegt ist, erscheint die Verwandlung des Menschen bei Sologub doch unvollständig und nur vorübergehend (ebenso wie in der Erzählung "Belaja sobaka" ["Der weiße Hund"]). Sologub erzählt die Geschichte des Konflikts zweier Dichter; der Held erscheint bestialisch, da der andere das lyrische Subjekt falsch versteht und nicht die eigentliche künstlerische Heldentat begreift. So wird eine neue Interpretation des Gedichts von Majakovskij möglich: die Verwandlung des Menschen in einen Hund verbindet sich mit dem Thema der poetischen Kunst. Dieses Thema erscheint nicht direkt bei Majakovskij, doch durch die Kenntnis der Quellen wird es für das Bewußtsein des Lesers aktualisiert. Die Entfremdung des gewöhnlichen "Ich" erscheint in diesem Kontext zugleich als Entfremdung des Dichters vom dichterischen Wort (so endet das Gedicht Majakovskijs nicht mit Worten, sondern mit Gebell).

Das Motiv, daß der Dichter sich dem Wort entfremdet, daß er zeitweilig den Bezug zum Wort verloren hat, daß er seine schöpferische Kraft einbüßte oder aber sich von der Kunst lossagte, gehört zum Sinn-Repertoire vieler Dichter der post-symbolistischen Periode (so z.B. in den Gedichten Pasternaks "Metel'" ["Der Schneesturm"] und Mandel'stams "Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'" ["Ich habe das Wort vergessen, das ich sagen wollte]). Von der Position der Post-symbolisten aus betrachtet fällt der Inhalt der künstlerischen Aussage mit den genannten Objekten selbst zusammen, ist die poetische

Welt der Bedeutungen kein Abbild, sondern eine Fortsetzung der Wirklichkeit. Auf diese Weise wurde es möglich, den Schöpfer der poetischen Welt mit der Funktion des Nicht-Dichters auszustatten, ihm entweder die Rolle des "dreizehnten Apostels", des "Vorsitzenden des Erdballs" (der Herrscher der Kunst beherrscht auch das Leben) oder die eines Menschen zuzusprechen, der entweder in seiner künstlerischen Arbeit eine Niederlage erleidet oder aber sich von den künstlerischen Aktivitäten lossagt. Wenn wir untersuchen, wie sich eine unmittelbare literarische Tradition in einem Werk transformiert, machen wir zugleich eine soziokulturelle Behandlung des Textes möglich.

Um den universalen, von Entstehungsort und -zeit des Gedichts unabhängigen Charakter der Sinnfügungen des Majakovskij-Textes aufzuzeigen, muß man die Grenze der eigentlichen literarischen Reihe überschreiten und sich der Folklore und dem Mythos zuwenden, den frühesten Beispielen semantischer Assoziationen, die im Laufe der weiteren Entwicklung der Literatur wiederbelebt wurden. Dabei kann man sich - wie sich in dieser Arbeit zeigen ließ - auf das grundlegende Material der ostslavischen Archaik beschränken, deren Daten den Belegen anderer nationaler Kulturen nicht widersprechen.

Die gleichen Sinnrelationen, die das Gedicht von Majakovskij bestimmen, finden sich in den unterschiedlichsten Bereichen der frühen kulturellen Entfaltung, in den Märchen, in Geschichten von vorzeitig Verstorbenen, in Sagen von "Kynokephalen", im Heldenepos und geistlichen Gedichten, in Zaubersprüchen und weiterhin in Denkmälern der mittelalterlichen Literatur, die das Thema der sozialen Entfremdung behandeln (wie z.B. die Vita des Prokopij von Ustjug oder der Legendenzyklus um den Heiligen Christophor). Dabei ist die Verbindung des Menschen mit dem niedrigen Tier zumeist mit dem Motiv der Erde, des Todes und eines Lebens jenseits des Grabes verknüpft. Doch gerade diese Motive sind im Gedicht von Majakovskij annulliert. An die Stelle der Antinomie von Leben und Tod tritt die des Lebens innerhalb und außerhalb des Kollektivs.

Während die Explikation eines Textes im Zusammenhang mit seinen unmittelbaren künstlerischen Kontexten zu einem soziokulturellen Verständnis der Texte führen kann, ermöglicht es der historisch-typologische Ansatz, sich der persönlichen Psychologie des Autors zu nähern, die individuelle Eigenart des Textes im Vergleich mit verwandten, längst verschwundenen Erscheinungen des sprachlichen Schaffens zu entdecken. Kurz gesagt: die Untersuchung der unterschiedlichen Verbindungen eines Textes mit verschiedenartigen Kontexten erlaubt es dem Forscher, von der Beschreibung in sich geschlossener Bedeutungen zu ihrer Erklärung zu kommen.

Wenn ein literarisches Werk nicht nur über eine, sondern über mehrere Quellen verfügt, dann ist anzunehmen, daß sie thematisch miteinander verbunden sind (diesen Fragen widmet sich das Kapitel "Die thematische Einheit des literarischen Kontextes"). Zur Begründung für diese These werden in der vorgelegten Arbeit die altrussischen Quellen zu Dostoevskijs Roman "Besy" ["Die Dämonen"] untersucht.

In diesem Roman behält (außer den peripheren Figuren) niemand durch die ganze Erzählung hindurch seine anfänglichen Charaktereigenschaften, die ursprüngliche Selbsteinschätzung der Helden erweist sich als ebenso falsch wie ihre gegenseitige Bewertung. Die falsche Wertung und die mögliche bzw. unmögliche Änderung von Fehlern wird zum grundlegenden Thema des Romans. Da die zentralen Figuren der Chronik nach einer gültigen Wahrheit verlangen, konkretisiert sich dieses Thema in den Motiven von Stolz und Reue. Ähnliche Motive lassen sich auch in den Romanquellen nachweisen. Unter den altrussischen Quellen, an denen sich Dostoevskij orientierte, verdient besonderes Interesse

die übersetzte Vita der Ägyptischen Maria (sie hat viele Romane Dostoevskijs, u.a. auch "Podrostok" beeinflusst) und die Erzählung vom Dämon Zerefer.

