

К 1305065

v. 02

Т Е К С Т  
К У Л Ь Т У Р А  
С О Ц И У М

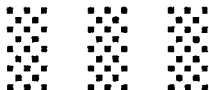


**ВОЛОГДА**  
**«РУСЬ»**  
**2000**

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Т Е К С Т  
К У Л Ь Т У Р А  
С О Ц И У М

СБОРНИК СТАТЕЙ,  
ПОСВЯЩЕННЫЙ 70-ЛЕТИЮ  
ПРОФЕССОРА М. А. ВАВИЛОВОЙ



К 1305065

ВОЛОГДА  
«РУСЬ»  
2000





*Мargarита Александровна Вавилова – яркая личность. Своеобразие ее как человека определяется прежде всего уникальным даром, которым она обладает от рождения – даром общения, открытости по отношению к окружающим.*

*Быть всегда среди людей, живо интересоваться ими, терпеливо выслушивать их, помогать им, не считаясь со временем и отодвигая на второй план свои собственные интересы, – таков органичный для нее образ существования, который стал ее характером, ее судьбой, ее биографией. Не приди она в филологию, в систему образования – сначала среднего, затем вузовского, – этот дар реализовался бы не менее полно на каком-то другом поприще. Но случилось так, что и профессия и специальность были уготованы ей именно эти.*

*Работая в провинциальных педагогических вузах, выбирать курсы для преподавания по своему вкусу не приходится. Margarите Александровне всегда хотелось читать один из курсов истории русской классической литературы, чтобы духовными спутниками на жизненном поприще оказались Пушкин, Лев Толстой или Маяковский. Но ее профессиональной участью стал фольклор, учебная дисциплина для многих неинтересная и нежеланная. М. А. Вавилова сначала для себя, а затем и для студентов открыла в устном народном творчестве мир, достойный не только глубокого изучения, но и восхищения. Может быть, свою роль сыграло то, что ее становление как ученого и вузовского преподавателя пришлось на 1960-е годы – период расцвета отечественной фольклористики. Может быть, решающим оказалось влияние светил филологической науки, с которыми ей, пусть и не*

всегда так много, как хотелось бы, довелось общаться. Д. С. Лихачев, Б. Н. Голловин, А. В. Позднеев, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, Э. В. Померанцева, Б. Н. Путилов, Ю. М. Лотман, А. М. Панченко, А. Н. Робинсон – все они способствовали формированию в сознании М. А. Вавиловой тех принципов, которыми она руководствовалась в своей работе и за письменным столом, и за кафедрой, и в полевых условиях – во время фольклорных экспедиций. Важным обстоятельством явилось и то, что, нижегородка по рождению, М. А. Вавилова (тогда еще Сергеева) по каким-то до сих пор не до конца понятным ей побуждениям отправилась получать высшее образование не куда-нибудь, а именно в Вологду. Вологда стала для нее домом, а вместе с тем и культурным пространством, на котором она смогла реализоваться как фольклорист. Здесь все еще сохраняются и используются уважением некоторые формы традиционной народной культуры, здесь еще можно найти материал для реконструкции свадебного обряда, здесь сосредоточены сильные кадры историков, диалектологов, музейных работников, здесь трудились на поприще народоведения не оцененные пока по достоинству энтузиасты М. Б. Едемский и А. А. Шустиков, на территории области постоянно работают экспедиции из академических институтов Москвы и Петербурга. Эти богатые возможности М. А. Вавилова использовала и сама и сделала их достоянием своих студентов, коллег, всех, кто обращался к ней за советом и помощью. Фольклор для нее не изолированная область культуры и не архаическое явление, достойное участи музейного экспоната. Дар общения, свойственный Маргарите Александровне, проявился и в сфере ее научных интересов. Можно сказать, что проблема внутри- и межкультурных коммуникаций является для нее как для ученого и преподавателя главной. Основательная подготовка фольклориста помогла ей освоить, очеловечить, сделать доступной и близкой для нескольких поколений студентов древнерусскую словесность. Спецкурсы и спецсеминары по проблеме «Литература и фольклор» ввели в круг ее учеников людей, изначально не склонных к занятиям устным народным творчеством, но постепенно под влиянием научного руководителя проникшихся интересом к диалогическим процессам между различными эпохами исторического развития и различными формами культуры. Глубокой потребностью исследовать эти процессы от самых истоков обусловлено обращение М. А. Вавиловой в последние годы к мифологии.

Очень трудно отделить Вавилову-ученого от Вавиловой-преподавателя или административного работника. Во всех областях своей деятельности она остается собой, везде работает с полной самоотдачей: и как декан факультета филологии, и как профессор кафедры литературы, и как исследователь, и как популяризатор, и как член многочисленных комиссий, советов, творческих групп, редколлежий, и как наставник молодежи, и просто как человек среди людей. Учесть все, сделанное М. А. Вавиловой за 45 лет работы в ВГПИ-ВГПУ, невозможно: далеко не все поддается регистрации в отчетах, списках, таблицах. Для реализации задуманного ею, для завершения начатого понадобятся еще годы и годы. Творческий, трудовой, жизненный путь Маргариты Александровны продолжается.

## **ФОЛЬКЛОР КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА**

Преподавание фольклора в вузе, как и преподавание всякой учебной дисциплины, регламентируется нормативными документами. Государственный стандарт высшего профессионального образования (ГОС ВО) по специальности «032900 – русский язык и литература» (М., 2000) в блок дисциплин предметной подготовки включает «Устное народное творчество» и четко определяет основные параметры его изучения:

- устное народное творчество как составная часть национальной духовной культуры;
- фольклористика как наука;
- специфика и жанровые особенности устного народного творчества;
- фольклор и литература.

Однако программное и методическое обеспечение требованиям Государственного стандарта и современному состоянию науки в должной мере не отвечает. Изучение устного народного творчества в контексте национальной духовной культуры ориентирует преподавателя, читающего курс, на составление авторской программы, позволяющей отойти от изолированного изучения фольклора с позиций общей теории литературы и общей эстетики.

Фольклор и литература – два разных вида искусства. Они пересекаются, живут в одном культурном пространстве, влияют друг на друга, но развиваются по своим специфическим законам. Фольклорные жанры нельзя рассматривать без учета их генетических и исторических особенностей, бытовых условий функционирования этнических реалий, непосредственных и опосредованных связей с материальной жизнью и социальной структурой общества. Любой фольклорный жанр, подчеркивает В. Я. Пропп, следует рассматривать «не как нечто оторванное от экономики и социального строя, а как производное от них» [37: 279].

Одним из важных вопросов при структурировании лекционного курса и всей системы занятий является осознание преподавателем актуальности и многоплановости современных теоретических и методологических проблем фольклористики и смежных с ней наук: мифологии, этнографии, этнологии, истории, культурологии. Это позволяет отойти от одностороннего изучения предмета, определить концепцию, проблематику, содержание, структуру курса и методику работы.

Учебная программа и методологические установки занятий должны базироваться на классических трудах А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа, Д. К. Зеленина, В. М. Жирмунского, Б. Н. Путилова, К. В. Чистова, Е. М. Мелетинского и других ученых, рассматривающих фольклорные жанры в их исторических, генетических, социально-бытовых связях [17; 19; 29; 30; 31; 38; 39; 40; 41; 55; 56; 57; 58].

Полнота и доказательность этих работ удовлетворяют требованиям и академической и вузовской науки, позволяют ликвидировать существующий между ними разрыв.

По характеру и сложности изучаемого материала курс имеет смысл разделить на две части. Первая часть должна быть посвящена монографическому изучению жанров в их стадийном развитии. Вторая часть, которую целесообразно читать на старших курсах, – теоретическим проблемам фольклористики: поэтике, текстологии, проблемам фольклоризма и т. д.

Эффективность курса устного народного творчества повышается, если он часть культурологического модуля, в составе которого есть и дисциплина «Мифология». Генетические связи фольклора с мифологией не вызывают сомнения. Их можно выявить практически во всех фольклорных жанрах. По Е. М. Мелетинскому, основные ступени процесса мифологической трансформации при переходе в фольклорную сферу таковы: «деритуализация и десаκραлизация, ослабление строгой веры в истинность мифических “событий”, развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифологических героев обыкновенными людьми, мифического времени – сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с мифологических судеб на индивидуальные и с космических на социальные, с чем связано появление новых сюжетов, появление новых структурных ограничений» [28: 29–30]. С методической точки зрения они прокомментированы в разделе программы «Мифологические истоки фольклорных жанров» [12: 34–41]. Мифологический слой обнаруживается в архаических мотивах волшебных сказок, в классических сказках о животных, в эпосе. Персонажи низшей мифологии (домовой, леший, русалки и др.) сохранились в народных верованиях, быличках. Стадийной разновидностью мифологической прозы можно считать современные мемораты и др. Предварительное изучение мифологии (курс объемом около 30 часов) дает ключ к пониманию генезиса фольклорных жанров, облегчает процесс приобщения студентов к историко-генетическому анализу фольклорного текста. Успешному освоению студентами курса устного народного творчества способствует комплексное планирование, при котором все составляющие (лекции, практические занятия, самостоятельная работа, индивидуальные задания, различные формы текущей отчетности, фольклорная практика) увязаны с заложенными в программе методологическими установками и научно-методическими задачами.

Вузовский лекционный курс – сложный педагогический жанр. Авторский по концепции, он должен содержать обобщение научных достижений и открытий поколений ученых, занимавшихся и занимающихся изучением фольклора. Преподавателю необходимо профессионально прокомментировать материал, определить результативность тех или иных направлений и путей изучения, помочь студентам ориентироваться в научном мире. Преподаватель – не только комментатор. Он и исследователь, он должен «идти в ногу» с наукой, которой занимается, ясно осознавая ее потребности и свои возможности, накапливая и систематизируя факты, вводя их в научный оборот. Наиболее оптимальный вариант – когда преподаватель наряду с кабинетной работой проводит и полевые исследования.

Проблема объема, границ, предметной сферы фольклора представляется важной и в концептуальном, и в методическом отношениях. От уровня понимания преподавателем этой проблемы зависят структура программы, принципы отбора жанров, выносимых на изучение, определение методик анализа, который нужно проводить на разных уровнях в зависимости от цели занятий (на историко-генетическом, сравнительно-историческом, типологическом, функциональном, литературоведческом, текстологическом, структурном). К сожалению, существующие вузовские учебники и хрестоматии по фольклору ориентируют на анализ одного текста по схеме: что изображено (содержание), как изображено (художественные приемы). Рассмотрение устного народного творчества как составной части фольклора в широком контексте народной духовной культуры требует привлечения для анализа разновременных вариантов, а также этнографического, мифологического, исторического материала, расширяющего рамки фольклорного исследования. При этом имеет смысл выделять «материал, подлежащий объяснению», и «материал, вносящий объяснение» [37: 33]. При сравнительном и типологическом изучении нельзя ограничиваться рамками одной народности. Разумеется, для плодотворной работы нужны соответствующие этим принципам учебники и хрестоматии. Таковых, к сожалению, нет.

Термин «фольклор», обозначающий в буквальном переводе «народное знание», «народную мудрость», вошел в научный обиход в середине XIX века, но до сих пор не получил однозначной трактовки. Автор термина, англичанин Вильям Томсон, употребил его применительно к народной поэзии и обрядам [59: 6].

В Германии, Франции, Италии термин обозначал более широкий круг явлений народной жизни: традиции, обычаи, художественное творчество, народную поэзию. В дореволюционной русской науке широко использовались как синонимы термины «Устная словесность» и «Русская народная словесность» [8; 22; 32; 48; 53]. Фольклор рассматривался «в общем ходе развития русской литературы» [22] как ее предшественник. Несмотря на употребление термина в ограниченном значении, дореволюционная русская фольклористика расширяла «предметное поле» (Б. Н. Путилов) народной словесности благодаря активным поискам методики исследования природы фольклора, его жанровой системы, опираясь на мифологию, историю, этнографию [5; 9; 15; 16; 18; 25; 26; 33; 34; 61]. В дореволюционной фольклористике наметились три основных направления в изучении фольклора: историко-генетическое (Ф. И. Буслаев, О. Ф. Миллер, А. Н. Афанасьев), сосредоточившее внимание на поисках истоков фольклорных сюжетов; сравнительно-историческое (А. Н. Веселовский, В. В. Стасов, И. Н. Жданов), устанавливавшее причины сходства сюжетов, мотивов, образов в народном творчестве разных народов; историческое, выявлявшее связь фольклора с социальной историей народа (Л. Н. Майков, А. В. Марков, В. Ф. Миллер, С. К. Шамбинаго).

Все эти направления продуктивно развиваются и в настоящее время. Это подтверждает плодотворность комплексного подхода дореволюционной русской фольклористики к изучению народной словесности. К тридцатым годам XX века в отечественной науке утвердилась, благодаря работам М. К. Азадовского и



Г. С. Виноградова, идея «краеведческого познания», при которой устные тексты рассматривались как «этнографические единицы» [42: 5]. Предметное поле фольклора расширилось за счет выделения в нем неканонических жанров народной бытовой культуры: примет, игр, детского фольклора, календаря и т. п. При таком расширительном подходе устное народное творчество в традиционноканонических жанровых границах рассматривалось как составная часть общего феномена фольклора, изучать который следует с привлечением специалистов различных направлений: музыкантов, этнографов, лингвистов, искусствоведов.

После дискуссии 1931 года о классовом подходе к фольклору и этнографии [10] (она проводилась под лозунгом «Этнография на службе классового врага») расширительному пониманию фольклора была противопоставлена идеологическая установка, ограничивающая предметное поле фольклора жесткими теоретическими и социальными рамками: «Под фольклором следует разуметь устное поэтическое творчество широких народных масс» [51: 6]. Термины «фольклор» и «устное народное творчество» определяются как синонимы. Предметное поле фольклора ограничивается устным словесным искусством. Фольклористика рассматривается как один из разделов литературоведения. Начинается эпоха филологического изучения фольклора под социально-политическим углом зрения: «Исходя из определения русского фольклора как поэтического творчества народа, советская фольклористика изучает крестьянский и рабочий фольклор» [44: 3], но «к фольклору как творчеству трудового народа мы должны отнести не все устные произведения, бытовавшие среди крестьян и рабочих, а только те из них, которые действительно выражали идеологию и художественные вкусы народа [44: 5]. Выборочное изучение фольклора, сужение его предметного ряда, классовые критерии оценки привели к застою, особенно в вузовской науке, которая до недавнего времени руководствовалась едиными учебными планами и программами как обязательным государственным документом и отстала от академической науки на целую эпоху.

Оценивая таким образом пособия по устному народному творчеству для вузов [6; 7; 24; 44; 45; 46; 47; 60], исключение следует сделать для комплекса Т. В. Зубевой и Б. П. Кирдана [20], где сделана попытка преодолеть указанные издержки. Во всех же прочих пособиях фольклористика рассматривается как филологическая наука: «фольклор как искусство слова», «словесное, устное поэтическое народное творчество» (Н. И. Кравцов), только «народное поэтическое искусство» (А. М. Новикова). Подобные методологические установки диктуют филологическую методику анализа фольклорного текста без учета его вариативной природы, специфики функционирования, существенного различия между литературным и фольклорным процессами. В хрестоматиях фольклорный материал представлен классическими текстами без вариантов и этнографических комментариев, что затрудняет процесс анализа: жанровый фольклорный фонд предельно ограничен даже в сравнении с учебником (Ю. М. Соколов) и хрестоматией (Н. П. Андреев) 1938 года: нет духовных стихов, примет, гаданий, анекдотов и т. д. Не стали предметом изучения целые пласты городского, студенческого, политического, и тюремного фольклора. Однако фольклор всегда жил и продолжает жить в разных

социальных сферах, неоднозначно реагируя на одни и те же события. К примеру, М. К. Азадовский, Н. Е. Ончуков, Г. С. Виноградов, Б. и Ю. Соколовы в своих полевых отчетах отмечали различное отношение крестьян к революции и советской власти в стихах о конце света, в рассказах о приходе антихриста, о наказании безбожников за святотатство [1: 27; 52; 35: 29]. Фольклор, как отмечает Б. Н. Путилов, может быть наполнен любым содержанием, и, подобно другим культурным феноменам, социальная его сущность всегда конкретна [42: 47]. Фольклор – не только творчество крестьян и рабочих, он всегда жил во всех сферах общества: в дворянской, купеческой, мещанской среде и в среде интеллигенции. Без воссоздания широкого контекста народной жизни, без выявления этнических, социальных, исторических связей фольклор не может быть понят.

Фольклор дошел до нас из глубины веков и продолжает жить в современных изменившихся социокультурных условиях. Изменились составляющие элементы культуры, их качественные характеристики, культурная среда. Не учитывать эти факторы в процессе преподавания нельзя.

Вторая, не менее сложная, чем проблема содержания понятий «фольклор» и «устное народное творчество», проблема анализа фольклорных жанров в динамическом контексте, в процессе зарождения, формирования и затухания традиции. Как протекает этот процесс? Какие новообразования возникают на месте образовавшихся «пустот»? Вот далеко не полный перечень вопросов, на которые также нельзя получить ответ из вузовских учебников.

Процесс трансформации фольклорных жанров – это их постоянное изменение как внутрижанровой структуры, так и взаимоотношений между жанрами. Э. В. Померанцева, исследовавшая судьбы русской сказки с момента первых ее публикаций в XVIII веке до века XX, отмечает процесс медленного затухания традиции. Сказка «живет своим старым багажом, запасом традиционных схем, сюжетов, мотивов, образов, лишь приспособляясь к новой действительности < ... > и продуктивно не развиваясь» [36: 203].

Эволюционные метаморфозы в сказке происходят медленнее, чем в других жанрах. Пути трансформации различны: объединение однотипных сюжетов в циклы [14: 25–70], обретение новой сферы функционирования – переход в детскую аудиторию, следствием чего является упрощение структуры, наполнение архаического текста деталями современного быта (самолет, радио, телефон), современной лексикой. Для былин основной путь трансформации – в прозаические формы, чаще всего в сказку [4], для баллад – в лиро-эпические и лирические формы [49: 7], для обрядов – в рассказы-воспоминания и т. д.

Выделение в теоретическом курсе проблемы трансформации фольклорных жанров связано с подготовкой студентов к собирательской работе, основной задачей которой на современном этапе является изучение состояния фольклорной традиции. Но чтобы оценить современный фольклорный материал, его нужно поставить в историко-генетический ряд, выстроить «эволюционную цепочку» (термин Ю. И. Смирнова). Возникает новая проблема теоретико-методического характера – введение в курс категорий, отображающих жизнь фольклорного текста. В соответ-

ствии с принципом иерархии, формы этой жизни – вариант, версия, жанровая разновидность, цикл, жанр. В качестве примера можно привести результаты наблюдения над эволюцией сказочных сюжетов и формированием «эволюционных цепочек» [10; 11: 182–206; 13: 25–70], подтверждающие историческую подвижность категории фольклорного жанра, разностадиальность и гетерогенность его элементов.

Новые методологические принципы формирования учебного курса предполагают расширение предметной области изучения устного народного творчества за счет включения в программу новых тем, требующих специальных наблюдений и исследований, создания специального корпуса текстов, которые подтверждали бы коллективную традицию. Это темы, связанные с изучением специфики коммуникативного процесса, механизма передачи традиций, особенностей бытования фольклора в разных социальных и половых возрастных группах, в семье. Их разработка побуждает к расширению жанрового корпуса текстов за счет «включения в сферу словесного фольклора всей традиционной словесности, обращаемой в данной среде, отнесения к фольклору всего, что традиционно выражено и закреплено в виде пространного организованного текста, вербальной формулы или повторяющегося в типовых ситуациях и обстоятельствах, имеющего некий устойчивый смысл выражения, а также отдельных слов, несущих “свою”, привычную для данной среды семантику» [42: 25]. Такой подход позволит «рассматривать традиционно-бытовую словесность не как собрание раритетов, но как продуктивную, “живую”, постоянно обновляющуюся систему жанров» [43: 4].

Эту задачу можно решить, активно изучая современное фольклорное пространство на региональном уровне. Представление об угасании и окончательном исчезновении фольклора из поля национальной народной культуры ошибочно. Под влиянием урбанизации происходит разрушение традиционной культурной среды деревни, основной, как принято считать, хранительницы фольклорных традиций. Бесспорно, происходит изменение социокультурных функций, «переоценка ценностей», переориентация на новые типы культуры. Параллельно с фольклором существуют литература, театр, профессиональное искусство, расширяющие культурную традицию этноса, сужая фольклорное поле культуры. Разворачивается новый историко-культурный процесс, роль фольклора в котором приобретает «вторичный характер» (термин К. В. Чистова), определяемый термином «фольклоризм». Вологодский край, медленнее других территорий вовлекавшийся в модернизацию, еще сохранил фольклор в первичных жанрах – особенно в восточных районах, отдаленных от железных дорог, торгово-промышленных зон, центров городской культуры. Но деревня перестает быть замкнутым социумом, роль вторичных форм фольклорной культуры будет неуклонно возрастать. Задача постижения механизма их возникновения так же актуальна, как и изучение фольклорной классики.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский М. К. Беседы собирателя. – Иркутск, 1924.
2. Азадовский М. К. История русской фольклористики. – Т. 1–2. – М., 1958–1963.
3. Актуальные проблемы этнографии и современной зарубежной науки: Сб. статей. – Л., 1979.
4. Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. – М.; Л., 1962.
5. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов. – Т. 1–3. – М., 1865–1869.
6. Баранов С. Ф. Русское народное поэтическое творчество. – М., 1966.
7. Богатырев П. Г., Гусев В. Е., Колесническая И. М., Померанцева Э. В. и др. Русское народное поэтическое творчество / Под общ. ред. проф. П. Г. Богатырева. – М., 1956.
8. Буслаев Ф. И. Исторические очерки народной словесности и искусства. – Т. 1. – СПб., 1861.
9. Буслаев Ф. И. Народная поэзия: Исторические очерки. – СПб., 1887.
10. Вавилова М. А. Внутряжанровые разновидности сказки о верной жене // Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. – Т. 367. – Вологда, 1969.
11. Вавилова М. А. История развития сюжета сказки о попе в козлиной шкуре // Вопросы жанра и стиля / Под ред. В. В. Гуры. – Вологда, 1967.
12. Вавилова М. А. Мифология: Учебно-методические рабочие планы и материалы для студентов филологического факультета. – Вологда, 2000.
13. Вавилова М. А. Процесс циклизации русских сказок о ловком воре // Русская бытовая сказка. – Вологда, 1984.
14. Вавилова М. А. Русская бытовая сказка. – Вологда, 1984.
15. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. I. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов. II. От певца к поэту. Выделение понятия поэзии. III. Язык поэзии и язык прозы // Веселовский А. Н. Собр. соч. – Т. 1. – СПб., 1911.
16. Веселовский А. Н. Из истории взаимообобщения Востока и Запада: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерляне. – СПб., 1872.
17. Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод // Веселовский А. Н. Собрание сочинений. – Т. 16. – М.; Л., 1938.
18. Жданов И. И. Русская поэзия в домонгольскую эпоху // Жданов И. И. Собр. соч. – Т. 1. – СПб., 1904.
19. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. – М.; Л., 1962.
20. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: Учебник. – М., 1999; Русский фольклор: Хрестоматия. – М., 1999.
22. История русской литературы / Под ред. Е. В. Аничкова. – Т. 1: Народная словесность. – М., 1908.
23. Коккьяра Д. История фольклористики в Европе. – М., 1960.
24. Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. – М., 1977.
25. Майков Л. Н. О былинах Владимирово цикла. – СПб., 1863.
26. Марков А. В. Из истории былевого эпоса // Этнографическое обозрение. – 1905. – Кн. 61, 62, 64, 70, 71.
27. Материалы дискуссии // Советская этнография. – 1931. – № 3–4.
28. Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор: Поэтическая система. – М., 1977. – С. 29–30.
29. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.
30. Мелетинский Е. М. Ранние формы искусства. – М., 1972.
31. Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение народной сказки // Пропф В. Я. Морфология сказки. – 2-е изд. – М., 1969.
32. Миллер В. Очерки русской народной словесности. – М., 1899.

33. Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины. – Т. 1. – М., 1897; Т. 2. – М., 1910; Т. 3. – М., 1924.
34. Миллер О. Илья Муромец и богатырство киевское: Сравнительно-критические наблюдения над словесным составом народного русского эпоса. – СПб., 1869.
35. Ончуков Н. Е. Сказки Тувинского края // Сказочная комиссия в 1926 г. – Л., 1929.
36. Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. – М., 1965.
37. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – СПб., 1996.
38. Пропп В. Я. Морфология сказки. – 2-е изд. – М., 1969.
39. Пропп В. Я. Об историзме русского фольклора и методах его изучения // Русская литература. – Л., 1966.
40. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., 1973.
41. Путилов Б. Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор: Поэтическая система. – М., 1977.
42. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
43. Разумова И. А. Современный русский семейный фольклор как этнокультурный феномен: Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора историч. наук. – СПб., 2000.
44. Русское народное поэтическое творчество / Под общ. ред. проф. П. Г. Богатырева. – М., 1956.
45. Русское народное поэтическое творчество / Под ред. проф. А. М. Новиковой и проф. А. В. Кокарева. – М., 1969.
46. Русское народное поэтическое творчество / Под ред. проф. Н. И. Кравцова. – М., 1971.
47. Русское народное поэтическое творчество / Под ред. проф. А. М. Новиковой. – Изд. 2-е. – М., 1978.
48. Силовский В. В. История русской словесности: Народная словесность. – СПб., 1906.
49. Смирнов И. Ю. Восточнославянские баллады и близкие им формы. – М., 1988.
50. Смирнов И. Ю. Славянские эпические традиции. – М., 1974.
51. Соколов Ю. М. Русский фольклор. – М., 1938.
52. Соколовы Б. и Ю. Поэзия деревни. – М., 1926.
53. Сперанский М. Н. Русская устная словесность. – М., 1917.
54. Токарев С. А. История этнографической науки. – М., 1978.
55. Чистов К. В. История фольклора и история русского крестьянства // Основные направления фольклора. – М., 1971.
56. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. – Л., 1986.
57. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Вопросы философии. – 1972. – № 6.
58. Чистов К. В. Фольклор и культура этноса // Советская этнография. – 1979. – № 4.
59. Чистов К. В. Фольклор и литература как две разновидности словесного искусства // Русское народное творчество. – М., 1966.
60. Чичеров В. И. Русское народное творчество. – М., 1959.
61. Шамбинаго С. К. Древнерусское жилище по былинам // Юбилейный сборник в честь В. Миллера. – М., 1900.

## ТЕЗИСЫ О КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ

### Сущность, структура и прагматика культуры

История культуры земных цивилизаций есть поиск красоты.

Культура как знаково-символическая творческая деятельность человека, имеющая целью воплощение идеала красоты, является основной формой раскрытия человечности в человеке. Культура диалогична по сути, так как homo sapiens есть homo communicans (человек общающийся), а произведение культуры – это и рефлексия человека на окружающий мир, и призыв к миру заметить акт рефлексии.

*Культура эстетична и нравственна. Разрыв эстетических идеалов с этическими нормами приводит к антиэстетике и антикультуре, прагматическая суть которых состоит в оправдании зла. Культура развивает человеческую духовность, антикультура растлевает человека. В этом смысле значима проблема культурного канона как границы между культурой и антикультурой, как одной из основных норм жизни. Общество, лишенное представления о норме жизни, неизбежно обрекается на духовное вырождение, становится ареной буйства темных страстей.*

Культура – это воплощение в различных материальных формах (текстах) идеальных представлений человека о гармонии, совершенстве, чистоте, добре – четырех конституирующих признаках культуры.

Система культурных текстов определенной эпохи иерархична: 1) первичные или художественные тексты (литература, изобразительное искусство, кино, музыка, театр и т. п.); 2) вторичные тексты или программы поведения (общественные нормы, политические концепты, организационные и управленческие структуры и т. д.).

С системой художественных текстов связаны отношениями взаимовлияния или взаимоотталкивания феномены массовой культуры, повседневные представления, бытующие в социуме (коды массового поведения), политические (идеологические) концепты, государственные структуры.

В культуре нет статики, в ней постоянны процессы формирования, модифицирования и смены культурных норм и ценностей. Для культуры постоянна и проблема авангарда: его игнорирование или дифференцированное включение в актуальное пространство культуры, возникновение за счет этого инновационных тенденций.

Любое явление культуры, созданное человеком, – это сколок с образа мира, каким его представляет данный этнос в данную эпоху, поэтому любое явление культуры метафорично.

Культурный знак полисемантичен: храня культурную память веков, начиная с эпохи мифа, и выражая представления современников о красоте, он в то же время воплощает мечту о будущем мире.

## Культура и христианство

Культура и религия – союз, обязательный для второго тысячелетия, в том числе и для XX века. Христианству принадлежали основные культурные явления средневековой Европы, под знаком креста творилась культура XVIII–XIX вв., но именно союз культуры и религии претерпел в XI–XX вв. испытание либеральной идеей.

Противостояние либеральных цивилизационных стандартов, с одной стороны, и ценностей национальных культурно-религиозных идентичностей, с другой – это фундаментальное противоречие последних трех столетий и одновременно главный вызов человеческому сообществу в XXI веке.

Заявленная на заре буржуазных революций либеральная идея как новая панacea для достижения материального благополучия и душевной удовлетворенности с особым энтузиазмом была воспринята на евразийском континенте. Дух освобождения от вековых канонов покорял и очаровывал, внутренняя противоречивость основных компонентов либеральной идеи (свобода, равенство, братство) не замечалась, хотя свобода отрицала возможность равенства, равенство подрывало свободу, а социальная справедливость достигалась не духовным братством, а социальными действиями.

Однако благодаря либеральной идее культура получила новые стимулы, этому способствовали как внутренняя конфликтность самой идеи, так и оппозиционность ее по отношению к идее христианской.

Но и в XX веке милосердие как проявление христианской идеи (ср. этикоцентризм православия) согревало душевным теплом не только человеческие поступки, но и культурные творения даже неоцерковленных авторов.

Потенциальные возможности конфликтной коллизии, кажется, исчерпаны, хотя наука и культура XX века вряд ли исчерпали формы и средства выворачивания наизнанку человеческой сущности. Наше нравственное чувство и в XXI веке еще будет жертвой подобных попыток. Но в новое столетие Европа и Новый свет вступают с сохраненной религиозной надеждой, хотя и христианский канон серьезно пострадал от коррозии модернистских влияний.

## Европейские культуры

Проблема специфичности европейских культур (европейского типа культуры), их отличия от культур азиатских, африканских, североамериканских, южноамериканских и т. д. – это проблема культурной идентификации Европы и вопрос для уязвленного самолюбия Старого Света: что внес в культурную историю человечества в XX столетии европейский тип культуры, что он дал хотя бы самой Европе? Если в первой половине XX века не было сомнения в европейской идентичности, то во второй половине столетия Европа то осуждала, то догоняла Америку.

XX век – эпоха кризиса европейского типа культуры. Кризис культуры – это разрушение условий осуществления человечности (кровопролитные войны, техногенный террор, экологические бедствия и т. п.).

Что вызвало и активизировало кризис?

1. В XX веке на европейском континенте (Германия, СССР, Испания и другие страны) наблюдалась серьезная зависимость культурного сознания от идеологических установок, например тоталитаризма, а культуры – от политики. В ряде стран в отдельные периоды развитие культуры осуществлялось в узком коридоре идеологических стереотипов массового сознания.

2. Фактором, провоцировавшим кризис европейских культур, был выход на сцену массовой культуры, скромно обитавшей ранее на культурных задворках в формах наивного искусства. Недооценка европейским обществом роли гуманитарного образования привела к снижению эстетических и этических критериев в оценке прекрасного.

Отсюда следует, что социальные действия XXI века должны включать в себя культурную составляющую и подчиняться логике культурных коммуникаций.

Европейские культуры XX века развивались под знаком атеизма, но все же второе тысячелетие – это время расцвета многих религий на Земле. В Европе либерализм явно побеждал христианство (и это тоже усиливало кризис культуры), но спор этих – мировоззренческих концепций будет продолжен в XXI веке.

## Национальная культура

На любом произведении человеческой культуры лежит печать этноса. Этнос и его отдельный представитель реализуют через культуру свое стремление к идентификации. Этническое (внутри этноса региональное) своеобразие есть фактор выбора приоритетов и мотивации поведения этноса не только в сфере культуры.

Культура – это национальная традиция, национальное своеобразие, у каждой культуры свои *ratio* и *sentiment*, свое искусство и свои символические формы. В то же время современная национальная культура – исторический продукт межэтнических коммуникаций. Опыт межкультурных коммуникаций – важное достояние национальной культуры. Современный мир сделался открытым, диффузным, сосуществование и взаимопроницаемость различных культурно-исторических традиций – счастливая неизбежность современной культуры Земли, но у этой неизбежности есть и другая, тоже оптимистичная противоположность: ни одна национальная культура не переводится без остатка на язык другой национальной культуры.

Культура, как и этнос, стремится к стабильности. В национальных культурах в их элитных и повседневных формах наблюдается в большей или меньшей степени устойчивость норм и проявлений при большом разнообразии микролокальных вариантов. Культура как совокупность традиций, обрядов, образа жизни способствует сохранению национальной самобытности и воспроизводству творческого потенциала общества.

Культуры разных этносов развиваются примерно одинаково, что обуславливает возможность типологического подхода к изучению в них структурных подобий в синхронии и диахронии. Типология – ключ к пониманию форм и механизмов ста-



новления и функционирования культуры. Возможный ключ к типологии национальных культур – в господствующем векторе деятельности (по П. А. Флоренскому, существуют три вида деятельности человека: теоретическая, инструментальная и духовная).

### Региональная культура

Для национальной культуры актуальны понятия центра и периферии, столицы и провинции. «Поэты рождаются в провинции, а умирают в Париже» (В. Гюго) – это общий порядок современных цивилизаций. Центр как средоточие национально-культурных сил отбирает лучшее в соответствии с культурной модой эпохи, освящает своим признанием, транслирует творения национального гения этносу, континенту, миру.

Эволюция региональной культуры – в смене культурных систем и социокультурных состояний. Так, историко-культурный опыт Русского Севера включает в себя следующие этапы развития (по схеме А. В. Камкина): от региона языческой финно-угорской культурной системы к периферии киевско-новгородской христианской культуры. От нее – к становлению в качестве важнейшего центра геокультурной системы Московской Руси, а затем – к провинциальной культурной системе Русской империи, сочетающей в себе культурные инновации (город, усадьба и пр.) с доминировавшей традиционной крестьянской культурой, и наконец – в периферийную территорию советской культурной инфраструктуры. В современном хаотичном состоянии этой культуры все же преобладают черты традиционной этикоцентричной культуры, ориентированной на красоту как высшую культурную ценность.

## ТВОРЧЕСТВО КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В отечественной науке прочно утвердилась и долгое время сохраняла монополюсный характер теория искусства как *отражения действительности*. В качестве аксиомы была принята мысль о том, что действительность и искусство взаимосвязаны, соответственно, как *объект* отражения и один из *способов* (или, как чаще говорили, одна из *форм*) этого отражения. Когда же речь заходила о специфике различных видов искусства, то ученые, исповедующие (или поддерживающие) такую теорию, рассматривали весь комплекс свойств, присущих только тому или иному виду художественного творчества, опять-таки как *форму*, т. е. как фактор внешний по отношению к тому, что они сами считали содержанием. Всякие же попытки обосновать содержательные аспекты специфических свойств отдельного вида искусства оказывались под угрозой их интерпретации как акта сугубо формалистического, как намерения «протащить примат формы над содержанием».

Более того, из самого определения искусства – *формы отражения действительности* – явствовало, что и специфические свойства искусства по отношению к самой действительности рассматривались как аспекты не содержательного, а формального свойства. Таким образом, прерогатива содержания сохранялась только и исключительно за *отражаемым*, за реальностью; то, что касалось процесса отражения, его условий, протекания, свойств и прочего, – все это рассматривалось в качестве формы.

При всей ее ограниченности и неполноценности эта аксиома утвердилась в менталитете наших эстетиков как нечто само собой разумеющееся, не вызывающее сомнений. Это обстоятельство образует *первый* из источников проблемы, которая поставлена в настоящем тексте.

У этой проблемы есть и другая сторона. Если рассматривать действительность как *объект* отражения, а все остальное как *способ*, которым процесс отражения осуществляется, то получается, что исходное содержание, исходный смысл есть нечто, изначально *внеположенное* по отношению к художественному произведению. То есть композитор, писатель, художник, скульптор, кинематографист ухватывают каким-то образом этот смысл, но ухватывают его вначале вне звуков, линий, красок, объемов, монтажа и лишь затем, в процессе творчества, создают для этого смысла соответствующую «оболочку» – само произведение искусства, где этот смысл «поселяется». И он – этот смысл – то, о чем идет речь в художественном творении, опять-таки оказывается *единым* для всех видов художественного творчества, различными же предстают только «оболочки», в которых он пребывает.

Но уже выдающийся русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов, выражая распространенную в середине XIX века мысль, сказал, что «если бы все то, что происходит в душе человеческой, можно было бы передать *словами*, музыки бы не было на свете» [цит. по 5: 99]. Серовым, следовательно, акцентируется не форма, но *особый смысл*, передаваемый музыкой, *особый объект отражения*.

И в самом деле – специфику искусства определяет не только *способ* мышления тем или иным материалом: речь, разумеется, идет и о каждый раз ином *объекте* мышления. Действительность многообразна, и искусство в целом, и каждый его вид в частности избирают свою сферу, свою «империю чувств», которая может соприкоснуться и соприкасается с другими «территориями», но никогда не сливается с ними без остатка. Широко известный афоризм: «Музыка начинается там, где кончается слово» – можно распространить на всю область искусства, ибо и подлинная живопись, и скульптура, и балет также начинаются только там, где бессильны иные виды творчества. И искусство в целом начинается только в тот момент, когда иной тип мышления – нехудожественный – не в силах ухватить те сферы человеческого бытия и сознания, которые подвластны только художественной мысли.

Эти не слишком оригинальные размышления над проблемой «что есть предмет искусства» представляют собой *вторую* исходную предпосылку для дальнейших рассуждений, которые, если поместить их в рамки уже отвергнутой эстетической традиции, напрочь лишаются смысла. Ибо в связи с интерпретацией проблема заключается прежде всего в том, что специфические свойства и искусства в целом, и каждого его вида в отдельности – суть факторы не формы, но главным образом и прежде всего содержания.

С другой стороны, не менее важен вопрос, что же именно оказывается для произведения искусства отправной точкой, тем материалом, из которого строятся не *вещественные* – пластические, звуковые, словесные – аспекты художественного произведения, но *духовные, идеальные, смысловые*. И проницательная научная мысль находит на этом пути достаточно далекие от общепринятых и общепризнанных решения.

Каким парадоксом даже сейчас выглядит, например, мысль, высказанная выдающимся теоретиком литературы, вначале преподававшим в Московском университете, потом вынужденным по понятным теперь причинам сменить его на Курский педагогический институт и умершим в годы эвакуации в Сарапуле, Б. И. Ярхо (его работы по теории литературы и по сей день недостаточно известны); так вот, им высказана мысль, для своего времени абсолютно неприемлемая: «Что литературный источник первичен, а жизненный вторичен, должно быть для литературоведа аксиомой. Утверждать противное < ... > – это все равно, что утверждать, будто человек возникает из молока, каши, булки, говядины; конечно, без всего этого человек жить не может, как и литература не может жить (не вырождаясь в эпигонство) без притока жизненных материалов, но возникает человек все же не из пищи, а из человеческих же семенных клеток» (цит. по 3: 512).

Для литературоведа эта мысль поистине революционна, ибо в литературе происхождение каждой новой книги прежде всего из книг предыдущих затушевано

тем обстоятельством, что описана в книгах как бы сама реальная действительность, и это решительно уводит в сторону от истинного положения дел. И потому мысль Б. И. Ярхо так и осталась на обочине литературоведения, прошла незамеченной, и уже в наши дни ее как нечто новое излагает замечательный итальянский писатель и не менее значительный ученый в области семиотики Умберто Эко. В одном из эссе, примыкающих к его знаменитому роману «Имя розы» (оно называется «Сотворить читателя»), Эко пишет: «Каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг» [7: 451].

Для музыканта, подобный подход к источнику каждого музыкального произведения был гораздо более естествен, ибо в музыкальном искусстве опора на сочинения, созданные ранее, найденные готовыми, в процессе сотворения нового произведения более очевидна и наблюдаема. Другое дело, что этот факт, хотя и обнаруженный и вскрытый музыковедами, долгое время оказывался вне четкой теоретической системы. Пришлось ввести новую эстетическую категорию, которая призвана охарактеризовать именно эти «семенные клетки», то есть ту *действительность*, которая приходит в произведение искусства не из жизни, а из искусства же, из других *художественных* произведений. Поэтому категория получила название *художественная действительность*.

