

ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  

---

MOSCOW  
STATE UNIVERSITY  
BULLETIN

# MOSCOW STATE UNIVERSITY BULLETIN

JOURNAL

founded in November 1946  
by Moscow University Press

Series 9

**PHILOLOGY**

---

---

**NUMBER FIVE**

SEPTEMBER – DECEMBER

This journal is a publication  
prepared by the Philological Faculty  
Editorial Board.

There are six issues a year

MOSCOW UNIVERSITY PRESS • 2015

# ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в ноябре 1946 года

Серия 9  
ФИЛОЛОГИЯ

---

---

**№ 5**

СЕНТЯБРЬ – ОКТЯБРЬ

Выходит

один раз в два месяца

Издательство Московского университета • 2015

#### УЧРЕДИТЕЛИ:

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова;  
филологический факультет МГУ

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

М. Л. Ремнёва, докт. филол. наук, проф., зав. кафедрой русского языка, декан филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова – *главный редактор*

О. А. Смирницкая, докт. филол. наук, проф. кафедры германской и кельтской филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова – *зам. главного редактора по лингвистике*

Е. В. Клобуков, докт. филол. наук, проф. кафедры русского языка – *отв. секретарь по лингвистике*

Н. А. Соловьёва, докт. филол. наук, проф. кафедры истории зарубежной литературы – *отв. секретарь по литературоведению*

Е. Г. Домогацкая, научный сотрудник лаборатории «Русская литература в современном мире», зам. декана филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова по редакционно-издательской деятельности – *оргсекретарь*

#### Члены редколлегии:

Т. Д. Венедиктова, докт. филол. наук, проф. кафедры истории зарубежной литературы, зав. кафедрой теории словесности

М. В. Всеволодова, докт. филол. наук, проф. кафедры русского языка для иностранных учащихся естественных факультетов

И. М. Кобозева, докт. филол. наук, проф. кафедры теоретической и прикладной лингвистики

Т. А. Комова, докт. филол. наук, проф. кафедры английского языкознания

С. И. Кормилов, докт. филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы XX–XXI веков

Перевод на английский язык *М. М. Филипповой*

---

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации Российской Федерации. Свидетельство о регистрации № 1555 от 14 февраля 1991 г.

Адрес редакции: 119992, Москва, Ленинские горы, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

Подписано в печать 01.08.2015. Формат 60 × 90/16. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 12,75. Уч.-изд. л. 12,0. Тираж 390 экз. Изд. № 10327. Заказ №

Издательство Московского университета.

119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11)

Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupublishing.ru

# СОДЕРЖАНИЕ

## СТАТЬИ

О.В.Кукушкина. Закономерности выбора суффиксов имперфективации в современном русском языке . . . . .	7
Е.Э.Разлогова. К вопросу о передаче лексических параллелизмов в переводе . . . . .	23
В.И.Гаврилова. Залоговая характеристика возвратных глаголов с характеризующе-качественным значением . . . . .	42
И.А.Виноградов. «С Гомером долго ты беседовал один...» К истории интерпретации пушкинского стихотворения . . . . .	59
В.А.Воропаев. Знакомство Гоголя с Лермонтовым . . . . .	71
В.Б.Катаев. Чехов современный . . . . .	76
А.В.Сергеев. Георг Брандес и «литература прорыва» . . . . .	86
Ю.Л.Оболенская. Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой . . . . .	99

## ДИСКУССИИ

С.И.Кормилов. Тринадцать побед с потерями. О двухтомном пособии для поступающих в вузы «Русская литература XIX–XX веков» (к выходу 13-го издания) . . . . .	110
---	-----

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

А.Ю.Федорцова. Поэтика сновидения в жизнеописании Плутарха (на материале жизнеописания Демосфена) . . . . .	135
М.Д.Кузьмина. Театральность поведения как форма житнетворчества: образ отца А.И.Герцена в «Былом и думах» . . . . .	143
Цай Мин (КНР). Сюжет о Ванюшке-ключнике в стихотворении Н.А.Некрасова «Огородник» и «Балладе» И.С.Тургенева . . . . .	154
Р.С.Фисун. О диахроническом аспекте корреляции <i>теперь</i> ~ <i>сейчас</i> . . . . .	160
Р.Шакар (Турция). К изучению словообразовательных средств выражения семантической категории одушевленности-неодушевленности в современном русском языке . . . . .	171