Auf die Motive dieser in der Alten Rus' sehr populären Vita, die später von der Lubok-Tradition adaptiert wurde, rekurriert Dostoevskij in teilweise abgewandelter Form vor allem in jenen Abschnitten der Chronik, die Maria Timofeevna Lebjadkina gewidmet sind. Das belegen vielfältig einzelne Parallelen zwischen Vita und Roman: so z.B. die parodistische Identifizierung des Hauptmanns Lebjadkin mit dem Starcen Zosima, dem Held der Vita, oder das Motiv der Askese von Maria Timofeevna (ein "angebissenes Brötchen" dient ihr als einzige Speise, ebenso wie sich die Selige Maria lange Jahre hindurch in der Wüste jenseits des Jordans nur mit Brot bei Kräften hielt). In der Erzählung wird der Bericht darüber, wie die Hinkende am Betretendes Gotteshauses gehindert wird, mit dem Hinweis auf die Hindernisse verbunden, die es der Ägyptischen Maria unmöglich machen sollten, sich vor dem Kreuz des Herrn zu verneigen. Beide Heldinnen sind in besonderer Weise mit der Gottesmutter verbunden etc. (Interessanterweise erwähnt die Chronik, daß Stavrogin Ägypten besucht habe.) Doch die besondere Existenz von Maria Timofeevna, die Dostoevskij mit der christlichen Heiligen vergleicht, wird von Stavrogin und Varvara Petrovna nicht verstanden und nicht richtig eingeschätzt. Die Hinkende prüft sie, doch sie halten der Prüfung nicht stand, sie sind zu einer moralischen Wandlung nicht fähig im Unterschied zum Starcen Zosima aus der Vita der Ägyptischen Maria, der seine Unvollkommenheit erkennt und seinen Stolz demütigt.

Maria Timofeevna hat keinen Platz in einer Welt der falschen Werte, deren Logik die Gerechte als Wahnsinnige stempelt. Deshalb stirbt sie einen qualvollen Tod. Die Heilige wird zur Zielscheibe des Gespötts, dem Großen Sünder aber wird Macht gegeben über das Leben der Menschen. Das, was in dieser verkehrten Welt geschieht, kann nur von außen bewertet werden, vom Standpunkt fremder autoritärer Urteile und historischer Präzedenzfälle, die den Kontext der Chronik bilden und die Lösung ihrer Rätsel erleichtern. Während die Vita der Ägyptischen Maria dem Thema der Hinkenden besondere Dignität verleihen sollte, fungiert die Erzählung vom Dämon Zerefer, die das Sujetzentrum des Kapitels "Bei Tichon" bildet, als Erklärung für das Scheitern Stavrogins. Diese Erzählung wurde nach einer Handschrift des XV. - Anfang XVI. Jahrhunderts 1860 gedruckt und konnte Dostoevskij bekannt werden, als er sich mit dem Plan für das "Žitie velikogo grešnika" ["Das Leben eines großen Sünders"] trug.

Die Erzählung vom Dämon, der in Erfahrung bringen will, ob Gott ihm verzeiht, macht den Leser mit einem Starcen bekannt, der "groß und von durchdringendem Verstand" war. Diesen Gerechten versucht Zerefer, indem er sich in einen Menschen verwandelt und sich dennoch seiner Sünden wegen als teuflisch gleich bezeichnet. Im Kapitel "Bei Tichon" vollzieht sich die gleiche Kräfteverteilung: Stavrogin bekennt, daß ihn ein Dämon verfolgt, identifiziert sich mit ihm und führt durch seine Beichte den Gerechten in Versuchung. Tichon schlägt Stavrogin vor, seinen Stolz zu demütigen und zu einem Starcen zur Beichte zu gehen, der "nicht hier, aber auch nicht weit von hier" lebt und von einer für den normalen Verstand unzugänglichen "christlichen Weisheit" durchdrungen ist; d.h. Tichon lenkt den Helden auf eben jenen Weg, der in dem altrussischen übersetzten apokryphen Text skizziert ist. Doch für Stavrogin ist - nicht anders als für den Dämon Zerefer - Buße gleichbedeutend mit Ehrlosigkeit.

Dostoevskij verwendet die Erzählung vom Dämon Zerefer - wie auch die Vita der Ägyptischen Maria - als Text, der es dem Leser erlaubt,

die vorgeblichen ambivalenten Wertungen des Romans aufzulösen. Die Erzählung macht das Recht des einzelnen auf Reue geltend; damit rechtfertigt sich auch die "Botschaft" Tichons, der sich nicht an den Wortlaut der Heiligen Schrift hält, um ihren wahren Sinn umso deutlicher zu erfassen (er anerkennt die Möglichkeit, daß selbst der Vergebung erlangt, der "einen der Geringsten von ihnen verführt hat"). Das Verhalten Tichons erscheint der öffentlichen Meinung als wahnsinnig, ja geradezu als häretisch (ebenso wie das von Stavrogin als zynisch). Doch dieses Verhalten verliert seine Doppeldeutigkeit, wenn der Roman Dostoevskijs nicht als ein in sich geschlossenes Gebilde betrachtet wird. Dann nämlich führt die Perspektive, die die Handlung des Romans in adäquatem Licht zu betrachten erlaubt, über die Grenzen der Chronik hinaus. Ungeachtet aller äußeren Unterschiede bilden Vita und Erzählung eine thematische Einheit. Beide Texte beschreiben eine Situation, in der Werte in einem solchen Maße umgewertet werden, daß sich der Geprüfte schließlich als Prüfender erweist. In der Vita wird die einstige Hure, deren Entscheidung, ihr Fleisch nicht länger zu entweihen, von der Gottesmutter einer Prüfung unterzogen wird, zu einem Beispiel aufrichtiger Tugend für den strenggläubigen Zosima. In der Erzählung erweist sich der Dämon, den der wegen seiner Fähigkeit, die Ränke der Unreinen Kraft zu entwirren, berühmte Starec auf die Probe stellt, als Versucher, der seinerseits das Maß der christlichen Duldsamkeit prüft.