Категория *художественная действительность* (ХД) близка, но отнюдь не тождественна ей другая – *традиция*. Соотнесение этих двух понятий позволяет глубже проникнуть в смысл каждого из них.

Традиция – категория гораздо более широкая, и ХД может быть одним из компонентов этого более емкого понятия, которое нельзя ограничить только смысловым источником каждого данного творения искусства. М. К. Михайлов, профессор Санкт-Петербургской консерватории и один из талантливейших музыковедов своего времени, писал: «Традиция – это прежде всего то, что связывает настоящее с прошедшим, то, что сохраняется в данный момент от минувшего (в живом, способном к развитию или в умирающем, агонизирующем состоянии – это другой вопрос). В широком смысле – это конкретное воплощение закона исторической обусловленности любого явления, закономерный результат и свидетельство непрерывности процесса развития искусства». И далее он подчеркивал: «...понятие традиции носит преимущественно содержательный идейно-эстетический характер», а, например, «стилевая общность не обязательно свидетельствует об общности традиций» [4: 130–131].

Чтобы разграничение понятий «традиция» и «ХД» стало более наглядным, обратимся к конкретному примеру из области литературы. Общеизвестен и не нуждается в особых доказательствах тот факт, что поэтическое наследие А. Блока в значительной мере развивает некрасовскую традицию. Это обстоятельство сказывается и в содержательных и в формальных сторонах блоковской поэзии. Однако есть такие ее черты, которые никоим образом не могут быть выведены в качестве производных этой или любой иной традиции.

Рассмотрим первое четверостишие из короткого стихотворения, входящего в цикл «Пляски смерти»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века –  
Все будет так. Исхода нет.

Присмотримся внимательней к первому и последнему двустихию. Первое рисует пейзаж, но выполненный таким образом, что за ним сразу угадывается художник XX века, более того – художник, уже знакомый с киноискусством и чутьем проникнувший в самую его сущность – в прием монтажа. Идет смещение планов – от общего («ночь»), ко все более крупному («аптека»). Как будто камера снижается, охватывая вначале весь ночной город, затем отдельную улицу, одинокий фонарь и высвеченную им вывеску аптеки. Вот этих приемов – монтажа и смены планов – нигде, помимо кино, нет и быть не могло: только оно предоставило такую власть над перемещением наблюдателя в пространстве. И это – первый пример ХД, заимствованной из смежного и тогда еще очень молодого искусства (кино, как известно, недавно исполнилось 100 лет; стихотворение было написано 17 годами спустя после люмьеровского сеанса).

Эти же две строки дают повод для еще одной «переключки». Первая строка – четыре назывных предложения, безглагольность, – все это, казалось бы, восходит к Фету, одному из наиболее ранних поэтов-импрессионистов (вспомним: «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...»). И это тоже, конечно, еще одно проявление ХД. Но следующая строка, и тоже назывное предложение, придает двустихию абсолютно противоположный характер: не любовно-импрессионистское переживание впечатления как остановившегося мгновения, но напротив – ощущение его «бессмысленности», то есть *отчужденности* от какого бы то ни было смысла, его «антирадость» («тусклый свет»: по звучанию и смыслу близко к «тоскливый»}, и это уже совершенно иная нота – экспрессионистическая, предвосхищающая, возможно, новое качество восприятия мира; это – та ХД, которая впоследствии где-то в пределе даст Кафку (всего лишь через каких-нибудь 5–6 лет). А ХД, которая характеризует последние две строки, еще усиливает это ощущение.

Предпоследняя строка не содержит законченного предложения и создает яркий психологический эффект. После предшествовавших кратких предложений она до предела усиливает ожидание «каданса», продлевает «дыхание» за уже обозначенные ранее пределы. И вот тут-то появляется главная, заключительная фраза: «Все будет так. Исхода нет». Интонацией и синтаксисом она апеллирует к широко известным формулам: «Король умер. Да здравствует король» или – что точнее по смыслу – «Приговор окончателен. Обжалованию не подлежит». Здесь специально приведены не одна, а две формулы, чтобы показать: дело не в прямом заимствовании смысла, но в том ощущении окончательности и бесповоротности события, которое эти формулы с собой несут, благодаря «кадансу» и его подтверждению. И это явно никак не связано с некрасовской традицией: имеет место проявление ХД в чистом виде.

При этом важно, что ощущение, которое вызвано наличием ХД, совершенно не зависит от того, *осознаем* мы эти истоки или нет, *понимаем*, откуда оно, ощущение

ние, возникло, или не отдаем себе в этом отчет. Это явление было точно подмечено М. М. Бахтиным в его учении о «чужом слове»: «В каждом слове – голоса, иногда бесконечно далекие, безымянные, почти безличные (голоса лексических оттенков, стилей и проч.), почти неуловимые, и голоса близко, почти одновременно звучащие» [2: 303].

Мы погружены в культуру, мы обладаем определенным тезаурусом – кругом сведений, которые просто необходимы для полноценного восприятия художественного творения, и поэтому мы слышим эти обертоны, обогащающие основной тон, создающие красоту звука, независимо от участия в этом процессе сознания. Или – не слышим, и тогда смысл художественного творения для нас невероятно «скукоживается», как угас бы звук и у самого гениального скрипача, если бы струны натянули на простой деревянный ящик вместо чуткого к малейшему звуковому импульсу корпуса скрипки.

Было бы, однако, серьезной ошибкой полагать, что художественное произведение представляет собой простое отражение ХД. В этом случае в традиционной схеме был бы просто заменен объект отражения, но сам факт пассивности искусства по отношению к окружающей его реальности только подтвердился бы. А искусство вращалось бы бесконечно в замкнутом круге перепевов.

Но все дело в том, что если в связи с каждым конкретным сочинением чаще всего можно говорить о некоей единой традиции, реализованной в нем, то круг привнесенных в него примет ХД неограничен и может быть необозримым. Это отчетливо видно в рассмотренном стихотворении Блока. Но примеров множество. Гетевский «Фауст», созданный в традиции классического философского романа, имеет, по признанию самого Гёте, в качестве образца Пролога начало библейской книги Иова: в нем тот же спор Бога и сатаны за праведную человеческую душу [6: 267]. С другой стороны, сцена в Auerbachkeller – Ауэрбаховском погребке – явно включает в себя, среди прочего, ХД городского, студенческого (буршевского) фольклора. И все эти различные истоки вступают между собой во взаимодействие, обогащают, дополняют, а иногда и *опровергают* друг друга, образуя в каждом сочинении абсолютно новое качество, новый сплав, что и составляет, собственно, результат творческого акта и приводит к появлению уникальных, неповторимых творений искусства. Именно поэтому Гёте был прав, утверждая: «Все, что у меня, – мое! < ... >, а взял я это из жизни или из книг – не все ли равно? Вопрос лишь в том, хорошо ли это у меня вышло!» [6: 267].

Так формируется генетическая двойная спираль художественного творчества: *отражение ХД и ее преодоление*.

Рассмотрим эти два взаимосвязанных процесса на материале всем давно и хорошо знакомой музыки.

Речь идет о ХД, которая пришла в музыкальное искусство европейской традиции вместе с целотонным ладом. Как известно, впервые им в качестве мелодического звукоряда воспользовался М. И. Глинка для характеристики Черномора в опере «Руслан и Людмила». Если его последующее использование А. П. Бородиным в сцене затмения в «Князе Игоре» можно рассматривать как несомненное

следование именно глинкинской эпической традиции, то «Каменный гость» А. С. Даргомыжского находится от традиции эпики «Руслана» достаточно далеко. Тем не менее звучание целотонного лада в сцене появления командора – это несомненное проявление ХД, почерпнутой из этой оперы. Еще дальше от первоначальных истоков – сцена с призраком Графини в «Пиковой даме» П. И. Чайковского – здесь уже не только отражение, но и в значительной мере преодоление той ХД, которая заимствована у Глинки. Целотонный лад звучит как олицетворение «тихого ужаса» – нас уже «не пугают» (как у Глинки, Даргомыжского, Бородина), и тем не менее страшно, жутко. Еще в большей мере преодолена ХД глинкинского целотонного лада в сочинении рубежа веков: пронизывая собой уже не только мелодическую ткань, но – одновременно – и весь гармонический контекст, становясь ладовой основой для целой пьесы в сочетании со столь же причудливой ритмикой, приглушенной динамикой, преобладанием «легких», верхнего и среднего регистров, – целотонный лад создает эффект воздушности, неприземленности (то есть все той же оторванности от обычного, реального, земного) в Прелюдии Дебюсси «Паруса».

Но попробуем задать вопрос: на пустом ли месте появилась ХД целотонного лада? Изобрел ли ее Глинка, или этим звукорядом сам отразил и преодолел некую иную ХД, существовавшую до «Руслана»? Ответ, можно сказать, лежит на поверхности. Используемый Глинкой звукоряд целотонного лада в соответствующем регистровом, тембровом и динамическом оформлении явно апеллирует к очень близкому и по характеру звучания, и по его использованию в нижнем голосе, по направленности нисходящего движения, и по вызываемому эффекту – нисходящему звукоряду фригийского оборота, как например, в заключительной сцене с Командором в моцартовском «Дон Жуане». У Командора в этот момент звучит текст: «Don Giovanni, a cenar teco...» («Приглашение твое я принял...»). Примечательная деталь: в интонировании этого звукоряда принимают участие тромбоны, вступающие в каждом втором – слабом – такте; речь, следовательно, идет именно о тембровой окраске, а не динамическом усилении. Но тогда имеет смысл пройти по руслу этого потока еще дальше, чтобы понять, откуда взялась ХД фригийского звукоряда, используемого в таком качестве. И тогда выясняется, что фригийский оборот как олицетворение темного, грозного, скорбного является прямым потомком и одновременно преодолением известной риторической фигуры *passus duriusculus* (жестковатый ход) – хроматического *нисходящего* движения от I к V ступени лада, которое чаще всего и с наибольшей степенью выразительности использовалось именно *в басовом голосе* (примеров масса: от *Crucifixus* в *Nohe Messe* Баха и до тридцати двух бетховенских вариаций *c-moll*). Двигаясь еще дальше, мы обнаруживаем (об этом написала И. А. Барсова), что, в свою очередь, *passus duriusculus* опирается на широко используемую в музыке примерно с XV века интонацию вдоха (*suspiratio*), нисходящей малой секунды [1: 103], а уж она, эта нисходящая секунда, непосредственно апеллирует к внемелодической интонации человеческого вдоха в реальной жизни.

Пройденный путь позволяет вынести о характере преодоления ХД следующее суждение: при движении от вдоха к целотонному ладу происходит постепенный

отказ от «человеческих» черт и интонаций и усиление проявлений, все более далеких от человека (замена малых секунд большими, что приводит к трудно интонируемому целотонному звукоряду; помещение в басовый и контрабасовый регистр, недоступный для человеческого голоса; использование музыкальных инструментов, сила которых несоизмерима с возможностями голосовых связок и т. п.). Так выстраивается цепочка отражений / преодолений ХД, которая в итоге приводит к весьма далекому от первоначальных истоков результату (попробуйте состыковать только концы этой цепочки и задать любому музыканту вопрос: что общего между человеческим вздохом и Прелюдией «Паруса» Дебюсси? – вряд ли вне анализа ХД на него можно ответить адекватно).

Цепочка отражений / преодолений ХД в чем-то подобна нашему миру, если его рассматривать через перевернутый бинокль – чем дальше от наблюдателя, тем реалии этого мира мельче и незаметней, но от этого и мир и самые незаметные объекты в нем не перестают существовать.

Но что есть отражение / преодоление ХД как не *интерпретация*? Ведь и в том, что композитор (и художник в любом ином виде искусства) использует в качестве ХД, и в том, *как* он это делает, проявляется его отношение к действительности, почерпнутой им из предшествовавших художественных произведений. И, следовательно, степень сохранения черт этой действительности и, в еще большей мере, степень преодоления ее свидетельствуют об индивидуальном *истолковании* материала той жизни, которая запечатлена собратями художника – творцами минувших эпох.

Наиболее сконцентрированно ХД проявляется как *музыкальный жанр*, в котором все ее приметы образуют целостную систему, благодаря чему жанр узнается в первые же секунды, с первых же тактов человеком, с ним ранее знакомым. И на примере жанра легче всего показать, как именно осуществляется интерпретация, какие варианты при этом образуются.

Один из наиболее «долговечных» жанров, жанр-долгожитель – *сарабанда*. Он появился как страстно-эротический танец, затем превратился в музыку траурного шествия, стал лирическим центром старинной танцевальной сюиты. Интерпретация его Бетховеном как музыки насилия, угнетения, вражды («Эгмонт») и совершенно противоположная – в Прелюдии № 1 из цикла Д. Д. Шостаковича «24 прелюдии и фуги для фортепиано», ор. 87, – как философское размышление с чертами светлого лирического монолога – демонстрируют огромные выразительные возможности этого жанра и одновременно бесконечную потенцию творчества, понимаемого, в частности, как интерпретация художественной действительности.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество. – 1984. – Л., 1986.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Труды по знаковым системам. – Вып. 4. – Тарту, 1969.
4. Михайлов М. К. Стиль в музыке. – Л., 1981.
5. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М., 1960.
6. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – М.; Л., 1934.
7. Эно У. Имя розы. – М., 1989.

## **ТРАДИЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ ДИАКОНИИ В ПРАВОСЛАВНЫХ ПРИХОДАХ ВОЛОГОДСКОЙ ЕПАРХИИ XVIII–XIX вв.**

В статье представлены предварительные результаты изучения традиций благотворительности и социального служения в пределах православного прихода. Таким образом я попытаюсь конкретизировать представления об одном из уровней православной диаконии – микродиаконии.

Многолетнее изучение традиций православных приходов Вологодского края и всего Русского Севера убедило меня в том, что глубоко и точно понять их можно только с учетом *исторических и социокультурных особенностей региона*. Именно крестьянская культура и крестьянское миропонимание определяли в течение веков уклад жизни Севера и ведущие ценностные ориентации.

Другой важной особенностью было наличие влиятельной крестьянской общины, в руках которой сосредоточивалось множество средств саморегулирования деревенской жизни. На Севере реальностью была своего рода «демократия малых пространств». В ее сферу входила и жизнь сельского православного прихода. Вплоть до конца XVIII века бытовала практика избрания крестьянами кандидатов в священный сан, сохранялись большие полномочия в руках церковных старост, а недвижимая собственность прихода была подотчетна крестьянскому миру.

Не менее важна и особенность системы расселения на Русском Севере. Деревни длительное время были малодворными. Освоенные природные ресурсы в суровых условиях Севера не могли прокормить большие массы людей. Деревни размещались кустами – несколько деревень располагались в радиусе 7–12 километров. Это была община-волость, она же образовывала и приход. А за пределами этого заселенного пространства на десятки километров простирались леса и болота. Месяцами такой микросоциум был отрезан от большого мира и в решении всех проблем мог опираться главным образом на свои возможности.

### **Общеприходская диакония**

*Защитно-профилактические акции.* Важной формой социальной помощи нуждающимся была древняя практика общемирской раскладки государственных налогов. Напомним, что с 1720-х годов в России основным был подушный налог. В течение полутора веков действовал следующий механизм выплаты этого налога: община, зная, сколько за ней числится мужчин, определяла общую сумму налога, а затем раскладывала ее на своих мужчин с учетом их платежеспособности. Так, долю нищих, малолетних сирот и одиноких престарелых раскладывали на зажиточных и платежеспособных. Снижался размер платежа и с нуждающихся. Конечно,

те, кто взваливал на себя чужой налог, в чем-то другом могли получить льготы (например, им могли быть предоставлены дополнительные земельные угодья из общинных фондов).

Приходской сход и церковный староста, распоряжаясь приходской недвижимостью (земли, сенокосные и лесные угодья, строения), а также приходской кассой, практиковали передачу в аренду земель и строений, равно как и выдачу денежных ссуд, нуждающимся своим прихожанам на льготных условиях. До XVIII века это делалось в приходах совершенно самостоятельно, затем такая практика постепенно была поставлена под контроль епархиальных консисторий и епископа, однако не исчезла совсем.

К акциям защитного свойства можно отнести общеприходские прошения к власти светской и церковной по самым различным поводам. Общественное мнение хорошо знало, что подобные акции никогда не останутся без внимания властей.

Во второй половине XIX века в ряде крупных приходов стали создаваться специальные органы, призванные среди прочих своих дел оказывать регулярное содействие нуждающимся: кассы взаимопомощи, приходские попечительства и пр.

Важно отметить и то, что православное сознание создало свою систему знаков для обозначения наиболее ценных природных богатств и угодий в пределах прихода (часовни, памятные кресты, крестные ходы и молебны).

Подобные общеприходские акции и обычаи носили в известной степени профилактический характер. Они могли уберечь от разорения или обнищания, могли укрепить пошатнувшееся хозяйство. Ну а как быть с теми, кого бедность и нищета уже настигли, и с теми, кто одинок и немощен?

*Акции помощи и компенсации.* Источники еще с XVI–XVII вв. фиксируют при сельских приходских церквях наличие особых домов, в которых проживали нищие, одинокие старики, больные и немощные. Питались они подаванием прихожих богомольцев. Приходской храм обеспечивал отопление, а сердобольные прихожане – уход. Бывало и так, что некоторые из проживавших в этих домах просили постричь их в монахи или монахини. И если на то было дозволение церковной власти, то рядом с приходским храмом мог возникнуть малый монастырь, состоящий из двух-трех скромных келий. Община или отдельные боголюбивые крестьяне передавали ему некоторые угодья, и монастырь получал определенное материальное обеспечение. Фактически он становился богадельней и приютом для одиноких и беспомощных людей не только данного, но и соседних приходов.

На рубеже XVII–XVIII вв. такие малые монастыри исчезли. Причиной была жесткая ограничительная политика Петра Первого, который фактически провел своего рода инвентаризацию монастырей и запретил принимать в монастыри лиц податных сословий, дабы не терять потенциальных налогоплательщиков. В то же время он поручил всем сохранившимся монастырям брать на прокормление отставных и увечных воинов.

Практика проживания при церкви в особом доме (церковный дом, сторожка, приют для прихожих богомольцев) сохранялась всегда, вплоть до ликвидации приходов в конце 1920-х годов.

В приходах жила практика получения благословения сельского священника на все важнейшие дела и поступки прихожан (длительная отлучка, большая имущественная сделка, поручительство и пр.). Благословение сопровождалось советом с пастырем, и таким образом крестьянин как бы компенсировал свою, может быть, недостаточную информированность о предстоящем предприятии, получал необходимые предостережения и наставления.

Общеприходской заботой было обучение всех желающих грамоте. В XVII веке и в более ранние времена такая деятельность осуществлялась младшими членами приходского клира. За умеренную плату они обучали детей элементарной грамоте и счету, соединяли это обучение с разъяснением основ веры. Приобретенная таким образом грамота никогда не рассматривалась в крестьянской среде только как личное дело. Грамотного крестьянина просили подписаться за неграмотных в мирских делах и документах, составить неграмотным письма и обращения к власти, прочитать указ или закон, а то и книгу. Грамотный крестьянин осуществлял своеобразное общественное служение, компенсируя неграмотность остальных.

Специфически церковным воздействием на воспитание прихожан было церковное наказание за грехи, открывшиеся при исповеди, или за общественно значимый проступок. Епитимья привлекала внимание всех прихожан. Публичное ее исполнение как бы возвращало человеку репутацию и служило важным средством социальной реабилитации провинившегося.

Если же деревенское общественное мнение осуждало кого-то из своих членов, а тот не признавал явной вины пред миром, то жизнь его становилась весьма сложной. Такому человеку мир мог отказать в помощи.

*Функции социальной ориентации.* Фактически вплоть до конца XVIII века сохранялась практика заверения приходским священником важнейших документов крестьянского общества: мирских приговоров, мирских сделок, челобитий и пр. Подписывая подобные документы, священник был обязан соотнести их содержание с действующими законами, придать им необходимую легитимность, т. е. фактически играл роль деревенского нотариуса.

В XVIII веке на приходское духовенство были возложены задачи систематического разъяснения государственных законов. Вводились особые богослужения по случаю военных побед, объявления войны или заключения мира, событий в императорской семье, а также иных общественно-политических и военных акций. Так крестьянство вводилось в круг важнейших событий и правительственных программ. Это способствовало росту крестьянского правосознания и приобретению умений ориентироваться в действующем законодательстве.

Важнейшей заслугой сельского прихода в XIX веке стало создание массовой крестьянской начальной школы. Церковно-приходские школы давали начальные знания по родному языку, арифметике, истории, географии и природоведению, Закону Божиему, церковному пению. Постепенно школы были обеспечены достаточно подготовленными учителями. Основную тяжесть финансирования этих школ брал на себя приход.

Важную роль всегда играла и приходская библиотека. Обычно она была очень скромной (во второй половине XIX века это, как правило, от 80–100 до 350–400 книг). В ней были представлена не только богословская, житийная и нравоучительная литература, но и историческая, а также сельскохозяйственная, медицинская, экономическая. Эти библиотеки приобщали грамотную и читающую часть крестьянства к современным знаниям, к проблемам своего времени.

### Групповая диакония

*Защитно-профилактические акции.* Наиболее древним и повсеместно распространенным обычаем предупредительного характера были помочи. Иногда решение о проведении помочей принимала община, если видела тяжелое положение односельчанина (например, если в семье работник-мужчина болен или в отлучке). Но чаще просил сам крестьянин, обходя каждый двор. Желающие обязательно находились.

Встречаются упоминания о направлении общиной здоровых людей топить печи и присматривать за детьми в те семьи, где все оказались больными. Вдовам оказывалась помощь при севе, жатве и на покосе.

Вместе с традицией милосердия и христианской взаимопомощи во всех подобных акциях присутствовал и немалый крестьянский практицизм: легче не допустить соседа до разорения, чем потом всем миром платить за него подати. Каждый понимал, что и ему, возможно, придется в своей жизни не раз обращаться к помощи односельчан.

Жизнь сельской общины знала и практику групповых обращений к власти по вопросам, волнующим лишь часть крестьян. Нередко заинтересованная группа посылала своих ходяков в город, а особую весомость прошению придавала заверительная подпись священника.

*Акции помощи и компенсации.* Особенно была распространена групповая помощь погорельцам. Сильно пострадавшему от пожара крестьянину соседи могли помочь в строительстве избы. Впоследствии этот долг соседям возвращался, но нередко они этот долг «прощали», должник лишь устраивал всем угощенье.

В связи с этим нужно подчеркнуть, что крестьяне особо ценили соседские отношения. Утверждалось: «Не копи имения – наживи соседей», «Ближний сосед лучше дальней родни».

Исследователи отмечают, что при общей распространенности обычаев взаимопомощи крестьянину, обедневшему без чрезвычайных обстоятельств, помогали весьма неохотно. Деревенское мнение считало, что в обычных условиях крестьянин сам виноват, если у него дела не идут.

Широко распространенной практикой было коллективное чтение вслух книг из приходской библиотеки. Собирались в избе кого-нибудь из грамотных крестьян зимними вечерами. Чаще всего прочитывались книги по церковной истории или истории России, любили читать и жития святых.

## И н д и в и д у а л ь н а я   д и а к о н и я

*Акции помощи и компенсации.* В народном понимании сочувствие и помощь слабому, сироте или нищему считалось богоугодным делом. Человека, отказавшего в подаении нуждающемуся, осуждали – это надолго закреплялось в общественном мнении деревни. «Запрещение подаения человеческому спасению препятствует», – говорили в народе. Православные убеждения создавали положительный фон для бытования индивидуальной взаимопомощи и милосердия.

Широко распространены сведения о сострадании к нищим. «Нищему никогда не откажут ни в хлебе, ни в ночлеге», – свидетельствовали современники. В некоторых домах, особенно зажиточных крестьян, имелось отдельное помещение для ночлега нищих. Там топилась печь, стоял стол с самоваром, по стенам располагались лавки. Здесь можно было переночевать, а то и пожить несколько суток.

Нередко нищих пускали в дом, чтобы расспросить о новостях, которые всегда у них, находящихся в пути, имелись. Им давали немного денег, старые, но чистые вещи, а также хлеба в дорогу. Нищих обязательно приглашали на поминальную трапезу и одаривали деньгами. Приглашали их и на праздники: ставили на улице столы для нищих. Давали что-нибудь из вещей умершего и просили помолиться об упокоении его души.

Известны случаи, когда крестьяне за свой счет погребали умерших в крайней нищете и делали по ним поминки. Люди, постоянно оказывавшие помощь нищим, пользовались в деревне особым уважением.

Интересный материал об отношениях к сиротам дает проект крестьянского депутата И. А. Чупрова в Екатерининской Уложенной комиссии 1767–1768 годов. Чупров предложил закрепить законодательно те обычаи, которые сложились в жизни. Так, детей до 10 лет, оставшихся без родителей, с общего согласия отдавали «доброму человеку». Ему же передавали по описи и имущество сироты, которое впоследствии полагалось возратить. До той же поры им пользовался опекун. Опекун обязывался вырастить сироту и научить доброму поведению, домашнему труду, а девочку – рукоделью.

Исследование материалов учета населения показывает, что во многих семьях проживали малолетние сироты-родственники, это было естественным проявлением заботы о них со стороны родовых кланов.

Особые обязанности по отношению к сиротам несли их крестные родители. На них лежала прямая ответственность за воспитание и подготовку к жизни. Некоторые наблюдатели отмечают обычай, когда крестным отцом бедной семье специально становился зажиточный крестьянин или богатый купец, что по сути гарантировало крестнику в случае его сиротства социальную поддержку.

Традиции приходской жизни давали возможность для проявления своей индивидуальности многим. Так, свою роль играли в жизни прихода вдовы, повитухи, старые девы, бабыли, знахари, что как бы компенсировало маргинальность их статуса.

## Центры микродиаконии

Можно говорить, что живой опыт социальной диаконии создал в приходском пространстве несколько ее центров.

Главным центром всей общеприходской диаконии был *храм*. Именно здесь формировалось и закреплялось убеждение в спасительном значении служения ближнему.

Видимым центром деревенской приходской диаконии была *паперть* приходского храма. Именно здесь находились нищие и немощные, взывая о помощи и побуждая к ней. Приход на паперть означал крайнюю степень нужды. Он говорил о положении человека красноречивее всего. Паперть создавала и обстановку необходимого общения, выводила человека из одиночества и изоляции.

Еще одним центром являлся *церковный дом*, в котором проживала какая-то группа нищих и убогих. Среди них могли оказаться и психически больные люди. Они пользовались постоянной заботой прихожан. На паперти приходского храма и в церковном доме был, как празило, относительно постоянный состав нуждающихся людей.

Важным регулирующим и регламентирующим центром был *сход*.

Периодически центром микродиаконии становилась *ярмарочная площадь*. В дни большой торговли там всегда находили пропитание и поддержку нуждающиеся. А поскольку ярмарки «мигрировали» в течение года в пределах определенной округи, то мигрировали с ними и ярмарочные нищие. Это были своего рода нищие-профессионалы, выполняющие порой и поручения купечества.

Специфическими центрами можно считать *комнаты для нищих и странников* в домах отдельных крестьян. Здесь чаще появлялись бродячие нищие, слепые с малолетними поводырями и пр.

Иными центрами диаконии были упоминаемые выше *церковно-приходские школы и библиотеки*.

Символическую роль в приходском пространстве играли *часовни, памятные и обетные кресты*, выделявшие в нем наиболее ценные уголья, родники, памятные места. Они фиксировали внимание ныне живущих на поучительном и полезном опыте прошлых поколений, помогали сохранить жизненно важную иерархию ценностей.

Конечно, изложенные факты и наблюдения скорее носят установочный характер и не претендуют на решение проблемы. Но все же считаю возможным отметить: северорусский сельский приход создал уникальную систему социальной микродиаконии, существование и функционирование которой могло быть рождено лишь в определенных исторических и социокультурных условиях. Важно и то, что ряд принципиальных сторон этого опыта мог бы быть полезным и в наши дни. Прежде всего – общие направления диаконии: защитно-профилактическая деятельность, акции помощи и компенсации, работа по социальной ориентации. Могут быть восстановлены и некоторые из центров микродиаконии. Чрезвычайно важным

представляется кропотливое воссоздание общего духовно-религиозного фона социальной diakонии. Весьма полезным видится и воспроизведение принципиальной схемы приходской diakонии: главные ее направления определялись на приходском уровне, а часть задач реализовывалась на групповом и индивидуальном. Без деятельного участия в этом каждого члена прихода реализация общей идеи микродiakонии невозможна.



## **ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕКСТ И ДИСКУРС**

Лингвистическое изучение текста, которое ставит своей задачей выявление не только языкового инвентаря, но и соотношения собственно языковых и внеязыковых факторов в создании того или иного речевого произведения, разноаспектно. Одно из направлений такого анализа – современная теория дискурса.

Термин «дискурс», достаточно активно используемый в современной филологии, не имеет однозначного толкования. Определение понятия «дискурс» с разной степенью лингвистичности предлагалось как зарубежными (В. А. Кох, З. Бенвенист, А. Ж. Греймас, Ж. Курте, Ж.-К. Коке, М. Фуко, Цв. Тодоров, Ч. Филлмор, Т. А. ван Дейк и др.), так и отечественными исследователями (Н. Д. Арутюнова, В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова, М. Я. Дымарский и др.) [10; 15; 34; 35]. Активное развитие теории дискурса в 70–80-х гг. было вызвано неудовлетворительностью только структурных методов исследования текста.

Традиционно под дискурсом понимается связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами. Дискурс – это «речь, погруженная в жизнь» [3: 136–137]. Иногда понятия «текст» и «дискурс» противопоставляются: «под текстом понимают преимущественно абстрактную, формальную конструкцию, под дискурсом – различные виды ее актуализации, рассматриваемые с точки зрения ментальных процессов и в связи с экстралингвистическими факторами» [3: 137].

Дискурсный анализ в трактовке Т. А. ван Дейка предполагает выявление различных пресуппозиций, связанных с коммуникативной ситуацией, и определение степени актуализации их в высказывании. При этом большое внимание уделяется не только дискурсу, в котором возможно появление и существование того или иного текста, но и дискурсу, определяющему восприятие текста («стратегии понимания связного текста») [9: 153–211]. Дискурс обуславливает способы интерпретации текста, следовательно, интерпретация текста невозможна без обращения к дискурсу.

Дискурсный анализ, предлагаемый Т. А. ван Дейком, предусматривает описание непосредственно наблюдаемого акта коммуникации, поэтому термин «дискурс» не применим к древним текстам. В последнее время высказывается мнение о том, что художественный текст в силу своей специфики также не имеет дискурса [15: 20–25]: создание художественного текста и его восприятие нельзя представить как непосредственные составляющие одного коммуникативного акта, новой актуализацией текста является каждое его прочтение, при этом текст не создается заново. Вопрос о художественном дискурсе остается дискуссионным, особенно если принимать во внимание тот факт, что литературный текст – явление комму-

никации особого рода (включающей и автокоммуникацию) [18: 3–7; 22: 59–66; 27: 161–166; 43], предполагающей особый тип коммуникантов, особое распределение ролей между ними, особый код передачи информации и средства воздействия на читателя или слушателя, ориентацию на определенную реакцию аудитории, а также свои способы дешифровки смысла высказывания, предполагающие неоднократное прочтение и анализ. Создание художественного текста не является спонтанным и произвольным, автор также руководствуется определенными установками (среди них как реализация определенной модели текста, так и создание оригинального, принципиально нового текста), а также коммуникативными намерениями и известными ему приемами эстетического воздействия на адресата. Ср. понятие дискурса в работах Цв. Тодорова [42: 367–368], понимание текста как высказывания у М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана [7; 26: 11–45; 28: 148–155] и др. Видимо, более закономерно предположить существование дискурса художественного текста и рассматривать создание и прочтение текста как разные дискурсивные практики.

В связи с неоднозначностью термина «художественный текст» в филологии он используется и для называния дискурса (ср. противопоставление понятий «текст» (открытый саморазворачивающийся процесс) и «произведение» (частица субстанции, занимающая место в пространстве, отведенном для книг) у Р. Барта и др.) [11: 346, прим.]. В этом случае иногда предлагается и другая антиномия: текст и текстуальная рамка: «В своей двуплановой сущности языковое высказывание выступает и как целостный и законченный продукт языковой деятельности – и как аккумулятор движущегося во времени континуума культурного опыта и культурной памяти, открытый и текущий, как сам этот мнемонический континуум; как объективно существующий “текст”, предоставляющий воспринимающему субъекту бесконечно сложный, но стабильный предмет познания, – и как “опыт”, который непрерывно реагирует на все окружающее и непрерывно изменяет это окружающее самим фактом своего существования и своего движения во времени < ... >. Можно сказать, что мыслительный процесс, возникающий по поводу и вокруг данного сообщения-текста, не имеет конца, но он имеет начало; у него нет никаких внешних границ, никаких предписанных путей, но есть определенная рамка, в которой и для которой он совершается, – рамка данного языкового высказывания» [11: 322].

Разнообразие точек зрения на сущность вербального текста и вместе с тем несомненная общность в разграничении двух явлений разного порядка, связанных с текстом как произведением речи, говорят об актуальности и сложности проблем определения понятий художественного текста и художественного дискурса.

Применение понятия «дискурс» к фольклорному тексту не вызывает сомнений. В этом плане показательным то, что зарубежная теория дискурса разрабатывается не только на материале публицистического или политического дискурса, но, например, и на основе анализа «предубежденных рассказов», реализующих систему коллективных стереотипов. Чрезвычайно близки к этому пониманию исследования фольклорных текстов в прагматическом аспекте.

В данной статье под *фольклорным дискурсом* понимается актуализация вербального фольклорного текста, построенного по определенной модели, в определенной типичной ситуации, предполагаемой народной традицией. При этом текст может создаваться заново или воспроизводиться в устойчивом виде.

Типы дискурсов фольклорных текстов достаточно разнообразны, а потому не могут быть сведены к одной общей схеме. Для разных типов фольклорных текстов различными являются как коммуникативные пресуппозиции, так и соотношение узуальной нормы и окказионального (индивидуально-исполнительского): для возникающих в процессе общения устного рассказа, былички, предания, с одной стороны, или требующих точного воспроизведения лирической песни, баллады или заговора – с другой, или предполагающих сотворчество в пределах заданных традицией рамок сказки, причети, частушки – с третьей. На наш взгляд, необходимо говорить о различных обрядовых, игровых и речевых дискурсивных фольклорных практиках. Следует выделить четыре наиболее общих типа фольклорного дискурса: фольклорно-речевой, фольклорно-обрядовый, фольклорно-игровой и фольклорно-исполнительский. Более детальная типология нуждается в специальном изучении.

Теория дискурса тесно связана с теорией пресуппозиций (условий создания текста). Наблюдения над бытованием, например, преданий и быличек позволяют говорить о том, что изучение текстов несказочной прозы не является достаточно полным, если не рассматривается дискурсивная практика, в которую включен текст. В данной статье на конкретных примерах названных речевых жанров рассматриваются лишь некоторые составляющие фольклорно-речевого дискурса. Другие фольклорные материалы привлекаются с целью сопоставления.

Для дискурса важна *функция текста*. Прагматический аспект (в терминологии Б. Н. Путилова «функциональная ориентация жанра») [37: 165] оказывается чрезвычайно важным при классификации фольклорных произведений. На наш взгляд, текст способен реализовать свои функции только благодаря дискурсу. Разные типы дискурса актуализируют воспроизводимый текст по-разному. Например, текст лирической песни выполняет разные функции, будучи включенным в структуру свадебного обряда, или исполняемым со сцены, или помещенным в фольклорный песенный сборник. Следовательно, функция не является постоянным признаком текста. Это категория дискурса.

Специфика жанров несказочной прозы заключается в том, что тексты преданий, быличек и легенд не воспроизводятся, а создаются заново в определенной речевой ситуации и закреплены за особым типом дискурса. По мнению исследователей, функциональное назначение, прагмасемантика и модальность (отношение к действительности) являются главным мерилем жанров устной несказочной прозы (преданий, легенд, быличек и т. д.), выполняющих незстетические, сугубо утилитарные функции [1: 5–18; 2: 29–37; 21: 6–10].

Организация дискурса подчиняется существующим моделям акта коммуникации, определяющим *коммуникативную установку* рассказчика и *прагматику языковых единиц и высказывания в целом*. Акт фольклорной речевой коммуника-

ции, связанной с бытованием текстов несказочной прозы, предполагает распределение ролей между говорящими и слушающими, а также систему коммуникативных установок и намерений, которые зависят от многих параметров: желание / нежелание вступить в контакт, подготовленность / неподготовленность слушающего, реакция говорящего на реакцию слушающего и т. д. По наблюдению К. В. Чистова, «если слушатель знаком с определенной системой представлений, популярной в коллективе, к которому принадлежит рассказчик, эта система может передаваться в динамической форме. Если и это уже известно, могут рассказываться только «дочерние рассказы», в которых изображаются дополнительные сведения, или просто свежие известия, или толки о явлении, уже знакомом слуша-телю» [44: 11–12].

Коммуникативная установка на сообщение достоверной исторической информации, реализуемая в предании, чаще всего носит стереотипный характер, она основывается на вере в объективность устойчивых коллективных представлений об излагаемых фактах, их оценке [41: 423–424]. Информация, излагаемая в предании, должна быть достоверна, это определяет использование «реальных» с точки зрения рассказчика мотиваций событий и системы аргументов. Мотивации и аргументы – обязательные структурные элементы текста исторического предания, выражающие объективную модальность. Стереотипные способы утверждения истинности [40: 260–263] характеризуют предание как особый фольклорно-речевой жанр.

Приведем примеры преданий о разбойниках и «панах»: «Были разбойники, у нас их панами называли. Разрушали деревни, жгли, людей убивали. Откуда пришли, Бог их знает, широк белый-то свет. Спрятались люди. А потом они прошли, так прошли. Это еще до меня было. Слыхала от дедушко. Деревни на других местах стали. Прошли, пораззорили. За рекой была Ереминская, ее пожгли. А потом люди отстроились на обоих берегах. И стали деревни Мелюшино и Борисовско. Это давно было, в нацале веков. А потом были войны. Земли стало нехватать. Из-за земли стали драться» [Записано С. Н. Смольниковым в 1988 г. от Курковой П. С., 1908 г. р., с. Феропонтово Кирилловского района].

Наиболее традиционная и древняя форма аргументации – ссылка на «предков» [6: 12], которая является «характерным жанровым признаком преданий» [41: 423] – «слыхала от дедушко». Ср. также: «Это самая настоящая бль. Это рассказывал моему отцу, значит, сын того отца, который вот был с ним (разбойником) знаком» [39: 104].

Средством аргументации служит также указание на общераспространенность, известность, ссылка на слухи-толки («так говорят»). Истинность предания, как и былички, может просто утверждаться: «это всё правда». «Была гора, < где разбойники жили >. Долго диру видно там. *Говорят*, сразу-то и кости были... Сталин и то здесь где-то трактом шел. У старика ночевал, дак долго потом тому старику посылки посылал. Это всё сушшая правда!» [4: л. 69. Записано А. В. Федоровой от Осиевой А. В., 1915 г. р., д. Лодейка Нижнеерогодского с/с В.-Устюгского района]. Это связано с ориентировкой (рефлексией) рассказчика на предполагаемую реакцию слушателя.

Достоверность может мотивироваться и тем, что своими событиями историческое время существенно отличалось от нынешнего дня. Это способствует включению в структуру предания указания на давность: «это давно было, в начале веков», «сейчас уже лес вырос» и др. Указание на давность в преданиях связано с организацией причинно-следственных отношений: «*Раньше* с Устюга на Вологду тянули баржи самодельные. Там были разбойники, они и нападали»; «*Раньше всё* на конях возили, дак долго ли ограбить-то» и др.

Иногда в доказательство приводятся песня, пословица, поговорка, обычай, литературные произведения и т. д., по мнению рассказчика, подтверждающие объективность и истинность фактов: «*Слышать – слышал, но правда ли, нет, и не знаю.* Паны проходили. Было тут по нашей местности много хуторов. Есть признаки жизни-то; *счас уже лес вырос* – вырубил, а признаки жизни есте: вот Кема-то тут река есте. Вот в этой Вологодской области. *Тут книга есте специальная, цитывал.* Панское раззоренье было. < ... > А паны тожо цё? – Грабили, *говорят*, так. Паны-то по реке тут делали плота да, всё это у людей обирали и увозили. *Это давно было дело*» [14: 309]; «Были разбойники. Жили... Дом у них был на Окуловском. *Как в песне-то... «Со знаменем... С ножами»... Грабили, кто богатый*» [Записано С. Н. Смольниковым в 1988 г. от Горевой П. А., 1908 г. р., д. Глебовское Кирилловского района].