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

А.А.Холиков. Судьбы курсив – курсив литературы. К юбилею профессора Нэлли Михайловны Щедриной: Междунар. сб. науч. тр. / Сост. В.А.Скрипкина, Н.М.Щедрина. М.: ИИУ МГОУ, 2014. 472 с. . . . .	185
С.И.Кормилов. Тверьянович К.Ю. Русский стих 1735–1810-х годов. Метрика и строфика. Антология. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. 320 с. . . . .	189
М.Ю.Сидорова. Кислова Е.И. Учебно-методическое пособие для студентов механико-математического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова «Русский язык и культура речи» . . . . .	198

## CONTENTS

### ARTICLES

<i>Kukushkina O.V.</i> Regularities in the Choice of Imperfectivization Suffixes in Modern Russian . . . . .	7
<i>Razlogova E.E.</i> Towards the Issue of Rendering Lexical Parallelisms in Translation . . . . .	23
<i>Gavrilova V.I.</i> Voice Specifics in Reflexive Verbs with the Meaning of Characterization and Quality . . . . .	42
<i>Vinogradov I.A.</i> "You have long spoken to Homer alone...": Towards the History of Interpreting a Poem of Pushkin's . . . . .	59
<i>Voropayev V.A.</i> Gogol's Acquaintance with Lermontov . . . . .	71
<i>Katayev V.B.</i> Chekhov, Our Contemporary . . . . .	76
<i>Sergeyev A.V.</i> Georg Brandes and 'The Modern Breakthrough' . . . . .	86
<i>Obolenskaya Yu.L.</i> Federico Garcia Lorca as Translated by Marina Ivanovna Tsvetayeva. . . . .	99

### DISCUSSIONS

<i>Kormilov S.I.</i> Thirteen Victories with Losses: On the Two-volume Textbook for University Entrants 'The XIX-XX Century Russian Literature' (towards the 13th edition coming out) . . . . .	110
---	-----

### COMMUNICATIONS AND MATERIALS

<i>Fedorotsova A. Yu.</i> The Poetics of Dreaming in Plutarch's 'Lives' (as illustrated by 'The Life of Demosthenes'). . . . .	135
<i>Kuz'mina M.D.</i> Theatricality of Behaviour as a Form of Zhiznetvorchestvo: The Character of A.I. Herzen's Father in 'My Past and Thoughts' . . . . .	143
<i>Tsai Min.</i> The Story Line of Vanyushka the Key Keeper in N.A. Nekrasov's Poem 'The Vegetable Grower' and I.S. Turgenev's 'The Ballad' . . . . .	154
<i>Fisun R.S.</i> On the Diachronic Aspect of Semantic Relations between <i>sejčas</i> and <i>teper'</i> . . . . .	160
<i>Shakar R.</i> Towards the Study of Word-formation Means Expressing the Semantic Category of Animateness / Inanimateness in Modern Russian . . . . .	171

### CRITIQUE AND BIBLIOGRAPHY

<i>Kholikov A.A.</i> The Fate's Italics Are In-Literature Italics. Towards Professor Nelly Mikhailovna Shchedrina's Jubilee: An international collection of scholarly works / Compiled by V.A. Skripkina, N.M. Shchedrina. M.: Informational Publishing Board of the State Moscow Region University, 2014 . . . . .	185
<i>Kormilov S.I.</i> Tver'yanovich K.Yu. The Russian Verse of 1735-1810. Meters and Stanzas. An anthology. St. Petersburg: St. Petersburg State University Faculty of Philology, 2013 . . . . .	189
<i>Sidorova M. Yu.</i> Kislova E.I. A Study Manual for Students of Lomonosov Moscow State University Faculty of Mechanics and Mathematics "The Russian Language and Standards of Speech Culture" . . . . .	198

## СТАТЬИ

*О.В. Кукушкина*

### ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВЫБОРА СУФФИКСОВ ИМПЕРФЕКТИВАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В статье рассматривается проблема выбора между суффиксами имперфективации *-а-* и *ива-*. Этот выбор описывается как морфонологическое распределение вариантов одного форманта по разным типам глагольных основ. Обсуждаются причины данного распределения, его становление и тенденции его развития.

*Ключевые слова:* современный русский язык и его история, средства имперфективации, морфонологическое позиционное распределение, типы основ и формантов.

The article considers the problem of choosing between the imperfectivizing (imperfectivizing) suffixes *-a-* and *-iva-*. This choice is described as a morphological distribution of the one formant variants among different types of verbal stems. The causes of this distribution, its establishment and development trends are discussed.

*Key words:* the modern Russian language and its history, Imperfectivizing suffixes, morphological positional distribution, types of stems and formants.