Um die These des gemeinsamen Sinnsujets der Quellen dieser Chronik überzeugender zu belegen, ist es angebracht, sie am Material der Moderne (XIX.-XX. Jahrhundert) zu verifizieren, auf das neben dem altrussischen Material die "Besy" rekurrieren. Als ein solcher "Kontrolltext" wurde "Gore ot uma" ["Verstand schafft Leiden"] herangezogen. Der Roman Dostoevskijs ist als eine Folge von Sujetsituationen angelegt, in der jede farcenhafte gefärbte Einheit (mit der Funktion des Lachens im Roman "Besy" setzt sich die vorliegende Arbeit besonders eingehend auseinander) einem formal ähnlichen Ereignis konfrontiert wird, das einen unheilvollen Ausgang nimmt. Aus diesem Grunde werden die Motive des Stücks von Griboedov im Text Dostoevskijs doppelt behandelt, indem sie im Verlauf des Sujets aus dem Bereich des Komischen in den des Tragischen überführt werden (vgl. die parodistische Umstrukturierung der Vita der Ägyptischen Maria in der Rede des betrunkenen Hauptmanns Lebjadkin). So wird z.B. über den Gouverneur Ivan Osipovič gesagt, daß während der wahnsinnigen Taten Stavrogins "man ausgerechnet ihn nicht [...] in der Stadt antraf; er war nicht allzu weit fortgefahren, um bei der Taufe einer interessanten, noch nicht allzu lang verwitweten Dame als Pate zu fungieren, die sich nach dem Tod ihres Mannes in einer interessanten Lage befand [schwanger war]." Das humoristische Motiv der schwangere Witwe entstammt dem Monolog Famusovs. Dostoevskij wertet es um im Bericht über die frühere Frau Šatovs, die schwanger aus dem Ausland zurückkehrt. Hier erhält das Motiv seine tragische Färbung: nach der Ermordung Šatovs kommen auch das von Stavrogin gezeugte Kind der früheren Frau Šatovs und sie selbst um.

Die Überführung der komischen Sujetfolge aus "Gore ot uma" in die tragische erklärt sich nicht zuletzt daher, daß der "hohe" Held der "Besy" Stavrogin, der das Schicksal Čackijs wiederholt (vgl. zumindest das Motiv des Wahnsinns bei beiden), darüberhinaus in eine Situation gerät, in der sich Molčalin befindet. Stavrogin wählt zwischen zwei Frauen - Lizaveta Nikolaevna und Dar'ja Pavlovna -, deren soziale Lage deutlich unterschieden ist. Das Thema des Helden, der gleichzeitig mit zwei Frauen verbunden ist, findet sich in den "Besy" noch einmal in einer farcehaften Version; vgl. die Beichte

Stavrogins: "Beide Wohnungen mietete ich damals monatlich für eine Intrige, in der einen empfing ich eine Dame, die mich liebte, in der anderen ihr Stubenmädchen. Eine Zeitlang war ich ganz besessen von der Absicht, beide zusammenzubringen, daß sich die Dame und das Mädchen bei mir träfen.." <sup>10</sup>. Ähnlich werden in der vorliegenden Arbeit auch die zahlreichen anderen Anspielungen auf die Komödie Griboedovs im Roman Dostoevskijs behandelt. Doch abgesehen von diesen Einzelbeobachtungen läßt sich generell behaupten, daß dieser Roman Dostoevskijs die Ästhetik des ersten Viertels des XIX. Jahrhunderts verneint, daß er die für diese Epoche zentrale Idee der grundsätzlichen Nichtidentität des Menschen mit sich selbst (s.u.) neu durchdenkt. Gerade die Zwiespältigkeit der Gestalten aus "Gore ot uma" erlaubt es Dostoevskij, Episoden aus dieser Komödie mit umgekehrtem Vorzeichen in den "Besy" zu verwenden. Dostoevskij wählt - Griboedov folgend - als Hauptfigur eine nicht eindeutig zu bewertende Gestalt, ändert jedoch die Relation von positiven und negativen Anteilen in seinem Haupthelden. Das falsche Lachen über den Helden wird abgelöst vom falschen Lachen des Helden. An die Stelle Čackijs, der die Zwiespältigkeiten seiner Partner entlarvt und die Welt verläßt, die seiner nicht würdig ist, tritt Stavrogin, der zur Selbstentlarvung und zur Reue vor der Welt nicht fähig ist. Das altrussische Material dient Dostoevskij vor allem dazu, mit dem Verweis auf autoritäre Texte jene richtige Wertungsperspektive zu konzipieren, in der die positiven Helden seiner Chronik wahrgenommen werden sollen. Dagegen verwendet er die Motive aus der literarischen Tradition vom Anfang des XIX. Jahrhunderts dazu, die Herkunft der in der einen oder anderen Weise von ihm abgelehnten Helden zu charakterisieren. Er formuliert diese Motive polemisch um. Dennoch aber läßt die Begegnung mit unterschiedlichen Traditionen in einem Werk den Roman Dostoevskijs keineswegs zu einem Sinnkonglomerat werden. Analog den Helden der "Besy" und den handelnden Personen der altrussischen Werke, die Dostoevskij beeinflussten, ist auch Čackij eine Figur, die die Situation, in die sie geraten ist, unzureichend beurteilt, - er ist der Versucher und Versuchte zugleich. Doch die Fehler Čackijs sind ein Irrtum des positiven Helden, der sich in einer ungünstigen Lage befindet. Deshalb bedingen sie auch keine Reue, sondern den Bruch mit der Gesellschaft. Čackij war genötigt, zwiespältig zu werden. Sein Nachfolger Stavrogin entscheidet sich selbst für diese Zwiespältigkeit.