Аргументами являются разнообразные реалии, географические объекты, топонимы, местные фамилии. В этом случае установка на сообщение достоверной информации может сопровождаться установкой на объяснение каких-либо фактов: «*На Быке есть пещёра. Ход было видно и выход был. Стены отделаны, скамеечки наделаны – всё из камня. Лазили робята, но далеко не лазили – темно там. Раньше были разбойники.* На *Тишине* на речке была какая-то *пещёра, дак это место Разбойником и зовут.* Грабили они население и складывали тут. Раньше всё на конях возили, дак долго ли ограбить-то» [4: л. 20. Записано Е. Б. Островским от Лушковой К. А., 1922 г. р., д. Березово Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

Рассказчик предания может ссылаться на находки и другие «улики», которые утеряны. «Разбойники-то наши? Дак Бог знает! Они приехали, пещеру вырыли да живут и рыбу ловят. *Мы маленькие были, играли. Стол там да лавки и всё. Котелки, ложки да чашки еще были*» [4: л. 42. Записано Е. Б. Островским от Жигаловой П. А., 1919 г. р., д. Выползово Нижегородского с/с В.-Устюгского района]. «*Раньше с Устюга на Вологду тянули баржи самодельные. Там были разбойники, они и нападали. Вторая пещёра была в трех километрах пониже. Тишина. Туда всё и спрятывали. Были там. А там фамилии разбойников написаны, всё фамилии не наши, нездешние. А потом всё засыпало*» [4: л. 50. Записано С. Н. Смольниковым, Е. Б. Островским от Марковой В. А., 1921 г. р., д. Соловьево Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

Установка предания на достоверность способствует тому, что в тексте практически не используются экспрессивные языковые средства, передающие субъективную оценку. Любая прямая оценка в предании всегда выражает общее мнение. Появление индивидуальной оценки свидетельствует о разрушении жанра предания: «Модерни-

зация, привлечение исторических аналогий и особенно сопоставление различных точек зрения показывают, что предания перестали быть заветом предков и вызывают критическое отношение к ним» [40].

Анализ преданий говорит о том, что в их структуре используются различные средства, отражающие прагматику текста. Это свойственно и другим жанрам несказочной прозы.

По наблюдению исследователей, «формулы достоверности» («N мне рассказывал (а)», «Я слышала от N») – обязательный компонент текста поверий и быличек, который располагается в начале или конце повествования, причем авторизатор сообщения в быличках обычно единичен, конкретен (сосед, мама, бабушка и т. д.). Эти формулы имеют однотипную структуру, являются показателем установки говорящего и отражают жанровую специфику данных текстов [38: 50]: «Мама рассказывала. Она у меня чесная была, не врунья, нещё... Она уш врать у меня не люби-и-ла! Точно, што правда» [14: 53–54]. В отличие от преданий быличка описывает события недавнего прошлого глазами очевидца. Для былички характерно включение чужой речи, описание или интерпретация события со слов другого лица. Согласно Т. А. ван Дейку, косвенный речевой акт – это семантический и прагматический ход, позволяющий говорящему «избежать формулирования некоторых частных суждений, а именно отрицательных замечаний или оценок, или перевести их в русло более общих, общепризнанных знаний или мнений, за которые говорящий не несет ответственности» [10: 298].

В случае, если быличка описывала отдаленные по времени события, она использовала формулы достоверности, характерные для предания: *«Это всё есть. И в лисе казалось, и в бане сотворялося. Были люди божественные, с крестином ходили. Раньше вирили»* [Записано С. Н. Смяльниковым в 1988 г. от Курковой П. С., 1908 г.р., с. Феропонтово Кирилловского района], или, например, быличка о порче свадьбы: *«Вот ишо бывало: собирали, знааш вот, когда быу горох – найди девять стручков по девять горошин. Вот и, говорят, кладут. Это ведь я не дельвала! Сохрани меня Господи! А это я слыхала. < ... > Это хорошо слыхала – это было. Но я на самом деле видала, што коней дак останавливали. < ... > Вот, вот – раньше всё было»* [14: 52].

Коммуникативные установки, свойственные каждому фольклорному дискурсу, определяют стратегии построения текста, отбор языковых средств. Набор речевых формул и клише как объективное знание исполнителя / создателя фольклорного текста также может оцениваться как элемент дискурса. Это свойственно не только фольклорно-речевому, но также обрядовому и фольклорно-игровому дискурсу. Описание подобных фактов широко представлено в исследованиях фольклора. Например, севернорусская причеть, помимо обрядовой функции выполняющая прагматическую функцию эмоционального воздействия на адресата, широко использует экспрессивные языковые средства. Типичными для данных текстов являются конструкции формульного тавтологического характера («горе-горькая», «тошно да тошнехонько», «вдиль сдивовалася» и др.). Как отмечают исследователи, удельная тавтология в причитаниях и лирических песнях принадлежит к числу средств эмоциональной и смысловой выразительности [12: 28; 16: 250].

Фольклорно-игровой дискурс имеет свои особенности. Детские считалки, например, записанные на Русском Севере, включают производные от слов, называющих процесс жребия: «чинчики-мизинчики» («чиниться»), «чинилики-микилики» (ср. «чикаться, чекаться» как способ жребия в описаниях вятских игр Е. А. Покровского [36: 59], «чекаться» пск. 'в играх бросать, метать в цель', Даль, Т. 4, с. 586) и счетные слова [33: 114–118], по своей функции приближающиеся к числительным. В текстах обычно присутствуют зачины «первый», «второй»; «перводан, другодан»; «первинчики, другинчики»; «перва руга, друга руга»; «пере, ере, туни, муни, пято, лато...» и т.д. По словам И. А. Морозова, «специфика игровых текстов и их языка обусловлена особенностями игровой ситуации» [31: 122], а «функции игрового текста чрезвычайно близки к функциям таких элементов игрового действия, как очерчивание, разметка и установление границ игрового поля, уговор о правилах, разделение игроков на партии и т. п.» [31: 127]. Игровой контекст требует и языковой игры, поэтому текст считалки строится путем обыгрывания ассоциативного ряда, построенного на основе перемежающихся лексических парадигм текста: «Первинчики / другинчики / По кусту / По насту / Свистень / Перстень / Колокол / Палка / Жужжалка / Солянка / Сокол / Полетай» [36: 54]; либо паронимической аттракции – произвольного сближения сходных по звучанию, рифмующихся слов, образованию каламбуров-окказионализмов, закрепляющихся и воспроизводимых в тексте: «Татарка / Дрянка / На море / Упала / Хрустень / Престень / Изломала / Тынды / Вынды / Шишел / Вышел» [36: 56]; «Пятан, ладан, куфтан, юфтан, дубан, крест» [36: 54] и др. Слово, подчиненное игровому действию, в считалке обесмысливается [32: 130].

Фольклорный текст в дискурсе воплощает определенные структуры знаний – *когнитивные модели ситуаций*. В первую очередь, быличка или предание актуализируют систему устойчивых представлений, выработанных коллективной практикой. Стереотипы осмысления действительности фольклорным сознанием, формируемые традицией на определенном этапе ее развития, представляют собой общие когнитивные модели ситуаций и способов их интерпретации в тексте. В фольклористике при описании преданий данные ситуации представляются в виде совокупности устойчивых мотивов как сюжетообразующих единиц.

В исследованиях текстов несказочной фольклорной прозы иногда можно столкнуться с тем, что понятия текста и дискурса смешиваются. При изучении предания в центре внимания оказывается не высказывание как таковое, а устойчивое представление, ментальная структура, некая модель знания, пресуппозиция, которую вряд ли правомерно отождествлять с вербальным текстом. В обстоятельном исследовании Н. А. Криничной предание определяется как «локальное историческое произведение фольклора, обладающее своими структурно-типологическими особенностями», и в то же время предание в целом и его мотивы в частности имеют определенные тенденции развития, выявление которых и является предметом научного анализа [21: 24–25]. То есть предание – это и информация (пресуппозиция текста), и конкретное высказывание (текст), но в научной интерпретации доминирует не конкретное произведение речи, а устанавливаемый на его основе метасюжет, его генезис и развитие.

Подобные дихотомии часто встречаются в фольклористике. При определении жанра социально-утопических легенд К. В. Чистов подразумевает под данным термином «как сами народные представления социально-утопического характера, так и всю сумму связанных с ними словесных проявлений» (слухи-толки, мемуары, фабулаты) [44: 13]. Сходные противопоставления встречаем и применительно к демонологическим текстам, в частности поверьям (в одном случае это представление, в другом – определенным образом построенный текст) [38: 48]. При этом взаимообусловленность двух явлений, называемых термином «поверье», далеко не обязательна. Поверье как когнитивная структура может реализоваться и в других типах текстов, а именно в быличках.

Понятие мотива и сюжета в фольклористике также неоднозначно. Мотивы предания определяются как «формально-синтаксическая категория сюжета» [21: 19], с другой стороны, мотив в определении Н. А. Криничной – это «организующее начало (т. е. пресуппозиция. – С. С.) целого предания или, что гораздо чаще встречается, одной из составных частей произведения» [19: 15]. Ср. понимание мотива как «некой семантической единицы, некоего смысла, инварианта» и сюжета как «реализации этого инварианта, изложения смысла на каком-то языке» в работах Г. А. Левинтона [23: 307]. Говоря о структуре предания, Н. А. Криничная указывает на отличие предлагаемого мотивного анализа сюжета от исследования обычного повествовательного текста, поскольку «лингвистический аспект указанной проблемы нуждается в специальном изучении» [21: 225].

Необходимо отметить, что когнитивные модели ситуаций определяют не только сюжет, но и логическое построение текста. Особенно свойственно это фольклорным фабулатам, например, быличкам. Былички, как известно, изображают типичные случаи. Стереотипность ситуации, описываемой в быличке, способствует тому, что сходные по содержанию тексты в одной традиции способны воспроизводиться разными рассказчиками. Примером этому служат два текста быличек, повествующих о событиях, связанных с одним и тем же «опасным» местом возле деревни Прилуки, записанные от жительниц д. Березово Великоустюгского района Вологодской области.

1) «Ехал из Устюга. Мой хозяин ехал. Заехал к тетке до Прилук. А тетка говорит: «Не езди, ночевай тут. Поздно!» – «Не знаю, – говорит, – ехать, не ехать? Ладно, думаю, поеду. Еду мимо ручья. Вдруг вижу: ты меня встречаешь с ребятами. А ремельница у меня большая. А потом думаю: нет, не должна ты меня встречать. Это нечистая сила, потому как я тетке похвастался, что я не боюсь ничего. А я ремельницей их и хлещу. А эти ребята-то (черти-то) за кресла хватаются – а я их ремельницей. А они кричат: «Ага! Догадался!» – А я говорю: «Чего уж тут, догадался!» – Да и ремельницей! По деревне еду, а ребята-то, которые встречали-то, все по домам сидят» [4: л. 10–11. Записано Е. Б. Островским от Реутовой А. И., 1913 г. р., в д. Березово Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

2) «Тут я уж здесь жила. Робята уж пять штук было. Я ушла в гости-то на родину. Пришла, посидела. А небо-то заносит, заносит! Я говорю: «Ой, Полька, сойду я, чтобы дождь не застал». Ну я пошла. Но я была без молитвы. Шла потрухивала.



Дождя нет, а тёмно. Дождик заходил, когда к Прилукам подходила. Подхожу к лужку за угором, а там манит. Вот и думаю, чтобы пробежать < побыстрее >. А муж-то мне и говорит: «Клашка, ты угором не бегай, а беги берегом, я тебя встречу». А я бегу, мне встретились сплавщики, говорят: «Не бойся, Клашка, мы прошли уж, дак ты беги». Ручеек пробежала, выбежала почти к речке. Хозяин-то меня и гаркает: «Клашка!» Послушала – «он». Я с им разговариваю: «Пошто идёшь-то, я одна дойду!». Спустилась по Сквородишному ручью. А он уж на берегу меня гаркает. Сгаркал три раза, но уже не называет, он просто кричит: «Эй!» До семафорных столбов спустилась, а он уж опять на угоре гаркает. На песок-то я смотрю – а следов-то нет! Меня и завзбубетенивало. Тут-то я и подумала, что это меня блазнит. Тут вижу, что ребята бегут меня встречать. А я прихожу домой – хозяин дома. Встречать не ходил. А он и говорит: «Это Ваня Даниловский за грибами ходил да свою Клашку и гаркал!» А я говорю: «Ничего не Ваня! Я ведь Ванин-то голос-то знаю. Да и голос-то твой был» [4: л. 18–19. Записано Е. Б. Островским от Лушковой К. А., 1922 г.р., в д. Березово Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

Наиболее важной категорией дискурса можно считать *интертекстуальность*. Дискурс устного прозаического текста, отражающий стереотипные установки, оценки, логику повествования, не ограничивается рамками одного рассказа, он включает другие, предшествовавшие тексты, обмен мнениями, слухи-толки и др., способствующие типизации события, которое изображается в высказывании. Сравним тексты быличек, записанных в одно и то же время в одном и том же населенном пункте. Актуализация информации, изложенной в них, является стереотипной реакцией на один и тот же вопрос собирателя («Водит ли в лесу?»). Все это говорит о том, что перед нами один и тот же дискурс, реализованный в разных текстах.

Первый текст включает формулу-предписание, представляющую собой обобщенно-личное предложение, а также фабулат, повествующий о последствиях нарушения запрета:

« < Уведет, если > захвостнёшься. Одна старушка носила почту в 25 километров. Ходила босая. Вот купила ботиночки на деревянной подошве: «Меня теперь и лешаку не догнать!» Два дня и ходила!» [4: л. 26–27. Записано С. Н. Смольниковым, Е. Б. Островским от Батаковой М.В., 1926 г. р., д. Вострое Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

В устах второго рассказчика история мифологизируется, интерпретируется при помощи устойчивых представлений о том, как это должно происходить:

«Одну бабу водило. Похвасталась – вот и увело. Купила обутку на деревянной подошве и говорит: «Не догнать теперь меня и черту!» Догнала ее одна баба наша. И говорит: «Пойдем вместе-то, веселей». И зашли в лес. А лес всё больше и больше. Пришли к речке кокой-то, а речка широкая. Речку перепрыгнули, а лес не убывает, а лес все дремучей. «Скоро ли выйдем?» – А та: «Скоро». Тут она стала креститься. А та баба-та в ладоши и захопала: «Ага! догадалась!» – И исчезла». [4: л. 21–22. Записано Е. Б. Островским от Лушковой К. А., 1922 г. р., д. Березово Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

Третий текст – рассказ самой героини былички об этом событии. Обращает на себя внимание то, что рассказчица объясняет случившееся с ней теми же причинами, однако связывает его не с собственным нарушением запрета, а с вредительством другого лица (совпадение субъекта речи и субъекта сюжетного действия изменяет стратегию построения текста). Текст имеет совершенно иную модальность («Раньше такое случалось, а сейчас нет»). Его отношение к действительности, вероятно, связано с рефлексией рассказчика на известные слухи-толки о случившемся:

«Уводило, это-то, уводило. Я сама в Устюг приехала в катаниках. Растаял снег. Пришла в магазин, а там мужик продаёт обувку на деревянной колодке, а верх брезентовый. Мужик и говорит: «И лешаку тебя не догнать!» А я ему: «Что ты мне в дорогу говоришь, шанежной рот!» Я в лесу-то два дня и шла. Ночью в лесу ночевала. Напереживалась, дак меня не один день дерьгало. А робят-то у меня петеро. Я бегала с пакетом в Устюг-то, так ребята-то ревут – матери нет! А потом солнышко взошло – под солнышко пошла, так на Фалево и вышла. А теперь уж не чутко, что < такое > есть» [4: л. 37. Записано Е. Б. Островским от Тчанниковой Л. М., 1911 г. р., д. Выползово Нижегородского с/с В.-Устюгского района].

Чем сильнее ориентация создаваемых быличек на подобные им тексты, отражающие обработанные коллективной практикой модели ситуаций, тем большее формальное сходство они приобретают.

Обязательна для фольклорного дискурса *приуроченность к ситуации*. Устный прозаический текст в исполнении рассказчика не изолирован. Он всегда приурочен к ситуации или к общей теме разговора. В одних случаях, при записи фольклорных текстов, приуроченность к ситуации провоцируется вопросом собирателя, в других – рассказчик сам «нанизывает» один текст на другой, развивая одну общую тему. При этом один и тот же дискурс охватывает разные по содержанию и вполне завершённые логически, но тем не менее связанные тексты. Примером тому может служить запись беседы автора с жительницей д. Анциферовской Вожегодского района А. М. Карпуниной, 1914 г. р., сделанная в 1992 году. Дискурс связывает воедино несколько разных текстов, границы которых обозначены условной нумерацией:

– *Были ли в вашей местности клады?*

– (1) В нашей деревне жил мужик, солдат. Богатой быў, денег много заработаў, отслужиў двадцать пять годоў у соўдатах, вышеў. Его Соўдатом и прозвали. Принёс много денег. Принёс, жониўся на моводенькой, взяў-это деушку-это. Экой богатой дак, дали хорошую девку, денег много у его было. И вот он жиў так: работать всё созовёт людей, на стоў наносит, всево тут он наносит и глядит, кто бойко, быстро ест, тот быстро и работает. А кто как это тихо ест, так тямает – дак: «А ты пойди, матушка, от тебя тожо тоўку нету». И отправит. А кто быстро ест, дак: «Вот ты и поработаешь быстро, а ты вот... – не одной < *скажет* >, так девок пристыдит – созовут робят. Пристыдит деўку-то, што: «Пойди, от тебя тожо не работница, пойд, деўка!» А платиў-то он хорошо, дак к нему бойко шли-то люди-то.

(2) И вот он, это, пойдет в лес. Идет, это, – дураком назвать нельзя, да и умным. Пойдет в лес (всё в шляпе ходи́). Шляпа скинет: «Ну, не хочешь со мной идти – оставайся здесь!» Придет домой, это, баба скажет, што: «Иван! (нет, это, Алёксандро) Алёксандро! У тя где шляпа?» – «А не схотела со мной идти, на суцёк задело – и там я и остави́». – «Да што ты, ведь тебе и шапок не напасти!» – «Я заўтра схожу». – Вот, зараз не взяю, а тут возьме́т сходит, это, поцты.

(1) И вот зовет людей, если-от надь обедать, скажот: «Идите́ обедать». Кто, это, если там скат: «Да надо-на, дедушко (или дядинька), давай это тут доделаем-да». – «Ну, от и доделывай, садись, это, роботай, а мы пойдём обедать. И не приходи, пока мы обедам! Ты роботай!» Вот.

Вот у ево, говрят, во так и станут сено грести. Вдруг заоболоцёт. «Ой!...», – заторопяця. «Не торопитесь, не будёт дождя!» – Ну, люди и не торопяця. Вдруг нацьне́т дождик – «Ну всё, пошли». Вот такой уж, што ему никто ницево и не указывай. Как укажешь – всё, пропало дело! Во какой бы́.

(3) Соўдатом двадцать пять годов жи́, и у ево было денег, золота много. И не могут найти, вот. Старуха-то умерла, доцька осталась, доцька вышла в Тигино замуж. А они маленько от моево-то отцю были свои. Вот дочка-то поехала туды, да пришла, да и говорит: «Вот, Михайло, это, как татьке худо будёт, дак ты по меня приезжай, а ходи каждый день, я тебе заплацую, ходи проведай». – Вот. – «Я, – grit, – утром пришоу, он лежит. Я, – grit, – говорю: «Олёксандро, дедо, дядя Алёксандро!» – «Што?» – «А тебе, буди, худо?» – «Да, – grit, – мне худо. А, Мишенька, поезжай-ко, говрит, по эту... по Зенку (Зиновье́й звали доць-то), поезжай, привези, grit, её, надо, grit, мне ей показать, што где у меня клад, это, золото». Я, grit, запряг пришоу-да, свою лошадь запряг, знацит, скорие́ дак. Это. Уехали. Приехали... Он и умер». И никак не могли натти. А у ево бы́ вот экой кукшин золота, и вот – а уж он около – и не могли найти дак. Дак доць-то так уж плакала, дак вот, а он сказал, што: «У меня деньги зарыты». Где зарыты? Только сказау, а где зарыты? Искали не могли найти, дак вот, бывало вот, с каждым можот быть. – «Я в одно время, grit, вышеу́-от в какой-то праздник. Вышеу́, grit, на том мисте, grit, огонёк выскакиват, выскакиват». Вот показывало.

(4) Дак вот. А вот этот Борька косиу́, grit, косиу́ он это место, дак вот: «Какую-то яму я, – grit, – находиу́, дак у него, grit, не там ли?» Вот да как бы искали, дак нашли. А у ево целый кувшин золота-то. Вот он там и живет недалёко < этот Борька, он рассказывал >.

– А как узнали, что именно в этом месте клад?

– (5) < Один раз мужик шел мимо >, а он < Алёксандро > на дворе. Выкопау́ яму, на дворе так вот. Не на улице, а во дворе, выкопау́ да и кладёт. Он и увидеу́. Этот мужик-от. А зашоу́ к соседу, а этот старик-от и пришов, Алёксандро-то. И говорит: «Дядя Алёксандро, глупова, это, в грех не вводи, grit это, я, grit, видеу́, што ты, grit, деньги спрятау́, grit, золото». – «Хорошо, хорошо. Вот тебе спасибо, вот тебе спасибо». Ушоу́, grit, принёс две по пять рублей две золотые: «Вот, на!» Как это, «глупова в грех не вводи» дак – «Ты меня соблазнишь – я

видеу, што ты клау, я могу украсть. Я, грит, в грех большой ввезну». Вот он сходиу принёс. А деньги-те – а после тово он, говорят, два года и жиу – и вот сказывают, вот зкой кувшин, полный золота. Он богатый быу.

– А клады не заговаривали?

– (6) Один мужик пошоу клад-от в лес-от класть, а это один и замитиу, што он пошоу-это. Он за им, да всё так, всё тишком всё от ево. Вот, он взяу начау яму копать. Выкопает... Выкопау да положиу, да грит: «Ну, грит, за этот клад двенадцать голов, пусть кто положит двенадцать голов» (там скотины или... штобы у ево). А он сидит там, да и говорит: «А двенадцать колоу». Он грит: «Не-е-т, двенадцать голоу!» – «Нет, – грит, – двенадцать колоу». Это, он опять в третий раз. «Ну, – говрит, – Господь сназау: «Двенадцать колоу», – дак уж и пусть двенадцать колов». Он ушел, а он взяу двенадцать колов высек да на это место ткнул, клад взяу и пошоу.

(7) Кто как там это цево, кто какое завещанье делает. Вот у нас вот где-то там вот это есть, говрят, клад за речкой. Вот цясто выдают, это, огонь. Придут вот, заметят, что уж около этово место, придут – нету. А там священник быу, поп-от жиу, там у ево дом быу за рецькой. Не река, а, это вот, рецюшка. Вот у ево там дом быу. И там ключь быу. И вот он, видно, вот как иё... как нацяли этих попов-то, дак он, видно, вот и спрятау. А потом ево приехали ночью, забрали и увезли. Вот. Дак вот, это там, Огарковская деревня-то, дак, говорят, што видали-от цясто. На какой-нибудь праздник, то на Рождество, то на какой-нибудь праздник, огонёк пылает, пылает. Пойдут – теряетесе, придут – не знают, в каком мисте.

(8) Дак вот, один дак это знау, только не у нас. Там што, кто это клау, да там какой завёщаниё давау. А один и знау, он это. Как надь колодець копать (ево, это, Ася звали), ево всё звали, што вот «нам найди место, где, он это, колодець копать, штоб на камень не это». Он пришоу однаждь колодець и грит: «Вот тут дак, – грит, – только два метра, – грит, – до воды. Нет, три метра, а вот тут, – говорит, – два. А тут вот, – грит, – камень есть, плита, в сторону, – грит, – два метра». Ну вот мужики не поверили, што уж правда ли. И стали на этом месте копать, где, он сказау, два-те метра, што тут камень-от. Верно, выкопали – плита. Окопали, дак вот такая тоущиной она, плита эта, камень, и два метра тут шириной, и два метра знат куда. Вот и выкопали, где три-те метра. Это вода-та. Дак вот он, он, говрят, знау. Вот кто если где склад, клад положит да ему скажет, он всё равно найдет. Безо всяких. Он, видно, знау всё это. Заговаривали, а он знау. Заговорят, а он знау [29: л. 72–74].

Меморат (1), разорванный текстом (2) приурочен к рассказыванию фавулата (3), предваряет его, мотивирует достоверность истории описанием странности, необычности персонажа. Бывальщина (2), в основе которой анекдотичный сюжет, усиливает необычность человека, а значит, и возможность, достоверность описываемой далее ситуации. Быличка-фавулат (3) является ответом на первый вопрос собирателя. Быличка (4) – «дочерний» рассказ – приводит новые сведения о сказанном. Бывальщина (5) служит ответом на второй вопрос собирателя. Быличка (6) спровоцирована третьим вопросом собирателя, но фактически органично продол-

жает текст (5) и является ответом на второй вопрос. Зачин былички (7) является реакцией на третий вопрос, а сам текст развивает тему быличек (3) и (4), новой историей подкрепляя их достоверность. Быличка о знатоке (8) подводит итог сказанному и логически завершает ответ на второй вопрос собирателя. Итак, мы видим что в организации данного дискурса большое значение имеют вопросы собирателя. Особенно актуален для рассказчицы второй вопрос, в то время как первый и третий служат для нее лишь сигналом смены темы разговора. Текст (6), приуроченный к третьему вопросу, не содержит формул достоверности и этим отличается от всех других историй.

Единый дискурс приводит к контаминации текстов разных фольклорно-речевых жанров. Особенно характерно это для демонологических устных рассказов, связывающих воедино *поверья* и *былички*, на что неоднократно указывалось исследователями. По тематике близки быличкам малые фольклорно-речевые жанры – различного рода *предписания* (запреты, правила поведения). Установка рассказчика на передачу опыта, обуславливает императивность рассказа, в котором поверье сопровождается предписанием: «Хозяин есть не только дома, но даже и бани, мостков. *Если на мостки упал, то ты должен потом на это место... надо три раза приходить*: «Прости, хозяин мостков, в чем я виноват, и помоги избавиться от недуга». И в гараже тоже хозяин» [Записано С. Н. Смольниковым в 1992 г. от Погодиной Н. В., 1929 г.р., с. Бабаево].

Предписание может объединяться и с быличкой: «У нас одного мужика (носил луг) три дня носило. Да и он домой пришел еле, пуговицы оборваны, босиком. Жена его сказала: «Понеси ты лешак!» Везде побывал, а на крестах опомнился. Ему казалось, что пятеро мужиков с ним ходило. Мужики с вечера пили (он вообще часто выпивал), вот жене надоело и выругала. *В час снажешь (лихой час бывает), да и понесет*. Он перед утром убежал – утром она его выругала» [4: л. 65. Записано А. В. Федоровой от Прилуцкой А. Г., 1921 г. р., д. Прилуки Нижегородского с/с В.-Устюжского района].

Предписания могут включаться и в структуру устных рассказов об обрядах и обычаях. Такие тексты обладают особой модальностью, выражают императивность, что связано с установкой рассказчика на передачу знаний. Рассказы о святочных гаданиях могут сопровождаться быличками: «Ворожили. Стокан на стол поставят, воды нальют, и колецько < опустят >. Или на себя хомут наденут да в зеркало смотрят. *Стокан воды, колечко, прикрыла бумажной, сама закройся платком и глядишь. В ставку смотреть надо*. Вышел мне голубой костюм, кепка серая. Было девки хомут на себя наденут и на голбешной порог, зеркало берет, свицку: «Выйдет мне жених из гобца». Одна села, смотрит в зеркало и вдруг выходит к ей целовек. Она взвизжала, хомут сбросила и к девкам убежала» [4: л. 74. Записано А. В. Федоровой от Лушковой С. В., 1910 г. р., д. Лодейка Нижегородского с/с В.-Устюжского района].

Данное явление характерно и для других типов фольклорного дискурса, например, детской игры. Как известно, общность игрового дискурса способствует компиляции фрагментов разных считалок в один текст [31: 129]. Рассмотрим

сказанное на примере текстов особой жанровой принадлежности, исполнявшихся во время качания на качелях в Пасху. В Вожегодском районе Вологодской области «качульные» припевки сопровождали игру в мяч: «На Пасху были качули: на сарае – детям, молодяшка – на гумне. Из соломы мяч сделают, и пинают, и ловят» [29: л. 93. Записано С. Н. Смольниковым от Королевой М. П., 1909 г. р., д. Олеховская Марьинского с/с]. Время качания определялось длиной припевки, поэтому устойчивым в них был лишь специальный зачин, далее исполнители использовали фрагменты других текстов (чаще считалок и потешек, – в расчете на детскую аудиторию), свободно сочетая их и стараясь сделать припевку более длинной. Ср.:

1) Шти-шти-шти,  
По заречью шли.  
Мужика нашли  
И того сожгли.

О кровлю рогами,  
О тын головой,  
О сарай бородой.  
Пойди с качулюшки долдой!  
На качулюшку – другой!

Тебя матка звала  
Соломатки хлебать  
И каши заскребать.

[29: л. 4. Записано С. Н. Смольниковым от Маятиной Л. С., 1912 г. р., д. Андреевская Пунемского с/с.]

2) Шти-шти-шти,  
По заричью шли,  
Мужика нашли  
И того сожгли.  
О кровлю ногами,  
О ясли руками,  
О тын головой,  
О сарай бородой.  
Пойди с качулюшки домой

Да и жопу-то замой  
Прясым молоком  
Да и сывороткой.  
Стрело-горело,  
По-за морю летело.  
За морем церква –  
Церква Микола, Анна Быкова.  
Цирцирошка,  
Золотые рожка.

Тебе денемка –  
Мне копеечка.  
Тебе в жопу-то тыцёк  
Да и в рот пятацёк!  
Там чашки, олашки,  
Медок, сахарок.  
Поди вон, королёк!

[29: л. 8. Записано С. Н. Смольниковым от Омеличевой М. А., 1911 г. р., д. Андреевская Пунемского с/с.]

Ср. считалки: «Первинчики, другинчики, / На колобе, на волобе, / На божьей Русе, / На поповой полосе / Стоит чашка-маленка / Ржи поваренка. / Здрело, горело, / По-за морю летело. / За морем церква, / А в церкви икона – / Анна Быкова. / Кун!» (Верховажский район); «Чикилики, микилики, / Скакали голубилики, / По насту, по насту, / По лебедеву насту. / Кинь, кишка, / Золотые рожка! / Школьник, вольник, / Вон пошла!» (Белозерский район); «Чинчи-родимчи / Летели голубинчи / По Волге-реке. / Там чашки-орешки, / Медок, сахарок, / Пойди вон, королек!» (Никольский район) [32: 68–70]. Объединение разных фрагментов в новый текст связано с общностью игрового дискурса. Обращает на себя внимание то, что приуроченность к ситуации жребия в считалке, реализованная в счетном зачине, в «качульной» припевке изменяется. Счет, неактуальный во время качания, замещается зачином, отражающим приуроченность к новой игровой ситуации. Пасхальное разговление находит отражение в использовании текстов с «гастрономической» и «скоромной» тематикой. Нетрудно заметить, что сравниваемые тексты считалок и припевок связаны отношениями формального подобия, хотя функционально и различаются, имеют разное назначение.

Таким образом, выявление различных фольклорных дискурсов и их типология необходимы для решения проблем, связанных с разграничением фольклорных

жанров, поскольку сами тексты, воспроизводимые разными дискурсами, такой специфики могут и не иметь. При обозначенном подходе более целесообразно говорить о рядах текстов, способных выполнять один и тот же набор функций в одном типе дискурса, а в частности о *функциональных парадигмах* текстов. Для функциональной парадигмы характерна, но не обязательна и номинативная общность (примером тому могут служить традиционные былички и современные рассказы об НЛО, полтергейстах и проч., типологическая близость которых убедительно показана С. И. Дмитриевой) [13: 97–109]. *Номинативные парадигмы* охватывают тексты, объединенные общим содержанием (предания, легенды, былички, поверья окладах; предписания, поверья, былички и т. д., например о лешем). Применительно к фольклорным текстам можно говорить и о *формальных парадигмах* текстов, использующих единый набор формул, стереотипных структур и т. д.

Приведенные «качульные» припевки входят в одну формальную парадигму с текстами считалок, а функциональная парадигма объединяет их, например, с текстами подобных припевок, записанных в с. Спас-Ямщики Междуреченского района Вологодской области: «В Пасху на качулях качались:

1. Раз на веселку, Два на веселку. С веселки долой На барской двор. На барском дворе Там коренья сушат Недосушивают.	– Бабушка Риня, Куда ты ходила? – В Новую деревню. – Что ты там видела? – Утку в юбке, Селезень в кафтане, Коза в сарафане.	Выше подвыше, Под самую крышу. Под самую крышу, Под самый князёк На последний разок».
--	---	---

[5: л. 41. Записано С. Н. Смольниковым от Камазовой Г. С., 1934 г. р., с. Новое.]

2. «Раз на качалку, Два на качалку, Три на качалку, С качалки долой На боярской двор, На боярском дворе	Там и пушки пушат Недопушивают, Там коренья сушат Недосушивают. Бабушка Орина По горенке ходила,	Сына заводила. Сын Максим И котомка с им. Выше-повыше По самую крышу, До самого князька!»
--	---	--

[5: л. 47–48. Записано С. Н. Смольниковым от Староверовой А. Н., 1910 г. р., д. Семеново.]

*Фольклорный и нефольклорный дискурс.* Итак, актуальность изучения фольклорного дискурса несомненна. Однако данный подход требует решения многих вопросов. Ключевым из них является соотношение понятий «фольклорный дискурс» и «традиция». Постановка данной проблемы вызвана и тем, что прозаические фольклорные тексты могут воспроизводиться не только фольклорно-речевым дискурсом, но также, например, публицистическим, научным и др., предполагающими письменную форму текста.

К числу наиболее сложных проблем следует отнести изучение фольклорного текста в художественном дискурсе. Особый тип дискурса фольклорного текста, на наш взгляд, представляет собой ставшее традиционным исполнение фольклорного текста со сцены, деятельность фольклорных исполнительских коллективов. Однако эти вопросы требуют специального изучения.

Публикация фольклорных записей, имеющая свои установки и конкретные цели, может рассматриваться как особый дискурс фольклорного текста, новое «внедрение в жизнь». Особенно ярко это проявляется в авторских пересказах быличек, преданий и легенд, которые строятся в соответствии не с фольклорными, а с авторскими намерениями при передаче текста, установкой на подчеркнутую историчность или занимательность, попыткой выделить наиболее значимое и опустить не заслуживающее внимания, пояснить непонятные места собственными наблюдениями и представлениями, высказать свою оценку истинности излагаемых фактов. Сохраняя номинативное тождество с фольклорными текстами, авторские пересказы образуют иную функциональную парадигму (уже не фольклорный, а литературный жанр). Наиболее характерно это для записей XIX–начала XX в., сделанных этнографами, историками и любителями-краеведами. «Вторжение» собирателя в фольклорный текст может проявляться по-разному. Ограничимся лишь некоторыми примерами.

Пересказ текстов преданий в историко-этнографических публикациях закономерно ведет к искажению фольклорно-речевых канонов. Это характерно для работ даже известных своей этнографической точностью авторов: «В старину было нашествие на Кадниковский уезд какого-то воинственного народа, который на пути своем делал страшные опустошения и зверства; *когда действительно было нашествие, достоверно неизвестно: одни говорят, лет сто тому назад, другие – двести, также неизвестно и то, какой это был народ; по одним преданиям это были разбойники с Волги, по другим – народ, известный под именем чуди; а, может, это были беглые новгородцы или поляки. По всем преданиям они известны под именем панов*». А. А. Шустиков (автор данной статьи) не только сопоставляет различные точки зрения, но и проводит исторические аналогии, ссылаясь на данные Вологодской летописи и других опубликованных памятников письменности XVII века [45: 115].

Даже при относительно точном пересказе предания текст может сопровождаться авторской оценкой достоверности: «...*Говорят, будто сей лабиринт оканчивается подземным ходом, продолжающимся до Введенского монастыря, и что однажды любопытные проникли в это подземелье и при свете фонарей увидели там в некотором расстоянии человека, который сидел у стола, облокотившись на стул. Едва к нему прикоснулись, он исчез, видели один только прах. Это предание ходит в народе, но исторической достоверности придать ему не можем*» [24]; «*Замечательно, что в своих сказаниях о разбойниках народ зовет их панами. Это весьма характерно и исторически верно: разбойничьи подвиги панов-поляков в смутное время так глубоко врезались в память народа, что и обычных разбойников он потом стал называть панами*» [30: 102]. С другой стороны, следует отметить и использование в пересказе традиционных «формул достоверности» – «говорят», «в народе ходит предание» и т. д.

В изложении предания могут использоваться слова, выражающие экспрессивную оценку, что противоречит нормам фольклорного текста, использовавшего клишированные средства оценки (не субъективной, а отражающей общее мнение)



[40: 269]. Налицо «олитературивание» предания, включение его в парадигму текстов исторической беллетристики: «*Говорит предание*: что один сысольский житель Суханов, по прозвищу Шипица, производивший торговлю на Волге, встретился там с разбойниками, к которым и сам должен был присоединиться, избегая преследования *грабителей*. Недолго Шипица оставался среди этого *отчаянного народа*: он хитростью и обманом скоро успел ускользнуть из толпы *хищников*, и в короткое время возвратился на место своего жительства. Разбойники долго употребляли тщетные усилия к открытию убежища Шипицы, наконец в 1739 году они достигли своей цели: *злодейски* отмстили сысолцу Суханову за его *хитрый* обман. Шипица, живя долго у себя дома и не воображая об угрожавшей ему гибели, вдруг, как говорится, среди белого дня, 10 мая помянутого года, видит грозный приступ к своему дому многочисленной толпы знакомых ему разбойников и почти без обороны подвергся мучительной смерти от рук *злых мстителей*. Разбойники, рстерзав Шипицу, убили и людей, находившихся при нем, расхитили все имущество Суханова и самый дом его сожгли» [17: 412]. В авторском пересказе наблюдается изменение фольклорного текста, приведение его в соответствие с научными знаниями и данными исторических памятников. Точную дату события автор, вероятно, устанавливает, опираясь на данные памятников письменности. Ср. также другой текст: «...утверждают, что Девичий остров, находящийся на Онежском озере, в пяти верстах от села Деревянного, получил свое название во время литовских набегов. Говорят, что толпа *буйных литовцев*, сжигая и опустошая близлежащие к острову этому деревни, схватила с одной из них *необыкновенной красоты* девушку и отправилась вместе с нею праздновать свое приобретение на этот остров. < ... > Вдруг паны вышли из леса... Сотни стрел полетели в *несчастную жертву хищничества*, одна за другой пронизывая лодку и платье *несчастной*, но не касаясь *прекрасного тела ее* < ... > на острове этом хранятся до сих пор клады и драгоценные сокровища, зарытые тут литовскими *хищниками*» [25]. В данном пересказе автором, стремившимся к исторической точности, неправоммерно отождествляются легендарные паны и литовцы.

При научной интерпретации данных текстов исследователи используют свои критерии в оценке истинности предания: «Относительно преданий следует оговориться, что их подлинность как текстов прозаических, не стихотворных и тем самым в известном смысле канонических определяется не лексикой и фонетикой (они могут меняться при каждом конкретном исполнении в зависимости от места рождения и жительства рассказчика, его социальной принадлежности, образовательного ценза, а также от эпохи, в которую он живет). Их подлинность определяется более стабильными и более общими категориями, которые проявляются на уровне предложений, – точнее говоря, мотивов. Подлинность же составляющих предание мотивов, взятых в их взаимодействии, которое обуславливается архетипом и поддерживается исторической основой, – в известной мере гарант его достоверности. Задача соотнесения рассматриваемого мотива с аналогами, содержащимися в других преданиях, облегчается благодаря Указателю мотивов. Однако в подавляющем большинстве случаев фольклорность текста подтверждается наличием вариантов, записанных с достаточной точностью» [20: 5].

Как и фольклорный, научный дискурс предъявляет свои критерии для доказательства истинности фольклорного текста. В первую очередь, это условие точности записи; во-вторых, обязательное указание источника записи, паспортизация текста (соответствующая формулам достоверности в фольклорной традиции). Научный текст, включающий фольклорный, строится в соответствии с задачами и установками исследования, а потому может расцениваться как одна из форм актуализации фольклорного текста в нефольклорном дискурсе. В научном дискурсе фольклорный текст приобретает признаки письменного текста, в частности получает условное заглавие и композиционно-графическое членение в соответствии с литературными нормами.