Имперфективация, т. е. образование глагола несовершенного вида от глагола совершенного вида, – очень важный для русской грамматики объект исследования. Он представляет большой интерес и с точки зрения морфонологии. Не случайно ему уделяется внимание во всех основных морфонологических описаниях русского языка, где так или иначе затрагивается проблема выбора между двумя синонимичными суффиксами *-á-* и *-и(в)а-* (см., например, § 29 «Способы имперфективации» в «Очерке русской морфонологии» В. Г. Чургановой [Чурганова, 1973: 216–221 и др.]; указания о способах образования имперфектива при глаголах совершенного вида в «Грамматическом словаре русского языка» А. А. Зализняка [Зализняк, 1977: 137–138]; описание видообразования в «Русской грамматике» [Русская грамматика, 1980: 350] и др).

С морфонологической точки зрения задача сводится к тому, чтобы установить, есть ли здесь какие-либо устойчивые закономерности или же этот выбор полностью лексикализован. Если такие закономерности есть, то мы получаем возможность объяснять, почему *забрать* → *забирать*, *дать* → *давать*, *оградить* → *ограждать*, *замерзнуть* → *замер-*

зать, но прочитать → прочитывать, огородить → огораживать, оттолкнуть → отталкивать и т. п., и построить на этой основе морфонологические правила, что важно с практической точки зрения. С теоретической точки зрения обнаружение таких закономерностей помогает понять, как устроен сложный механизм выбора означающего, какие функции он выполняет и как с его помощью в языковом сознании поддерживаются грамматические связи.

Анализ языкового материала показывает, что такие закономерности в области имперфективации безусловно есть. На выбор между *á-* и *-и(в)а-* влияет прежде всего тип основы глагола, который имперфективируется, а также свойства самого аффикса. Поэтому есть все основания рассматривать этот выбор как морфонологический и описывать его как распределение вариантов одного форманта по основам. Этому несколько не препятствует тот факт, что суффиксы имперфективации трудно считать алломорфами одной морфемы. В СРЛЯ достаточно много синонимичных аффиксов, не обладающих достаточным фонематическим сходством, но при этом распределенных по морфонологическим позициям, т. е. по разным типам основ<sup>1</sup>. Языковое сознание при образовании составных единиц подбирает те средства, которые лучше всего подходят друг другу, то есть позволяют создать наиболее удобную для произнесения и понимания единицу, правильно вписанную в словообразовательную и словоизменительную систему языка. Поэтому большое структурное и акцентуационное разнообразие основ, наблюдающееся в русском языке, влечет за собой и наличие различающихся структурно и акцентуационно синонимичных аффиксальных средств, выбираемых в соответствии с типом основы.

Суффиксы имперфективации существенно различаются по своим морфонологическим свойствам. Оба они поконсонантны, т. е. требуют перед собой закрытого варианта глагольной основы, и вызывают одинаковые чередования конечной согласной корня. Однако их различает число слогов, требование к месту ударения и обязательность/необязательность усечения производящей основы. Односложный суффикс *-á-* является, согласно описанию А. А. Зализняка [Зализняк, 1985], самоударным доминантным аффиксом. Для него возможны две модели соединения с основой – как усекающая, так и неусекающая (с консонизатором (*В*)). Ср.: (*у*)

<sup>1</sup> См., например, описание распределения по основам ум.-ласк. суффиксов существительных *-к-*, *-ик-* и *чик-* в [Чурганова, 1973].

*крáс-и|ть* → (*у*)*крáш||а(ть)* и *дá|ть* → *да(е)||á|ть*<sup>2</sup>. Суффикс же *-и(в)а-* является двухсложным левоударным недоминантным, а также усекающим, то есть всегда присоединяется к варианту исходной основы без конечной гласной. На эти свойства разные типы глагольных основ совершенного вида (далее СВ) реагируют по-разному.