Die von einem Schriftsteller gewählte literarische Orientierung an konkreten Texten hängt also stark von der typologischen Intention seines Werkes ab. Da jedoch der Typ eines künstlerischen Schaffens nicht nur konstante, sondern auch dynamische - sich von Epoche zu Epoche ändernde - Merkmale hat, bleibt auch die Wahrnehmung des "fremden Wortes" während der einzelnen Entwicklungsstadien des historisch-literarischen Prozesses nicht unverändert. Um die sich im Laufe der Zeit ändernde Technik des literarischen Zitats zu demonstrieren, erschien es besonders sinnvoll, einzelne Passagen eines bestimmten Denkmals in Zitaten von Schriftstellern aus aufeinander folgenden Generationen einander gegenüber zu stellen. Diese Aufgabe unterzieht sich das Kapitel "Zitierung als literarisches Problem: Prinzipien der Aneignung altrussischer Texte in den poetischen Schulen vom Ende des XIX. - Anfang des XX. Jahrhunderts" (am Beispiel des "Slovo o polku Igoreve" ["Igorlied"]). Der Zitatbegriff wird hier im weiten Sinn gefaßt, da für die künstlerische Praxis gerade die nicht wörtliche Übereinstimmung einzelner miteinander verbundener Texte bedeutsam ist.

Das Verhältnis zur künstlerischen Vergangenheit zeigt sich vor allem darin, wie die eine oder andere literarische Richtung die Kategorie der künstlerischen Zeit interpretiert. Die älteren Symbo-



listen, die die persönliche Erfahrung absolut setzten, reduzierten die objektiv gegebene historische Zeit auf den minimalen Abstand von der Gegenwart, die sie selbst erlebt hatten. Ihre Gedichte stellen Situationen dar, die in der literarischen Tradition bereits ihren Platz gefunden hatten. Doch der Inhalt dieser Situationen änderte sich so, als ob er den älteren Symbolisten als Objekt der unmittelbaren künstlerischen Wahrnehmungen diene. Das Vergangene verband sich synchron mit der Gegenwart und erschien als ihr verborgener, eigentlicher Grund. So fungieren die Reminiszenzen aus dem "Slovo o polku Igoreve" in den "Černye vorony" von Bal'mont, in den Gedichten Sologubs, Brjusovs und vieler anderer ihrer Mitstreiter.

Die zweite Generation der Symbolisten - Blok, Belyj, Vj. Ivanov, Vološin, S. Solov'ev, Kuzmin - , deren Verweise auf das "Slovo o polku Igoreve" die vorliegende Arbeit untersucht - lehnten die absolut gesetzte subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit ab ("In der Maske ist das Ich - NICHT-ICH", schrieb Vj. Ivanov<sup>12</sup>). Das "fremde Wort" nutzten die jüngeren Symbolisten als Bekräftigung für ihre Idee vom Ewigen Leben der künstlerischen Entitäten, die - unabhängig vom Willen des Autors - während der kulturellen Bewegung sich immer wieder neu beleben. Motive und Formulierungen des "Slovo o polku Igoreve" sind unter dieser Perspektive Summanden einer ewigen künstlerischen "Sprache", in der die unterschiedlichsten Fakten der Realität beschrieben wurden und die verschiedenen historischen Epochen zur Verfügung stand. Das Bestreben, im Verübergehenden das Ewige zu enthüllen, erklärt u.a. das Interesse der jüngeren Symbolisten für jene semantischen Verbindungen des "Slovo", die sich nicht nur in ihm finden, sondern zu den Topoi der Folklore und der Schlacht gehören (so z.B. die Metaphern: Schlacht - Ernte / Schlacht - Saat / Schlacht-Hochzeit etc.). Weiterhin führte diese besondere künstlerische Position der jüngeren Symbolisten dazu, daß die Metaphern des "Slovo o polku Igoreve" zu Mustern für ähnliche Sinnbildungen wurden, die jedoch eine neue Funktion erhielten (so z.B. Andrej Belyjs "Pepel" und einzelne Gedichte Vj. Ivanovs).

Während die Symbolisten (beider Generationen) Situationen der literarischen Tradition neu belebten, die Realität ästhetisierten, indem sie sie als Fortsetzung der Wirklichkeit begriffen, verfuhr die Dichter der post-symbolistischen Gruppierungen (vgl. das oben zu Majakovskij Gesagte) gerade umgekehrt. Sie setzten die Darstellung mit dem dargestellten Objekt gleich, die Bezeichnung mit dem bezeichneten Objekt, die Kunst mit dem Leben. So z.B. bei Chlebnikov: "Und die Bürger der Rede / Wurden Bürger des Lebens. Ist das nicht, o Lied, dein Lauf?"<sup>13</sup> Hierher erklärt sich die Vorstellung von der autonomen, selbstgenügsamen künstlerischen Rede wobei dieses Axiom zu sehr unterschiedlichen Schlüssen führte. Denn die Dichter des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts lehnten die symbolistische Vorstellung von der Ewigen Wiederkehr der vergangenen künstlerischen Erfahrung in durchaus unterschiedlicher Weise ab.