Таким образом, дискурсный анализ устанавливает закрепленность фольклорного произведения за традиционной ситуацией и выявляет признаки текста, обусловленные этой ситуацией. Только знание данных взаимосвязей позволяет объективно квалифицировать текст и его возможные варианты, сохраняющие номинативное, формальное и функциональное подобие, и объяснить трансформации текста, обусловленные изменением дискурса.

В заключение отметим, что сложность дискурсного анализа фольклорного текста не исчерпывается перечисленными проблемами. Решению их во многом может способствовать функциональный подход, разрабатываемый в лингвистике, для которого основополагающим является соотношение языковой единицы и среды [8: 49]. Но многие необходимые понятия функциональной лингвистики в применении к тексту как особой единице речи требуют уточнения и глубокой разработки. Это касается и вводимых в статье терминов: формальная, номинативная и функциональная парадигма текстов. Нуждается в большей детализации типология фольклорного дискурса. И, наконец, крайне важным представляется выявление способов вербализации дискурса в фольклорном тексте, создающее условия для создания объективной типологии фольклорных жанров.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. – М., 1965.
2. Алпатов С. В. Двоеверие как диглоссия (К проблеме жанровой дифференциации устной несказочной прозы) // Филологические науки. – 1994. – № 4.
3. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
4. Архив фольклорных экспедиций филологического факультета ВГПУ. Материалы экспедиции в Великоустюгский район Вологодской области. 1991 г.
5. Архив фольклорных экспедиций филологического факультета ВГПУ. Материалы экспедиции в Междуреченский район Вологодской области. Тетрадь 14.
6. Байбурин А. К. Некоторые вопросы этнографического изучения поведения // Этнические стереотипы поведения. – Л., 1985.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
8. Бондарко А. В. Проблемы грамматической семантики и русской аспектологии. – СПб., 1996.
9. ван Дейк Т. А. и Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – М., 1988.

10. ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.
11. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. – М., 1996.
12. Гусарова Н. Д. Сочетание однокоренных слов в структуре стиха причитания // Язык и стиль произведений фольклора и литературы. – Воронеж, 1986.
13. Дмитриева С. И. Мифологические представления русского народа в прошлом и настоящем (Былички и рассказы об НЛО) // Этнографическое обозрение. – 1994.
14. Духовная культура Северного Белозерья: Этнодиалектный словарь. – М., 1997.
15. Дымарский М. Я. Текст – дискурс – художественный текст // Текст как объект многоаспектного исследования. Научно-методический семинар «textus». – Вып. 3. – Ч. 1. – СПб.; Ставрополь, 1998.
16. Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. – М., 1963.
17. Кичин Е. Об основании города Устьсысольска // ВГВ. – 1853. – № 37.
18. Ковтунова И. И. Поэтическая речь как форма коммуникации // Вопросы языкознания. – 1986. – № 1.
19. Криничная Н. А. О принципах отбора и систематизации преданий // Северные предания (Беломорско-Обонежский регион). – Л., 1978.
20. Криничная Н. А. Предания Русского Севера. – СПб., 1991.
21. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. – Л., 1987.
22. Кумлева Т. М. Коммуникативная установка художественного текста и ее лингвистическое воплощение // Филологические науки. – 1988. – № 3.
23. Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895–1970). – М., 1975.
24. Левицкий Н. О древностях Сольвычегодска // ВГВ. – 1899. – № 52.
25. Ломачевский // Семейный круг. – 1859. – № 9 (цит. по: Н. А. Криничная. Предания Русского Севера. – СПб., 1991. – С. 171–172).
26. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996.
27. Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В трех томах. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992.
28. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В трех томах. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992.
29. Материалы экспедиции 1992 года в Вожегодский район Вологодской области. Тетрадь ССН-4.
30. Мерцалов А. Е. Панский наезд // Вологодский сборник, издаваемый при Вологодском губернском стат. комитете. – Т. V. – Вологда, 1887.
31. Морозов И. А. Прагмасемантика игровых текстов // Славянское и балканское языкознание: Структура малых фольклорных жанров. – М., 1993.
32. Морозов И. А., Слелцова И. С. Не робей, воробей!: Детские игры, потешки, забавушки Вологодского края. – М., 1995.
33. Николаев С. Г. Считалки и считалочные слова // Русская речь. – 1988. – № 1.
34. Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. Лингвистика текста. – М., 1978.
35. Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – М., 1988.
36. Покровский Е. А. Детские игры, преимущественно русские. – СПб., 1994.
37. Путилов Б. Н. Типология фольклорного историзма // Типология народного эпоса. – М., 1975.
38. Санникова О. В. Польская мифологическая лексика в структуре фольклорного текста // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. – М., 1994.

39. Северные предания (Беломорско-Обонежский регион) / Под ред. Н. А. Кри-  
ничной. – Л., 1978.
40. Соколова В. К. Русские исторические предания. – М., 1970.
41. Соколова В. К. Современное состояние преданий // История, культура, этнография и  
фольклор славянских народов. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Докла-  
ды советской делегации. – М., 1973.
42. Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. – М., 1983.
43. Фатеева Н. А. Автокоммуникация как способ развертывания лирического текста // Фи-  
лологические науки. – 1995. – № 2 и след.
44. Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. – М., 1967.
45. Шустиков А. А. Троицина // Живая старина. – 1892. – Вып. 2.

## **СПЕЦИФИКА РЕКРУТСКИХ ПРИЧИТАНИЙ И ЖАНР РУССКОЙ ПРИЧЕТИ**

Поводами для исполнения причитаний чаще всего становились печальные или даже трагические для крестьянской семьи события: смерть близкого человека; выдача девушки замуж против ее воли; проводы на военную службу. Повторяемость этих событий в жизни деревни и возникновение на их почве особых обрядов способствовали созданию относительно устойчивой системы жанровых разновидностей. Известны три основные разновидности причитаний: похоронные, свадебные и рекрутские. Все они являются «ритуально-обязательным моментом обряда» [Чистов К. В. – 4: 6].

Сама причеть, как и обряд, в состав которого она входит, имеет древнюю магическую основу, связана с мифологическими представлениями о мироздании. В историческом плане наиболее древним является похоронный обряд. На основе похоронного обряда возник обряд свадебный. Свадьба метафорически уподоблялась похоронам, чему способствовало то, что оба события рассматривались как акты инициации, перехода из одного жизненного состояния в другое.

У рекрутского обряда генетическая основа та же, что и у свадебного, с той лишь разницей, что поэтические средства, мотивы и образы могли заимствоваться и из похоронной и из свадебной обрядности. Но сам ритуал проводов в армию, основанный на семантике обряда погребения, не получил детальной разработки и не обрел полной самостоятельности по причине довольно позднего появления (примерно в середине XVIII века). Это заметно сказалось на его структуре, бытовании, распространении.

Генетическая связь с похоронной традицией в рекрутских причитаниях ощущается более сильно, чем в причитаниях свадебных. Обусловлено это, прежде всего, обрядовой спецификой и семантической нагрузкой рекрутской причети, которая «зиждется на тех же эпических основах, отражает в себе тот же эпический склад и связана отчасти с теми же верованиями и преданиями, относящимися к смерти и загробному существованию» [2: V]. Провожая рекрутов на военную службу, которая по своей идее связана со смертью и кровопролитием, родные и близкие оплакивали новобранцев, как живых мертвецов, с которыми, может быть, им уже не доведется увидеться. Военная служба в крестьянском сознании отождествлялась со смертью и воспринималась даже как нечто более тяжелое, чем сама смерть. Тяжесть расставания с рекрутом вполне выражается словами самого причитания: «жива эта разлука пуще мертвой» [2: V].

Но отождествлять рекрутскую причеть с похоронной нельзя. Уже характер бытовой основы, на которой формируется обряд, дает возможность говорить о тематическом своеобразии рекрутских плачей в отличие от похоронных. Осмысление

призыва на военную службу как смерти человека было метафорическим, не буквальным, так как народное сознание не допускало хоронить живого. Еще одна специфическая черта рекрутских причитаний заключается в том, что они выражают реакцию на государственный гнет, тогда как в похоронной причети причиной несчастья являются непознанные силы природы, а в свадебной – патриархальный семейный уклад [Чистов К. В. – 4: 40]. Рекрутские плачи не были пронизаны фаталистическим мироотношением в такой мере, как похоронные, они также не выражали столь безоговорочного преклонения перед авторитетом государства, как свадебные перед авторитетом семьи. Поэтому рекрутская причеть поднималась иногда до открытого протеста против социальной несправедливости и государственных порядков. Она была сильнее ориентирована на современность. Кроме того, если в похоронной и свадебной причети отчетливо проявляются элементы древней магии, то в рекрутской доминирует выражение чувств вопленицы. Рудименты магии если и присутствуют то десемантизируются, приобретают немотивированный характер, становятся своего рода «общими местами», «поэтическими украшениями».

В целом рекрутский обряд был несложен. По данным второй половины XIX века, он предусматривал следующий порядок действий [2: 262–263; 7: 57–60]. После того как на сходке вынут жребий, в доме рекрута устраивается «печальный пир»: готовят и собирают на стол все что могут и угощают отданного в солдаты водкой, чтобы облегчить его душевное состояние. Сюда могла быть приглашена вопленица. За плату она исполняла соответствующие причитания вместо матери, жены, сестры рекрута. Эта женщина являлась выразительницей семейного горя во всей широте и глубине, демонстрировала его на профессиональном уровне с помощью специальных исполнительских средств. Монотонное заунывное пение смягчало скорбь и тоску, вызывая слезы у слушателей. Практика найма воплениц не была повсеместной, имела место лишь в отдельных областях России. Некоторые исследователи вообще отрицают существование института наемных плакальщиц, полагая, что любая крестьянская женщина, являясь носительницей фольклорной традиции, могла сама более или менее удачно исполнять соответствующий ситуации плач.

Стоящие «на очереди» парни задолго до рекрутского набора начинали пользоваться разными привилегиями: их не принуждали к работе, не посылали на трудные зимние заработки, давали большую свободу и снисходительно смотрели на их проступки и шалости. Но летом рекрут (если он не из богатых) отправлялся на заработки. Там он обязательно покупал себе гармонь и справлял праздничный костюм, в котором главное значение придавалось «выстяжным» черным сапогам и суконному «пинжаку» (правда, этот обычай не был общим для всех областей России). Оставшиеся деньги рекрут оставлял на карманные расходы («на табак») и в августе возвращался домой. С этого времени начинался его «разгул». Он становился главным действующим лицом на всех праздниках, вечеринках, посиделках; вместе со сверстниками катался на конях по улицам не только своей, но иногда и ближайших деревень; пел песни – то мрачные и подавляющие, то веселые, плясовые, быстро переходя от горя к веселью. При этом напиваться не только не считалось предосудительным, но было даже как бы обязательным условием «гульбы».

За неделю до призыва, начинавшегося обычно в ноябре, гулянье рекрутов приобретало особо широкий размах, а за 2–3 дня начиналась «гостьба» («гощение») – прощание с родными, кровными и духовными, начиная с самых близких. Ездили к братьям, теткам, родным и двоюродным, к крестным, сватам, кумовьям и т. д. Когда рекрут собирался в гости, мать напутствовала его следующим причетом:

Ты послушай-ко, рожденье сердечное.  
Скачена жемчужина-ягодка,  
Куда ты справляешься и свиваешься?..  
Свиваешься не по-старому,  
Справляешься не по-прежнему

Во частое любимое гостьбище...  
Справляешься не по волюшке великие.  
Ты пойдешь во частое любимое гостьбище,  
Уж не в первое, а в последнее...

[7: 58–59]

В гости рекрут ходил со своими сверстниками. Там его обычно встречали причитаниями, подносили вина и усаживали за стол, на котором кипел самовар, стояли разные закуски и непременно рыбник (рыбный пирог). Из гостей рекрута уводили «взжатки», т. е. лицом к большому углу, а спиной к двери, с той мыслью, чтобы в скором времени быть ему здесь опять в гостях.

В день отъезда к месту сбора в дом рекрута собирались родственники и соседи; после угощения родители благословляли сына и выводили его под руки из избы. При прощании мать начинала причитать, рассказывая о том, что ждет рекрута на призывном пункте:

Заведут тебя во приёмку казенную...  
И станут тебя оглядывать и осматривать,  
И поведут тебя на кружало государево,  
Под меру, под казённую.  
И рыкнут судьи-власти не милостивы...  
Подрежут резвы ноженки,

Припадут белы рученьки...  
Принесут тебе бритву немецкую,  
Станут брить да буйну голову,  
Золоты кудри сыпучие

[7: 58–59].

К месту призыва вместе с рекрутом отправлялся кто-нибудь из родственников-мужчин. Там производилось «забривание», о котором шла речь в причитании матери, после чего рекрут становился новобранцем. Перед отправлением к месту службы солдат еще приезжал на 1–2 недели домой, где, одевшись в лучшее платье, снова гулял.

В день отъезда на службу новобранец рассказывал сон, виденный им прошлой ночью. В тот же день готовилось обильное угощение и начиналось «прощание рекрута»: парень падал в ноги всем домашним и родственникам, затем обходил все комнаты в доме и в каждой молился, становясь на колени, после чего шел во двор прощаться со скотом – кланялся перед каждым животным и благодарил за службу. Когда он последний раз прощался с родителями, те благословляли его и обнимали; мать же напутствовала сына причетами, где изображалась тяжелая, суровая военная служба, давала ему наказ служить верой и правдой, держаться веры христианской.

Что позагнаны удалы головушки  
Во чужую-то дальню сторонушку,  
Разлучены они с молодыми женами  
И со своими-то малыми детушками!  
Они не слышат там и не звона-то колокольного,

И питья-то не пьют церковного,  
Не в своих они живут горницах,  
Да не на мягких спят постелюшках,  
Не на пуховых-то на подушечках!

[4: 307]

На этом и заканчивался обряд проводов рекрута. Нетрудно заметить, что причеть сопровождала его на протяжении всего обрядового цикла и играла значительную роль как средство связи отдельных этапов обрядового действия. Можно выделить четыре таких этапа: 1) «печальный пир»; 2) «гощение» рекрута; 3) день отъезда к месту призыва; 4) день отъезда к месту службы и «прощание рекрута». Каждый последующий этап характеризуется большей эмоциональной и психологической напряженностью. С этой точки зрения плач можно рассматривать как структурный элемент, оформляющий эмоционально и тематически весь обряд как единое действие. На всех этапах этого действия причитания являются средством выражения тоски по рекруту, горечи разлуки, страха перед сиротской долей. При этом плакальщицы выражают чувства непосредственно, используя средства языковые (особые грамматические формы, синтаксические конструкции, описательные приемы, сравнения, метафоры, постоянные эпитеты) и неязыковые (мимика, жесты, мелодия, ритм и темп речи, способ интонирования и пр.).

Однако помимо эмоционально-выразительного в причети присутствует значимый описательно-бытовой пласт – изображение конкретных картин тягот и лишений крестьянской семьи, оставшейся без работника, а также тяжелой участи солдата. С точки зрения бытового содержания все причитания, относящиеся к данной жанровой разновидности, можно разделить на собственно «рекрутские» и «солдатские» [Чистов К. В. – 4: 18].

К первой группе относятся плачи, исполняемые до призыва (до момента «инициации»). Они изображают сцену в «присутствии» с соответствующим набором действий: снимут крестьянское платье, поставят под «меру», обреют кудри и т. д., а также характеризуют эмоциональное состояние рекрута и его близких. Причитания второй группы содержат рассказ о жизни солдата на военной службе со всеми ее тяготами. В них включаются просьбы не забывать родных, приходиться на побывку, а также наставления: как служить, как относиться к начальникам и пр. Описательно-бытовая и эмоционально-выразительная стороны причети тесно связаны между собой, образуют цельный смысловой комплекс, так что их разграничение является весьма затруднительным и чаще всего носит искусственный характер. Вряд ли будет правомерно говорить о преобладании той или другой стороны: они равноценны, имеют особые функции, дополняют друг друга, образуют целостную структуру, что дает основание характеризовать причитание в целом как «явление, стоящее на грани быта и искусства, позволяющее наблюдать всегда таинственную для нас «механику» возникновения большого искусства на почве самой повседневной, будничной жизни» [Чистов К. В. – 4: 7].

Поэтика рекрутских причитаний не отличается ярко выраженным своеобразием. Многие темы, мотивы, образы, поэтические приемы русских плачей встречаются в памятниках древнерусской письменности и фольклора. Некоторые из них возникли не раньше XVIII–XIX вв. (мотивы «письма-грамотки», «забривания», стояния на часах и т. п.). Тематические схемы похоронных, свадебных и рекрутских плачей имели общерусское распространение. Однако почти в каждой местности был свой излюбленный круг образов, устойчивых словосочетаний и композиционных приемов. Различные местные традиции объединяются в несколько групп:



севернорусскую, южнорусскую, сибирскую и др. Севернорусские причитания отличаются большей эпичностью и некоторыми чертами напоминают былинку, историческую песню; южнорусские и сибирские причитания более близки к лирической песне. В различных традициях плачи варьируются от кратких прозаических восклицаний или лаконических лирических «наигрышей» до развернутых сюжетных плачей-поэм [Чистов К. В. – 4: 41].

Поэтическая ткань рекрутских причитаний (как, впрочем, и похоронных, и свадебных) основана на трех мотивах [1:151–169]: «упрека» («жалобы»), «сиротской участи», «ожидания». На базе этих мотивов «при кажущемся абсолютном однообразии причитаний, развертывается мастерство отдельных исполнителей» [1: 151].

Мотив «упрека» (или «жалобы») является по происхождению древнейшим, он засвидетельствован и древнерусской письменностью. В тексте причети данный мотив реализуется как укор рекруту за то, что он покидает своих родных, бросает их, обрекает на голод и нищету:

Ждала тебя, чтоб ты меня поил-кормил,  
Чтоб ты меня спокоил.

Я на тебя надеялась, на поильца, на кормильца,

А ты меня оставляешь опять  
При старости одну горе мыкать.

[9: 152]

Чаще данный мотив принимает форму риторического вопроса: куда собираешься? Это способствует реализации эмоциональной установки причитания, максимальному выражению горестных чувств воплещицы, нагнетанию напряженности.

Куды спешишься да торопишься  
Изо своего ты дому благодатного,  
Изо светлой изо светлицы,  
Изо новый да новы горницы?

[4: 291]

Мотив упрека со всеми его многочисленными вариациями не является собственно тематическим. Его основная функция – композиционная. Он обычно выполняет роль вступления, зачина, формулы обращения.

Центральный и наиболее устойчивый в рекрутских причитаниях мотив реализуется в характеристиках сиротской участи. Он может выражаться либо в компактных формулах («ни родных, ни друзей, ни приятелей»; «теперь я остаюсь горькая-разнесчастная одна», «стар надо мной спотыкнется, мал надо мной надсмеется»; «ты оставляешь нас, ладушка»; «нету мово рожденья сердечного»), либо в развернутых описаниях:

Оставляет он, покидает  
Меня, стару, меня, древану,  
Что при старой меня при старости,  
При честной-то моей седости.

Растошнехонько да тяжелешенько,  
Жить в разлуке да тяжелехонько.

[3: 107]

Достаточно часто используемым и ярким приемом является описание сиротства на фоне весенней природы и радостного настроения других людей:

И как наступят любимые веселые крестьянские гуляница...  
Как пойдут-то молодцы, удалые добрые молодцы...  
Уж как я, многопобедная головушка...  
Я покукую кукушицей,

И как вспомню про тебя, мое рожное дитяtko...  
И как придет-то теперь времечко,  
Что ль весна придет да красная...  
Как-то встану я, многопобедная головушка  
Со своим со милым рожным дитяtkом?

[2: 83]

В некоторых причитаниях общая смысл «сиротской доли» конкретизируется. Намечается ряд тяжелых последствий для осиротевшей семьи: жена жалуется, что «напринимается всячины», т. е. всякого горя и бед; старики-родители плачутся, что они натерпятся всякой нужды «при старости, при древности»; мать – что ее некому будет «обуть-одеть», «поить-кормить». Данные мотивы являются второстепенными и детализирующими развитие основного мотива. Из них более чем другие распространен мотив «отсутствия работника»; его основное содержание – некому работать.

Что ль весна придет да красная,  
Придет летушко ли теплое...  
Как я стану обрабатывать

Свою землю хлебопашеством,  
Свои поженки прокосные,  
И луга-нивы продольные?

[2: 83]

Мотив «отсутствия работника» тесно связан по смыслу с мотивом «жалобы на одиночество»: оба они обычно сочетаются с описанием летней или весенней природы. Если это описание сопровождается первым мотивом, оно является способом характеристики времени, когда в доме особенно остро ощущается отсутствие хозяйина, мужской рабочей силы. Если оно сочетается с мотивом «жалобы на одиночество», его функция – контрастно оттенить тяжелую участь одинокой, тоскующей женщины.

Второй основной тематический мотив рекрутской причети – мотив «ожидания», который наиболее характерен для данного жанра. В своем предельно обобщенном выражении он является чаще всего вопросом («Дождусь ли тебя?», «Откуда ждешь тебя?», «Когда ждать тебя?»). Эти «когда» и «откуда» в дальнейшем осложняются попытками определения места и времени ожидания, обрастают деталями, и отдельные строки разворачиваются в целые картины.

Ты скажи-тко, мое дитяtko,  
Когда посулишься в дороги гости...  
Полутру ли ты ранешенько,  
Вечеру ли ты позднешенько  
Или среди бела дня?

Так я буду ждать да дожидатися,  
Выходить буду частешенько  
Я на красное крылечушко.

[2: 84]

Мотив «ожидания» может разворачиваться и через посредство орнитологической символики (в мифологии птица нередко выступает как вестник, как посредник между «тем» и «этим» мирами). Плакальщица сравнивает себя (прибегая к прямому или отрицательному сравнению) с кукушкой, с беспомощной птичкой:

Не кукушечка горюет прегорькая,  
Горюет то твоя да молода жена.

[2: 89]

Птицы в причитаниях также служат посредниками между солдатом и его семьей; они приносят вести о солдате и с ними же посылаются вести ему самому. С этим мотивом сочетается мотив «грамотки». Он заимствован из свадебной причеты (приглашение отсутствующих родственников на расплетание косы).

Уж вы слетите, серые пташечки...  
Вы снесите-ка письмо-грамоту  
Вы удалым нашим головушкам!

Что это писано у нас, горемычных,  
Не пером и не чернилами,  
А все писано горячими слезами.

[4: 307]

В дальнейшем своем развитии этот мотив мог реализоваться без использования орнитологической образности; передача вестей иногда осуществлялась посредством природных стихий, обычно ветра и реже реки:

Как подует ветер буйный-от,  
Так гляди-тко письма-грамоты..

[7: 62]

Перечисленные мотивы достаточно полно характеризуют содержательную область, охватываемую рекрутскими причитаниями. Своеобразие данной жанровой разновидности и определяется прежде всего ее содержанием.

Таковы наиболее примечательные черты одной из жанровых разновидностей русской причеты. Она мало исследована по сравнению с двумя другими разновидностями. Обусловлено это и ее историей, и некоторыми особенностями поэтики. Вместе с тем без рекрутских причитаний картина русского фольклора будет неполной. Эта жанровая разновидность заслуживает внимания специалистов и нуждается в дальнейшем изучении.

## Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре. – М.; Л., 1960.
2. Барсов Е. В. Причитания Северного края. – Т. 2. – М., 1882.
3. Печорские былины и песни / Запись и сост. Н. П. Леонтьева. – Архангельск, 1979.
4. Причитания / Вступ. статья и примечания К. В. Чистова. Подготовка текста К. В. Чистова и Б. И. Чистовой. – Л., 1960.
5. Русская народно-бытовая лирика / Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой / Вступ. статья и коммент. В. Г. Базанова. – М.; Л., 1962.
6. Русские плачи Карелии / Подг. текста и примечания М. М. Михайлова; статьи Г. С. Виноградова и М. М. Михайлова; под ред. М. К. Азадовского. – Петрозаводск, 1940.
7. Сказки, песни, частушки Вологодского края / Под ред. В. В. Гуры. – Архангельск, 1965.
8. Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. – М., 1915.
9. Фольклор Саратовской области / Сост. и вступ. статья Т. М. Акимовой. – Кн. 1. – Саратов, 1946.

## **МИКРОТОПОНИМИЯ КИЧМЕНГСКО-ГОРОДЕЦКОГО РАЙОНА ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ**

В современной топонимике наметились два подхода к изучению географических названий:

- 1) ареальный, когда в лингвогеографическом аспекте рассматривается то или иное явление топонимики;
- 2) региональный – комплексное исследование географических названий того или иного региона.

Региональный подход – необходимый начальный этап всякого ареального изучения топонимов, но этим не исчерпывается его значение. Оба подхода существуют в тесной связи: региональный дополняет, уточняет сведения, факты, полученные с помощью ареального анализа топонима, и наоборот.

На современном этапе изучения географических названий региональные исследования наиболее актуальны. Это связано с тем, что «комплексное изучение < топонимов > одного региона позволяет вскрыть их системную организацию» [4: 5], а как отмечает Н. К. Фролов: «Каждая региональная топонимическая система обладает исторически сложившимся лексическим составом или набором топонимов, отличающихся своеобразием семантико-словообразовательных средств языка (языков и их диалектов) того этноса (этносов), который принял участие в ее формировании» [15: 19]. Отсюда вытекает естественная необходимость изучения процессов заселения местности, исследования характера ранее и ныне живущего этноса, специфики географического положения, рельефа, почв, водных источников, растительного и животного мира данной территории, ее диалектного фона и других лингвистических и экстралингвистических факторов.

Все это возможно лишь при комплексном региональном исследовании топонимики. Ареальный подход здесь потребовал бы «целого легиона собирателей < ... > и многих лет нелегкой работы» [5: 63–65].

В последнее время появилось немало научных трудов, где подвергается анализу топонимия какого-то отдельно взятого региона или с точки зрения ее происхождения (А. К. Матвеев, Г. В. Глинских, М. Э. Рут, М. Н. Нечай, О. В. Востриков и др.), или с точки зрения отнесенности географических названий к какому-либо классу (так, изучению топонимики в целом посвящены работы Н. А. Кузнецовой, Е. Н. Варниковой, А. И. Яценко, рассмотрением микротопонимов занимались Н. К. Фролов, Ю. А. Кожевников, В. П. Строгова, Ю. И. Чайкина; гидронимов – Р. А. Агеева, О. В. Гордеева, Г. П. Смолицкая, Н. П. Кашина; ойконимов – Н. А. Кузнецова, Л. П. Матей; топонимов в связи с антропонимами – Т. В. Бахвалова, Ю. И. Чайкина).

В статье дается ономаσιологическое описание микротопонимии Кичменгско-Городецкого района Вологодской области на материале 183-х микротопонимов, собранных автором в полевых условиях в Кичменгско-Городецком, Нижне-Енангском, Захаровском сельсоветах.

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению принципов номинации микротопонимов исследуемого региона, необходимо ответить на два вопроса: что такое микротопонимия? Как происходил процесс заселения данной территории?

Если обобщить взгляды отечественных и зарубежных ученых на специфику микротопонимии, то наметятся две основные точки зрения: по первой – микротопонимия есть совокупность названий земельных участков (полей, пастбищ, лесных угодий), а по второй – все вообще названия мелких географических объектов.

Первой точки зрения придерживаются некоторые зарубежные исследователи [1: 8, 53]. Второй – большинство российских ученых (В. Н. Никонов, Э. М. Мурзав, А. В. Суперанская, Ю. А. Карпенко, В. Д. Бондалетов, В. П. Нерознак и многие другие).

Сравнивая определения понятия «микротопонимия» в работах вышеперечисленных исследователей, постараемся выделить общие свойства, признаки этого класса названий, учитывая экстралингвистические и собственно языковые факторы.

Таковыми признаками и свойствами являются:

- 1) незначительная величина именуемого геообъекта;
- 2) локализованность, ограниченная известность микротопонимов;
- 3) близость к именам нарицательным (большая по сравнению с собственно топонимии), которая проявляется:
  - а) в обилии предложных конструкций;
  - б) в меньшей степени устойчивости микротопонимов;
  - в) микротопонимы менее формализованы;
  - г) в разной (по сравнению с собственно топонимии) степени соотносительности с понятием;
- 4) микротопонимы – один из классов топонимии:
  - а) микротопонимы номинативны, являются собственными именами реально существующих объектов, имеющих, кроме того, и нарицательные названия;
  - б) микротопонимы индивидуальны, привязаны к месту;
- 5) микротопонимика обладает признаками системности.

Однако до сих пор в изучении микротопонимии существует ряд спорных вопросов. К числу таковых можно отнести вопрос об объеме понятия «микротопонимия» (стоит ли, например, названия улиц относить к микротопонимам), о структуре данных географических названий (А. И. Яценко считает, что микротопонимы – это двучленные именованья), о том, на базе каких форм языка возникает микротопонимия (так, В. П. Нерознак говорит, что она образуется на базе диалектных форм), и многие другие.

В данной работе микротопонимия понимается как *совокупность названий малых географических объектов и особенностей местного ландшафта.*

Еще одним важным вопросом, стоящим перед исследователем микротопонимии региона, является вопрос о его заселении.

Село Кичменгский Городок расположено на месте владения р. Кичменга (по названию которой образован первый элемент ойконима) в р. Юг. История образования и заселения территории Кичменгско-Городецкого района тесно связана с историей г. Великого Устюга и процессом объединения русских земель вокруг Москвы.

К началу XIII века, по свидетельству ряда историков, Великий Устюг являлся частью Ростово-Суздальского княжества, его крайним на северо-востоке России форпостом [13: 422–423]. Лаврентьевская летопись под 1207 годом свидетельствует о передаче Всеволодом Юрьевичем своему сыну Константину Ростова и «иных пяти городов...» Таковыми были Ярославль, Углич, Молога, Белоозеро и Устюг.

Еще одним свидетельством, говорящим о том, что Устюг являлся частью Ростово-Суздальских владений на Севере, были совместные походы выходцев с этих земель против камских болгар, например, в 1220 году [2: 10].

Возникает вопрос: когда же осуществлялась колонизация Ростовом Устюга? Наиболее распространенной и обоснованной является позиция ученых, считающих, что данный процесс шел с запада, с Шексны и Белоозера, т. е. со стороны древних ростовских владений [8: 194].

В период возвышения Москвы ростовские владения, в том числе и Устюг, падают в большую зависимость от Московского княжества, особенно во время княжения Ивана Калиты. При преемниках князя обостряется борьба с Новгородом. В 1393 году «князь великий < Василий I Дмитриевич > разверзе мир с новгородцы и посла рать свою на волости» [14: 82]. В результате этого похода новгородцы напали на княжеские земли и на Устюг.

В 1398 году Устюг был вновь взят и разграблен новгородцами. Но в результате упорной и кровопролитной борьбы новгородские владения на р. Сухоне и Устюг окончательно вошли в состав Московского княжества, а во второй половине XV века Московскому княжеству удается присоединить много земель, за которые велась длительная борьба, в том числе и Новгород. На это время приходится летописное упоминание о городке Кичменге, который был взят, разграблен и сожжен татарами в 1468 году [10: 257].

Кичменгский Городок имел оборонительное значение и не утрачивал его на протяжении XVI и первой четверти XVII вв., когда кичменжане дали достойный отпор польско-литовским захватчикам: «... жители оного < городка > побили более 2000 человек поляков, освободив при этом больше из их плену 300 сограждан своих, взяли немалое число поляков в плен, оставшихся преследовали до пределов Галицких на расстоянии 300 верст» [10: 257].

Примерно к концу XVII века надобность в крепости отпадает. С XVI по XVII в. Кичменгский Городок являлся центром волости Устюжского уезда. Как отмечает В. А. Саблин, «...основу населения волости составляли государственные крестьяне, половники и бобыли...» [10: 258].

Если говорить о более ранней, новгородской колонизации края, то здесь следует отметить, что «восточная половина (Заволочье и дальше) до XII века только соприкасалась с территорией древнерусского государства и лишь начала обследоваться и «осваиваться» новгородцами» [9: 30].

Итак, сделав краткий экскурс в историю заселения Кичменгско-Городецкого района, определившись с понятием «микротопонимия», рассмотрим принципы номинации микротопонимов региона.

Существуют три основных принципа номинации.

I. Номинация географического объекта по связи его с соседними объектами (локативные названия).

Данные названия содержат информацию об особенностях ведения хозяйства населением, о местной растительности, гидротерминологии, о близлежащих населенных пунктах, реках, ручьях, болотах. Локативные названия наряду с качественными являются самыми распространенными на исследуемой территории.

Учитывая характер исходных апеллятивов, можно выделить следующие группы локативных названий:

1) микротопонимы, восходящие к апеллятивам, отражающим результаты человеческой деятельности: Подскотина (участок леса, Захаровский с/с) < по(д)скотина – 'огороженное место для скота в поле, в лесу' (СВГ.7.111); Пригорода (луг, КГ с/с) < пригорода – 'скотный дворок' (Д.3.409); Гуменное поле (КГ с/с) < гуменный < гумно – 'сарай, в котором молотят хлеб' (СРНГ.7.230); Шалашихи (поле, Захаровский с/с) < скорее всего, восходит к 'шалаш' – 'наскоро сделанный в лесу или поле прют из подручных припасов' (Д. 4. 619); Пашни (лес, Захаровский с/с) < пашня – 'вспаханное поле' (Д. 3.25) или – 'расчищенное под сенокос поле' (СВГ.7.21) и др. (всего 19 наименований);

2) микротопонимы, восходящие к предложным сочетаниям, содержащим указание на соседний объект: За рекой (поле, д. Кузьмино, КГ с/с), За кобылицей (поле, Захаровский с/с) < кобылица – 'козлы для пилки дров' (СРНГ.14.19-20); У баньки (поле, Захаровский с/с); У гумна (поле, там же) и др. (всего 18 наименований).

3) названия, отражающие связь с объектами растительного мира: Чернядки (поле, Захаровский с/с) < чернядки < вероятно, восходит к 'черня' – 'чернолесье; густой, непроходимый лес' (Д.4.596), т. о., поле, расположенное близ такого леса, могло называться Чернядки; Бревенницы (поле, там же) < бревенник – 'крупный строевой лес; лес, срубленный на бревна' (СРНГ.3.169); Осинники (поле, там же) < осинник – 'осиновый лес' (СРНГ.24.8; Д.2.697); Колодники (луг, с. КГ) < колодник – 'поваленный лес, бурелом' (СРНГ.14.159; СВГ.2.83); Вересницы (поле, д. Кузьмино, КГ с/с) < вересник – 'вересковая заросль' (Д.8.180) и др. (всего 13 наименований);

4) микротопонимы, отражающие связь с соседним населенным пунктом (как правило, они располагаются близ него): Олятовский угор (по названию д. Олятово, Нижне-Енангский с/с); Лапинский угор (по названию д. Лапино, там же); Лавровский бор (по названию д. Лаврово, там же); Ананьин-

ский угор (по названию бывшей д. Ананьино, там же) и др. (всего 10 наименований);

5) микротопонимы, отражающие связь с близлежащими водными источниками:

а) через их название: Шарженгское болото (по названию р. Шарженга, д. Коряково, Захаровский с/с); Мало-Шарженгское болото (по названию р. Малая Шарженга, там же); Кундовское болото (по названию р. Кундыш, там же) и др. (всего 4 наименования);

б) через гидротермин: Ключовки (поля, Захаровский с/с) < скорее всего, восходит к 'ключевой' – 'к ключу, роднику относящийся' (Д.2.123).

Являясь составной частью, основой или одним из компонентов названия, ряд исходных апеллятивов носит диалектный характер. Исходные апеллятивы свидетельствуют также о ростово-суздальской, новгородской, московской миграции населения в пределы земли Вологодской в ходе исторического развития данной территории:

– гумно – 'сарай, в котором молотят хлеб', данное слово имеет пометы: Влад., Волог., Пск., Новг. (СРНГ.7.230);

– кобылица – 'козлы для пилки дров; укладка снопов в поле' (Вятск., Волог. (СРНГ.14.19-20);

– бревенник – 'крупный строевой лес' (Волог., Моск. (СРНГ.3.169);

– осинник – 'осиновый лес' (Новг., Пск., (СРНГ. 24.8);

– колодник – 'поваленный лес, бурелом' (Волог., Костром., Перм., Вяиск., Том. (СРНГ.14.159).

Таким образом, локативные названия отражают не только особенности растительности, расположения объектов, но и процесс заселения края славянами в далеком прошлом.

II. Не менее распространенными являются микротопонимы, возникшие в результате номинации объекта по его свойствам и качествам (квалитативные названия).

Они отражают различные признаки объекта: размер, форму, степень удаленности, положения среди других объектов, особенности почвы, культурной обработки участка и пр. Некоторые квалитативные названия не лишены образности, возникшей в результате метафорического переноса (уподобления одного предмета, явления, объекта действительности другому – Седло, Улица, Карты, Лопатка, Клинья, Костыли, Широкие Ширинки).

Учитывая характер исходных апеллятивов, выделим следующие группы микротопонимов:

1) исходные апеллятивы, характеризующие особенности формы участка: Клинья (поле, Захаровский с/с) < клин – 'короткий брусок, снятый к одному концу на нет' (Д.2.119); Улица (поле, там же) < улица – 'простор меж двух рядов домов; полоса, проезд, дорога, оставляемая меж рядов домов; вообще простор полосой меж двух каких-либо предметов' (Д.4.185); Лопатка (поле, там же) < лопатка – 'небольшая железная возмилька каменщиков; плечная



кость' (Д.2.268); Карты (поля, д. Хавино, Захаровский с/с) < карта – 'чертеж, план местности; игральные карты' (Д.2.93); Закрутая (поле, Захаровский с/с) < скорее всего, от 'закрута' – 'стержень, которым что-либо закручивают' (СРНГ.10.68); Долгуши (поля, д. Кузьмино, КГ с/с) < долгуша – 'великорослый человек или иной предмет' (Д.1.460; СРНГ.8.108) и др. (всего 18 наименований);

2) особенности почвы, водного источника: Сухой мох (участок леса, Захаровский с/с) < 'сухой – 'на чем или в чем нет влаги; иссохший, завядший, нежилой' (Д.4.365); <sup>2</sup>мох – 'бесцветное пресмыкающееся растение, близкое к ягелю' (Д.2.352); 'болото' (Л. П. Михайлова, стр. 33); Черная грязь (поле, там же) – 'черный – 'черного цвета, самый темный' (Д.4.594); <sup>2</sup>грязь – 'размокшая почва, земля с водою, слякоть или мокредь на земле' (Д.1.403); Сухие полосы (луг, д. Кузьмино, КГ с/с) < 'сухой (см. выше); <sup>2</sup>полоса – 'земельный надел, участок под посадку картофеля' (СВГ.6.142); Песочки (поле, Захаровский с/с) < ... < песок – 'рассыпчатая порода, главным образом из кварцевых галек песка' (СРНГ.26.306); Зяблая (поле, д. Кузьмино, КГ с/с) < зяблый – 'поврежденный холодом, тронутый морозом' (СРНГ.12.47); Худыши (поля, Захаровский с/с) < вероятно, восходит к 'худой' – 'неладный, дурной, негодный, плохой, нехороший; в чем или в ком недостатки, порча' (Д.4.568); Мокруши (поля, там же) < мокруша – 'мокрое место' (Д.2.340; СРНГ.18.212) и др. (всего 15 наименований);

3) особенности расположения: Дальние полосы (поля, Захаровский с/с) < 'дальний – 'удаленный, отделенный, в большом расстоянии находящийся, не близкий' (Д.1.415), <sup>2</sup>полоса – 'земельный надел, участок под посадку картофеля' (СВГ.6.142); Межница (поле, там же) < межница – 'середина по протяжению; промежутки, промежки' (Д.2.314; СРНГ.18.78,89), т. о., поле, расположенное между каких-либо других земельных участков, в середине, могло быть названо Межницей; Нижнее (поле, там же) < нижний – 'находящийся внизу, на низу, под низом' (Д.2.545); Верхнее (поле, там же) < верхний – 'наверху находящийся, лежащий, стоящий сверху, выше других' (Д.1.185); Серёдное (поле, д. Кузьмино, КГ с/с) < середний – 'что в середине, между чем, посреди крайностей' (Д.4.177) и др. (всего 8 наименований);

4) размер: Малое (поле, Захаровский с/с) < малый – 'небольшой, короткий, узкий' (Д.2.299); Малье полосы (поля, там же); Большие полосы (поля, там же); Малый борок (там же) < <sup>2</sup>борок – 'хвойная роща на холме, кладбище' (СРНГ.3.114); Большой борок (там же) и др. (всего 8 наименований);

5) особенности подсечно-огневого хозяйствования. Как отмечает Е. Н. Варникова «...первоначально крестьяне осваивали припойменные участки земли. С ростом народонаселения землю приходилось отвоевывать у девственного леса. Подсечное земледелие имело на Севере длительную историю и просуществовало вплоть до XIX века, постепенно заменяясь пашенным» [3: 114]. Этот процесс отразился в исходных апеллятивах следующих микропокоимов: Дорки (поля,

д. Кузьмино, КГ с/с) < дор – 'вновь расчищенное место под пашню или под сенокос' (СРНГ.8.129); Дерба (поля, там же) < дерба – 'сильно заросшая залежь; подсека; небольшой участок для посева льна, на котором выжгли лес' (СРНГ.8.6); Новочисти (поля, Захаровский с/с) < новочисть – 'новина, расчищенная от леса, кустарника и выжженное место под пашню' (СРНГ.21.259); Жар (поле, там же) и др. (всего 8 наименований).