Характер и природу этой реакции существенно осложняет такое явление, как несоответствие грамматической и морфонологической производности. «Морфонологическая производность выражается в том, что производное либо просто сохраняет основу производящего слова и ее акцентуацию, либо трансформирует их по некоторым стандартным правилам» [Зализняк, 1985: 41]. В производных с *-и(в)а-* в качестве базового компонента используется тот же вариант основы, который представлен в имперфективах на *-á(ть)*, трансформированный следующим образом: суффикс *-á-* усекается, а ударение смещается влево, на предшествующий *-и(в)а-* слог. Морфонологическая вторичность *-и(в)а-* по отношению к *-á-* очевидна в тех случаях, когда данный суффикс присоединяется к глаголу СВ с *-á-* основой (ср.: *()чит-á|ть* → *()чít||ыва|ть*; *()пис-á|ть* → *()пíс||ыва|ть* и т. п.). Когда же глагол с *-и(в)а-* выступает в роли имперфектива при глаголах СВ с основами иного типа, то регулярно возникает ситуация «пропущенного производящего звена» на *-á(ть)*. На связь с ним указывает используемый вариант основы. Так, в производных с *-ива-* от *-ну(ть)*-глаголов полностью отсутствует суффикс *-ну-* (ср.: *()толк-ну|ть* → *()тáлк||ива|ть*, а не *\*()тáлк-н||ыва|ть*, как в *(за)т[а]лк|á|ть* → *(за)тáлк||ива|ть*). В имперфективах на *-ива-* от глаголов СВ других типов также используется вариант, более близкий к имперфективу или соотносительному глаголу на *á(ть)*, чем к самому имперфективируемому глаголу СВ. То есть имеют место морфонологические цепочки типа: *()тащítь* → *()таскáть* → *()таскíвать*, а не *()тащ-и|ть* → *()тáщ||ива|ть*; *()крас-и|ть* → *()краш-á|ть* → *()крáш||ива|ть*, а не *()крáс-и|ть* → *()крáс||ива|ть*; *()лов-и|ть* → *()л[а]вл|я|ть* → *()лáвл||ива|ть*, а не *()лов-и|ть* → *()лóвл||ива|ть*; *()хруст-é|ть* → *()хруст-á|ть* → *()хру́ст||ыва|ть*, а не *()хруст-é|ть* → *()хру́ст||ива|ть* или *()хру́щ||ива|ть* и т. п.

Морфонологическая производность, вторичность по отношению к *-á-* соответствует более позднему происхождению имперфективов на *-и(в)а-*. Она также хорошо объясняет развитие корневого чередования *о/а*, сопровождающего суффикс *-и(в)а-*. В основе с суффиксом *-á-* корневая

<sup>2</sup> Знак | означает морфемный словоизменительный шов, знак || – морфемный словообразовательный шов; знак () – позицию приставки.

гласная /o/ всегда безударна (ср.: *обусл[a]вл|я́ть, устр[a]j|а́т'* и т.п.). В производных на *-и(в)а-* безударный звук [a] становится ударным в силу левоударности суффикса и фонологизируется (ср.: *абусл[a]вл|а́ть* → *обусл<á>вл|ива́ть* и т.п.). Это приводит к регулярному противопоставлению гласных фонем корня в паре *обуслóв-и́ть* > *обуслáвл|ива́ть*. В *-а-*имперфективах такая фонологизация, в силу безударности корневой гласной, отсутствует, и данное чередование используется в СРЛЯ как дополнительный маркер именно глаголов с *-ива-*. Ср.: *()клон-и́ть* > *()клон|я́ть* > *()кльн|ива́ть*. В имперфективируемом глаголе СВ корневая гласная может быть как ударной (ср.: *обуслóв-и́ть, устрóж-и́ть*), так и безударной. При ударности <o> в глаголе СВ это чередование пока сдерживается нормой (ср. колебание *обуслóвить* > *обуслáвливать* и *обуслóвливать*). При безударности <o> оно уже обязательно.

Задача морфонологического описания – выявить такие свойства глаголов СВ (с учетом свойств соотносительных с ними *-а́(ть)*-глаголов), которые позволяют объяснить, почему в одних случаях предпочитается «длинный» имперфектив (т.е. глагол на *-и(в)а-*), в других – «короткий», а в третьих наблюдается конкуренция суффиксов, т.е. индифферентность выбора средства имперфективации.

Главные закономерности распределения имперфективных суффиксов по глагольным основам СВ для СРЛЯ можно описать следующим образом:

1. Если глагол СВ **бесприставочный**, то он образует имперфектив с помощью суффикса **-á-** (ср.: *благослов-и́ть* → *благословл|я́ть, брос-и́ть* → *брос|а́ть, реш-и́ть* → *реш|а́ть, конч-и́ть* → *конч|а́ть, лиш-и́ть* → *лиш|а́ть, прост-и́ть* → *прощ|а́ть, пуст-и́ть* → *пуск|а́ть, ступ-и́ть* → *ступ|а́ть, да́ть* → *дав-а́ть* и др.).