Erstens konnte sich das in sich selbst geschlossene poetische Wort von der literarischen Tradition losreißen, wurde dabei dem fremden Wort ähnlich, was in der Praxis freilich - so paradox das klingen mag - keineswegs die vollständige Absage an die ästhetische Tradition bedeutete. Vielmehr wurde in diesem Fall das zitierte literarische Material aus seinem historischen Kontext, aus seinem Sinnzusammenhang gelöst und seiner Reminiszenzassoziationen entledigt. Das Vergangene wurde als Teil der Gegenwart in diese überführt (ohne dabei jedoch - wie bei den älteren Symbolisten - zu einer zweiten Wesenheit zu werden). Die Denkmäler des Vergangenen waren nicht länger Muster, nach denen ein analoges Bild der Gegenwart gestaltet

werden konnte, vielmehr wurden sie jetzt zu Belegen für die reformerische Tätigkeit, wurden in die Arbeit an der fremden Rede mit hineingezogen. So wird z.B. die Wendung des "Slovo o polku Igoreve" "unter Hörnerklang geboren, unter Helmen gehegt, mit der Spitze des Speeres genährt von Chlebnikov so umgeformt, daß sie ihren formelhaften Charakter und die Verbindung mit dem Kontext, aus dem er sie gelöst hatte, verlor: "Ich, aufgezogen von den besten Morgenröten Rußlands, Ich, dessen Geburt begleitet wurde von den besten Schreien der Vögel."<sup>14</sup> Die gleiche Zitattechnik läßt sich auch in den anderen "Sachen" Chlebnikovs und anderer ihm nahestehender Futuristen (z.B. Tufanov) beobachten. Eine weitere Möglichkeit, der "Nachahmung" zu entgehen, ist die parodistische Umdeutung der Quelle (so teilweise in Igor' Severjanins "Igor' und Jaroslavna") oder eine weitgehende Chiffrierung der Zitate. Dieses Verfahren findet sich vor allem im Frühwerk Majakovskijs, bei Pasternak und teilweise bei der Cvetaeva. Vgl. einen Abschnitt aus Majakovskijs Poem "Čelovek" [Ein Mensch]: "'O-ho-ho' ich kann, / klingt es hoch, hoch oben. / 'O-HO-HO' ich kann - / und - der Jagdfalke des Poeten - / die Stimme / erreicht sanft die tiefsten Töne."<sup>15</sup> Die Quelle für diese Strophe findet sich in der Beschreibung der poetischen Kunst des Bojan: "So ließ er zehn Falken los auf eine Schar von Schwänen. Und jener Schwan, den zuerst ein Falke ereilte, stimmte zuerst ein Preislied an." Majakovskij begründet neu die Sinntransformation, die sich in der Quelle findet, indem er den Leser auf die Metapher der hohen-tiefen Stimme aufmerksam macht, die aus dem Bereich der Alltagskommunikation entnommen ist. Damit wird die Trope nicht durch den Hinweis auf ihre literarische Herkunft motiviert, sondern erscheint als Aussage, die für jeden Träger der Nationalsprache verständlich ist - ohne Rücksicht auf seinen kulturellen Bildungshorizont.

Zweitens kann nun die Vorstellung von der Autonomie der poetischen Rede die genau entgegengesetzten Resultate hervorrufen und die Verskunst der Post-Symbolisten zu einer das "fremde Wort" beherrschenden Kunst werden lassen. Diese ästhetische Intention fand ihren adäquatesten Ausdruck bei den der "Cech poétov" nahestehenden Dichtern. In ihrer Poesie hat das Thema der sich unaufhörlich verändernden Vergangenheit seinen Charakter geändert, es wurde zum Thema der Rückkehr zum Vergangenen. Als Aufgabe des Dichters erschien es, die Fakten des gegenwärtigen Lebens mit der kulturellen Tradition zu vermitteln. Von dieser Position aus mußte das poetische Werk nicht nur auf irgendeine Quelle verweisen, sondern auf bereits vorgelegte künstlerische Interpretationen dieser Quellen, d.h. es mußte mehrere Zitate in sich enthalten, die untereinander eine historisch geordnete Reihe bildeten. Das Zitat assoziierte gleichermaßen das zitierte Denkmal wie die weitreichende kulturelle Tradition, der es angehörte. So rezipierte z.B. Anna Achmatova das "Slovo o polku Igoreve" in der Vermittlung der symbolistischen Interpretation Bloks. In dem Gedicht "Veet veter lebedinyj" wird der Stil Bloks (so z.B. der Reim "golos nežnyj / snežnyj") mit dem Motiv der "blutigen Sonnenaufgänge" verbunden, das gleichermaßen in den Sinnzusammenhang des "Slovo" wie auch zu den beliebtesten Themen der symbolistischen und anderer ihrer nahestehenden Dichtungen gehörte.

Es bleibt jetzt noch Folgendes zu sagen: Das "Slovo" greift fast durchgängig auf solche Genreformen zurück (Klage, Lobgesang, Sprichwörter, Weissagungen, Zaubersprüche, Formeln der Militäretikette, verschiedene Genera des Brauchtums), die den ständig wiederkehrenden Situationen des Lebens entsprechen. Dabei nahm das "Slovo" freilich nicht nur die Summanden dieses Genres der ritualisierten Rede in sich auf. Vielmehr vollzog sich in ihm der Übergang der ritu-

alisierten Zeit zur Zeit der Geschichte, d.h. zu jener historischen Zeitvorstellung, die sich nach unikalenen Ereignissen bemißt. Dieser Übergang war auch einer der entscheidenden Gründe dafür, daß dem "Slovo" in der russischen Kultur die Rolle eines Textes zugesprochen wurde, der die Entwicklung kultureller Veränderungen umfaßt.