Исходные апеллятивы данных географических названий встречаются в письменных источниках Онежского, Важского, Нижегородского, Владимирского, Костромского, Рязанского, Московского края [12: 74–84; 16: 78–92; 1: 78–85, 17: 3–23]. Связь с указанными территориями зафиксирована и соответствующими пометами в СРНГ: дор – 'указанное значение' (Волог., Арх., Сев.), СРНГ.8.129; дерба – 'указанное значение' Волог., Арх., Пск., Костр.), СРНГ.8.6; новочисть – 'указанное значение' (Перм., Костр., Киров., Волог., Арх.), СРНГ.21.259; жар – 'указанное значение' (Арх., Олон., Влад., Вятск.), СРНГ.9.71.

Таким образом, качественные названия характеризуют не только особенности формы, расположения, размеры участка, особенности почв (причем последнее – чаще всего отрицательно: Черная грязь, Мокруши, Худыши, Зяблая, исходя из особенностей климата и географического положения района), но и особенности заселения края в прошлом.

III. Менее распространенной является номинация географического объекта по связи его с человеком (посессивные названия).

Топонимы, «образованные по принципу принадлежности, по имени первоначальника, расчистившего данное угодье, служат наименованием частных расчисток, полей и пожен т. н. «билетных», не общинных (во всяком случае учитывалось это в момент возникновения топонима» [6: 21–22], ср., например, названия полей: Община (с. КГ), Поповское (Захаровский с/с).

Среди данной группы микропонимов наиболее употребительны те, которые образовались от христианских личных имен:

1) микропонимы, в основе которых лежит полная форма мужского личного имени: Максимова пашня (Захаровский с/с) < мли. Максим (Суп.227); Фомина дорога (участок дороги, там же) < мли. Фома (Суп.327) (всего 2 наименования);

2) микропонимы, в основе которых лежит неполная форма мужского личного имени: Гришонкова пашня (д. Коряково, Захаровский с/с) < н. ф. мли Гришонок < Гриша < Григорий (Суп.161); Мишин мыс (там же) < н. ф. мли Миша < Михаил (Суп.241); Минишна грива (д. Кузьмино, КГ с/с) < разг. ф. мли Миний < Миней (Суп.239); Сенихин мыс (Захаровский с/с) < н. ф. мли Сениха < Сеня < Семен (Суп. 299); Гришкин мыс (там же) < н. ф. мли Гришка < Гриша < Григорий (Суп.161) и др. (всего 9 наименований).

3) менее распространены микропонимы, образованные от нехристианских личных имен: Брыково поле (д. Кузьмино, КГ с/с) < нехр. л. и. Брык < брык (а) – прозвище, восходящее к апеллятиву 'брык' – 'действие по глаголу брыкать; лягать, бить задом, как лошадь' (Д.1.132); Кубарев мыс (Захаровский

с/с) < нехр. л. и. Кубарь < прозв. Кубарь < кубарь – 'волчок, пустой шар на палке с дырью в боку' (Д.2.209); Приемчонкова пашня (там же) < нехр. л. и. Приемчонок < прозв. Приемчонок < скорее всего, восходящее к приёмок (?) – 'чужое дитя, сирота, принятый в семью, в дети' (Д.4.462); Бирючовое поле (д. Кузьмино, КГ с/с) < нехр. л. и. Бирюк < ... < бирюк – 'волк' (ср. также 'бирючина' – 'нелюдимый, угрюмый человек' (Д.1.88) и др. (всего 6 наименований).

Необходимо отметить, что посессивные образования в микропонимии Кичменгско-Городецкого района Вологодской области менее употребительны, чем в ойконимии того же региона.

IV. Рассмотрим смешанные принципы номинации географических объектов:

1) посессивно-локативный принцип номинации: Сидорова льва (поле, Захаровский с/с) < <sup>1</sup>мли Сидор (Суп.295); <sup>2</sup>льва – 'лужа, заливной луг; низкое место, затопляемое водой' (СРНГ.17.216-217); Чучина яма (поле, д. Коряково, Захаровский с/с) < <sup>1</sup>Чуча – нехр. л. и. < ... < чуча – 'пугало на огороде вроде человека; уродина, безобразя' (Д.4.616); <sup>2</sup>яма – 'впадина, лунка; всякое углубление' (Д.4.674); Марковы ворота (участок дороги, Захаровский с/с) < <sup>1</sup>мли Марк (Суп.230); <sup>2</sup>ворота – 'входная дверь' (СРНГ.5.118) и др. (всего 10 наименований);

2) квалитативно-локативный принцип номинации: Сухая грива (поле, с. КГ) < <sup>1</sup>сухой – 'на чем или в чем нет влаги' (Д.4.365); <sup>2</sup>грива – 'высокий лес, растущий полосой; обрывистый берег реки' (СРНГ.7.143); Наволоцкие дорки (поля, с. КГ) < <sup>1</sup>наволоч – 'пойма, луг, заносимый во время разлива наносом' (Д.2.388); <sup>2</sup>дорки < дор – 'вновь расчищенное место под сенокос или под пашню' (СРНГ.8.129); Большой (Малый) Пахомовский угор (холм, д. Пахолново, Нижне-Енангский) < <sup>1</sup>большой – 'великий, обширный, значительный, длинный, долгий, высокий, больших размеров' (Д.1.113); <sup>2</sup>Пахомовский < по названию д. Пахомово Нижне-Енангского с/с; <sup>3</sup>угор – 'место, идущее в гору; подъем круче изволока' (Д.4.469).

Часть исходных апеллятивов, являющихся базой образования микропонимов смешанных принципов номинации, встречается и на территории других областей:

– льва – 'указанное значение'. Вят., Арх., Тул., Нижегород., Перм., Волог. (СРНГ.17.216-217);

– ворота – 'указанное значение'. Арх., Волог., Терск., Пск. (СРНГ.5.118);

– грива – 'указанное значение'. Арх., Ярослав., Костр., Влад., Тверск., Волог. (СРНГ.7.143);

– дор – 'указанное значение'. Арх., Сев., Волог. (СРНГ.8.124),

Этот материал также свидетельствует о миграции населения в прошлом с территории данных регионов в пределы Вологодской земли.

Рассмотрев принципы номинации географических объектов Кичменгско-Городецкого района Вологодской области, отметим, что наиболее распространены среди них являются локативный и квалитативный. Исходные апеллятивы анализируемых микропонимов своей семантикой раскрывают особенности

климата, рельефа, почв, хозяйственной деятельности человека, растительности и других характеристик местности, свидетельствуют о Верхневолжской и Новгородской колонизации края в далеком прошлом.

#### Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Азарх Ю. С. Названия пахотных и сенокосных угодий в севернорусских говорах // Местные географические термины (Вопросы географии, сб. 81). – М., 1970.
2. Батаков Н., Мансветова Е., Широков В. Великий Устюг. – Вологда, 1960.
3. Варникова Е. Н. Отражение элементов духовной культуры русского крестьянства в севернорусской топонимии // Проблемы региональной русской филологии. – Вологда, 1995.
4. Варникова Е. Н. Русская топонимия Среднего Посухонья в ономаσιологическом аспекте // Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Вологда, 1988.
5. Матвеев А. К. Русская топонимия как источник сведений о древнем населении Севера // Проблемы русской лексикологии и лексикографии. – Вологда, 1998.
6. Материалы сплошного топонимического обследования замкнутой микротерритории (бассейн реки Юлы, Пинежский район Архангельской области). – Л., 1969.
7. Михайлова Л. П. Ландшафтная топонимия Карельского Поморья // Ономастика Карелии. – Петрозаводск, 1995.
8. Насонов А. Н. Русская земля и образование территории Древнерусского государства. – М., 1951.
9. Осьминский Т. И., Озерин Н. В., Брусенский И. И. Очерки по истории края (Вологодская область). – Вологда, 1960.
10. Саблин В. Кичменгский Городок // Край наш Вологодский. – Архангельск; Вологда, 1982.
11. Smilauer V. Vvod do toponomastiky. – Praha, 1963.
12. Смолицкая Г. П. Некоторые аспекты топонимии как источника исторической географии населения // Топонимика на службе географии (Вопросы географии, сб. 110). – М., 1979.
13. Тихомиров М. Н. Древний город. – М., 1956.
14. Устюжский летописный свод. – М., 1950.
15. Фролов Н. К. Статус микротопонимии в системе топонимии // Вопросы ономастики. – Свердловск, 1982.
16. Чайкина Ю. И. Вопросы истории: лексики Белозерья // Очерки по лексике севернорусских говоров. – Вологда, 1978.
17. Яценко А. И. Топонимия Вологодской области и севернорусские говоры // Проблемы русской ономастики. – Вологда, 1985.

#### У словные сокращения

Д. – Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В четырех томах. – М.: Русский язык, 1990. – С указанием тома и страницы.

д. – деревня

мли – мужское личное имя

н. ф. мли – неполная форма мужского личного имени

с. – село

с/с – сельский совет

СВГ. – Словарь вологодских говоров / Под ред. Т. Г. Паникаровской. – Вып. 1–8. – Вологда, 1983–1999 (издание продолжается). – С указанием выпуска и страницы.

СРНГ. – Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф. П. Филина. – Выпуск 1–26. – М.; Л., 1965–1991. – С указанием выпуска и страницы.

Суп. – Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. – М., 1998. – С указанием страницы.

**С. Ю. Баранов**

**ТЕКСТ ДРАМЫ А. С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»  
КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

*А. С. Пушкин. Стихи, сочиненные  
ночью во время бессонницы*

...в научных трудах, несмотря на все их тяготение к цитатам и фактам, плетутся небылицы, правдоподобные, поскольку они полезны, и разумные, поскольку предлагают занятные ответы на вопросы, на которые кто-то другой вполне мог бы дать ответ совершенно противоположный.

*С. Сандлер*

Интерпретация является способом существования в культуре любого литературного произведения. Однако судьба пушкинской драмы, оцененная с этой точки зрения, представляется если и не исключительной, то не совсем обычной. Истории истолкования «Пиковой дамы», «Преступления и наказания» или «Царя Федора Иоанновича» развертывались как процессы постепенного обогащения, углубления, уточнения, детализации их смысла, «схваченного» уже на начальной стадии восприятия. Интерпретация «Бориса Годунова» сразу же обрела характер проблемы, а ее история стала цепью попыток осмысления и решения данной проблемы – более или менее удачных, но не приведших к стабилизации представления о смысле драмы.

В последние двадцать лет интерес к пьесе заметно оживился – как у нас в стране, так и за рубежом (особенно в США). Повысился ценностный статус произведения, о котором было сказано, что оно, «бесспорно, должно быть причислено к вершинам мировой литературы» [44: 111]. Отечественные исследователи освободились от необходимости считаться с идеологемами, навязанными «Борису Годунову» в советский период. К нему были применены методы интерпретации, популярные в западном литературоведении второй половины XX века [37 и др.]. Однако впечатление, что содержательная суть драмы ускользает от исследователей, все-таки сохранилось. Оно порождается как разногласием мнений по поводу того, *о чем* это произведение Пушкина, так и многочисленными работами, имеющими предварительный характер. Авторы этих работ сосредотачивают внимание на отдельных аспектах изучения «Годунова», но не предпринимают попыток целостной его интерпретации.

Что касается разногласия мнений, то она может быть мотивирована двояко. Во-первых, феноменологически. Еще Л. Шестов пытался объяснить «тайну внутренней гармонии», главную особенность творческой индивидуальности создателя

«Бориса Годунова» его ценностно-этическим индифферентизмом, всеядностью: «Для Пушкина не было ничего безнадежно дурного. Даже больше: все было для него пригодным. Хорошо согрешить, хорошо и раскаяться. Хорошо сомневаться – еще лучше верить. Весело, “обув железом ноги”, мчаться по льду, уйти побродить с цыганами, помолиться в храме, поссориться с другом, помириться с врагом, упиться гармонией, облиться слезами над вымыслом, вспомнить о прошлом, заглянуть в будущее» (45: 53). Вызвавшее взрыв негодования при первой публикации в России «Прогулок с Пушкиным» суждение А. Синявского является парадоксом шестовского парадокса: «Пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха. Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта, подчинявшегося обаянию любого каприза и колорита поглощаемой торопливо картины, что поздравительной открыткой влетает в глянец: натурально! точь-в-точь какие видим в жизни! < ... > Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как есть, не навязывая себя в произвольные фантазеры, но полнясь ими до краев и реагируя почти механически, «ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом» – благосклонно и равнодушно» [40: 372–373]. Такое понимание специфики пушкинского творчества дает интерпретатору полную свободу, и разноголосица мнений становится чем-то само собой разумеющимся.

Во-вторых, множественность толкований является закономерной и необходимой с постмодернистских позиций. Структуральная поэтика представляла текст многократно закодированным и потому поддающимся нескольким интерпретациям (21: 78). Реакция на рационалистичность теоретических построений структуралистов привела к отрицанию самого представления о том, что в тексте вообще что-либо «кодируется». Текст приобрел характер повода для свободной интерпретации и утратил значение детерминирующей ее первоосновы. Это нашло отражение в концепции «смерти автора» и «рождения читателя» (первый растворяется в культуре, порождающей текст, второй фокусирует, сводит воедино семиотические потоки культуры). «Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасными становятся и всякие притязания на “расшифровку” текста. Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо. < ... > если Автор найден, значит, текст “объяснен” < ... >, в многомерном письме все приходится *распутывать*, но *расшифровывать* нечего; структуру можно проследить, “протягивать” (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторах и на всех уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла. Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить *письмо*), отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо “тайну”, то есть окончательный смысл, открывает свободу контртелеологической, революционной по сути своей деятельности, так как не останавливать течение смысла – значит в конечном счете отвергнуть самого Бога и все его ипостаси – рациональный порядок, науку, закон» (1: 389–390).

В не столь радикальном и более популярном варианте мотивировка множественности прочтений произведения, учитывающая опыт теоретических исканий второй половины XX века, выглядит так: «Понимание текста можно рассматривать как процесс образования и функционирования < ... > “смыкающей модели”. Это значит, что текст обретает свое содержание в непосредственном взаимодействии с сознанием читателя; что процесс понимания “смыкает” в единое целое то, что содержится в тексте, и то, что происходит в сознании читающего». На результатах интерпретации неизбежно «сказывается фундаментальная особенность произведений художественной литературы вообще – их понимание поливариантно, а концепт обычно не поддается детально точной формулировке, более того, она ограничительна по своей природе, и когда концепт формулируют, мы всегда ощущаем, что общий смысл эта формулировка все же полностью не передает» (7: 162–163, 167).

Повышенное внимание к частным вопросам изучения драмы «Борис Годунов» и творчества Пушкина в целом связано с позитивистскими традициями академического литературоведения, для которого главенствующей задачей всегда являлось накопление строго документированного историко-литературного материала, а понимание смысла произведения было производным не от теоретических установок, а от суммы и качества этого материала. Изучение контекста, в котором возникло произведение, должно привести к уяснению того, что собой это произведение представляет. При этом поливариантность прочтения текста имеет оправдание только как историко-культурный факт, как чьи-то интерпретации, подлежащие рассмотрению, но не как исследовательская установка. Отсюда отношение к интерпретациям и обобщениям в современном академическом пушкиноведении как к «дурному тону» [25: 220].

Конечно, не всякие интерпретации и обобщения являются «дурным тоном» и для академического литературоведения. Речь идет о тех случаях, когда теоретическая аргументация «опережает» историко-литературную, когда под нее не подведена достаточная фактологическая база. Сами же по себе интерпретации и обобщения необходимы в исследовании любого типа и уровня. Без них не обходится даже текстология, имеющая дело с первоосновой литературоведческого исследования. Более того, «герменевтическая концепция текста может зависеть от его текстологической концепции» [35: 306]. Если же принимать во внимание не только прямые, но и опосредованные связи, то такая зависимость приобретает общеобязательный характер. Причем она может иметь и противоположную направленность (текстологическая концепция зависит от герменевтической).

Пушкинский «Борис Годунов» является ярким примером взаимозависимости герменевтики и текстологии. Особенно отчетливо это дало о себе знать в последнее десятилетие, когда обострилась проблема дефинитивного текста произведения. Обострение ее было обусловлено бурным внедрением постмодернистских тенденций в русскую культуру вообще и в литературоведение в частности.

Проблема идентичности текста «Бориса Годунова» существовала всегда. Со всей очевидностью она встала уже в ходе долгой цензурной истории драмы, когда Пушкин, уступая Николаю I и А. Х. Бенкендорфу в мелочах, пытался отстоять право на реализацию авторской воли.

Пушкин завершил работу над пьесой 7 ноября 1825 года, и тогда же у него возникли сомнения относительно того, соответствуют ли цензурным требованиям некоторые особенности произведения. Сомнения были вызваны нарушениями стилистических норм, принятых в литературе, и, вероятно, переключками с событиями недавней политической жизни. В письме к П. А. Вяземскому Пушкин, выразив авторское удовлетворение по поводу образов Юродивого и Марины Мнишек, замечал: «Прочие также очень милы; кроме капитана Маржерета, который все по-матерну бранится; цензура его не пропустит. Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию – навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [32, XIII: 240].

Так называемую «матерную» брань (пушкинское обозначение слишком вольных для господствующего литературного вкуса того времени отдельных выражений в речах Маржерета, а также Мисаила и Варлаама)<sup>\*</sup> поэт последовательно смягчал в процессе подготовки «Бориса Годунова» к печати. Но это явно противоречило замыслу автора, так как он не переставал сожалеть об исправлениях даже после выхода драмы из печати (Письмо к Вяземскому от 2 января 1831 года) [XIV: 139].

Повод для сомнений второго рода, по-видимому, давал сам исторический материал, известный читающей публике в изложении Н. М. Карамзина: X и XI тома его «Истории» производили, по удачному выражению Пушкина, впечатление «свежей газеты» (*la gazette d'hier*). Еще не знакомый с пьесой П. А. Катенин писал Пушкину в Михайловское 1 марта 1826 года: «Что твой Годунов? Как ты его обработал? В строгом ли вкусе историческом, или с романтическими затеями? Во всяком случае, я уверен, что цензура его не пропустит: о, Боже!» [XIII: 269]. Можно было предвидеть и недовольство цензуры появлением среди действующих лиц патриарха [8: 405].

В ночь с 3-го на 4-е сентября 1826 года, накануне отъезда из Михайловского, Пушкин уничтожил тетрадь, содержащую черновики «Бориса Годунова». Это впоследствии создало дополнительные трудности для исследователей творческой истории произведения.

По приезде в Москву он читал пьесу друзьям и знакомым по михайловской рукописи. Во второй половине октября 1826 года была заказана писарская копия. В конце ноября Пушкин получил от Бенкендорфа выговор за чтение «Годунова» без ведома высочайшего цензора и вынужден был отослать ему из Пскова в Петербург михайловский автограф, так как писарская копия находилась у редактора журнала «Московский Вестник» М. П. Погодина. Поэт сожалел, что ему пришлось представить на суд императора рукопись без необходимой правки.

Получив впоследствии обе рукописи обратно (первую – с сопроводительным письмом Бенкендорфа, в котором сообщалось мнение Николая I о пьесе, и переч-

---

\* П. А. Катенин, в духе ломоносовской «теории трех стилией», называл эти выражения «подлыми словами» [17:102].



нем мест, подлежащих переделке), Пушкин вел по ним подготовку пьесы к печати. Подготовка растянулась на четыре года и доставила поэту немало волнений и разочарований. Это была изнурительная борьба за право на осуществление авторского замысла. Порой Пушкин готов был отказаться от публикации произведения: «Жалею, что я не в силах уже переделать мною однажды написанное» (Письмо к Бенкендорфу от 3 января 1827 года) [XIII: 317]. Иногда он становился в позу просителя: «...нынешними обстоятельствами я вынужден умолять его величество развязать мне руки и дозволить мне напечатать трагедию в том виде, как я считаю нужным» (Письмо к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 года) [XIV: 78, 406].

Компромиссным финалом этой борьбы стал выход «Бориса Годунова» отдельным изданием в декабре 1830 года (на титульном листе – 1831 год). Публикация произведения проблему дефинитивного текста не закрыла, а поставила новые вопросы перед исследователями.

Первый из них касается названия: в какой мере оно соответствует авторской воле? Пушкин, несомненно, переживал творческую радость, когда сообщал Вяземскому стилизованный под древнерусскую словесность вариант заглавия пьесы, работа над которой еще не была завершена: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству о ц. < аре > Борисе и о Гришке Отр. < ельеве > писал раб Божий Алекс. < андр >, сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Воронице. Каково?»* (13 июля 1825 года) [XIII: 188]. Обе рукописи (и михайловский белой автограф, и писарская копия) имели название «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (сокращенная версия того, которое было сообщено Вяземскому). По каким мотивам драма при публикации была озаглавлена «Борис Годунов» и в какой степени это отвечало намерениям Пушкина, неизвестно. Между тем разные названия акцентируют разные стороны произведения, связывают его с разными традициями, и в конечном счете каждое из них по-особому влияет на смысл художественного целого. «Древнерусские» варианты актуализируют в пьесе «карнавальную», как назвал бы ее М. М. Бахтин, стихию [42] и утверждают художественное равноправие двух персонажей. Название, под которым драма была опубликована, связывает ее с литературной традицией нового времени и фиксирует внимание на царе Борисе.

Лишь при публикации пьесе было предпослано и посвящение. Обстоятельства его появления Пушкин в письме П. А. Плетневу объяснял так: «Я хотел ее посвятить Жуковскому со следующими словами: я хотел было посвятить мою трагедию Карамзину, но так как нет уже его, то посвящаю ее Жуковскому. Дочери Карамзина сказали мне, чтоб я посвятил любимый труд памяти отца. Итак, если еще можно, то напечатай на заглавном листе: Драгоценной для Россиян Памяти Николая Михайловича Карамзина Сей труд Гением его вдохновенный с благоговением и благодарностию посвящает А. Пушкин» (около 29 октября 1830 года) [XIV: 118].

Посвящение Карамзину появилось закономерно, хотя автор и представил дело таким образом, будто все решила игра случая. Важную роль «Истории государства Российского» для работы над «Борисом Годуновым» поэт отмечал и в набросках предисловия к своей драме [XI: 140]. А на одном из этапов работы над ней он

даже готов был создание фабулы своего произведения целиком отнести на счет предшественника, сильно повышая при этом роль, как сейчас бы сказали, интертекстуальных связей. Связь пьесы с трудом Карамзина была очевидной для первых рецензентов, ее неоднократно и обстоятельно рассматривали исследователи творчества Пушкина [31: 461–476; 22; 27].

Без внимания осталось нереализованное намерение посвятить произведение В. А. Жуковскому. Между тем оно также не было случайным, и его учет может дать определенный эффект при интерпретации «Годунова». Гений Жуковского вдохновлял Пушкина на протяжении его творческого пути в не меньшей мере, чем гений Карамзина. Воздействие это, по-видимому, сказалось и в «Годунове», но, в силу особенностей материала, не столь явно, как воздействие создателя «Истории». Его следы, по-видимому, можно обнаружить в приемах психологизма и разработке нравственной проблематики. Это дает повод искать соответствия между «Борисом Годуновым» и произведениями Жуковского (прежде всего балладами, где ярко выражено сюжетное начало и отчетливо намечены характеры).

Заслуживают также специального внимания «странные сближения», которым, как известно, Пушкин придавал немаловажный смысл. Главное из них – замысел драмы из времен Бориса Годунова, вызревавший в сознании Жуковского на протяжении нескольких лет. Первые его следы обнаруживаются в перечне «предметов» из русской истории, которые Жуковский считал достойными художественного воплощения (вероятно, июль 1816 года) [5: 31]. Затем он был оформлен в виде развернутого, фабульно сложного плана и датирован 14 апреля 1824 года (того самого, в конце которого начал работу над своим произведением Пушкин) [5: 305–307]. За процессом создания пушкинского произведения Жуковский следил с повышенным интересом. И Пушкина волновала реакция Жуковского на то, чем он занят и что у него получается. В апреле 1825 года он читал Дельвигу в Михайловском сцены из незавершенного «Годунова», а в начале июня осторожно спрашивал лицейского товарища о мнении Жуковского по поводу того, что у него «в пальцах» (т. е. о впечатлении, произведенном на Жуковского пересказом Дельвига) [XIII: 182]. Не исключено, что Жуковский отказался от реализации замысла оригинальной драмы на материале Смуты именно потому, что узнал о главном предмете занятий в Михайловском «победителя-ученика».

Комментаторы замысла Жуковского связывают его с попытками осуществления принципов шиллеровской драматургии на русской почве [5: 125–126, 308]. Жуковский переводил в 1817 году незавершенную пьесу Шиллера о Димитрии Самозванце «Деметриус», следы знакомства с ней есть и в плане задуманной им драмы из времен царствования Бориса Годунова. Пушкин, как известно, сознательно ориентировал свою пьесу на шекспировскую традицию. Однако его произведение дает повод для разговора об использовании опыта немецкого [23]. Важным для Пушкина был и опыт Жуковского, интерпретировавшего при переводе на

---

\* «Ты хочешь *плана*? возьми конец X-го и весь одиннадцатый том, вот тебе и *план*» (письмо к Вяземскому, 13 и 15 сентября 1825 года) [XIII: 227].

русский язык «Орлеанскую деву» Шиллера как романтическую драму «для чтения». Примечательно также, что перевод (завершенный в 1821 году) сыграл заметную роль в освоении белого пятистопного ямба русской литературой [10: 116, 118]. Этот размер стал характерной чертой пушкинского «Бориса Годунова». Все, о чем было упомянуто, дает основания считать предполагавшееся посвящение Жуковскому продуктивным стимулом для интерпретации ряда особенностей драмы Пушкина.

Название и посвящение являются элементами так называемого рамочного текста пьесы «Борис Годунов». Хотя они прочно вошли в традицию восприятия драмы и расцениваются как неотъемлемый ее элемент, история их появления дает повод для постоянного возвращения к вопросу о соответствии пушкинскому замыслу и того и другого. Однако гораздо более проблематичным на сегодняшний день оказывается состав текста основного. Всего в Михайловском Пушкиным было написано 25 сцен. В издание 1830 года (на титульном листе – 1831 год) вошли 22 из них. Сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Ограда монастырская» и «Замок воеводы Мнишка в Самборе. Уборная Марины» в эту публикацию включены не были. Относительно двух последних сцен доминирует мнение, согласно которому они остались за пределами окончательной реакции по авторской воле. Сцена «Ограда монастырская» в писарской копии зачеркнута. В обеих использован не белый пятистопный ямб (размер всех остальных сцен, написанных стихами), а другой стих (восьмистопный хорей с эпизодической рифмовкой и вольный рифмованный ямб). Их исключение объясняется иногда тем, что они уступают другим сценам по художественному уровню [31: 433, 434].

Сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь», как полагает большинство интерпретаторов, выпала из издания 1830 года не по творческим, а по цензурным причинам. На нее обратил особое внимание рецензент, готовивший в конце 1826 года справку для императора о «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» по заданию Бенкендорфа («Прилично ли так толковать народные чувства?») [29: 488.] Но в издательской судьбе этой сцены определенную роль могли сыграть роль и эстетические причины. О том, что она способна была оскорбить читательский вкус, свидетельствуют воспоминания А. М. Горчакова, слышавшего фрагменты «Бориса Годунова» в исполнении Пушкина в августе 1825 года: «...князь Горчаков помнит, что было несколько стихов, в которых проглядывала какая-то изысканная грубость и говорилось что-то о "слюнях". Он заметил Пушкину, что такая искусственная тривиальность довольно неприятно отделяется от общего тона и слога, которым писана сцена... "Вычеркни, братец, эти слюни. Ну к чему они тут?" – "А посмотри, у Шекспира и не такие еще выражения попадают", – возразил Пушкин. "Да; но Шекспир жил не в XIX веке и говорил языком своего времени", – заметил князь» [33 (I): 377]. В записи воспоминаний Горчакова,

---

\* Отличий, разумеется, больше. В статье не рассматриваются фрагменты ряда сцен, опущенные при публикации. Полный обзор расхождений между рукописными источниками текста и его воспроизведением в первом издании «Бориса Годунова» сделан Винокуром [31: 461–476].

сделанной А. И. Урусовым, есть ошибки. Во-первых, упоминание о «слюнях» содер­жится не в сцене «между Пименом и Григорием» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), а в другой, которая озаглавлена «Девичье поле. Новодевичий мона­стырь». Во-вторых, вопреки утверждению мемуариста, Пушкин не «переделал свою сцену», а исключил ее при подготовке драмы к изданию. Но в рассматривае­мом отношении важны не эти неточности, а сам факт участия эстетических кри­териев в истории становления текста произведения.

При подготовке «Бориса Годунова» к печати существенную правку в сцену «Девичье поле. Новодевичий монастырь» внес Жуковский: он вычеркнул из нее кусок «наиболее театральный и красочный. Пушкин очевидно предпочел пожертво­вать всей сценой целиком, потому что в “Борисе Годунове” она совсем пропуще­на» [31: 428]. Версия Г. О. Винокура, при всем ее правдоподобии, не до конца убедительна. Если эта сцена обладает столь высокой концептуальной значимо­стью, как принято считать в пушкиноведении, то полное ее отсутствие наносит пониманию произведения такой ущерб, смириться с которым автор произведения вряд ли согласился бы.

Признание за сценой «Девичье поле. Новодевичий монастырь» несомненных идейно-художественных достоинств побуждало издателей добиваться ее публика­ции. Это постепенно привело к тому, что сцена стала систематически включаться в издания «Бориса Годунова». «Ограда монастырская» и «Уборная Марины» права включения в основной текст не получили, хотя попытки наделения их этим правом делались [см., напр.: 39]. Полное собрание сочинений Пушкина в 16-ти томах (том 7 – 1935, 1948 гг.) канонизировало текст, состоящий из двадцати трех сцен.

Резким нарушением устоявшейся традиции стало появление книги, в которой текст драмы Пушкина воспроизводился по михайловскому автографу (под назва­нием «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве»; без посвящения; 25 сцен, в состав которых вошли и «Ограда монастырская», следующая за сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», и «Замок воеводы Мнишка в Санборе < sic! >. Уборная Марины» – между сценами «Краков. Дом Вишневецкого» и «Ряд освещенных комнат. Музыка»; финальная реплика – « Н а р о д . Да здравствует царь Димитрий Иванович!»; без финальной ремарки «Народ безмолвствует»; пуб­ликация завершается рамочным текстом: «Конец комидии, в ней же первая персо­на царь Борис Годунов. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, Аминь»). С. А. Фомичев назвал публикуемый им текст «неизвестной пьесой А. С. Пушкина», имея в виду его расхождение с вариантом, получившим массовое распространение и статус дефинитивного текста. В таком виде пушкинское произведение, действи­тельно, являлось читателю впервые .

Правомерность публикации С. А. Фомичев объяснял тем, что слушатели пье­сы, среди которых были виднейшие представители русской литературы первой трети XIX столетия, вплоть до выхода из печати издания 1830 года знали «Годуно-

---

\* Близким этому изданию по составу был текст, подготовленный П. А. Ефремовым [39]. Однако он представляет собой контаминацию, а не воспроизведение какой-то определенной редакции.

ва» именно по михайловскому варианту. И этот вариант драмы, следовательно, является не менее значимым фактом культуры, чем первое ее издание [30: 249]. Соглашаясь с приведенными аргументами, приходится в то же время констатировать, что в оборот вошло произведение Пушкина, концептуально отличное от того «Бориса Годунова», который был фактом русской культуры более 150 лет (при всей неоднозначности толкований отдельных сторон его содержания или композиции). Опубликованный в конце XX века михайловский вариант демонстрирует господство смехового начала в народной жизни. Это соответствует характерным особенностям демократической культуры и изображенного в пьесе «бунташного века», и пушкинского времени. Ничего подобного, однако, слушатели драмы в авторском чтении не улавливали. Судя по зафиксированным в воспоминаниях впечатлениям, они знакомились с *трагедией*, рассчитанной на возвышенный строй чувств и дум. М. П. Погодин писал о потрясении, от которого «волосы поднимались дыбом» [33 (II): 34]. Смеховые ситуации воспринимались как нарушение норм эстетического вкуса, как авторский просчет или даже как проявление вольномыслия (см. цитированное ранее замечание А. М. Горчакова о «сплюнях», критику А. С. Грибоедовым изображения патриарха Иова [XIV: 48, 396], суждение автора справки для Николая I о том, что в сцене в корчме «монахи слишком представлены в развратном виде» [29: 488] и др. суждения современников). Все ситуации подобного рода, согласно мнению С. А. Фомичева, в михайловской редакции произведения абсолютно уместны и концептуально оправданны. Во-первых, они соответствуют эстетическим принципам Средневековья, смеховой мир которого Пушкин «воспроизводит в своем произведении последовательно и изощренно» [30: 247]. Во-вторых, эти ситуации «хаотизируют» действительность, показываемую в пьесе, и тем самым способствуют созданию образа «смуты». В-третьих, они демонстрируют искусственность и нелепость «условностей человеческого поведения и жизни общества». В-четвертых, смеховой элемент является важнейшим средством создания образа народа, который инстинктивно сопротивляется подавляющей его системе и защищается от ее давления, оглупляя и государственно значимое действие, и его участников. «В том случае, когда он вынужден подчиняться чуждым правилам, он обращает смех на себя, валяет дурака, ерничает» [30: 248]. В-пятых, этот элемент, повышенный в эстетическом ранге, усиливает по принципу контраста трагическое звучание пьесы. В-шестых, акцентирование смехового начала в михайловской редакции ведет к пересмотру жанровой природы произведения: наиболее соответствующим для него является жанровое определение «трагикомедия».

В изложенную концепцию сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь» органично вписывается. И в то же время парадоксальным образом она утрачивает то исключительное значение, которое ей придавалось интерпретаторами варианта «Бориса Годунова», состоящего из двадцати трех сцен. Ситуация, в ней изображенная, в соответствии с той картиной действительности, которая представлена в михайловском варианте, — одна из многих, в ряду других, подобных ей по эмоционально-оценочной окраске и по идейно-художественному смыслу.

Приходится также признать, что ремарка «Народ безмолвствует», породившая обширную литературу и даже обретшая в культурном сознании относительно независимое от пушкинского произведения существование, в этой редакции, действительно, менее уместна, чем реплика «Да здравствует царь Димитрий Иванович!». Эта реплика в русле предложенной С. А. Фомичевым интерпретации является тем же «валянием дурака»: притворством, способом самозащиты, намеренным самооглуплением (равно как и оглуплением тех, кто ситуацию создал), средством хаотизации навязываемых сверху представлений и отношений – и, в конечном счете, их неприятием.

Хотя в истории постепенного превращения михайловского варианта в публикацию 1830 года ключевую роль сыграли цензурные запреты, действенным в ней оказался и другой фактор: неготовность публики воспринять и оценить новаторство Пушкина в полной мере. Именно это имеют в виду, когда говорят, что создатель «Бориса Годунова» опередил свое время. Более того, поэт и сам колебался в определении сущности сделанного им. Если читатели недоумевали по поводу жанровой принадлежности произведения, то и Пушкин в своих суждениях о пьесе пользовался разными жанровыми определениями: трагедия, комедия, драматическая повесть, драматическая поэма и проч. Жанровое мышление, которое продолжало сохранять свою авторитетность, невзирая на все усиливающиеся романтические веяния, такой свободы обращения с терминами не предполагало.

Что же касается представления о «смеховом мире Древней Руси», столь важного при утверждении права михайловской редакции на самостоятельное культурное значение, то оно более позднего происхождения. Временная дистанция между ним и «Комедией о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» – около 150 лет, оно было введено в научный оборот Д. С. Лихачевым, последовательно применившим к древнерусской литературе идеи М. М. Бахтина. Ретроспективно проецируя его на пушкинское произведение, мы тем самым содержание этого произведения модернизируем.

Тем не менее «Комедия», истолкованная таким образом, обладает художественным единством в большей степени, чем вариант 1830 года. Вариант этот был компромиссным и не соответствовал ни стадии развития замысла, воплощенной в михайловской редакции, ни взгляду Пушкина на собственное произведение в 1830 году. Не случайно поэт «выдавал» его в свет «с отвращением» [XI, 140]. Сравнение с ним дает тексту автографа, датированного 7 ноября 1825 года, дополнительные основания считаться самостоятельным фактом культуры.

Издание и интерпретация михайловского белого автографа в охарактеризованном ключе дали новый повод для постановки вопроса о дефинитивном тексте пушкинского произведения. При решении этого вопроса в текстологии главное значение придается двум критериям: авторской воле и традиции восприятия. Оба они корректируются третьим критерием, который можно определить как соответствие авторскому замыслу на финальной стадии его развития. Авторская воля не всегда является проявлением глубокого понимания произведения, и литературовед имеет право поступать вопреки ей [4]. Традиция восприятия может закреплять в

культурном сознании вариант текста, не соответствующий замыслу автора (как в случае с пьесой М. А. Булгакова «Дни Турбиных», которая ставилась на сцене МХАТа, а затем и публиковалась по тексту, сильно искаженному в результате вмешательства нескольких «редакторов»).

Пушкинская драма о Смутном времени существует в трех основных вариантах: 1) текст михайловского автографа 1825 года; 2) текст, изданный в 1830 году; 3) текст издания 1830 года, дополненный сценой «Девичье поле. Новодевичий монастырь» и откорректированный Г. О. Винокуром в ходе подготовки 16-томного полного собрания сочинений Пушкина.

До недавнего времени дефинитивным текстом считался вариант 3. После публикации михайловского автографа в 1993 году стало возможным рассматривать в качестве претендента на этот статус и его. Он соответствует авторской воле – с той лишь оговоркой, что в силу причин, от этой воли не зависящих, работа над текстом продолжалась вплоть до выхода пьесы из печати отдельным изданием в 1830 году, и, следовательно, финальная стадия развития замысла в нем отражения не нашла. Вариант 3 представляет собой результат реконструкции именно этой стадии. Он же в наибольшей мере связан и с традицией восприятия пушкинского произведения.

Вариант 2 с текстологической точки зрения обладает авторитетностью как последняя прижизненная публикация. Но авторитетность эта относительная. Отсутствие в варианте сцены «Девичье поле...» было обусловлено не желанием Пушкина, а требованиями цензуры и начало осознаваться как существенный недостаток в скором времени по выходе книги из печати. С пропусками (опять-таки цензурными) она впервые была опубликована в 1841 году в дополнениях к основному тексту пьесы [38]. Можно было бы считать этот вариант промежуточным, культурно менее значимым, чем варианты 1 и 3, если бы не публикация его (с необходимыми коррективами, учитывающими достижения текстологов, разумеется) как дефинитивного в 1996 году [29].

Свое решение публикатор мотивировал следующим образом: «В современных < ... > изданиях «Бориса Годунова» окончательная редакция [соответствующая публикации 1830 года/ – С. Б.] дополняется одной (3-й – «Девичье поле. Новодевичий монастырь») сценой, взятой из ранней редакции и исключенной Пушкиным при издании (как считают, по цензурным соображениям). Это механическое соединение двух редакций нам представляется некорректным, а сцена «Девичье поле...» в настоящем издании исключается из основного текста» [29: 128]. Можно было бы счесть публикатора сторонником принципа последнего прижизненного издания в вопросе о сцене «Девичье поле...», если бы не то обстоятельство, что этим публикатором является С. А. Фомичев, тремя годами раньше введший в культурный оборот текст михайловского автографа как вариант произведения безусловно пушкинский, без следов какого бы то ни было давления на поэта извне. В сопроводительной статье обращалось специальное внимание на то, что в этом варианте, в отличие от печатного, упомянутая сцена присутствует, что с ней слушатели пушкинских чтений были знакомы [29: 249] и что она, таким образом, была фактом

культуры, начиная с осени 1826 года (а если учесть, что Пушкин читал ее Горчакову значительно раньше, то с августа 1825 года).

Но речь, по-видимому, должна идти не о казусе и не о непоследовательности публикатора. Дело не в его личных свойствах, а в той культурной ситуации, особенности которой нашли наглядное выражение в современном состоянии вопроса о тексте драмы «Борис Годунов». В 1980–1990 годы на пушкинистику, как уже отмечалось, начало ощутимо распространяться влияние постмодернистских идей и концепций. Оно коснулось и проблемы культурного статуса текста. В рассматриваемом плане особенно важными являются следующие обстоятельства.

1. На смену представлению о культуре как о совокупности отдельных текстов пришло представление о недискретном культурном поле, в котором границы между текстами размыты интертекстуальными (а точнее – панкультурными) потоками.

2. Было актуализировано теоретическое разграничение текста и произведения: текст – совокупность знаков, произведение – смысловая интерпретация этой совокупности, ее функционирование в поле культуры. Причем особый упор был сделан на конвенциональный характер знаков, на принадлежность их означаемых не к миру действительности, а к миру культуры (т. е. означаемым в структуре знака является другое означающее). Главным и иерархически более важным объектом стало произведение, а не текст.

3. Методологическую значимость приобрело понятие «децентрация», один из аспектов которого связан с отрицанием наличия в культурных объектах (произведениях) смыслового центра.

Все это обусловило девальвацию понятия «дефинитивный текст». С размыванием границ между текстами и их вариантами стала менее остро сознаваться необходимость установления иерархических отношений между ними. Растворение «автора» в культурных процессах, имеющих вне- и надличностный характер, повело к понижению значимости категорий «авторский замысел», «авторская воля». Широкое распространение концепции культуры как игры способствовало расширению диапазона свободы обращения с текстами. Перенос акцента с акта создания на процессы интерпретации, которым к тому же был придан всеобщий культурообразующий характер, предопределил интерес к интерпретациям как таковым, независимо от степени их корректности по отношению к тексту и независимо от того, какого рода тексты интерпретируются.

Правда, упомянутые теоретические установки не всегда последовательно применяются на практике. Но они влияют на общее состояние культурного сознания и в литературоведческих исследованиях, посвященных конкретным пробле-

---

\* Данное истолкование понятий «текст» и «произведение» опирается на традицию, восходящую к идеям М. М. Бахтина [2]. В трактовке Р. Барта отношение между ними инверсировано: «произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства <...>, а Текст – поле методологических операций <...>, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом. <...> Текст не может неподвижно застыть <...> он по природе своей должен *свободь что-то* двигаться – например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений» [1: 415].



мам, так или иначе сказываются. Сегодняшнее состояние вопроса о тексте пушкинской драмы тому подтверждение. Вокруг «Бориса Годунова» идет полемика (преимущественно в неявных формах), обусловленная различием взглядов на специфику литературного текста как явления культуры. То, что «Борис Годунов» стал удобным поводом для этой полемики, обусловлено особенностями его создания, построения, публикации, бытования, интерпретации.

Неудовлетворенность состоянием дел в полемически заостренном виде выразил Р. Мухамадиев, заявивший о полной несостоятельности существующих интерпретаций пьесы и о прямой зависимости ее несчастливой сценической судьбы от эффективности литературоведческих исследований: «...пушкиноведам все упреки в адрес театральных деятелей по поводу того, что им до сих пор не удалось найти “ключа” к пушкинской драме, следует отнести прежде всего к самим себе, поскольку до сих пор ими не осуществлена целостная реконструкция данного произведения» [24: 226]. Возражение, прозвучавшее затем в адрес Р. Мухамадиева («Островского ставят без особых мудрствований и почти всегда удачно» [13: 6]), вряд ли можно признать аргументом по существу. Во-первых, пьесы Островского ставились и «с мудрствованиями» тоже («Лес» – В. Э. Мейерхольдом, например). Во-вторых, принципы художественной организации в этих пьесах не такие, как в «Борисе Годунове». В-третьих, в суждениях Р. Мухамадиева (далеко не всегда справедливых и обоснованных в должной мере) присутствуют методологические установки, имеющие важное значение и для истолкования пушкинской драмы, и для судеб искусства в целом. Эти суждения и интересны не столько сами по себе, сколько как показатель процессов, идущих в культуре и влияющих на понимание драмы «Борис Годунов».

Позиция Р. Мухамадиева мотивирована уверенностью в том, что в глубине структуры пушкинской драмы «скрывается единая системообразующая идея. И задача ее обнаружения настолько сложна, что до сих пор с нею справиться не удалось никому» [24: 223]. Вся история изучения «Бориса Годунова» представляет собой цепь неудачных попыток найти эту идею, в результате чего произведение так и не обрело в глазах воспринимающих надлежащего художественного единства.

Теоретический постулат, согласно которому художественное произведение должно представлять собой телеологическую структуру, последовательно реализующую определенную идею, – давнего происхождения. Он заметно повлиял на герменевтическую практику нового времени. Его авторитетность ощутимо сказывается как в трудах общетеоретического характера, так и в исследованиях, посвященных конкретным произведениям. Ему обязано своим происхождением понятие «доминанта», играющее важную роль в работах структуралистского толка [46].

---

\* Ему принадлежит фундаментальная роль в эстетике Гегеля, например («...несмотря на < ... > самостоятельность, отдельные части [произведения. – С. Б.] должны, однако, остаться в связи друг с другом, поскольку *одно* основополагающее определение, которое раскрывается и изображается в них, должно возвестить о себе как о всеохватывающем единстве, связующем целостность всего особенного и вбирающем его в себя» [12 (II): 315–316].

Без него невозможно было бы появление понятий «тематическая композиция» и «идейная структура».

Последовательная разработка учения о телеологичности структуры художественного произведения была предложена Х. Зедльмайром в книге под знаменательным названием «Искусство и истина». Ее автор убежден в том, что возможна единственно «правильная», «адекватная», «врожденная» созданиям искусства интерпретация. Методологически она сводится к поиску объективно существующей «середины», под которой подразумевается «то, что утверждает единство произведения искусства, есть нечто жизненно качественное, изначальное и индивидуальное, что отпечаталось в целом произведении настолько же, насколько и в каждом лишь искусственно обособленном “элементе”, “части” или “слое»» [16: 121]. Судя по этой характеристике, термины «середина» и «системообразующая идея» обозначают одно и то же понятие. Апелляция к нему делает неизбежной постановку проблемы дефинитивного текста: «Интерпретирование произведения искусства должно отталкиваться от надежного внешнего состава произведения: я называю его “текстом”. < ... > Перед лицом всякого произведения искусства, прежде чем начнется интерпретация, следует спросить себя, не изменен ли его состав < ... >. Это ведет к углубленному “чтению”, т. е. изучению состава, и это – необходимомое начало интерпретации» [16: 113].

Хотя книга Х. Зедльмайра вышла в 1958 году, когда постмодернизм как явление культуры еще не оформился достаточно отчетливо, ее пафос можно считать антипостмодернистским. Говоря о препятствиях, возникающих на пути к «правильной» интерпретации, ученый писал: «На сегодняшний день кардинальная трудность задачи заново найти произведение искусства заключается в том, что механический век обессилил способность к восприятию истинной живой целостности – так же, как и в других областях жизни и познания. Везде куски грозятся стать важнее целого, периферия – важнее середины» [16: 132].

Проблема «середины», или «системообразующей идеи», для интерпретаторов «Бориса Годунова» была актуальной всегда. На ее существование указал еще в конце 1826 года автор отзыва для императора, читавший михайловский автограф: «В сей пьесе нет ничего целого: это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI томов Истории Государства Российского, сочинения Карамзина, перделанные в *разговоры и сцены*» [29: 486]. Независимо от того, кто готовил этот отзыв (Ф. В. Булгарин, как полагает большинство исследователей, или какое-то другое лицо), его мнение трудно объяснить одной недоброжелательностью по отношению к Пушкину. Со всей очевидностью та же проблема встала перед рецензентами первого издания пьесы. Интерес, вызванный отдельными сценами, которые появились в печати до выхода в свет этого издания, сменился едва ли не единодушным недоумением. Главная причина, вызвавшая его, осознавалась

---

\* «Ночь. Кельн в Чудовом монастыре» – журнал «Московский вестник», 1827, № 1; «Граница литовская» – альманах «Северные цветы на 1828 год»; «Кремлевские палаты» и «Красная площадь» – альманах «Денница», 1830.

отчетливо: пьеса не производила впечатления целостности ни на архитектурном, ни на сюжетном, ни на персонажном, ни на стилистическом, ни на идейном уровнях.

«...событие развивается вяло, неясно, сцены взяты не такие, каких ожидал бы читатель – по большей части они незначительны; от зоркого взгляда сочинителя ускользнули те черты, в которых это событие блеснит всей своей поэзией» [И. Средний Камашев, – 36: 111].

«Существенный недостаток «Бориса» состоит в том, что в нем интерес раздвоен весьма неудачно; и главное лицо – Годунов – пожертвовано совершенно другому, которое должно бы играть подчиненную роль в этом славном акте нашей истории. Я разумею Самозванца» [Н. Надеждин, – 36: 100].

«...настоящие китайские тени. Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму... Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее. К тому же Шекспир писал тогда еще, когда одноземцы его и понятия не имели об изящном вкусе» [Аноним, – 36: 122].

«...действие драмы не имеет ни единства, ни полноты; ибо сначала действующая сила содержится в Борисе, а с четвертой сцены все принимает другой вид: действие проистекает из Самозванца, так что Бориса уже нет, а драма все еще идет. Множество совершенных картин, которые хотя мастерски отделаны, не имеют здесь никакой цели и нимало не способствуют ходу целого» [В. Плаксин, 36: 58].

«Не общее ли мнение всех есть то, что, когда вы прочитаете драму Пушкина, у вас остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязанного и в отрывках, так что ни в чем не можете вы дать полного отчета? < ... > Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров...» [Н. Полевой, – 28: 256, 259].

Фрагментарность художественной организации могла бы быть объяснена особенностями романтической эстетики. Однако Н. А. Полевой, один из ведущих теоретиков этого направления в России, категорически отверг саму такую возможность. Он отметил, что романтическая драма, даже будучи фрагментарной по композиции, не исключает строгого единства действия. «Напротив: она гибнет без единства; она составляет из целой жизни и из толпы действующих лиц нечто *единое целое*» [28: 259]. Организующая роль единства действия в драме создателем «Бориса Годунова» осознавалась, именно потому он, по его признанию, хотя и «едва», но «сохранил последнее из трех классических единств», легко пожертвовав двумя другими [XI, 66]. Результаты этого «едва» читателями и слушателями, по-видимому, не улавливались. Московский почт-директор А. Я. Булгаков, который присутствовал на чтении пьесы, состоявшемся у П. А. Вяземского 29 сентября 1826 года, заметил: «...он шагает по-шекспировски, не соблюдая никакого единства и позволяя себе все» [8: 405]. Не могли обнаружить единства в «Борисе Годунове» и первые рецензенты, хотя сделать это пытались. Наиболее удачная версия принадлежит И. В. Киреевскому: «...все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям царевубийства. Тень умерщвленно-

го Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам» [18: 86].

Однако расположенность Киреевского к драме и ее автору, утверждение о том, что единство в произведении есть, не помешали ему заметить: «Конечно, в "Годунове" Пушкин выше своей публики; но он был бы еще выше, если б был общепонятнее» [18: 89]. Критик, очевидно, считал, что реальность существования идеи художественного произведения зависит от того, осознана и принята ли она публикой. Определение «середины», которое Киреевский предложил, намечало лишь потенциальную возможность дальнейшего развития и утверждения в сознании читателей представления о пьесе «Борис Годунов» как о художественном единстве, обеспеченном данной идеей. Осторожность критика оказалась оправданной. Его версия, несмотря на очевидные достоинства, не прижилась. Материал пьесы в намеченное русло не укладывался. На это уже через несколько дней после выхода из печати статьи Киреевского обратил внимание В. Д. Комовский, задавшийся вопросом: «удовлетворительно ли в Борисе развиты и показаны следствия убийства Димитрия?» [19: 63].

В результате сюжет пушкинского «Бориса Годунова», по Киреевскому, обрел те же качества виртуальности, что и сюжет, сконструированный Н. А. Полевым и давший ему повод удивляться недогадливости создателя пьесы: «Как мог Пушкин не понять поэзии той идеи, что история не смеет утвердительно назвать Бориса царевубийцею? < ... > И что мог извлечь Пушкин, изобразя в драме своей тяжкую судьбу человека, который не имеет ни сил, ни средств свергнуть с себя обвинение перед людьми и перед потомством!» [28: 252]. Обе «середины» (и та, которую усмотрел в «Годунове» Киреевский, и та, которая, по Полевому, могла бы обеспечить произведению подлинную художественную значительность) остались внеположными пушкинской драме в ее реальном историко-культурном существовании. Если впоследствии интерпретаторы и уделяли им внимание, то не придавали первостепенного значения и смещали на периферию произведения.

Болезненно переживавший судьбу своего создания, Пушкин склонен был объяснять неуспех неготовностью русской критики к восприятию произведений подобного рода. В письме П. А. Плетневу от 7 января 1831 года он возлагал надежду на эффект от знакомства западноевропейской публики с его драмой через посредство переводов и на суд эстетически более зрелых немцев. Пушкин хотел квалифицированной оценки «Бориса Годунова» с художественной стороны. Французская критика, склонная к поиску политических аллюзий в исторической драматургии, внушала ему недоверие. Впрочем, он допускал возможность, что и суждения некоторых из «наших Шлегелей» смогут оказаться достойными внимания. Прежде всего поэт рассчитывал на П. А. Катенина, который, как ему казалось, «один знает свое дело» [XIV: 142].

---

\* Мнение В. Д. Комовского знаменательно в том отношении, что оно выражает точку зрения одного из «наших Шлегелей», на которых Пушкин возлагал особую надежду как на интерпретаторов «Бориса Годунова» (см. далее). Комовский перевел на русский язык «Историю древней и новой словесности» Ф. Шлегеля и «Немецкую литературу» В. Менцеля.

Его ожидания оправдались лишь отчасти. «Русский Шлегель» П. А. Катенин отнесся к произведению резко отрицательно. Восторги П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского, Д. В. Давыдова и других друзей поэта он счел необоснованными. Как и большинство критиков, Катенин усмотрел в пьесе «отсутствие всякого действия», связи между сценами, а характеры показались ему невыдержанными и непроработанными [17: 101]. Более благосклонными к «Борису Годунову» оказались действительно немцы. Переводы Е. Ф. Розена, К. Кнорринга были сделаны добротнo. Оба переводчика приложили усилия к тому, чтобы пушкинская драма стала известна в Германии как замечательное произведение российской словесности. Правда, в связи с публикацией труда Кнорринга не преминул съязвить Булгарин: «Перевод весьма близок к подлиннику. С нетерпением ожидаем приговора немецкой ученой критики о характерах и завязке сего произведения нашего поэта. Мы уверены, что в некоторых частях немецкие критики будут к автору благосклоннее, нежели образованные русские, знакомые с историею России» [9: 2].

Уже после смерти Пушкина появилась большая статья К. А. Фарнгагена фон Энзе, в которой оценка художественной организации «Бориса Годунова» резко расходилась с суждениями, преобладающими в русской печати. Немецкий критик писал: «Расположение предмета по сценам и разговорам должно по справедливости называть мастерским. Поэт верно держался истории, что ему однако же не препятствовало не выпускать из вида своей драматической задачи. Произведение его имеет большие исторические пропуски, но драматических не имеет; все следует в строгом порядке < ... >. Обрисовка характера верна и разнообразна; с первым появлением, с первыми словами лиц черты их прочно установлены...» [36: 116]. Как последователь Гегеля Фарнгаген фон Энзе не мог обойти вопроса о действии, «составляющем собственное содержание драмы, так что не должно оставаться ничего, не имеющего значения по отношению к этому действию» [12 (!): 94]. В его изложении суть происходящего в драме, та суть, которая является для пьесы единым структурообразующим началом, такова: «Борис, способный и достойный царствовать, достигает злодейством престола, от которого бессильное право должно было отказаться. Тщетно надеется он обратить свои заслуги в право и оставить любимому сыну благоприобретенным наследством то, что похитил злодейски; из самого преступления развивается месть, и его свергает не право, но новый обман, который он ясно понимает; ложного вида законности достаточно для того, чтобы разрушить власть похитителя» [36: 116]. К сожалению, критик не продемонстрировал, как эта суть разворачивается в художественную структуру и детерминирует все звенья этой структуры. Поэтому его тезис о мастерстве Пушкина-драматурга, обусловившем полное единство пьесы «Борис Годунов», убедительного подтверждения не получил и реального влияния на отношение к произведению не оказал.

Судьбу драмы «в движении эпох» определяла другая логика: по мере укрепления авторитета Пушкина как «солнца русской поэзии» укреплялось и представление о том, что все его произведения должны являть собой образец гармонии и художественного совершенства. Представление это не было безусловно господствующим (о чем свидетельствуют статьи В. Г. Белинского [3] и Ю. Н. Тынянова

[41], например), но его власть на трактовах «Бориса Годунова» ощутимо сказывалась. В то же время текст драмы попыткам дать ему строго телеологическое обоснование сопротивлялся. На протяжении XIX века наибольшей популярностью пользовалась интерпретация, отправным пунктом которой была нравственная идея (благое дело не жидется на крови). В атмосфере революций начала века XX оформилась и утвердилась в качестве доминирующей другая, основу которой составляла идея политическая (исконное противостояние народа и самодержавной власти).

Текст драмы дает повод для существования обеих интерпретаций. Но ни та, ни другая полностью его не покрывают, и представить с их помощью «Бориса Годунова» как гармонически целостную, согласованную во всех элементах структуру не удастся. Разве что ценой очевидных натяжек и упрощений. Показательны в этом отношении попытки интерпретировать пьесу как пример симметрической композиции и тем самым продемонстрировать выражение идеи через гармонически организованную форму. Все они исходят из того, что дефинитивный текст драмы содержит двадцать три сцены.

Первым усмотрел симметрию в пушкинской пьесе Д. Д. Благой: «...каждая сцена “Бориса Годунова” – закономерное и вместе с тем необходимое звено в общей цепи развертывающегося исторического и художественного действия трагедии. Причем все эти двадцать три сцены-звена не только следуют друг за другом в порядке внешней хронологической последовательности, а и нерасторжимо сцеплены между собой внутренним сродством, органической художественной взаимосвязью. В то же время вся эта гибкая, подвижная и вместе с тем необыкновенно крепкая, обладающая прямо-таки стальной прочностью, композиционная структура отличается < ... > не только внутренней, но и внешней гармоничностью, соразмерностью и уравновешенностью частей, поразительной симметрией» [6: 119].

По наблюдениям Благого, действие пьесы начинается и заканчивается в Московском кремле. Первые три и три последние сцены посвящены «основным социальным силам» – боярству и народу. Борис появляется в четвертой от начала сцене, а выходит из действия – в четвертой от конца. Его антагонист Самозванец впервые выводится в сцене пятой от начала и засыпает, исчезая из текста как персонаж, принимающий непосредственное участие в событиях, в сцене пятой от конца. Кроме того, в пьесе работает «принцип гармонической переключки сцен, равно отстоящих от начала и от конца» [6: 135]. Он может проявляться на уровне и внешних (архитектонических), и внутренних (тематических) связей. Например, шестые сцены от начала и от конца связаны между собой темой Самозванца, хотя его самого среди действующих лиц здесь нет, седьмые – темой Бориса, в восьмых Самозванец присутствует не только как тема, но и как действующее лицо и т. д. Гибко оперируя принципом симметрии, Благой добивается впечатления подчиненности структуры пьесы этому принципу.

---

\* Относительно того, что мысль о симметричности композиции «Бориса Годунова» принадлежит Благому, высказывались сомнения [34: 126].

Однако на поверку его господство этого принципа оказывается не столь безраздельным, как утверждает исследователь. Установив соответствия между симметрично расположенными сценами, он тем самым сделал необходимым понятие «ось симметрии». Таким понятием Благой не пользуется. Но по логике, которая намечена в его рассуждениях, ось симметрии должна проходить через двенадцатую сцену («Замок воеводы Мнишка Самборе»). Между тем он предпочитает не касаться ее и вести речь о трех польских сценах, которые составляют центр круга Самозванца, образуемого пятой («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и девятнадцатой («Лес») сценами, и в то же время – центр всей пьесы. Благой пишет об истории появления этих сцен в произведении, о причинах исключения из печатной редакции двух других («Ограда монастырская» и «Уборная Марины»), о ритмической организации композиционного круга Самозванца, о содержании сцены у фонтана (тринадцатой по счету), но ничего о сцене двенадцатой. Если эта сцена является «проходной», не имеющей особого значения, то заявленный принцип симметрии последовательно выдержанным считать нельзя. В интерпретации Благого центр пьесы «размазан» по пространству трех польских сцен и имеет чисто архитектурное значение, поскольку «середина», смысловой узел ее находится в другом месте – в сцене «Ставка», которую исследователь отнес к разряду периферийных [6: 119]. Согласно Благому, именно в ней, двадцать первой по счету, содержится «основной тезис пьесы о силе и значении мнения народного» [6: 133]. Таким образом, «середина» и композиционный центр пьесы не совпадают. Мысль о том, что «Борис Годунов» представляет собой «необычайно стройно организованное художественное целое, в котором все симметрично уравновешено, все части гармонически прилажены и собраны воедино» [6: 138], не получает у Благого убедительного обоснования.

Но сама по себе эта мысль продолжает сохранять притягательную силу для исследователей пушкинской драмы. Вслед за Благой ее использовал и попытался развить В. С. Непомнящий, уподобивший действие «Бориса Годунова» колесу истории, ось которого «создается двумя сценами, симметричными как по композиционному положению, так и по смыслу» [26: 277]. Понятие «ось» у Непомнящего фиксирует идейный центр пьесы и по значению близко понятию «середина». Две сцены, которым придается осеобразующее значение, – «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Площадь перед собором в Москве». Что касается их содержания, то в русле традиции, наделяющей народ ролью главного действующего лица пушкинской пьесы, предлагаемое толкование выглядит оправданным. Пимен и Юродивый являются непосредственными выразителями «сверхличной совести», «мнения народного», которое движет действие драмы и одновременно фокусирует в себе ее основную проблематику. Финалы обеих сцен «рифмуются» по смыслу: «...не уйдешь от Божьего суда» – «нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит». Отмечая это, Непомнящий называет сцену в келье завязкой, а сцену перед собором развязкой действия\*. Даже если признать последнее суждение пра-

\* Для В. С. Непомнящего характерно наделение используемых им терминов метафорическим значением. Это лишает их строгой определенности и снижает убедительность его суждений.

вомерным, остается непонятным, почему оно используется в качестве аргумента для обоснования тезиса о симметричности композиции пьесы. Сцена в келье – пятая по счету, сцена перед собором – семнадцатая. От архитектурного центра (сцены двенадцатой) они находятся на разном удалении. Завязка и развязка, как теоретические понятия, изначально отношениями симметрии не связаны.

Наиболее логически последовательно и подробно композицию «Бориса Годунова» как симметрическую интерпретировала И. Я. Ронен. За основу ею была взята, а затем откорректирована, развита и углублена концепция Д. Д. Благого. Вслед за ним, с некоторыми оговорками, исследовательница распределяет сцены по схеме: 3 – 7 – 3 – 7 – 3. Первые три – вступление, или экспозиция, где главные герои не фигурируют. Следующие семь – развитие действия по нарастающей. Оно достигает «эмоционального пика в трех польских сценах, центральных в композиции трагедии и знаменующих сюжетный перелом». Затем идут семь сцен, в которых действие развивается по нисходящей. И завершается оно тремя сценами трагического финала, или развязки [34: 129].

В истолковании Ронен действие принципа симметрии явственно обнаруживает себя во всех звеньях структуры «Бориса Годунова» и позволяет представить композицию пьесы в виде равнобедренного треугольника, в основании которого находятся сцены 1 и 23, связанные мотивом убийства царского наследника, а вершина образована сценой 12. Во всех параллельно расположенных на разных сторонах треугольника сценах использованы сходные или контрастно противопоставленные мотивы: 2 (просят Бориса на царство) – 22 (проклинают род Бориса); 3 (экспозиция) – 21 (заключение); 4 (Борис появляется на сцене) – 20 (Борис умирает); 7 (совесть царя, царь о народе) – 17 (совесть народа, Юродивый о царе); 8 (комическая сцена: непонимание письменного языка) – 16 (комическая сцена: непонимание «басурманского» языка); 10 (границы на карте, дети Бориса) – 14 (граница литовская, дети Иоанна и Курбского) и т. д. Кроме того, симметрическая композиция осложнена дополнительными сюжетно-тематическими соответствиями («дистанцированными семантическими связями»). Например, между 1-й сценой трагедии «Кремлевские палаты» и 1-й сценой эпилога – по общему счету двадцать первой – «Ставка» (сговор бояр: Шуйского и Воротынского – Пушкина и Басманова). И. Я. Ронен также считает, что Пушкин не ограничивается тематическими и мотивными связями, реализуя принцип симметрии и в формально-сценических признаках (место действия, присутствие–отсутствие персонажа, точка зрения и пр.).

И. Я. Ронен, в отличие от Д. Д. Благого, уделила особое внимание двенадцатой сцене (срединной в архитектурном и вершинной в сюжетном отношениях). Специфику этой сцены исследовательница видит в том, что здесь «Самозванец не произносит ни слова: он танцует. Это единственная в трагедии музыкально-танцевальная сцена, праздник молодости и удачи честолюбивого смельчака» [34: 144]. От остального текста ее отличают эмоционально-зрелищные характеристики. На графической схеме, составленной исследовательницей, она обозначена как «признание Самозванца, его триумф, музыкально-танцевальная кульминация» [34: 128]. Возникает естественный вопрос: кульминация чего, какого действия?



Очевидно, сюжетной линии Самозванца. Если так, то, во-первых, почему кульминацией названа эта статичная сцена, а не следующая («Ночь. Сад. Фонтан»), которая «знаменует крутой перелом в действии» [34: 145]? Во-вторых, правомерно ли кульминацию сюжетной линии Самозванца идентифицировать с кульминацией всей пьесы как единого целого? Где тогда кульминация сюжетной линии Бориса – первой из двух, по определению Ронен? И как все-таки интегрируются две сюжетные линии в общий сюжет, обеспечивая произведению единство действия (то самое третье классическое единство, которое Пушкин, по его собственному признанию, сохранил)? И какова «середина» пьесы, из которой этот сюжет разворачивается? Ответов на эти вопросы в работе Ронен нет, хотя она и посвящена, как свидетельствует ее название, *смысловому строю* драмы «Борис Годунов». Думается, что это не случайно.

Книга «Смысловой строй трагедии Пушкина “Борис Годунов”» несет на себе печать нескольких тенденций. Первая связана с отношением академического литературоведения к обобщениям как к проявлению «дурного тона» (о чем уже шла речь ранее). В соответствии с духом академизма, как его охарактеризовал И. В. Немировский, книга посвящена частным вопросам. Они сформулированы в названиях глав: «Анахронизм и новаторство в “Борисе Годунове”»; «Культурно-географические антинормы: Россия и Польша»; «Поэтический историзм Пушкина»; «Драматический конфликт сословных идеологий в “Борисе Годунове”»; «Романтический герой и традиции античной трагедии». Можно было бы ожидать, что установка, данная заглавием книги, будет реализована в последней, шестой, главе «Композиционная структура “Бориса Годунова”». Но этого не происходит, потому что «композиционная структура» в описании Ронен не имеет смыслового центра, фокусирующего идею произведения, и образуется только мотивно-тематическими соответствиями и ситуативными подобиями. По характеру эта структура оказывается не столько семантической, сколько архитектурной. Самим своим характером она свидетельствует о некорректности постановки вопроса об идее («середине») произведения.

Содержание пушкинской драмы, по Ронен, сводится к игре мотивов. Если мы обратимся к описанию симметрической композиции «Бориса Годунова» у Благого, то эта особенность понимания И. Я. Ронен структуры произведения станет более очевидной, поскольку представитель «идеологизированного» советского литературоведения наличие смыслообразующей «середины» в пьесе Пушкина предполагал и даже считал возможным формулировать ее идею. В то же время принцип системности не имеет в его истолковании тотального характера и применен им при описании композиции произведения менее последовательно, чем Ронен. Системный подход при рассмотрении структуры художественного текста был абсолютизирован структуралистами. В русском литературоведении, где это направление литературоведения наиболее успешно развивалось как его структурно-семиотический вариант, ориентация анализа текста на смысл была более отчетливой, чем в структурализме французском или американском. Ю. М. Лотман писал, что структуральное изучение «ставит перед собой задачу раскрыть идею произве-

дения как единство значимых элементов» [20: 96]. В рамках генеративной поэтики предлагались даже методики выявления содержательного центра произведения («некоторого первоэлемента, из которого выводится художественный текст») путем строго формализованных последовательных операций [14; 15]. На постулате, согласно которому симметрическая композиция (как, впрочем, и любая другая) имеет несколько уровней и мотивируется в конечном счете уровнем идейным, основаны анализы пушкинских стихотворений в книге Е. Г. Эткинда, упоминаемой Ронен в библиографии [45]. Когда вопрос о «системообразующей идее» теряет свою значимость для интерпретатора произведения, обретает силу замечание, сделанное рецензентом книги Эткинда: «Симметрия – опасный предмет для исследователя, потому что при некотором усердии ее легко отыскать решительно всюду» [11: 371]. В работе Ронен эта опасность как будто бы дала о себе знать. Но, учитывая время появления работы и общий ее характер, вряд ли имеет смысл говорить о подверженности автора этой опасности. Интерпретация «Бориса Годунова» предпринята в данном случае с позиций *пост*структурализма (т. е. структурализма, включенного в контекст постмодернизма). На этой стадии своего существования структуральный анализ является одним из способов игрового обращения с текстом. Некогда владевший пропагандистами структурализма пафос «научности», строгой доказательности и верифицируемости результатов исследования [20] в культурной ситуации постмодернизма совершенно неуместен.

Поэтому и симметрическая композиция становится не свойством, органически присущим тексту, а иллюзией его упорядоченности, искусно созданной интерпретатором. Как продукт игры воображения интерпретатора, основанной на дискурсивном мышлении, она подлежит обязательной «децентрации», которая должна продемонстрировать ее относительность, эфемерность. И если «децентрация» не проводится, то предполагается – как неперемное условие создания симметрической конструкции на базе художественного текста. Свидетельством того, что данному условию концепция Ронен удовлетворяет, является отсутствие в ней каких-либо указаний на «середину», «системообразующую идею».

В работах последнего десятилетия о «Борисе Годунове» наметились тенденции, которые дают повод характеризовать текст этого произведения как объект интерпретации следующим образом.

1. Все три редакции текста (михайловский автограф, первое издание, реконструированный на его основе вариант из двадцати трех сцен) являются самоценными фактами культуры и в качестве объектов интерпретации равноправны. Проблема дефинитивного текста пьесы в современной культурной ситуации не актуальна.

2. Текст «Бориса Годунова» – это совокупность всех его редакций, расположенных в хронологическом порядке и последовательно трансформирующихся одна в другую. Это текучее, динамическое единство, которое, во-первых, воплощает движение пушкинского замысла под воздействием различных факторов (как собственно творческих, так и внешних), во-вторых, является результатом ряда реконструкций этого замысла, в-третьих, отражает развертывание процесса интерпретации драмы, влияющего и на представление о тексте.

3. Текст драмы не имеет устойчивой композиционной структуры. Коль скоро в самой драме нет объективно существующего центра, «середины», то ее композиционная структура поливариантна. Она не атрибут текста, а продукт интерпретации, которая имеет большую культурную значимость, чем сам текст, поскольку именно она является реальностью существования текста в культуре. Основная функция текста «Бориса Годунова» – быть объектом интерпретации.

Тенденции, о которых шла речь, не являются безусловно доминирующими. Наряду с ними продолжают существовать и те, которые унаследованы от предыдущей культурной эпохи. Они отчетливо дают о себе знать в издательской практике, в образовании. Благодаря им существует потребность в дефинитивном тексте, в апелляции к содержанию, в стабилизации представлений о смысле произведения. Таким образом, для настоящего времени характерно проявление разнообразных тенденций, а не преобладание какой-то из них. Парадоксальность ситуации в том, что она допускает сосуществование взаимоисключающих тенденций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
2. Бахтин М. Проблема текста: Опыт философского анализа // Вопросы литературы. – 1976. – № 10.
3. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья десятая. «Борис Годунов» // Белинский В. Г. Собр. соч.: В девяти томах. – Т. 6. – М., 1981.
4. Берков П. Н. Об авторском понимании идеи произведения и степени его обязательности для литературоведения // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. – Л., 1981.
5. Библиотека В. А. Жуковского в Томске. – Ч. I. – Томск, 1978.
6. Благой Д. Мастерство Пушкина. – М., 1955.
7. Брудный А. Психологическая герменевтика. – М., 1998.
8. Булгаков А. Я. Письмо к брату К. Я. Булгакову от 5 октября 1826 года // Русский архив. – 1901. – № 7.
9. [Булгарин Ф. В.] Новые книги (Рец.: Russische Bibliothek für Deutsche von Karl Knorring. 2 Hefte Reval 1831) // Северная Пчела. – 1831. – № 266.
10. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. – М., 1984.
11. Гаспаров М. Л. Рец.: Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. – Париж, 1988 // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1991. – № 4.
12. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В двух томах. – СПб., 1999.
13. Горячева А. Черствые именины: Толстые журналы отмечают 201 юбилей Пушкина // Независимая газета: Ex libris НГ. – 2000. – 29 июня.
14. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 365 (Труды по знаковым системам. VII). – Тарту, 1975.
15. Жолковский А. К. К описанию одного типа семиотических систем: Поэтический мир как система инвариантов // Семиотика и информатика. – Вып. 7. – М., 1976.
16. Зедльмайр Х. Искусство и истина: О теории и методе истории искусства. – М., 1999.
17. Катенин П. А. Письмо к неустановленному лицу (конец января – начало февраля 1831 года) // Литературное наследство. – Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1952.
18. Киреевский И. В. Обзорение русской литературы за 1831 год // Европеец: Журнал И. В. Киреевского. 1832. – М., 1989.
19. Комовский В. Д. Письмо Н. М. Языкову от 11 января 1832 года // Литературное наследство. – Т. 19–21. – М., 1935.

20. Лотман Ю. Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. – 1967. – № 1.
21. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970.
22. Лузянина Л. Н. «История государства Российского» Н. М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов» // Русская литература. – 1971. – № 1.
23. Лысенкова Е. И. О проблеме трагического характера в драматическом фрагменте Шиллера «Деметриус» и трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Проблемы современного пушкиноведения. – Л., 1986.
24. Мухамадиев Р. Первая русская трагедия // Москва. – 2000. – № 6.
25. Немировский И. В. Американское исследование о Пушкине (Рец.: Sandler St. Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile/ Stanford, 1988) // Русская литература. – 1991. – № 1.
26. Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. – Изд. 2-е, доп. – М., 1987.
27. Орлов П. Н. Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и «История государства Российского» Карамзина // Филологические науки. – 1981. – № 6.
28. Полевой Н. А. «Борис Годунов». Сочинение Александра Пушкина // Полевой Н., Полевой Кс. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825–1842. Л., 1990.
29. Пушкин А. С. Борис Годунов / Предисловие, подгот. текста, статья С. А. Фомичева. Комментарии Л. М. Лотман. – СПб., 1996.
30. Пушкин А. С. Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве (1825) / Подгот. текста и статья С. А. Фомичева. – Париж; Пб., 1993.
31. Пушкин. Полн. собр. соч. – Т. 7. [ М.; Л., 1935.] [Сопроводительные статьи и комментарии к «Борису Годунову» Г. О. Винокура.]
32. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В шестнадцати томах. – М.; Л., 1937 – 1949. Тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.
33. Пушкин в воспоминаниях современников: В двух томах. – СПб., 1998.
34. Ронен И. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов», – М., 1997.
35. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М., 1997.
36. Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина: Хронол. сб. критико-библиографич. статей / Собрал В. Зелинский. – Ч. 3. – Изд. 3-е. – М., 1907.
37. Сандлер С. Далекие радости: Александр Пушкин и творчество изгнания. – СПб., 1999.
38. Сочинения Александра Пушкина. – Т. 9. – СПб., 1841.
39. Сочинения Пушкина / Под ред. П. А. Ефремова. – Т. 3. – [СПб.] Издание А. С. Суворина, 1903.
40. Терц А. Собр. соч.: В двух томах. – Т.1. – М., 1992.
41. Тынянов Ю. Н. Мнимый Пушкин // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
42. Фомичев С. А. «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» А. С. Пушкина // ТОДРЛ. – Т. 48. – СПб., 1993.
43. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л., 1991.
44. Эмерсон К. «Борис Годунов» А. С. Пушкина // Современное американское пушкиноведение: Сб. статей. – СПб., 1999.
45. Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. – Париж, 1988.
46. Якобсон Р. О. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976.

**«МОРСКАЯ ЦАРЕВНА» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**  
(Специфика образности)

Еще В. Г. Белинский относил стихотворение «Морская царевна» (1841) к «лучшим созданиям Лермонтова» [1: 95] и ставил его в один ряд с такими шедеврами, как «Утес», «Листок», «Тамара» и «Выхожу один я на дорогу» (все – 1841 год). Тем не менее очевидно, что данный текст при всей его бесспорной художественной совершенности до сих исследовался мало. Объяснить данный факт можно, в частности, тем, что произведения поэта долгое время не рассматривались с мифологической точки зрения, хотя Лермонтов как романтик, ищущий «бесконечное в конечном» [3: 24], неизбежно должен был соприкоснуться с мифотворчеством. Анализ же таких стихотворений, как «Морская царевна» и «Тамара», на наш взгляд, невозможен без установления их мифологической и архетипической первоосновы. Кроме того, учитывая мистический, зачастую неосознанный характер интенций лирического героя Лермонтова, при дешифровке этих текстов важно также держать в поле зрения психоаналитические аспекты их содержания.

Если не принимать во внимание эпизодические упоминания баллады «Морская царевна» в работах о Лермонтове общего характера, приходится признать, что это стихотворение становилось объектом специального рассмотрения лишь дважды. Первый раз – в небольшом фрагменте книги С. С. Наровчатова, второй – в статье К. А. Кедрова и Л. М. Щемелевой в Лермонтовской энциклопедии.

Наровчатов начинает анализ баллады с тонкого суждения о природе фантастического в творчестве поэта: «Фантастическое у Лермонтова – от ощущения трагедийного несовершенства всего сущего» [8: 82–83]. Далее автор затрагивает некоторые проблемы мифологического, эстетического, гносеологического и танатологического характера. К сожалению, только затрагивает. Интуитивные суждения при отсутствии анализа поэтики текста не способствуют выявлению образной системы и глубинного содержания баллады. Наровчатовым не описана мифологическая структура лиро-эпического пространства, не сделаны важные содержательные акценты и, главное, не учтен историко-культурный контекст. Синтетичность, которую обрел художественный мир Лермонтова в поздний период («Когда волнуется желтеющая нива» – 1837, «Из Гете» – 1840, «Выхожу один я на дорогу» – 1841 и др. тексты), искания, истоки которых можно обнаружить в эстетике раннего европейского романтизма, в частности в натурфилософии Новалиса, исследователем не принимаются в расчет. Между тем все это – необходимое условие интерпретации баллады «Морская царевна».

Лирический герой поэта (впрочем, и сам поэт) к 1841 году уже не был человеком крайностей: он обрел состояние созерцательности, помогающее спокойно и фаталистично смотреть и на жизнь, и на смерть, ставить проблемы, которые если нельзя разрешить, то можно прочувствовать. Так или иначе, перед нами философ, «реальный идеалист» или «идеальный реалист», если пользоваться терминологией Р. М. Габитовой, примененной ею в качестве характеристики сущности художественного мира Новалиса [2: 181].

У зрелого Лермонтова противопоставленными оказываются не «чудесное» и «действительность», а природа и цивилизация, причём гибель «царевны» не отчуждает человека от бесконечного, а, наоборот, сближает с ним, приобщает к нему через неосознанные психологические механизмы.

Наверное, самым существенным недостатком суждений и Наровчатова, и авторов статьи в Лермонтовской энциклопедии является односторонность анализа субъектной организации текста. Главным персонажем баллады систематически считается морская царевна, хотя лирический аспект лиро-эпического сюжета основан на развитии внутреннего мира царевича. Кедров и Щемелева видят в финале стихотворения акцентирование лишь этической позиции автора. Фольклорный мотив превращения, имеющий мифологическую подоснову, соотнесен ими только с образом «морского чуда» [6: 285–286], тогда как главные изменения происходят во внутреннем мире человека.