Zu den Phänomenen der späteren Rezeption früher literarischer und mündlich überlieferter Texte gehören auch die Fälschungen altrussischer und folkloristischer Denkmäler. Diese mögen auf den ersten Blick nur wie kulturelle Anomalien erscheinen, doch in Wirklichkeit hängen sie ganz eng von den stadialen Veränderungen eines kulturellen Milieus ab. Im Grunde genommen sind auch die Mystifikationen ein Zitattyp, und zwar ein besonderer Typ der Stilisierung, wobei das nachahmende Wort auf eine Person verweist, von der dieses Wort überhaupt nicht stammt, während der Stilisierende selbst im Schatten bleibt. Mit dem Problem der historisch-kulturellen Bedingtheit von Mystifikationen setzt sich das Kapitel "Besondere Zitierungen altrussischer und folkloristischer Texte" auseinander. Als Material für dieses Kapitel dienten vor allem die Fälschungen von A.I. Sulakadzev, die anderen Fälschungen des ersten Viertels des XIX. Jahrhunderts (vor allem denen von Sacharov) zugeordnet wurden, - weiterhin Mystifikationen des XVII. Jahrhunderts und solche aus der Zeit des Symbolismus. Um die Tätigkeit von Sulakadzev zu charakterisieren, wurden bisher unbearbeitete Archivmaterialien herangezogen (aus der Handschriftenabteilung der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, des Archivs der Leningrader Abteilung des Instituts für Geschichte der Akademie der Wissenschaften der UdSSR). Die Untersuchung der Fälschungen aus verschiedenen Epochen erlaubt folgende Schlußfolgerung. Vor jedem Mystifikator steht - nach den Worten von E.L.Lann - eine doppelte Aufgabe: "Ehe er sich mit dem Objekt beschäftigen kann, muß er das Subjekt konzipieren, das sich dann mit dem Objekt befassen kann."<sup>16</sup> Aus eben diesem Grunde waren Mystifikationen (und in weiterem Sinn Stilisierungen) besonders verbreitet in den sogenannten "sekundären Stilen", zu denen nach D.S.Lichačevs Thesen z.B. der Barock, die Romantik, weiterhin der Symbolismus zählen. In diesen Epochen wurden der Wirklichkeit Züge des Textes (als eines besonderen künstlerischen Gebildes) zugesprochen, der eine Entzifferung verlangt (vgl. das oben zur Ästhetisierung der Wirklichkeit bei den Symbolisten Gesagte). Hierher stammt u.a. die romantische Vorstellung von der Welt der Natur als einer besonderen Sprache oder die barocke Identifizierung des Weltalls mit einem Buch, einem Theaterstück oder einem musikalischen Werk. Um die "Texte" der Wirklichkeit zu verstehen, muß sich der Künstler der Absicht ihrer Schöpfer oder ihres Schöpfers anschließen ("sich begeistern"), d.h. letztlich als Imitator des Schöpfungsaktes auftreten. Die Mystifikation ist der extremste Ausdruck dieses zweistufigen Erkenntnisprozesses.

Mystifikationen kennen freilich auch die Epochen der sogenannten "primären Stile", - doch dort tragen die Mystifikationen eine komische, bewußt unernste Färbung, diskreditieren den, dem sie zugeschrieben werden (bestes Beispiel: die Maske des Koz'ma Prutkov). Anders gesagt: die meisten Mystifikationen, die während der "primären Stile" im Umlauf sind (so z.B. während der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts), kehren parodistisch die für die "sekundären Stile" typische künstlerische Logik um. Doch es läßt sich nachweisen, daß die Zahl von Mystifikationen während der "primären Stile" längst nicht so groß ist wie während der "sekundären Stile", daß "primäre Stile" Mystifikationen häufig als Fälschungen entlarven (vgl. dazu die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erschienenen Arbeiten von A.N.Pypin bzw. die Entlarvungen der Fälschungen von Hanka).

Obgleich alle "sekundären Stile" über eine große Anzahl fingierter Denkmäler verfügen, bringt doch jede dieser Epochen ihren eigenen historisch unwiederholbaren Mystifikationstyp hervor.

Wie bereits zur "Kapitanskaja dočka" angemerkt wurde, bildet eine der wichtigsten Voraussetzungen der romantischen Weltsicht die Vorstellung von der Nichtidentität der vom Schriftsteller dargestellten Gegenstände und Personen. Deshalb wird in den romantischen Mystifikationen der fingierte Autor so konstruiert, daß seine Rede einer anderen Person (einer kollektiven oder individuellen) anzugehören scheint. So kann der den Leser täuschende Text entweder einem Sänger zugeschrieben werden, der die mündliche Tradition bewahrt, einem Memoirenschreiber, der auf die Daten von Texten oder auf die Augenzeugen von Ereignissen verweist, dem Redakteur eines Sammelbandes oder jedem anderen Überbringer eines "fremden Wortes". Nicht von ungefähr teilt ein erdachter Erzähler in den "Večera na chutore bliz Dikan'ki" gehörte, jedoch nicht von ihm selbst miterlebte Geschichten mit. Der Mystifikator selbst vermittelt gewöhnlich zwischen den von ihm selbst verfaßten Texten und dem Zuhörerkreis, indem er sich als Herausgeber, Eigentümer, Entdecker dieser Texte bezeichnet. Die Schöpfung von Mystifikationen übermitteln im gleichen Maß ein "fremdes Wort" wie diese fiktiven Autoren; doch die wirklichen Verfasser der das Publikum täuschenden Texte weisen keine einheitliche Gestalt auf: hinter dem bekannten Gesicht schimmert noch ein geheimes auf (hieraus erklären sich u.a. die glagolitischen Zusätze auf den Handschriften von Bardin, mit denen er sich selbst entlarvt).