На наш взгляд, символический план стихотворения, отмеченный авторами статьи в Лермонтовской энциклопедии, более глубок. Это становится ясно хотя бы при сравнении «Морской царевны» с балладой «Яныш королевич» (1836) из «Песен западных славян» А. С. Пушкина. Исследователи утверждают преемственность стихотворения Лермонтова по отношению к стихотворению Пушкина [12: 389; 6: 285]. Однако уровни философского обобщения в этих произведениях трудно соизмерить. Текст Пушкина – поэтическая модификация фольклорного сюжета о русалке или морском царе. Текст Лермонтова – философское размышление о сущности бытия, построенное на основополагающих онтологических мифологемах и архетипах.

Не случаен и выбор жанра. Балладность, к началу 40-х годов уже непопулярная в русской литературе, неожиданно стала характерным признаком поздних произведений Лермонтова. А. И. Журавлева отмечает, что поэт в них стремится «лично пережить и подробно, исчерпывающе исследовать иррациональную ситуацию» [4: 17], то есть эпическое приобретает повышенное лирическое звучание. С другой стороны, «балладное, не имея формальных преград, свободно растекается, распространяется по всему художественному миру Лермонтова, придавая ему неповторимую, совершенно своеобразную поэтичность» [4: 17]. Это слияние двух родовых начал (новеллистическая эпическая коллизия + напряженное лирическое размышление) также способствует мифологизации текста.

Баллада «Морская царевна» насквозь мифологична (в том смысле, какой придает этому термину Е. М. Мелетинский, рассматривая литературный материал). В ней реализуется мифологема «драконоборства», имеющая своего «агенса»

(царевич) и «пациенса» (морская царица) [7: 50]. Образ царевича – модификация архетипа культурного героя, бога-громовержца: царевич наделен его основным атрибутом («конь») [5: 81]. Царица представляет собой модификацию антигероя, Велеса или Змия, и также обладает необходимыми для этого признаками: хвост, змеиная чешуя, коса (волосы), хозяйка моря, воды [5: 52, 118]. Мифологема «драконоборство» предполагает своей целью добывание неких культурных благ. В данном случае основным «благом» оказывается сам факт соприкосновения с хтоническими силами, толчок к размышлению о своей и их природе, иначе – к взрослению. Вследствие этого сюжет стихотворения можно трактовать как своего рода акт инициации, механизм которого заключается в обособлении индивида от коллектива, столкновении его с демоническим запредельным миром и возвращении в социум на правах взрослого мужчины, способного быть воином и продолжать род. Царевич действительно вначале обособлен от друзей, затем происходит встреча с хтоническим существом, и он возвращается в социум, испытав душевный переворот. В описании борьбы со «Змием» использован мифологический мотив «слепоты»: герой отворачивается от жертвы и вытаскивает ее на берег, не глядя на нее (не случайно он лишь *слышит*: «Взгляни на меня»). «Слепота» призвана защитить мифологический персонаж от коварства демонического существа [5, 127]. Защита необходима, так как сам топос моря несет в себе семантику смерти: лексемы «море» и «смерть» в древний период были однокоренными [11, 12]. Такую же семантическую окраску данный топос имеет и в фольклорном аспекте. В этом, а также в мифологическом плане море противопоставлено суше как «чужое» и неструктурированное пространство пространству структурированному и «своему». Важным является также образ берега как границы между нео-сво(й)-енным и о-сво(й)-енным миром. Переступив эту черту, герой оказывается в безопасности (о-берег-ает себя), а «чудо морское» погибает. На «суше» царевич вновь оказывается в социуме – среди «друзей», но возвращение героя изменяет всю его жизнь. Инициация оправдывается психологически и философски: «чужая» смерть и вина в ней, необъяснимый танатологический поступок заставляют героя задуматься:

Едет царевич задумчиво прочь,  
Будет он помнить про царскую дочь!

Здесь имеют место и психологическая модель «частичные смерти против полного исчезновения» (подготовка к «своей» смерти через переживание смерти «чужой») [15, 447]; и последствия особой (мифологизированной) пограничной ситуации, когда вдруг устройство мира приоткрывается из-за занавеса суровых табу; и сам факт невольного убийства, вмешательства в неподвластную человеку природу. Не случайно так подробно описан акт умирания «чудища»:

Хвост чешую змеиной покрыт,  
Весь замирая, свиваясь, дрожит;

Пена струями сбегает с чела,  
Очи одела смертельная мгла.

Бледные руки хватают песок;  
Шепчут уста непонятный урек...

Герой вместе с автором словно всматривается в смерть, потому что она так же загадочна, как и ее жертва.

С точки зрения психоаналитической теории влечений, стихотворение подлежит иной расшифровке. Море, по Юнгу, – «излюбленный символ для бессознательного, мать всего живого» [18: 116]. Таким образом, море есть отражение первообраза Матери, олицетворяющего собой источник всего сущего, рационально не познаваемый, но интуитивно ощущаемый. Это первичный природный Хаос, амбивалентный по отношению к человеку. Наиболее глубоко Лермонтов художественно исследовал данный архетип в поэме «Мцыри» (1839). Судя по амбивалентности образа природы в этом произведении, можно сделать диалектический вывод в духе Юнга: вместе с ощущением свободы и покоя природа (архетип Матери) содержит в себе стихийное, разрушительное начало, возвращающее все сущее к исходной точке. Сопоставляя это рассуждение с поздней концепцией З. Фрейда о всеобъемлющей инстинктивной дихотомии «Эрос – Танатос» (соответственно «инстинкт жизни – инстинкт смерти»), можно увидеть соответствие между архетипом Матери у Юнга и интенцией консервативного Танатоса, формирующего подсознательное стремление живого к смерти как «старому исходному состоянию» [16: 168]. Пафос эманацизма, отзвук учения об истечении низшего из высшего, «матери-и из Матери», имеет и замечание З. Фрейда об особом «океаническом чувстве», которое отражает нашу прапамять о пренатальном состоянии в чреве матери [13: 579]. Возникновению этого «чувства» в балладе «Морская царевна» способствует также ритмика стихотворения (четырёхстопный дактиль «без единой метрической ошибки» [10: 391]), формирующая так называемый «психофизиологический» компонент текста [14]. В таком случае призывы «морской царевны» – это не что иное, как призывы Великой Матери вернуться в родное лоно, а их эротический оттенок («Хочешь провести ты с царевною ночь?») имеет инцестуальный подтекст, подтекст Эдипова комплекса. Борьба с комплексом, со своей Анимой, или Тенью (по Юнгу, обозначающими модификации бессознательного материнского начала), приводит к индивидуации личности главного героя баллады, к осознанию потенциальной целостности его «Я», то есть к обретению Самости. Об этом говорит и обособленность царевича от «друзей» уже после случившегося. Но «целостность никогда не заключена в границах сознания – она также включает неограниченные и неопределённые просторы бессознательного» [18: 210]. Иначе – целостность есть не просто обособленность, но установление связей с материнским Хаосом. Именно через акт приобщения к Матери царевич преодолевает Персону, свою социальную маску, которая проявляется в его бахвальстве перед социумом:

«Эй, вы! Сходитесь, лихие друзья!  
Гляньте, как бьется добыча моя < ... >  
Что ж вы стоите смущенной толпой?  
Али красы не видали такой?»



«Толпа» «смущена», но не «задумчива». Этому состоянию подвержен только царевич.

Следовательно, необходимо уточнить характер инициации, описанной в балладе: перед нами не социальная, а онтологическая, экзистенциальная инициация. Она способствует не столько обретению статуса, который дан априорно (царевич), сколько обретению зрелого, целостного, мудрого взгляда на окружающий человека мир.

Развивая онтологическую проблематику баллады, следует вспомнить также неопределенную концепцию Г. Марселя и Э. Фромма, в основе которой лежит дихотомия «иметь – быть» [9: 39; 17], восходящая к психоаналитическим теориям влечений А. Адлера и К. Юнга. Стремление к обладанию (по Адлеру, воля к Власти) – вот суть категории «иметь». Стремление к существованию и отказ от присвоения любого рода – вот суть категории «быть». Социальный статус царевича и законы Персоны предполагают обладание, сексуальная (даже садистская) природа которого вскрывается во время «приручения» морской царевны, обозначаемой самим героем не иначе как «добыча» («Гляньте, как бьется добыча моя...»). Преобразование «добычи» ломает устойчивый стереотип «иметь», и в последнем двустишии имплицитно присутствует категория «быть». Следовательно, с данной точки зрения развитие образа лирического героя в балладе строится на подсознательном и сознательном экзистенциальном переходе от «иметь» к «быть». И действительно, фатализм лирического героя Лермонтова привел к отрицанию обладания как модуса самореализации, что помогло ему в конечном счете преодолеть социальный разлад («Пророк») и страх перед смертью («Выхожу один я на дорогу»). В данном плане баллада «Морская царевна» – это текст, в котором на архетипической основе творится индивидуальный миф о мучительном преодолении границы между бесконечным и конечным, миф о «пути», о гуманистическом стремлении к синтетизму.

Таким образом, сделанные наблюдения позволяют сформулировать следующие выводы.

1. С мифопоэтической точки зрения баллада «Морская царевна» представляет собой сконструированный индивидуальный миф, в центре которого находится мифологема «драконоборства», имеющая подтекст обряда инициации. Однако главным событием баллады оказывается приобщение не столько к социуму, противопоставленному природному Хаосу, сколько постижение амбивалентного характера устройства мироздания.

2. С точки зрения архетипики Юнга, в основу упомянутой мифологемы положены архетипы героя и антигероя. Антигерой представляет собой модификацию архетипа Матери, поэтому может трактоваться как Тень, или Анима, героя. Важную роль в поэтике текста играет архетип моря как топоса, олицетворяющего первичный материнский Хаос. Столкновение с ним приводит героя к освобождению от Персоны и к потенциальному обретению Самости.

3. С точки зрения психоаналитической теории влечений сюжет баллады строится на базе первичного тяготения к смерти. Такую окраску имеют и призывы

антигероя, и сама его гибель. Происходит «вглядывание» в смерть, приготовление к собственной кончине. Вместе с тем танатологическая коллизия имеет эротический оттенок инцестуального характера. Изменение внутреннего мира героя можно представить как путь от категории «иметь» к категории «быть», как ритуальное освобождение от личных и социальных комплексов, как приход к пониманию неизбежности стремления всего сущего к смерти. В связи с этим намечается смягчение оппозиции природы и цивилизации, осознание дихотомичности первичных позывов и, как следствие, потенциальная возможность космизации личности.

#### Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Белинский В. Г. Русская литература в 1843 году // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В тринадцати томах. – Т. 8. – М., 1955.
2. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). – М., 1978.
3. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1914.
4. Журавлева А. И. Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1981.
5. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974.
6. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981.
7. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М., 1994.
8. Наровчатов С. Лирика Лермонтова: Заметки поэта. – М., 1970.
9. Померанц Г. С. С птичьего полета и в упор // ARBOR MUNDI: Мировое древо. – Вып.1. – М., 1992.
10. Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. – Т. 43–44. – М., 1941.
11. Теребихин Н. М. Сакральная география Русского Севера. – Архангельск, 1993.
12. Томашевский Б. Пушкин. – Кн.2. – М.; Л., 1961.
13. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995.
14. Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995.
15. Философский энциклопедический словарь. – М., 1997.
16. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно»: Труды разных лет. – Кн. 1. – Тбилиси, 1991.
17. Фромм Э. Иметь или быть? – М., 1990.
18. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – М.; Киев, 1997.

**ПИСАТЕЛЬ В МАСКЕ СКАЗИТЕЛЯ**  
(СЛУЧАЙ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА)

Во второй половине XIX века русская культура как бы заново открыла для себя былины – национальный эпос. Открытие имело не только научно-историческое, но и мировоззренческое значение, содействовало укреплению национального самосознания. В 1897 году юный интеллектуал Георгий Чичерин писал своему другу, в будущем знаменитому поэту Михаилу Кузмину: «Я очень, очень рад, что ты стал видеть и былины – этот удивительно широкий эпос, какового не знают германцы: величавый, мировой, сияющий как полдень» [2: 152].

На рубеже столетий возник русский символизм, справедливо признанный одним из высших достижений отечественной культуры. Почему же эти вершины на просторах российской словесности оказались столь изолированными друг от друга? Почему писатели-символисты, бывшие современниками открытия великих эпических памятников на севере России, не обращали на них никакого внимания? Это тем более странно, если иметь в виду принципиальную открытость символизма для культуры всех времен и народов, настойчивый поиск символистами «вечных спутников» в литературе и искусстве, постоянное стремление к стилевому обогащению за счет архаичных художественных систем.

Если обратиться к «старшим» символистам (Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт), то особой проблемы здесь нет. «Старшие» были практически целиком ориентированы на западную культуру, и античный, древнегерманский и скандинавский эпос представлялся им более авторитетным и в художественном отношении более состоятельным, чем эпос русский. Сложнее обстоит дело с «младшей» линией русского символизма. В творчестве А. А. Блока, В. И. Иванова, М. А. Волошина, А. М. Ремизова и С. М. Городецкого национальная проблематика и соответствующая ей стилистика заняли важное место. Этой генерации писателей был свойствен устойчивый интерес к славянской мифологии и к дохристианским культам, к «народному православию» и сектантству, ко многим жанрам фольклора, но не к эпосу. «Не люблю былин», – писал в 1907 году М. А. Кузмин в программном письме другу [3: 136], и этот тезис с различной степенью категоричности могли повторить многие его современники.

Эту ситуацию и связанный с ней комплекс вопросов может прояснить более детальное рассмотрение позиции А. М. Ремизова, одного из главных представителей «русской темы» в символизме. За писателем с самого начала его творческого пути утвердилась репутация крайнего модерниста, декадента, но при этом парадоксальным образом ориентированного на архаику, на древние долитературные и

литературные формы. Мастер афористического жанра, В. В. Розанов определил суть ремизовского творчества формулой «археология плюс style modern». В 1900-е годы, когда Ремизов выработывал свою поэтику и творческую методологию, он наряду с прочими жанрами русского фольклора изучал и былины. Об основательности эпосоведческих штудий писателя свидетельствует, например, его письмо к знатоку русских древностей, хранителю Романовского музея в Костроме И. А. Рязановскому от 14 июня 1910 года: «Я прочитал I т. и III т. былин Григорьева, теперь Ончукова читаю. < ... > Затем прочитаю Киреевского (у меня он есть) и перечитаю Киршу. Гильфердинга мне даст Аничков. Нет ли у Вас Рыбникова, Маркова, Тихонравова и Миллера < ? >» [10,92]. (Имеются в виду следующие книги: Григорьев А. Д. Архангельские былины. – Т. I. – М., 1904, Т. III. – СПб., 1910; Ончуков Н. Е. Печерские былины. – СПб., 1903; Песни, собранные П. В. Киреевским. – Вып. 1–10. – М., 1860– 1874; Сборник Кирши Данилова. – СПб., 1901; Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. – СПб., 1873; Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. – Т. 1–3 – 2-е изд., М., 1909–1910; Марков А. В. Беломорские былины. – М., 1901; Русские былины старой и новой записи / Под ред. Н. С. Тихонравова и В. Ф. Миллера. – М., 1894).

Но скоро отношение Ремизова к былинам начинает меняться. Статус «истинно русского» культурного явления в глазах писателя обретает новые стилевые характеристики, связанные со сказкой, с языком древнерусской деловой письменности, с сочинениями протопопа Аввакума (подробнее см. 18: 184–188). Рассуждая о «Житии» «огненного протопопа», Ремизов полемически противопоставляет две стилевые тенденции Древней Руси: «Я оценил < «Житие» > и как меру «русского стиля» наперекор модернизированным былинам и билибинской «подделке», невылазно-книжному «Слову о полку Игореве», гугнящим, наряженным в лапти «гусярям» и тому крикливому и не без хвастовства «истинно русскому», отчего мне было всегда неловко и хотелось заговорить по-немецки» [12:103]. Можно спорить с писателем по поводу его оценки «Слова», но тот факт, что открытие эпоса инициировало бурный расцвет «псевдорусского стиля» в массовой культуре, не подлежит сомнению. В более поздних высказываниях о былинах Ремизов делает акцент на «испорченности» дошедших до нас текстов. «Испорченность» эта, по мнению писателя, – двоякого рода. Во-первых, Ремизов вслед за фольклористами своего времени считал, что былины возникли в древности при княжеских дворах и только к XVIII веку «опустились» до простого олонецкого крестьянина. На этом пути они изменялись, т. е. «портились». «Слащавыми редакциями XVIII века» называл писатель классические былинные тексты [15: 472]. Во-вторых, раздражающая Ремизова «псевдорусская» стилистика былин в какой-то мере лежала на совести собирателей. «Язык былин, – писал Ремизов, – безвоз-

---

\* Позиция Ремизова по отношению к «Слову о полку Игореве» уже после смерти писателя была озвучена в спорах 1960-х годов о подлинности памятника. На Ремизова как на «интуитивного» снептика ссылался французский славист А. Мазон в полемике с Д. С. Лихачевым.

вратно погублен при записи в XIX веке» [11: 35]. Это утверждение писателя отчасти разделяет и современная фольклористика, озабоченная проблемой текстологической достоверности старых записей эпоса.

Однако при всем негативном отношении Ремизова к эпосу (отчасти оправданному, отчасти надуманному) нельзя утверждать, что открытие памятников былиного эпоса не повлияло на его творчество. Рыбников и Гильфердинг открыли не только былины, они открыли еще и сказителей. В культурное сознание общества с этого времени вошел принципиально иной тип творца, заменивший прежнего полумифического Бояна. В литературной культуре нового времени существует вполне определенная, хотя и слабо изученная, типология писательских образов. Образ писателя-мудреца, усадебного отшельника, характерный для XVIII–XIX вв., в эпоху раннего символизма сменился имиджем публичного человека, скандального гения-декадента, а несколько позже «младшие» символисты, руководствуясь идеей жизнестроительства, представили обществу целую галерею писательских масок, порою довольно экзотических.

Здесь особое место занимают авторы, в эстетико-метафизическом плане отождествлявшие себя со сказителями, сказочниками, носителями фольклорного мировоззрения. В русской литературе Серебряного века это, прежде всего, А. М. Ремизов и Н. А. Клюев. (Интересно отметить, что вскоре обозначилось и встречное движение – была сформулирована идея индивидуального творчества в фольклоре и крестьянин-сказитель был отождествлен с личностью полноправного автора). Принципиальное различие между Ремизовым и Клюевым состояло в том, что фольклоризм Клюева являлся выражением его биографического «я» (впрочем, это не исключало «игры в русский стиль», отмеченной многими мемуаристами) а Ремизов по своему происхождению и воспитанию не был так тесно связан с фольклорной традицией. Видимо, ощущая этот «недостаток», писатель в книге воспоминаний «Подстриженными глазами» занялся скрупулезным подбором детских впечатлений фольклорно-мифологического плана (в частности, развивал традиционный для русской литературы мотив няни-сказительницы). Но главным, если не единственным, источником ремизовского фольклоризма была книга. Писатель изучал сборники произведений устного народного творчества, читал этнографические журналы и монографии, постоянно обращался к диалектным словам.

Академик В. В. Виноградов однажды посетовал на то, как трудно реконструировать «актерский лик писателя» (т. е. ту же маску) на основании анализа произведения [4: 205]. В случае Ремизова необходимость аналитического исследования текста для разрешения этого вопроса отпадает. Маска здесь не спрятана в глубине текста, а выставлена напоказ, предьявлена читателю совершенно открыто, даже нарочито демонстративно. Ремизовские сказки и легенды – это фольклорные произведения, лишь «рассказанные» писателем или «восстановленные» им по «материалам», которые обычно названы в авторских примечаниях. Поэтому можно ограничиться металитературным слоем, т. е. поверить высказываниям автора, критиков и читателей.

О своем методе, который он назвал «творчеством по материалу», писатель высказывался неоднократно и вполне определенно: «Как в моих апокрифах и сказках, только имея в памяти всевозможные сборники сказаний и записи сказок и областные словари, особенно ценные для меня не столько словами, сколько примерами на слова, я никогда не копировал и не стилизовал, само выбиралось, что было в веках, под мою руку и шло к моей руке. В сказках я продолжал традиции сказочников» [12: 49]. Читатели, критики, историки литературы очень рано признали этот статус Ремизова. Определения «сказитель» и «сказочник» применялись по отношению к нему едва ли не чаще, чем слово «писатель». Еще в 1913 году Б. М. Эйхенбаум в статье «Страшный лад» подчеркивал, что Ремизов «не рассказчик, а сказитель» [23: 292]. «Последним из народных сказителей» называл Ремизова К. В. Мочульский [8: 480]. При этом современная писателю критика принимала его правила игры и зачастую принципиально не отличала ремизовские варианты фольклорных сюжетов от подлинных народных текстов. В рецензии на сборник «Николины притчи» З. Н. Гиппиус писала: «Не знаю, все ли «притчи» Ремизовым только взяты или сочинены иные, но это безразлично: они единого духа. Ремизов тут почти не «писатель», просто один из многих «создателей» Николиных «сказов»» [6: 219]. Выражение «почти не писатель» напоминает об этикетной средневековой формуле самоуничижения автора, которой постоянно пользовался Ремизов, стараясь и в этом походить на древних книжников и сказочников.

Маска Ремизова закрепилась в массовом сознании современников. Об этом свидетельствуют, например, такие формализованные тексты, как газетные отчеты о литературных вечерах. В информации о литературном вечере «Писатели – воинам» (январь 1915 г.) хроникер особо отмечает, что в нем принял участие наряду с писателями Ф. Сологубом, А. Блоком, Е. Чириковым, А. Ахматовой «и столь редко появляющийся перед публикой *сказочник* [курсив мой. – Ю. Р.] А. Ремизов» [1: 3].

Продолжительное использование маски для творческого человека заключает в себе и определенные опасности. Маска «прирастает к лицу», однажды выбранный образ становится сущностью, утрачивается ощущение реальности, что неизбежно ведет к конфликтам с окружающим миром, живущим по другим правилам. Противоречия между писателем-сказителем, искренне считавшим фольклорные тексты своими, и писательско-издательской средой, где господствовала определенная этика и были четкие понятия об авторском праве, обострились летом 1909 года. В 1908–1909 годах Ремизов печатал в различных изданиях целый ряд переложений народных сказок, иногда без всякого указания на источник. 16 июня 1909 года в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей» появилась статья под хлестким заголовком «Писатель или списыватель?» [7: 6]. Автор фельетона К. Чуковский, укрывшийся под псевдонимом «Мих. Мирон», сопоставлял тексты ремизовских сказок «Мышонок» [13: 151–152] и «Небо пало» [14] с соответствующими сказками из недавно вышедшего сборника Н. Е. Ончукова «Северные сказки» [9: №№ сказок 190 и 216]. Поскольку сравниваемые тексты на первый взгляд мало отличались друг от друга, то и ответ на вопрос, помещенный в

заголовке статьи, был предопределен: «Господин Ремизов не писатель, а списыватель < ... >, мышонок этот < ... > оказался краденым».

Ремизов попал в сложную, но не уникальную ситуацию. Писатели Серебряного века часто обвинялись в плагиате, а А. Добролюбов и Н. Клюев обвинялись в плагиате из фольклора. Вопрос заключался в том, как реагировать на подобные обвинения. Молодые друзья Ремизова предлагали ему агрессивную наступательную тактику. В. Хлебников писал В. Каменскому: «Обвинять создателя «Посолонь» в воровстве – значит совершать что-то неразумное, неубедительное на злостной подкладке, я отнесся к этому с отвращением и презрением. < ... > Честь должна быть смыта. Если Алексей Михайлович не хочет гордо искать удовлетворения, то он должен позволить искать удовлетворения его друзьям. < ... > К черту третейские суды, здесь нужны хмель и иное пламя. Пусть Алексей Михайлович потребует удовлетворения от издателя газеты г. Проппера. < ... > Так должен вести себя писатель с гордо поднятой головою – жрец истины» [20: 358–359]. (Подобную реакцию, правда, в несколько смягченном виде, мы видим у Ф. Сологуба, которого чаще других обвиняли в плагиате. После очередного обвинения в «литературном воровстве» он говорил: «Редько < ... > отыскал у меня плагиат из дрянного французского романа и напечатал *en regard*. Это только показывает, что он читает плохие французские романы. А между тем у меня чуть ли не на той же странице плагиат из Джорж Элиот, я так и скатал страниц пять, – и он не заметил. Это показывает, что серьезной литературы он не знает» [22: 209].

Для Ремизова подобное поведение было неприемлемо уже потому, что оно не соответствовало избранной маске, разрушило бы образ сказочника. Но и промолчать он не мог. Разразившийся скандал закрыл перед писателем двери редакций, подорвал его репутацию в литературных кругах. Ремизов опубликовал открытое письмо, в котором смиренно оправдывался: «Две же сказки < ... > появились в печати по совершенно случайной причине без всяких примечаний. Автор письма в редакцию «Биржевых ведомостей», добросовестно выписав текст из этих сказок, совпадающий с текстом народных сказок, и опустив в «Мышонке» мне принадлежащую характеристику старика и старухи, а в «Небо пало» – мне принадлежащую сентенцию – лисицыну мудрость, – именно как раз то, что составляло всю цель моего пересказа, вывел против меня обвинение в плагиате» [16: 147].

Смирение стало важной характеристикой маски Ремизова. Когда зимой 1817–1918 годов Р. В. Иванов-Разумник начал ожесточенную полемику с ним по поводу «Слова о гибели русской земли», А. Н. Чеботаревская осудила «общественного критика» за клевету на «безответного сказочника», «оплакивающего на своем языке, своими словами и образами гибель земли русской» [21: 2].

Важнейшим компонентом творчества сказителя является, как известно, его исполнительское мастерство. Популярность Ремизова-чтеца была чрезвычайно велика, порою она даже превосходила его писательскую известность. О чтении Ремизова сохранилось немало восторженных слов в мемуарах современников, многие из которых отмечали его близость к фольклорной исполнительской традиции. А. В. Тырнова, близко знавшая автора еще с 1900-х годов, писала: «Ремизов

москвич, с очень чистым русским говором, подлинность которого он закрепил, изучая фольклор < ... >. Он говорит и пишет по-русски. Ритм у него, как у сказочника, а ведь расстановка слов, падение и повышение ударений тоже определяет народность речи. Когда Ремизов читает вслух, невольно следуешь за его музыкой, заражаешься его складом. Чтец он замечательный» [19: 337]. Общим местом в критике начала века стало утверждение о нераздельной связи ремизовского чтения с сущностью его произведений. «Только те могут вполне оценить их, — замечал М. А. Волошин, — кому приходилось его слышать в его собственном чтении. В печати это только мертвые знаки нот» [5: 509]. Нельзя утверждать, что Ремизов копировал индивидуальную манеру какого-либо конкретного сказителя, но то, что при разработке своего стиля он имел в виду и фольклорное исполнительство, несомненно. В мемуарной книге Ремизова «Кукха», составленной из писем В. В. Розанова и ремизовских воспоминаний о нем, есть любопытный эпизод. Друзья рассуждают на такую деликатную тему, как произношение так называемой ненормативной лексики в фольклорных текстах. «П. Е. Щеголев дал мне фотографические снимки с рукописи Кирши Данилова, те места, которые в печати точками обозначены. < ... > — Давайте я вам почитаю из Кирши Данилова. И стал читать. < ... > Конечно, я не мог читать так, как проговорил бы это какой-нибудь сказитель, Рябинин. Я понимаю, такое надо так — скороговоркой, надо — плясать словами» [17: 272].

Таким образом, можно утверждать, что составляющими рассмотренной нами маски писателя-сказителя Ремизова были: 1) глубокая укорененность его творческой индивидуальности в поэтике и проблематике фольклора, хотя и достигнутая искусственным путем; 2) сознательный выбор легендарно-сказочной стилиевой традиции и такой же сознательный отказ от традиции былинной; 3) понимание себя как полноправного носителя фольклора и даже в значительной мере принятие ответственности за судьбу памятников народного творчества в литературную эпоху; 4) особое внимание к исполнительскому мастерству.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Биржевые ведомости. — 1915. — 24 января. Вечерний выпуск.
2. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. — М., 1995.
3. Богомолов Н. А., Малмстад Д. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996.
4. Виноградов В. В. «...Суемю преодолеть все препятствия...». Письма к Н. М. Виноградовой-Малышевой // Новый мир. — 1995. — № 1.
5. Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988.
6. Гилпиус З. А. Ремизов. «Николины притчи» // Нева. — 1997. — № 5.
7. Милов Мих. [Чуковский К. И.] Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости. — 1909. — 16 июня. Вечерний выпуск.
8. Мочульский К. Ал. Ремизов. «Образ Николая Чудотворца...» // Современные записки. — 1932. — XLVIII.
9. Ончуков Н. Е. Северные сказки (Архангельская и Олонецкая губернии). — СПб., 1908. (Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXXIII.)
10. Письма А. М. Ремизова к И. А. Рязановскому / Публикация А. П. Юловой // Серебряный век русской литературы. Проблемы, документы. — М., 1996.



11. Резникова Н. В. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. – Berkeley, 1980.
12. Ремизов А. Взвихренная Русь. – М., 1991
13. Ремизов А. Мышонок // Италия: Литературный сборник в пользу пострадавших от землетрясения в Мессине. – СПб., 1909.
14. Ремизов А. Небо пало // Всемирная панорама. – 1909. – № 5.
15. Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989.
16. Ремизов А. Письмо в редакцию // Золотое руно. – 1909. – № 7–9.
17. Ремизов А. М. Царевна Мышра. – Тула, 1992.
18. Розанов Ю. «Русский стиль» Алексея Ремизова // Шахматовский вестник. – 1997. – № 7.
19. Тыркова-Вильямс А. Тени минувшего. Встречи с писателями // Воспоминания о Серебряном веке. – М., 1993.
20. Хлебников В. Неизданные произведения. – М., 1940.
21. Чеботаревская А. Стрельба по своим // Новый вечерний час. – 1918. – 4 января. – № 3.
22. Чуковский К. Дневник 1901–1929 гг. – М., 1991.
23. Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. – М., 1987.

**Н. Р. ЭРДМАН И Н. В. ГОГОЛЬ:  
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**  
(Статья вторая)

«Самоубийца» (1929) – лучшее драматургическое произведение Н. Р. Эрдмана. Оно построено на чрезвычайно тонком, многоплановом и глубоком взаимодействии с художественным миром гоголевского «Ревизора» [7]. Диалог с Гоголем стал для Эрдмана одним из важнейших средств образного осмысления новой послеоктябрьской действительности. Но работа над «Самоубийцей» была уже продолжением «разговора» с Гоголем. Да и самый характер оригинального художественного мышления советского драматурга, предполагающий внедрение в чужую драматургическую систему с последующей ассимиляцией чужого, не им созданного образа действительности, стал складываться у Эрдмана задолго до начала работы над «Самоубийцей». Первым подступом к созданию пьесы-палимпсеста стала, очевидно, стихотворная переделка пьесы Э. Лабиша «Копилка», спектакль по которой был поставлен в 1921 году В. Шершеневичем и Б. Фердинандовым на сцене имажинистского Опытного-героического театра-студии. Вторым – пьеса «Носорогий хахаль», созданная как пародия на мейерхольдовский спектакль «Великодушный рогоносец» (по пьесе Ф. Кроммелинка).

Позднее Эрдман написал одну из сцен для спектакля Театра Сатиры «Москва с точки зрения» (авторы Н. Эрдман, В. Типот, В. Масс), которая, по мнению Е. Стрельцовой [8: 309–310], стала своего рода подступом к первому крупному драматургическому сочинению молодого автора – к его комедии «Мандат», созданной, очевидно, в 1924 году. В качестве постановщика «Мандата» на сцене Театра имени Мейерхольда стал сам В. Э. Мейерхольд, отныне – учитель и творческий наставник Николая Эрдмана, Мастер, с театром которого Н. Эрдман сотрудничал до 1933 года – года своего ареста. Премьера «Мандата» (апрель 1925) прошла с настоящим триумфом. Отзывы критиков были благожелательными.

Работа над этой пьесой и дала молодому драматургу стимул для творческого переосмысления художественного мира «Ревизора». Проблематика «Мандата», специфика его композиционного построения, сетка конфликтов, характеры персонажей позволяют увидеть в нем первый опыт эрдмановской адаптации поэтики «Ревизора» к условиям нового времени. Последовательное же сближение «Мандата» и «Ревизора», «Мандата» и «Самоубийцы» дает необходимый материал для объяснения и уточнения замыслов обеих эрдмановских пьес, степени соотносительности их проблематики, характера связи с исторической ситуацией советских двадцатых годов.

Первое обращение Н. Эрдмана к «Ревизору», как и в случае с «Самоубийцей», было, очевидно, обусловлено новым типом отношений между официально утверждаемым общественным идеалом и реальной действительностью. Сердцевину этого идеала составляла мысль о возможности радикального переустройства современного общества на основе передовой научной теории. Характер и направление дальнейшего общественного развития были предопределены в работах «классиков» марксизма. Следовательно, главной задачей ближайших десятилетий должна была стать празднично-созидательная работа по претворению в жизнь этих великих предначертаний. Общественный идеал теперь уже не выросал из реалий сегодняшнего дня, как это было в недавнем прошлом. Он ориентировал каждого строителя нового общества на скорейшее достижение будущего.

Все эти процессы не могли не привести к насилию над действительностью. Если каждое общественное явление расценивалось теперь с точки зрения его соответствия «научно» выверенному идеалу, то и сама жизнь начинала «подверстываться» под новые требования. А то, что никак не могло соотноситься с ними, должно было отмереть или приспособиться к новым условиям.

Н. Эрдман, размышляя над этими метаморфозами, сосредоточил свое внимание как раз на том, что не могло вписаться в новую систему общественных отношений, но под давлением идеологического пресса вынуждено было измениться хотя бы внешне, чтобы получить право на существование. Именно поэтому главной темой первой большой его пьесы стали судьбы «бывших» в революции.

Автор «Мандата» увидел новую реальность «через» призму драматургии Гоголя. Он уловил в «Ревизоре» то, что могло бы, при очень небольшой трансформации, соответствовать главной коллизии революционной эпохи – нарастающему конфликту между сущностью и оболочкой явлений. Этот конфликт был порожден демонстративным противопоставлением новой, официальной системы ценностей «низкой» и порочной действительности. Поэтому гоголевская ситуация подмены настоящего ревизора мнимым в «Мандате» оказалась многократно продублированной: она получила свое отражение во множестве деталей, сюжетных поворотов и ситуаций и определила в конечном итоге главный сюжетный стержень комедии – мотив перелицовывания всего и вырастающий из него ключевой для пьесы образ «невсамделишности», неподлинности всего существующего.

Люди, предметы и явления в этой пьесе становятся зыбкими, они утрачивают свои традиционные очертания и начинают – в искаженном виде – отражаться друг в друге.

В «Мандате» мы видим, прежде всего, сознательное удвоение исходной фабульной ситуации «Ревизора» – ситуации непреднамеренного обмана. У Эрдмана два обманщика – главный герой его пьесы, бывший владелец гастрономического магазина Павел Гулячкин и его кухарка Настя. Гулячкин вынужден выступить перед женихом и будущим свекром своей сестры в качестве своеобразного «приданого». Ему необходимо вступить в партию, потому что прежние ценности – высокий чин или приличный доход – в новом обществе уже не имеют веса. Критерием высокой социальной значимости и всяческого преуспевания становится теперь

партийная принадлежность. Именно поэтому будущий муж и будущий свекор Варвары требуют, чтобы человек, претендующий на роль их шурина, вступил бы в коммунистические ряды. Гулячкин же вынужденно – до самого финального его разоблачения – обманывает всех, кто так или иначе заинтересован в предстоящей свадьбе. Он обманывает не только жениха Варвары, Валериана Олимповича и его папашу Олимпа Валериановича, он обманывает и собственную сестру, и мать, и своего жильца Широкина, и всех тех, кто в финале пьесы собирается на квартире Сметаничей.

Но в начале третьего действия комедии ее первоначальная интрига, связанная с этим обманом, вытесняется другой, обусловленной неожиданным появлением в доме Сметаничей кухарки Гулячкиных Насти. Группа промонархически настроенных заговорщиков ошибочно принимает ее за великую княжну Анастасию Николаевну. Непреднамеренный обман Насти приводит к тому, что жених Варвары быстро отказывается от своих прежних намерений и отправляется в церковь для венчания с мнимой дочерью последнего российского императора.

Ситуация обмана таким образом удваивается, возводится в высшую степень: непреднамеренный обман Насти усиливает, доведя до гротеска, до фантазмагории столь же бесхитрый, но уже имеющий свою цель и преследующий свою выгоду обман Павла. Двигающее же начальное развитие комедии «электричество» партийной принадлежности «меняет полюса» и увеличивает затем свою силу мечтой о чуде, о движении времени вспять, о возможности реставрации монархии.

При этом оба обманщика – в полном соответствии с ситуацией «разрыва времен» – справедливо распределяют между собой доставшиеся им в наследство от Ивана Александровича Хлестакова качества его характера. Гулячкин берет у гоголевского персонажа скрытое до поры до времени желание повелевать окружающими людьми, способность легко верить в то, о чем он сам врет, и дар психологического раскрепощения, появляющийся как результат примеренной им на себя маски. Настя же наследует у Ивана Александровича его феноменальную способность лгать окружающим и притворяться перед ними так, что этого не замечает даже сам лжец. В девичьих своих мечтах она воображает себя принцессой – героиней лубочной литературы, поэтому в новых «предлагаемых обстоятельствах» и ведет себя в полном соответствии с ожиданиями заговорщиков. В доме Сметаничей она только реализует свои «внутренние готовности» – в отличие от Павла, который роль коммуниста, как «истинно православный», никогда на себя ранее не примеривал, а думать и говорить как коммунист стал из-за высокой самовнушаемости и присущей ему психологической пластичности.

Зрдымановское «расщепление» Хлестакова на Павла Гулячкина и его кухарку Настю привело, в свою очередь, и к соответствующему распределению сюжетных функций гоголевского героя. Гулячкин при этом потерял свой статус главного и единственного объекта внимания заговорщиков: Сметаничи интересуются им лишь в той мере, в которой им это необходимо. Если у невесты Валериана Олимповича не будет родственников-коммунистов, они постараются подобрать ей замену. Они не стремятся стать, как это было у Гоголя, единственными регуляторами поведе-

ния Павла. Партийный мандат – это то единственное, что им необходимо. Поэтому они не опекают своего будущего шурина, не «ведут» его. И фабульный интерес комедии держится не только на его обмане.

Сюжетные функции Хлестакова позднее «возлагает» на себя Настя. Она «отбирает» у Гулячкина то, что роднит его с гоголевским героем. Именно она становится главным объектом внимания заговорщиков, именно она в общении с ними ведет себя так, как вел себя когда-то в кругу сбитых с толку чиновников Иван Александрович Хлестаков. Героиня Эрдмана не вполне понимает ситуацию, в которую ее поставили обстоятельства, но превращается в этих условиях в еще одну «проекцию чужих ожиданий и воли» (Ю. В. Манн). Настя, как, наверное, и всякая кухарка, мечтает если не об управлении государством, то о роли супруги главы этого государства, и поэтому под венец она отправляется без всякого смятения в душе. Люди поверили, что эта девушка – принцесса, они наконец-то увидели в ней то, что никак не вязалось с ее незавидным общественным положением.

В соответствии с общим изменением характера конфликта пьесы меняются и движущие пружины заговора: эрдмановскими монархистами, которые, в целом, тоже ведут себя по-гоголевски, движет уже не столько страх, сколько ожидание чуда, уверенность в скорой реставрации старых порядков и нежелание считаться с реалиями действительности. Именно эта надежда и помешала им увидеть в Насте кухарку, а не великую княжну: страстно ожидаемое чудо непременно должно было совершиться.

Последующее развитие событий «Мандата» характеризуется, может быть, еще большей стремительностью, чем у Гоголя. Всё: и обхаживание княжны, и полученное от нее согласие на брак, и торжество заговорщиков, и венчание (оно у Эрдмана происходит за пределами сцены), и пришедшие в дом Сметанича с поздравлениями гости, и финальное разоблачение «самозванки» – разворачивается в пределах последнего акта комедии. Завершает же развитие действия развязка другой, «опоясывающей» Настину, интриги, узлом которой становится обман Гулячкина.

Павел Сергеевич в этой предфинальной сцене комедии вдруг, подобно пока еще не рожденному своему родственнику Подсекальникову, прозревает. Он обрушивает на головы собравшихся гневные инвективы, называет себя «народным трибуном» и обвиняет заговорщиков в том, что они ему «лицо наизнанку вывернули» [10: 76–78]. Поэтому кульминационно-предфинальная сцена «Мандата» может быть соотнесена не только с гоголевской сценой чтения письма Тряпичкину, но и со знаменитой сценой хлестаковского вранья – центральной в «Ревизоре» и имеющей свой аналог и в «Самоубийце».

«Удвоение» сквозной интриги, а также «удвоение» образа обманщика являются конкретными воплощениями мотива всеобщей подмены. Причем это – подмена действительного мнимым.

Павел Гулячкин превращается по ходу развития действия пьесы в живое «приданое», кухарка Настя – в великую княжну. Картина «Вечер в Копенгагене», которую вешают на стену в начале комедии Павел и его мать, может при появлении в

доме незваных гостей быстро превратиться в портрет Карла Маркса (ее следует только перевернуть). Вино и кулебяка с визигой тоже могут, в зависимости от того, кого сегодня принимает семья Гулячкиных, превратиться в «пролетарскую пищу» и т. д. Мотив всеобщей утраты своего лица, своей сути пародийно обыгрывается автором в многочисленных ситуациях неузнавания одних персонажей другими. Гулячкин может страшно испугать своего жильца заявлением о том, что он – «человек партийный». Олимп Валерьянович с сыном принимает компанию шарманщика за родственников-коммунистов своего будущего шурина. Но в свою очередь и те, выдавая себя за родственников-пролетариев Павла Сергеевича, тоже видят в своих новых знакомцах представителей правящей партии. Мать Павла и Варвары, Надежда Петровна, принимает однажды своих собственных детей то ли за большевиков, то ли за забравшихся в ее дом бандитов. Дети «отвечают» ей тем же: в темноте они обращаются к ней как к жулику.

Тотальное перелицовывание всего и вся дает о себе знать даже незначительных, казалось бы, деталях. Это и значок Общества друзей воздушного флота, который в нужный момент жених Варвары прикрепляет к своему пиджаку, это и усы Широнкина, растущие у него шиворот-навыворот, это и цитата из читаемого Настей романа (там принцесса «сбрасывает маску лицемерия» [10: 36]), это и реплика Варвары Сергеевны, у которой «от страха все внутренности кверху дном перевертываются» [10: 55], это и тайные – под играющий граммофон – молитвы ее матери.

Широнкин мечтает о том, чтобы Олимп Валерьянович «разложил бы Павла Сергеевича на паразитические элементы» [10: 67]. Мать Павла Сергеевича, домо-владелица, становится вдруг «обманщицей, жульницей» [10: 60] и даже «поставщицей живого товара» [10: 66], так ее персона действительно расслаивается на «паразитические элементы». А домработница Настя, для себя – барышня, для Широнкина – «фаворитка», становится в доме Сметаничей тем, «что от России в России осталось» [10: 62].

Процесс трагикомической подмены распространяется и на ценностные ориентиры, которыми персонажи руководствуются в своей жизни («Раньше такие родственники в хозяйстве не требовались» [10: 42]; «Надо каких-нибудь пролетариев напрокат взять, да только где их достанешь» [10: 42]; «Пусть он в милиции на кресте присягнет, что он коммунист» [10: 60]). Валериан Олимпович как будто невзначай признается однажды, что убеждений у него никаких нет: «Я анархист» [10: 52]. В другой раз он говорит о том, что в Бога верует дома, а на службе – нет [10: 9]. Абсурдные заявления делает и Широнкин («Соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех повесят» [10: 78–79]).

Персонажи «Мандата», кроме того, не понимают настоящего смысла высказываний собеседников («Ради Бога, идемте в столовую, Валериан Олимпович. – В таком случае разрешите предложить вам свою руку, мадемуазель. – Ах, как это вы сразу, Валериан Олимпович, мне очень стыдно, но я согласна» [10: 54]) или произносят такие фразы, скрытый смысл которых может быть понят только читателем. Так, в финале комедии одна из заговорщиц заявляет: «Товарищи, меня

нельзя арестовывать, у меня дети, вот Тося и Сюся, крошки». На что другой заговорщик отвечает ей: «Все мы, граждане, крошки» [10: 80].

Этот образ взбаламученного революцией человеческого сознания приобретает высочайшую трагифарсовую отчетливость в кульминации «Мандата» – в сцене, когда у Павла Гулячкина появляется «второе лицо» (к брюкам героя приклеивается лежавший на стуле портрет императора – и все делают «смирно!» [10: 74]). Некоторое время спустя другой герой пьесы вынужден констатировать: «Кончено. Все поггло. Все люди ненастоящие < ... >. Может быть, и мы ненастоящие?» [10: 80].

«Ненстоящими» сделала их новая историческая реальность. Она всем предложила измениться, она, по выражению Павла Гулячкина, вывернула наизнанку человеческие лица, она всех заставила приспособливаться к новому порядку вещей, нимало не интересуясь при этом не только желанием каждого жить с ней в согласии, но и мерой способности каждого стать другим. Именно с этим и связана сюжетная «оркестровка» «Мандата», выступающая в пьесе как одно из средств раскрытия главной ее темы – темы приспособления к нормативным идеалам новой действительности.

Герои Эрдмана вынуждены жить в мире страшных метаморфоз и чудовищных подмен. Но многие из них все-таки приспособляются к существованию в новых условиях, они становятся едва ли не профессиональными лицедеями, они пытаются вовлечь в игру с действительностью и других.

Одной из жертв эрдмановских «бывших» должен был стать Павел Гулячкин. В начале пьесы он принял условия игры, согласился ради сестры на предложенную ему роль «приданого», но по мере развития действия стал все более удаляться от участников «заговора». Он пошел дальше других и к финалу комедии приблизился, наконец, вплотную к той роковой черте, которая сделала явной для него угрозу полной и окончательной утраты своего «я». Принятая им на себя роль партийца не осталась для него только маской, способом сокрытия собственного лица. Маска приросла к лицу и заставила чужое сделать своим – так, что с некоторых пор новая коммунистическая фразеология и новая мораль стали неотъемлемой частью «духовного ландшафта» Гулячкина. Но, проникнувшись психологией партийца, Павел не забыл и себя прежнего, что и привело к трагикомическим аберрациям сознания, которые поставили главного героя пьесы на грань сумасшествия.

Автор «Мандата» приложил все усилия к тому, чтобы все произошедшее с его героем было психологически оправдано. Именно для этого ему пришлось наделить своего Гулячкина психологической пластичностью Хлестакова, но в отличие от гоголевского героя персонаж Эрдмана уже не сумел так легко и непринужденно выйти из сложившейся ситуации: его психика оказалась более инертной и одновременно более восприимчивой ко всему тому, что случилось.

По своим качествам Гулячкин оказался ближе к Подсекальнику, нежели к Хлестакову. Да и сама логика всех его внутренних «жестов» наметила тот путь, по которому впоследствии прошел главный герой «Самоубийцы».

Оба эрдмановских героя уже в самом начале действия делают первую «подачу», обнаруживая свою предрасположенность к той роли, которая будет отведена

каждому из них позднее. Гулячкин открывает Надежде Петровне свое жизненное кредо («Лавировать, маменька, надо, лавировать» [10: 22]), а Подсекальников, обращаясь к Марии Лукьяновне, спрашивает у нее: «Ты последнего вздоха моего домогаешься?» [10: 85]). Оба затем получают ими преподнесенное обратно; супруга Подсекальникова и мать Гулячкина возвращают героям их же «идеи». Мария Лукьяновна боится, что ее муж наложит на себя руки, и свои опасения доводит до самого Семена Семеновича. А Надежда Петровна предлагает Павлу узнать степень гибкости его позвоночника – она настаивает на том, чтобы ее сын выступил в роли «приданого». Оба героя примеривают затем взятые ими на себя роли, сживаются с ними и, почувствовав свою власть над всеми, начинают высокомерно-снисходительно относиться к близким. Оба попеременно выступают то в одном, то в другом своем обличье: Подсекальников несколько раз притворяется мертвецом, Гулячкин – партийцем, что и приводит каждого к казалось бы неожиданному экзистенциальному прозрению и нравственному самоочищению.

Но при всей общности пройденных ими путей герои Эрдмана открывают для себя разные (и все-таки в основе своей одни и те же) истины. Семен Подсекальников убеждается в преступности собственного намерения покончить с собой, а Павел Гулячкин вновь возвращается к прежнему «я», отказ от которого в развязке «Мандата» он тоже расценивает как преступление.

Эрдман не сразу приводит «партийца» к этому открытию, он заставляет его пройти через целую полосу мучительных испытаний. В начале пьесы Павел еще возмущен предложенной ему ролью человека-вещи, человека-«приданого»: он ведь православный христианин, в его доме коммунистов отродясь не бывало! Но уже после скандала с Широкинским для прекращения ненужных словопрений он неожиданно заявляет: «Силянс! Я человек партийный» [10: 27], чем и приводит своего жильца в состояние тихого ужаса.

А немного позднее Гулячкин и самого себя начинает убеждать в том, что действительно является человеком передовым и власть имеющим. Он выписывает себе партийный мандат, потом отказывается перекреститься, потом высказывает опасение по поводу возможной реставрации монархии, потом еще несколько раз пугает людей своей принадлежностью к власти. К середине действия герой уже и сам не может понять, кто он такой – бывший владелец гастрономического магазина или партийный начальник. Он одинаково боится и возвращения в Россию царя («При старом режиме меня за приверженность новому строю могут мучительной смерти предать» [10: 48–49]) и возмездия нынешних властей за самозванство («... а после доказывай, что ты не коммунист, а приданое» [10: 48]).

В финале «Мандата» процесс раздвоения достигает высшей точки своего развития. В кульминационной сцене комедии Павел, глубоко оскорбленный отказом Валериана Олимповича взять в жены его сестру, еще глубже, теперь уже из желания мести, втягивается в новое для него идеологическое пространство и быстро доходит до состояния, близкого к помутнению рассудка. К этому времени Гулячкин уже почти убеждает себя в том, что он коммунист. И сам, подобно Хлестакову, верит в им же придуманную нелепость. Герой теперь разговаривает на «ты» с



Третьим Интернационалом и говорит о себе, как истинный пролетарий, во множественном числе: «Товарищи! За что мы боролись, за что мы падали жертвами на красных полях сражений, мы – рабочие от сохи и председатели домового комитета. Женщины, мужчины и даже дети, я отказываюсь, я совершенно героически отказываюсь присягать этому строю генералов, попов и помещиков» [10: 76]. Но немного позднее он заявляет и прямо противоположное: «Мы всегда, как один человек, только и будем говорить о генералах, попах и помещиках, потому что в этом наша святая идея, святая идея фикс» [10: 76].

Гулячкин теперь уже и английской королевы не боится, и царям может прочитывать нотацию: Цари ... вы мерзавцы!» [10: 76]. Он, наконец, называет стоящую перед ним «российскую престолонаследницу» «сукиной дочкой» и выражает свою уверенность в том, что когда-нибудь в стране будут построены санатории имени Павла Гулячкина, что его, может быть, в Кремль без доклада будут пускать, а в своем магазине он вывесит новую вывеску и будет торговать всем, «что есть дорогого на свете» [10: 76–78].

Но затем, возвысившись в своих грозно-исповедальных речах почти до небес и уже переступив, казалось бы, ту черту, которая отделяет здорового человека от сумасшедшего, Павел неожиданно для всех вновь обретает утраченную самоидентичность. Он говорит «бывшим»: «Что, голубчики, испугались? < ... > Вы думаете, что если вы человеку лицо наизнанку вывернули, то я молчать буду?» [10: 78]. А после своего саморазоблачения, как бы оправдываясь и оступив от своего обвинительного пыла, Гулячкин называет себя «человеком разносторонним» [10: 80].

Трагедии как будто не произошло. Возвращение в свое «я» состоялось, герой вполне осознал его ценность, решил остаться самим собой, но для него так и не открылось главное: он не увидел истинного виновника всего произошедшего и, будучи сильно обиженным за свою сестру, посчитал, что «лицо наизнанку» ему вывернули «бывшие», семья жениха.

Это мнение персонажа. Авторская позиция иная. В «Мандате», как и в «Самоубийце», драматург раскрывает ее с помощью им же созданной диалогической ситуации между «изнанкой» и «фасадом» общества. Поведение эрдмановских «бывших» в обоих пьесах напоминает чем-то по своему характеру то, что в поэтике называется реализацией метафоры. Эрдмановские заговорщики только трансформируют, усиливают и невольнo пародируют уже определившееся наверху. Если партийцы – «соль соли земли», если основы социальной политики определяет идея классово́й сегрегации, если история не может развиваться без жертв, то эти идеи необходимо использовать для собственной выгоды. И тогда «изнанка» общества устраивает свое «вхождение во власть»: она создает новую разновидность брака по расчету, «овещвляя» Гулячкина, а затем, спустя несколько лет, объявляет всем о родившемся в обществе спросе на самоубийц, стремясь превратить в «вещь» (но уже в «вещь» иного рода) и Семена Подсекальникова. В финале обеих пьес «полуса» меняются, и теперь уже «изнанка» становится объектом «пародии» для «фасада».

Развязка «Мандата», как и развязки «Ревизора» и «Самоубийцы», тоже имеет характер point'ы. Автоном Сигизмундович и его присные, Павел Гулячкин с

матерью и сестрой Варварой ожидают за свои «шалости» неминуемого ареста, но отправившийся за милицией Широкин приносит им известие о том, что они «... арестовывать вас отказываются» [10: 80]. Эта новость снимает напряженное ожидание беды, но вселяет в присутствующих новый страх. «Если, – говорит Павел, – нас даже арестовывать не хотят, то чем же нам жить, мамаша, чем же нам жить?» [10: 80]

Если власть своим равнодушием к заговорщикам объявила их всех не существующими или, по крайней мере, теми, кем она никогда не сможет заинтересоваться, то, следовательно, история ушла очень далеко и самая эта новая власть преисполнена такого самоуважения и чувства собственного достоинства, что герои «Мандата» не могут не почувствовать себя уничтоженными ее невниманием. Быть наказанным государством страшно, но быть проигнорированным им страшно вдвойне. Это значит, что каждого из героев трагикомедии уже накрывает тень, и, чтобы выйти из нее, необходимо составить новый заговор. Так и делают впоследствии «бывшие» из «Самоубийцы».

Развязка «Мандата» с ее принесенной всем новой бедой, как и финал «Самоубийцы», заставляет переосмыслить всю трагикомическую историю мнимого партийца Гулячкина. Но эта развязка не несет еще в себе той трагической мощи, которой заряжена последняя пьеса Эрдмана. В финале «Мандата» есть только предчувствие трагедии, дальний ее сполох. Ситуацию «Мандата» следует признать гротесковой, но не абсурдной. Границу Эрдман перешагнет в процессе работы над следующей пьесой.

В заключение следует отметить, что «Мандат» и «Самоубийца» отражают разные периоды движения послереволюционной истории. Если в «Самоубийце» Эрдман писал о начавшемся само- и взаимоуничтожении, то в «Мандате» он зафиксировал начало процесса: глобальную ломку устоявшихся понятий, раскол, разлом мироздания в сознании людей. Это было началом болезни. Синдром прогрессирующей общественной шизофрении привел к противопоставлению прошлого, настоящего и будущего, к уничтожению прежних представлений о целостности отдельной личности, а новое «разорванное» сознание ввергло всех в омут маниакальной страсти самоуничтожения и породило желание уничтожить другого. И тогда шизофрения переросла в паранойю – в полном соответствии с психиатрической логикой.

«Мандат» отразил то время, когда в определенной части общества жили еще надежды на реставрацию старых порядков. Главный герой комедии тоже питал их. Павел Гулячкин в прошлом был собственником, владельцем гастрономического магазина. Это психологически связывало его с ушедшим временем, с ценностями прошлого. Ко времени действия пьесы «Самоубийца», к середине двадцатых, период крупных политических заговоров против Советской власти ушел в прошлое, и тогда героем истории стал маленький человек, обыватель. Проблематика «Самоубийцы» определялась уже временем нэпа. Соответственно и герой новой комедии Эрдмана превратился в обыкновенного советского безработного. А монархисты-заговорщики из «Мандата» стали теми, кто почти разочаровался в своих

надеждах на восстановление старых порядков и озаботился теперь сохранением своей жизни в условиях новой действительности. При этом сама эта новая реальность в обеих пьесах была «прочитана» через посредство гоголевских образов.

В «Мандате» Эрдман не нашел еще такую форму, которая сделала бы структуру его пьесы адекватной структуре «Ревизора». Некоторые сцены его комедии были вполне сопоставимы с гоголевскими, но степень их «прозрачности» оказалась слишком большой. Поэтому «Самоубийца» стал еще одной попыткой создания новой советской трагикомедии, написанной «поверх» «смытого» текста «Ревизора».

Интерес Эрдмана к Гоголю был обусловлен не только «гоголевским» характером развития послереволюционной действительности (как это представлялось начинающему драматургу), но и некоторыми фактами творческой биографии Эрдмана, без учета которых наши сегодняшние представления об особенностях художественного взаимодействия созданных ими пьес оказались бы неполны. Чтобы уточнить некоторые нюансы столь тщательно выстроенного диалога с классиком, необходимо вспомнить о длительном творческом сотрудничестве Николая Эрдмана с В. Э. Мейерхольдом – основателем нового советского революционного театра, режиссером, чье творчество составило целую эпоху в развитии отечественного сценического искусства.

Многолетнее сотрудничество Эрдмана и Мейерхольда началось с 1924 года, с репетиций «Мандата» в Театре имени Мейерхольда. Но искусством Мейерхольда Эрдман заинтересовался много ранее. Первым свидетельством этого интереса является написанная им в начале 1920-х гг. пародия на спектакль «Великодушный рогоносец». «Мандат» стал новым проявлением творческого тяготения Эрдмана к ГосТИМу. Эта пьеса создавалась уже, по воспоминаниям современников режиссера, специально «под Мейерхольда», с перспективой ее постановки именно в этом театре. После включения «Мандата» в репертуарный план общение Эрдмана с Мейерхольдом вышло на уровень подлинного сотрудничества. Художественный руководитель ГосТИМа был много старше автора «Мандата», но в его лице он нашел того драматурга, который отличался не только необыкновенно острым видением современных общественных конфликтов, но и умением соединять их с великими традициями театра XIX века. Поэтому после премьерного триумфа «Мандата» Мейерхольд неустанно напоминал Эрдману о своей постоянной заинтересованности в дальнейшем сотрудничестве. Примерно с этого же времени он стал ждать новой его пьесы, которая, как об этом условились заранее, предназначалась для постановки в его театре, а когда «Самоубийца» в сентябре 1930 года был запрещен Главреперткомом, режиссер на свой страх и риск продолжал вести репетиции нового спектакля.

Сам же автор «Мандата» и «Самоубийцы» относился к Мейерхольду с неизменной почтительностью и неоднократно вспоминал впоследствии о том, что «доверие Мастера, его понимание, вкус, постановки помогли ему, драматургу, обрести самого себя и камертон обеих комедий» [5: 33].

Тесное творческое сотрудничество режиссера и драматурга было предопределено не только общим пониманием задач современного искусства, но и устойчивым интересом двух художников к драматургическому наследию Гоголя. Можно предположить, что особая архитектоника двух эрдмановских трагикомедий была отчасти обусловлена творческими поисками их постановщика – главным образом, его спектаклем «Ревизор». Этот спектакль завершил первый этап послеоктябрьской творческой эволюции Мейерхольда и, по общему признанию, является одним из самых значительных его созданий.

Премьера «Ревизора» состоялась в декабре 1926-го, т. е. примерно полтора года спустя после выпуска «Мандата», но Мейерхольд, по воспоминаниям современников, шел к своему «Ревизору» достаточно долго. Он объявил о своем намерении ставить Гоголя еще за несколько лет до начала работы над спектаклем; самый же спектакль не сходил со сцены ГостИМа вплоть до закрытия театра в 1937 году.

Таким образом, мейерхольдовский «Ревизор» должен был бросать ответ и на поставленный до него «Мандат», и на репетировавшийся с 1929 года спектакль «Самоубийца» (так и не увидевший зрителя). Об этом взаимодействии позаботился сам Эрдман, вступив, как можно предположить, в творческую игру не только с Гоголем, но и с Мейерхольдом. Особое построение первой большой пьесы Эрдмана уже намечало художественные решения будущей постановки «Ревизора». Драматург определял подступы к замыслу будущего спектакля, предлагал обыграть на тексте своей пьесы то, что сам Мастер, может быть, вполне отчетливо еще не осознавал.

Трудно предположить, что Мейерхольд – человек сложный, наделенный трагическим мироощущением, находившийся в очень непростых отношениях с новой действительностью, увидел в пьесах Эрдмана только то, что отметила в его спектакле по «Мандату» тогдашняя критика. А критика середины двадцатых писала о теме перерождения и омещания партия в «Мандате» и еще о высмеянном его автором партийном чванстве [1].

Замысел Мейерхольда был, по всей видимости, намного сложнее. Показателем того является трагическая интонация целого ряда эпизодов спектакля. Один из критиков об этом спектакле писал: «Образы просвечивают радостью, страданием, гневом и болью... Потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю лицом, вывернутым наизнанку» [4: 38]. И еще несколько фраз из воспоминаний Э. Гарина: «Спившийся церковный певчий поет перед Сметаничами [в сцене встречи пролетариев с коммунистами. – Ю. С.] «Средь высоких хлебов затерялся...». С песней проникает на сцену струя трагического лиризма. Невольно ненадолго затишают даже эти пошляки» [2: 109]. Правда, и это трагедийное начало можно было в ту пору интерпретировать так, чтобы идейная направленность спектакля не противоречила общепринятым идеологическим постулатам: «Да и весь Павел с его неистовым ужасом при произнесении фразы «Я человек партийный!» < ... > весь Павел – преломление лжекоммуниста. От этой вывернутой психологии, от этого психического разложения целого слоя общества страшно, и превосходный актер Гарин хорошо это понял, играя Павла почти трагически...» [3: 6].

Но и идеологически «подкованная» критика, и воспоминания первых зрителей и участников этого спектакля говорят, может быть, невольно, о неоднозначном восприятии Мейерхольдом эрдмановской сатиры. Более того, в этих документах есть даже и то, на основании чего можно судить об органическом раскрытии режиссером гуманистического пафоса «Мандата». Николаю Эрдману, как нам представляется, вполне удалось осуществить свои намерения и в отношении будущего постановщика его пьесы. Комедия «Мандат», «заряженная» гоголевским юмором, гоголевским нравственным пафосом, насыщенная гоголевскими сценическими положениями, дала возможность Мейерхольду перенести в свой новый спектакль то, что было им унаследовано от великой гуманистической традиции русской литературы XIX столетия, то, что складывалось у него исподволь в процессе осмысления «Ревизора».

Но критикой было замечено только последнее. Один из таких критиков, Адриан Пиотровский, не мог, например, по ходу действия комедии «отделаться от мысли, что перед ним – куски будущего «Ревизора» [цит. по 6: 344]. Особенно отчетливо эта ассоциация давал о себе знать в конце спектакля. Третий акт «Мандата» критик воспринял как грандиозную картину «страшного суда над бывшими людьми». Третий акт был интерпретирован им и как «непревзойденный в русском театре ключ к развязке «Ревизора», к так мучившему Гоголя переключению его шутовской комедии в трагическое, монументальное зрелище» [цит. по 6: 344].

На «переключении регистров» строился и финал мейерхольдовского «Мандата». Трудно сказать, было ли это связано с необходимостью проведения «страшного суда над бывшими людьми» (у Эрдмана они сами себя наказали), но гоголевское начало в этой пьесе Мейерхольд, безусловно, уловил и обнажил. Своими специфическими средствами, разумеется. Главным способом раскрытия внутреннего мира и психологического состояния эрдмановских персонажей он сделал паузу, заставляя Гулячкина-Гарина периодически «застывать в оцепенении, чуточку inferнальном, чуточку жутком, во всяком случае – совсем не смешном» [6: 350]. «Дело было в том, – объясняет театровед, – что время загадывало какие-то странные загадки» [6: 350].

То же касалось и исполнителей других ролей: «Мейерхольд, – продолжает К. Рудницкий, – заставлял актеров периодически останавливаться и в длительной паузе недоумения смотреть в зал. Такие остановки застигали героя в кризисные секунды его жизни. Паузы фиксировали < ... > душевный слом, психологическую катастрофу» [6: 339].

Паузы в этом спектакле были ассоциативно связаны с «немой сценой» из «Ревизора», производны от нее, что тоже было «прочитано» и критиками, и исполнителями ролей. «Когда [по воспоминаниям зрителей. – Ю. С.] в первом акте Гулячкин-Гарин неожиданно для самого себя, в каком-то хлестаковском упоении грозно и торжественно выпаливал вдруг: «Я человек партийный!» – эта роковая фраза тотчас повергала в ужас и оцепенение и окружающих, и самого Гулячкина» [6: 340]. Но при этом никто из участников спектакля и никто из писавших тогда о мейерхольдовском «Мандате» не попытался объяснить свои впечатления замыслом драматурга. Отдельные «сцепления» спектакля с гоголевским «Ревизором»

мотивировались только работой режиссера, его многолетней захваченностью идеей нового сценического воплощения гоголевской комедии.

Между тем эрдмановский «Мандат» оказал самое непосредственное воздействие и на режиссерскую концепцию «Ревизора». За давностью времен мы лишены возможности судить о ней в целом, но Мейерхольд под влиянием собственной работы над «Мандатом» пришел к тому прочтению гоголевской комедии, которое оказалось спровоцированным «раздвоением» Павла Гулячкина. Случилось так, что Гулячкин, поставленный автором «Мандата» перед реальной угрозой расщепления собственного «я», продолжил затем свою жизнь в мейерхольдовском Хлестакове. В новом спектакле ГосТИМа Эраст Гарин, согласно подробнейшему описанию этого спектакля К. Рудницким, «... играл хамелеона. В каждом эпизоде это был новый человек – то тоскующий шулер, то петербургский чиновник-волопита, лове-лас, то блестящий гвардеец, то столичный мечтательный поэт, то высономерный удачливый карьерист. Но основой всех его метаморфоз стала нагловатая инфер-нальность. В нем было что-то страшное и жутковатое» [6: 356].

Э. Гарин впоследствии признавался, с каким трудом он осваивал новый для него образ. Актер долго не мог отрешиться от найденного им внутреннего и внеш-него рисунка роли Гулячкина, от целого набора опробованных в «Мандате» прие-мов, и поэтому на первых репетициях «Ревизора» он обнаруживал в себе «охле-стаковленного Гулячкина» [2: 26–127].

Гарин тоже хотел уйти от ставшего теперь для него нежелательным опыта. Но между двумя разными его персонажами существовала органическая связь. Мей-ерхольдовский Хлестаков, в отличие от Гулячкина, в большей степени был свобо-ден от «тюрьмы» собственной личности. Предпосылки такой трактовки его образа можно найти уже у Гоголя. Но связь между ведущим сюжетным мотивом «Манда-та» (мотивом самонеадекватности людей и вещей) и инфернальностью мейерхоль-довского Хлестакова представляется очевидной. Павел Гулячкин сумел сохранить свое «я» и даже пройти через катарсис. Но возрожденный вновь тем же актером уже в облике Хлестакова, он стал удваиваться, утраиваться и удесятаться с такой легкостью, с которой в промышленных условиях тиражируют манекены. И в результате он стал таким, каким увидел его в спектакле ГосТИМа Михаил Чехов: «в черных очках, обезумевшего от собственной лжи, потерявшего чувство времени (как будто бы он будет лгать вечно < ... > )» [9: 233]; он увидел того, кто полно-стью потерял «образ человеческий (одна нога поднята в воздух – выше головы)» [9: 233]. Это был Хлестаков, «распространяющий мрак (затемненная сцена)» [9: 233], тот Хлестаков, которого и М. Чехов и Мейерхольд сумели «увидеть в каждом из нас и в себе самих» [9: 233].

Может быть, именно поэтому в «немой сцене» у Мейерхольда исполнители ролей были заменены куклами-манекенами, выполненными и расставленными так, чтобы зритель не сразу догадался о подмене.

Финал этого спектакля рифмовался уже не столько с финалом «Мандата», сколько с финалом «Самоубийцы» – подлинной, по замыслу драматурга, «развязкой «Ревизора». Финальное самоубийство Феди Питунина предвозвещало

грядущую «немую сцену» – немоту всеобщей гибели. «Самоубийца», вероятно, создавался уже не столько с оглядкой на самую гоголевскую комедию, сколько на мейерхольдовскую ее постановку. Постоянные зрители ГосТИМа должны были включиться в созданную режиссером и драматургом диалогическую ситуацию между «классиками и современниками» и прийти, может быть, к неожиданным для себя открытиям.

Известно, что Николай Эрдман постоянно присутствовал на репетициях «Ревизора», а однажды даже помог занятым в спектакле актерам выстроить свои роли, пригласив их на кинофильм «Трус» Дж. Крюзе. Об этом в своих мемуарах пишет Э. Гарин [2: 122]. Известно также, что работа над «Самоубийцей» продолжалась несколько лет – намного дольше, чем рассчитывал автор пьесы. Позволим себе предположить, что это было обусловлено не только углублением и укрупнением первоначального замысла произведения, но и необходимостью развития диалога с Гоголем и Мейерхольдом.

Историки театра пишут также и о том, что Мейерхольд, работая над «Ревизором», использовал все известные авторские редакции комедии; он перенес действие «Ревизора» в Петербург, а также включил в свой режиссерский сценарий не только отдельные фрагменты из других драматургических произведений Гоголя, но даже и из «Мертвых душ».

Поэтому соотнесение текста «Самоубийцы» с мейерхольдовским сценарием «Ревизора» помогает обнаружить скрытые резервы смысла эрдмановской комедии и уточнить характер ее замысла.

#### Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Велехов Л. Самый остроумный // Театр. – 1990. – № 3. – С.90–96.
2. Гарин Э. С Мейерхольдом. Воспоминания. – М., 1974.
3. Гаузнер Г., Габрилович Е. «Мандат» у Мейерхольда // Жизнь искусства. – 1925. – № 19. – С. 6–7.
4. Марков П. Третий фронт // Печать и революция. – 1925. – № 5–6.
5. Руднева Л. Комедия Николая Эрдмана, ее триумф и забвение // Театр. – 1987. – № 10. – С. 34–36.
6. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. – М., 1969.
7. Селиванов Ю. Б. Н. Р.Эрдман и Н. В. Гоголь: Особенности художественного взаимодействия (в печати).
8. Стрельцова Е. Великое унижение. Н. Эрдман // Парадокс о драме. – М., 1993.
9. Чехов М. Предисловие к книге Юрия Елагина «Темный гений» // Современная драматургия. – 1991. – № 5. – С. 231–234.
10. Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – М., 1990.

## **НИКОЛАЙ РУБЦОВ И ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ**

Среди поэтов 1960–1980-х годов Высоцкий и Рубцов выделяются тем, что пользуются подлинной популярностью, не навязанной «сверху», а действительно народной. Существует обширнейшая библиография авторских произведений и публикаций об их жизни и творчестве, открываются все новые и новые музеи и памятники, выпускаются книги, газеты, альманахи, журналы, посвященные им («Вагант» в Москве и «Николай Рубцов» в Санкт-Петербурге), живет и особое «самодеятельное» литературоведение, создаваемое «фанатами» их поэзии.

Н. Рубцов и В. Высоцкий – люди одного поколения «шестидесятников», лучшие их произведения написаны в конце 60-х годов: «Банька по-белому» (1968), «Охота на волков» (1968), «Он не вернулся из боя» (1969), «Я не люблю» (1969) – у Высоцкого и «До конца» (1968), «У размытой дороги» (1968), «Под ветвями больничных берез» (1969), «Поезд» (1969) – у Рубцова. В середине 60-х годов Николай Рубцов вместе со студентами-однокурсниками Литинститута имени Горького ходил в театр на Таганке, однажды после спектакля за кулисами состоялась встреча будущих поэтов и прозаиков с актерами, в том числе и Высоцким. Н. Рубцов любил слушать песни Владимира Семеновича. Когда он в 1971 году погиб, среди его личных вещей были обнаружены магнитофонные ленты с записями барда. Позже писатель Герман Александров вспоминал: «В другой раз, когда я пришел к Николаю вечером, он сидел на полу, тут же рядом стоял проигрыватель, звучали песни Высоцкого. Одну из них он проигрывал снова и снова, внимательно вслушиваясь в одни и те же слова, а потом спросил: «Ты бы так смог?». – И как бы сам себе ответил: «Я бы, наверное, нет...» [1: 266].

Высоцкий был за пределами советской поэзии, Рубцов – все-таки в ней, хотя и с большими оговорками. Но Н. Рубцов живо интересовался авторской песней, сам любил «озвучивать» собственные стихи, подыгрывая себе на гитаре или на гармошке. Наиболее известные опыты его «авторского» исполнения: «Прощальная песня», «Посвящение другу», «Осенняя песня», «Тихая моя родина». Вот отрывок из воспоминаний Михаила Шаповалова: «Признание Рубцова началось в среде прозаиков. Они держались от поэтов обособленно, солидно. И вот допустили к себе поэта Николая Рубцова. Этому способствовала гармонь, на которой тот играл. Перебирая лады, он наклонился к мехам, точно слушая самозарождение каждого звука, каждого вдоха. Рубцов играл и пел:

Ах, что я делаю, зачем я мучаю  
Большой и маленький  
свой организм!

Ах, по какому же  
такому случаю –  
Ведь люди борются  
за коммунизм...



Припев подхватывали дружно, хором, так что стекла дрожали от голосов:

Ах, замети меня, метель-метелица!

Ах, замети меня, ах, замети...

Эта песня сменялась другой, тревожной, сумеречной по настроению:

Потонула во тьме отдаленная  
пристань,  
По каналам промчался (эх!)  
осенний потон.

По дороге неслись  
сумасшедшие листья  
Да порой раздавался (эх!)  
милицейский свисток.

Есть в песнях Рубцова обнаженная искренность, душевный надрыв, роднящий их с романсом. Что ни говори, они находили у слушателей мгновенный отклик. За них Рубцова полюбили многие» [1: 187].

Одной из главных тем у В. Высоцкого была тема «маленького» человека, и социальный подтекст его лирики был во многом сходен с подобным подтекстом в поэзии Н. Рубцова. Их объединяли и общая боль, трагизм, и ориентация на определенного читателя (слушателя) «из народа». Для примера можно привести опубликованную только в 1990 году строфу из стихотворения Рубцова «Прощальная песня»:

Я в ту ночь позабыл все хорошие вести,  
Все призывы и звоны из Кремлевских ворот.  
Я в ту ночь полюбил все тюремные песни,  
Все запретные мысли, весь гонимый народ.

Владимир Высоцкий, опираясь на народную песню, внес в ее традиционную тематику укрупненное социальное содержание, раздвинул границы поэтического языка русской лирики, широко используя разговорную и жаргонную лексику. Обращение к народной жизни неизбежно приводило к фольклору. В поэзии Высоцкого был слышен не только голос пролетария, ушедшего из деревни и не нашедшего себя в городе, но и крик живой души из глубины мещанской интеллектуальной элиты «застольного» времени. Правда, Высоцкий редко исполнял песни подлинного «блатного» или классического фольклора. Рубцов же любил петь народные лирические песни.

Высоцкий ввел в художественный оборот считавшиеся «непристойными» в поэзии фольклорные жанры «блатной» и «тюремной» песни, жестокого романса, создал новые их разновидности: песню-хронику, песню – ролевой диалог, песню-басню. Любимыми жанрами Высоцкого стали, помимо «блатной» песни и «жестокого» романса, т. е. жанров городского фольклора, и лирическая песня, баллада, сказка. Но традиционных персонажей сказок Высоцкий модернизировал (у него Баба-Яга, Змей Горыныч и др. пародировали определенные социальные явления).

Н. Рубцов обращался к «блатному» фольклору в своей ранней лирике:

Сколько водки выпито!  
Сколько стекол выбито!

Сколько средств закошено!  
Сколько женщин брошено!

Где-то дети плакали...  
Где-то финки звякали...

Эх, сивуха сивая!  
Жизнь была... красивая!  
(«Праздник в поселке»)

Но в зрелом творчестве Рубцов ориентировался преимущественно на жанр «крестьянской» лирической протяжной песни и классические литературные жанры (например, элегию).

Общим в стиле Рубцова и Высоцкого стало введение в художественный текст поговорок, поговорок, использование фольклорных эпитетов, иронии (в раннем творчестве), они широко применяли песенный параллелизм, а также разговорную лексику. Но Н. Рубцов редко использовал, в отличие от В. Высоцкого, приемы сатиры и пародии, у него не так отчетливо выражены ролевое и авторское начало, нет такого обилия действующих лиц, как у Высоцкого, такого строфического многообразия (тут Рубцов более традиционен), совсем нет социальной фантастики.

И в поэзии Высоцкого, и в лирике Рубцова воплощены определенные мифологические образы и представления, их художественному мышлению свойствен своеобразный мифологизм. Прежде всего он выражается во введении в текст древнейшей системы бинарных оппозиций (верх – низ, белый – черный, Запад – Восток и т. д.), а также в символике многих образов их поэзии, в том числе общих. Так, корабль в стихах Высоцкого – средство переправы в иной мир; лодка у Рубцова – символ погибшей любви, несбывшихся надежд и, в конечном счете, гибели; конь у того и у другого символизирует собой трагизм времени и судьбы; например, у В. Высоцкого:

Но вот Судьба и Время пересели на коней,  
А там – в галоп, под пули в лоб...

У Рубцова об этом сказано более мягко, элегично:

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...

Одним из устойчивых мотивов народной песенной лирики является убийство в бане. Наиболее ярко он проявился у Высоцкого в стихотворении «Памяти Шукшина»:

И после непременно бани,  
Чист перед Богом и тверез,  
Вдруг взял да умер он всерьез...

Всерьез погибает и типичный для Рубцова безымянный герой стихотворения «Что вспомню я?..»:

Я вспомню, как с дальнего моря  
Матроса примчал грузовик,  
Как в бане повесился с горя  
Какой-то пропащий мужик...

Объединяет двух поэтов и общее стремление использовать библейскую лексику и фразеологию, хотя не она определяет в конечном счете их стиль. Одна из составляющих их поэтической образности – славянская и мировая мифология и русский фольклор. Но образы-символы в поэзии Высоцкого немногочисленны и не

всегда точно соответствуют мифологическим и фольклорным значениям. У Рубцова же они стали основой его образной системы.

В давней статье о В. Высоцком, вошедшей позднее в книгу «Огонь, мерцающий в сосуде», Ст. Куняев противопоставил Высоцкого и Рубцова [2: 252–302]. Здесь сказалось не столько идеологическое, сколько жанровое неприятие «массовой культуры», по его терминологии. Куняев не смог понять и объяснить феномен популярности Высоцкого в *народе* (а не в преходящей массовой культуре). К сожалению, апелляция к выдуманному, а не реальному народу – беда не только Куняева, но и его оппонентов.

#### Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Воспоминания о Николае Рубцове. – Вологда, 1994.
2. Куняев Ст. Огонь, мерцающий в сосуде. – М., 1986.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<b>М. А. Вавилова.</b> Фольклор как учебная дисциплина .....	5
<b>Г. В. Судаков.</b> Тезисы о культуре на рубеже столетий .....	13
<b>М. Ш. Бонфельд.</b> Творчество как интерпретация .....	17
<b>А. В. Камкин.</b> Традиции социальной диаконии в православных приходах Вологодской епархии XVIII–XIX вв. ....	25
<b>С. Н. Смольников.</b> Фольклорный текст и дискурс .....	32
<b>Е. А. Соколов.</b> Специфика рекрутских причитаний и жанр русской причеты .....	52
<b>С. Б. Парняков.</b> Микропонимия Кичменгско-Городецкого района Вологодской области .....	59
<b>С. Ю. Баранов.</b> Текст драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов» как объект интерпретации .....	68
<b>Р. Л. Красильников.</b> «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова (Специфика образности) .....	92
<b>Ю. В. Розанов.</b> Писатель в маске сказителя (Случай Алексея Ремизова) .....	98
<b>Ю. Б. Селиванов.</b> Н. Р. Эрдман и Н. В. Гоголь: Особенности художественного взаимодействия (Статья вторая) .....	105
<b>В. Н. Барак</b> ов. Николай Рубцов и Владимир Высоцкий .....	119

**ТЕКСТ. КУЛЬТУРА. СОЦИУМ**

**Сборник статей, посвященный 70-летию профессора М. А. Вавиловой**

Корректоры – Т. И. Ковалева, Ю. С. Кудрявцева

Оригинал-макет – С. Ю. Баранов

---

ЛР № 021076 от 18. 09. 96. Подписано к печати 12. 09. 2000 г. Формат 60x84/16.

Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,2. Уч.-изд. л. 9,59. Заказ №

Тираж 100 экз. Цена руб.

---

160 600 г. Вологда, С. Орлова, 6, ВГПУ, издательство «Русь»  
Отпечатано: г. Вологда, ул. Октябрьская, 19, 000 ИПЦ «Легия»