Während die Romantiker davon überzeugt waren, daß kein Phänomen mit sich selbst identisch ist, behaupteten die Vertreter der Barockkultur, daß jedes Phänomen danach strebt, seinem Gegenteil ähnlich zu werden. Deshalb hoben sich die Kontraste zwischen sich gegenseitig ausschließenden Fakten der Wirklichkeit auf. Da sie selbst Unterschiedliches als miteinander verwandt auffaßten, wurde im XVII. Jahrhundert das Genre der falschen Genealogie besonders populär: so führte z.B. das Adelsgeschlecht Korsakov seinen Familienstammbaum auf "Saturn, den kretischen Kaiser", auf Herkules u.a. zurück.<sup>18</sup> Die barocke Mystifikation wollte Ereignisse beschreiben, die als Präzedenzfälle und Wertmaßstäbe für gegenwärtige Vorkommnisse dienen konnten. Die in diesen Texten beschriebene Vergangenheit verlor ihre Unwiederholbarkeit und unterschied sich überhaupt nicht von der Gegenwart. Im "Sobornoe dejanie na eretika Martina mnicha..", das Andrej Denisov als Fälschung erkannt hat, wurde einer "der sich mit zwei Fingern bekreuzigt" als "Glaubensabtrünniger" verurteilt, der angeblich das sich Bekreuzigen mit zwei Fingern, den Gang nach dem Lauf der Sonne und andere von den Gegnern Nikons verteidigte Elemente des kirchlichen Ritus eingeführt haben sollte. Natürlich ist dieser paläographische Text des "Dejanie" eine Schnellschrift vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts: die historische Veränderlichkeit der graphischen Mittel<sup>19</sup> war für den barocken Mystifikator, der auch in Fällen von Divergenz nach Konvergenz strebte, absolut unwichtig.

Die Fälschungen von Sulakadzev dagegen bemühen sich, authentische Besonderheiten der altrussischen Handschriften aufzuweisen. Deshalb ähnelt die graphische Gestalt dieser Fälschungen gleichermaßen den alten wie den späteren Schreibarten.<sup>20</sup>

Ganz im Unterschied zum Barock und zur Romantik beharrt der Symbolismus darauf, daß alle Realien aus der menschlichen Umwelt einander ersetzen können (so die symbolistische Idee der die ganze Welt durchdringenden "Correspondenzen"). Diese Kette aus Gliedern, die alle einander vertreten können, kennt kein letztes Glied. Der Symbolismus propagiert einen Mystifikationstyp, in dem der fiktive Autor und der

tatsächliche Autor der Fälschung ihre Rollen tauschen können. Diesen Prozeß zeigen deutlich die Sammelbände "Russkie simvolisty", Brjusovs "Stichi Nelli", die Dichtung von Čerubina de Gabriac (E.I. Dmitrieva und Vološin). In den "Stichi Nelli", die von den poetischen Kommentaren Brjusovs eingeleitet werden, scheint die Vertretung des Autonyms durch das Pseudonym umgekehrt worden zu sein: sind diese Gedichte von oder für Nelly geschrieben worden? Die Benennung des Sammelbandes gibt darauf keine eindeutige Antwort. Es ist wichtig, daß N.G.L'vova, der diese Gedichte gewidmet waren, auf sie in einer Rezension einging, die sich der Lyrik von Frauen aus den Jahren 1910 bis 1920 widmete: in einer Welt, in der jeder alles transponieren darf, kann auch der Adressat einer Fälschung zum Mitspieler eines literarischen Spiels werden.

Es ist eine der wichtigsten Schlußfolgerungen dieser Arbeit, daß die Verbindung von historisch-typologischen und vergleichend-historischen Analyseverfahren fruchtbare Ergebnisse bei der Untersuchung literarischer Texte erbringt.

Die Bestimmung der typologischen Spezifika eines künstlerischen Textes erlaubt es, die Auswahlprinzipien und die Behandlung der unmittelbaren literarischen Quellen zu verstehen, auf die der Schriftsteller bei der Arbeit an seinem Werk rekurrierte. Das geduldige Sammeln der Kenntnis solcher Quellen, die jede Etappe der künstlerischen Evolution befördern, erlaubt es, genauer zwischen typologischer und zitierter Verwandtschaft von Texten zu unterscheiden. Während die Geschichte der Genres und der Stile einige abstrakte (vielen Werken gemeinsame) Möglichkeiten der literarischen Transformation aufdecken kann, zeigen Untersuchungen zum "Einfluß" und zur "Entlehnung" die konkrete Realisierung solcher Möglichkeiten. Eben hier muß die historische Poetik mit der Untersuchung zur Geschichte der Kultur und der Gesellschaft verbunden werden.

#### A n m e r k u n g e n

1. Als eine der seltenen Ausnahmen von dieser Regel muß das Kapitel "Das Schicksal der altrussischen künstlerischen Zeit in der modernen Literatur" in D.S.LIČHAČEV'S, *Poëtika drevnerusskoj literatury*, L. 1967, S. 312 ff, genannt werden.
2. Die linguistische Metonymie wird analysiert in: Jerzy KURYLOWICZ, "Metaphor and Metonymy in Linguistics". - *Zagadnienia rodzajów literackich*, 1967, t. IX, zeszyt 2 (17).
3. A.P.EVGEN'EVA, *Očerki po jazyku russkoj ustnoj poëzii v zapisjach XVII-XX vv.*, M.-L. 1963, S. 27off.
4. Vgl. die These von M.M.Bachtin vom Text "als einer eigentümlichen Monade, die bis zum Äußersten in sich alle Texte der gegebenen Sinnsphäre reflektiert" (M.M.BACHTIN, "Problemy teksta. Opyt filosofskogo analiza". - *Voprosy literatury*, 10, 1976, S. 125.
5. N.CHARDŽIEV, V.TRENIN, *Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M. 1970, S. 217-218.
6. Vgl. L.M.LOTMAN, *Realizm russkoj literatury 60-eh godov XIX veka (Istoki i estetičeskoe svoeobrazie)*, L. 1974, S. 314-315.
7. F.M.DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 11, L. 1974, S.29.
8. Vgl. A.L.BEM, *U istokov tvorčestva Dostoevskogo*, Praha 1938, S.16-18; I.N.MEDVEDEVA, "Tvorčestvo Griboedova". - A.S.GRIBOEDOV, *Sočinenija v stichach*, L. 1967, S. 60; I.N.MEDVEDEVA, "Gore ot uma" A.S.Griboedova, izd. 2-e, M. 1974, S. 103-107; A.V.ARČIPOVA,

- "Dvorjanskaja revoljucionnost' v vosprijatii F.M.Dostoevskogo".- *Literaturnoe nasledie dekabristov*, L. 1975, S. 225-237.
9. F.M.DOSTOEVSKIJ, *Polnie sobranie sočinenij*, t. 10, L. 1974, S. 39.
10. Ebenda, t. 11, S. 12-13.
11. Zu den Zitaten aus dem "Slovo o polku Igoreve" bei Blok vgl. auch V.I.STELLECKIJ, "A.A.Blok und das 'Lied von der Heerfahrt Igors'" *Zeitschrift für Slawistik*, V, 1976; vgl. weiters: Ju.V. PANYŠEVA, "'Slovo o polku Igoreve' v russkoj i ukrajskoj poézii XIX-XX vekov".- *Učenyje zapiski LGU*, 47, Serija filologičeskich nauk, vyp. 4, L. 1939, S. 312.
12. Vj.IVANOV, *Kormčie zvezdy. Kniga liriki*, SPb. 1903, S. 344.
13. V.CHLEBNIKOV, *Sobranie proizvedenij*, 1928-1933, t. 1, S. 292-293.
14. Ebenda, t. 2, S. 245.
15. V.V.MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 1, M. 1955, S. 248
16. E.LANN, *Literaturnye mistifikacii*, M.-L. 1930, S. 54.
17. D.S.LIČAČEV, *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov. Ėpochi i stili*, L. 1973, S. 176ff.
18. N.P.LIČAČEV, "Genealogija" *dvorjan Korsakovych*, SPb. 1913. Fingierte Genealogien finden sich freilich nicht nur in der Epoche des Barock, erhielten aber gerade zu dieser Zeit massenhafte Verbreitung. Das Spezifikum der fingierten Genealogie des XVII. Jahr hunderts ist das etymologische Spiel mit den Familiennamen.
19. V.G.DRUŽININ, "Pomorskie paleografy načala XVIII stoletija".- *Letopis' zanjatij Archeografičeskoj komissii za 1916 god*, vyp. 31 Praha 1923, S. 3-66.
20. Vgl. ausführlicher M.N.SPERANSKIJ, "Russkie poddelki rukopisej v načale XIX veka (Bardin i Sulakadzev)".- *Problemy istočnikovedenija*, t. 5, M. 1956, S. 55-58.

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

After 1881, the [illegible] for [illegible]

... of [illegible] ... [illegible] ... [illegible]

... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]

... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]

... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637

RECEIVED

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637



## MARINA CVETAEVA. STUDIEN UND MATERIALIEN.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B A N D 3

*Inhalt:* A. KROTH, Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World. - J. FARYNO, Iz zametok po poétike Cvetaevoj. - O. G. REVZINA, Struktura poétičeskogo teksta kak dominirujuščij faktor v raskrytii ego semantiki. - O. G. REVZINA, Znaki prepinanija v poétičeskom jazyke: dvoetočie v poézii M. Cvetaevoj. - M.-L. BOTT, Studien zu Marina Cvetaevas Poem "Krysolov". Rattenfänger- und Kitež-Sage. - S. POLJAKOVA, Poézija i pravda v cikle stichotvorenij Cvetaevoj "Podruga". V. SMETÁČEK, Ponjatie "žizni" v "Poéme Gory" Mariny Cvetaevoj. - I. KUDROVA, Polgoda v Pariže (k biografii Mariny Cvetaevoj). - V. M. VOLOSOV, I. KUDROVA, Pis'ma Mariny Cvetaevoj Evgeniju Lannu. - E. ÉTKIND, Marina Cvetaeva: Französische Texte. - M.-L. BOTT, Ein weiteres M. Cvetaeva gewidmetes Gedicht Rilkes. - S. POLJANINA, Neopublikovannoe pis'mo Cvetaevoj k N. S. Tichonovu. - V. LOSSKY, Marina Cvétaeva: Souvenirs de contemporains. - V. CHODASEVIČ, Zametki o stichach: "Molodec". - D. SVJATOPOLK-MIRSKIJ, "Krysolov" M. Cvetaevoj. - O. ANISIMOV, Marina Cvetaeva. - L. A. MNUCHIN, Cvetaeva: Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti (1910-1928).

Wien 1981. 310 Seiten. ÖS 250.-, DM 35.-, US-\$ 16.-

BESTELLUNG / ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, Liebiggasse 5, A-1010 Wien