2. Если глагол СВ **приставочный**, то выбор суффикса зависит от наличия/отсутствия у него односложной основы в форме **инфинитива** и/или **прошедшего** времени (приставка не учитывается):

2.1. При **наличии односложности** выбирается суффикс **-á-**. Его присоединение сопровождается дополнительными морфонологическими преобразованиями – вокализацией неслоговых корней (ср.: *(при)вр-а́ть* – *(при)вр-а́л* → *(при)вир|а́ть*), *(за)с-нóть* – *(за)с-нóл* → *(за)сын|а́ть*), закрытием открытой корневой основы с помощью консонизатора (В) (ср.: *(от)дáть* – *(от)да́л* → *(от)дá(в)|а́ть*); корневым чередованием (ср.: *(вы)тер-е́ть* – *(вы)тер* → *(вы)тир|а́ть*).

2.2. При **отсутствии** односложности выбор суффикса у приставочного глагола СВ зависит от типа финали основы инфинитива:

2.2.1. Глаголы на **а(ть)** (орфогр. *а(ть)/я(ть)*), **о(ть)** и **о(чь)**, а также однократное **-ну(ть)** выбирают **-ИВА-**. Ср.: (*над*)*пис*|а́|ть → (*над*)*пи́с*||ыва|ть, (*раз*)*мен-я́*|ть → (*раз*)*ме́н*||ива|ть, (*раз*)*рис-ова*|ть → (*раз*)*рис-о́в*||ыва|ть, (*по*)*ворч-а́*|ть → (*по*)*ва́рч*||ива|ть; (*вы*)*слуш-а*|ть → (*вы*)*слу́ш*||ива|ть, (*раз*)*моло́*|ть → (*раз*)*ма́л*||ыва|ть, (*от*)*воло́*[ч] → (*от*)*волак*||ива|ть и т. п.).

2.2.2. Глаголы на **-е(ть)** с **неусекаемым** в презенсе суффиксом выбирают **-А-**. Исходная основа при этом закрывается консонизатором (**В**) (ср.: (*у*)*стар-е́*|ть – (*у*)*стар-е́(ж)*||ю → (*у*)*стар-е(е)*||а́|ть; (*о*)*влад-е́*|ть – (*о*)*влад-е́(ж)*||ю → (*о*)*влад-е(е)*||а́|ть и т. п.).

2.2.3. Все остальные глаголы СВ, а именно, глаголы на **-и(ть)** и усекаемое **е(ть)**, регулярно образуют как короткий, так и длинный имперфектив, что порождает зону активной конкуренции разных моделей имперфективации.

Данное распределение выдерживается в СРЛЯ достаточно строго. Рассмотрим с этой точки зрения самый разнородный класс – приставочные глаголы СВ с признаком «односложность» (см. правило 2.1.). Этим признаком обладают почти все глаголы с корневыми основами (как открытыми, так и закрытыми), а также суффиксальные глаголы с неслоговыми корнями (ср.: (*вр*-а|ть, (*бр*-а|ть, (*гр*-е|ть, (*льст*-и́|ть, (*с-ну*)|ть, (*г-ну*)|ть, (*влеч*ь и т. п.). У таких глаголов односложность бесприставочной основы представлена и в инфинитиве, и в формах прошедшего времени.

Глаголы с корневой фонемой <и> дают имперфективы с консонизатором (в), внешне похожие на производные с суффиксом *-ива-*. На то, что в них используется именно суффикс **-А-**, указывает самоударность суффикса и отсутствие усечения исходной основы. Ср.: (*раз*)*бу́*|ть → (*раз*)*бу(в)*||а́|ть и т. п. “Длинный” имперфектив от них должен был бы иметь вид (*раз*)*бу́(в)*||ыва|ть.

Немногочисленные корневые глаголы, не обладающие односложностью, ведут себя по-разному. К основам на *о[ч]*, как и к псевдосуффиксальным на *о(ть)*, присоединяется *-ива-* (см. правило 2.2.1.). Ср.: (*при*)*воло́*ч > (*при*)*вола́к*||ива|ть и др. Основы же на *е[ч]* (*стеречь*, *беречь*) ведут себя при имперфективации как односложные корневые и псевдосуффиксальные на *-е(ть)*, т. е. “длинных” имперфективов не используют. Ср.: (*с*)*бере́*[ч] – (*с*)*бере́з* → (*с*)*бере́з*||а́|ть, как (*при*)*вле́*[ч] – (*при*)*влё́к*|0 → (*при*)*влек*||а́|ть, (*с*)*тер-е́*|ть – (*с*)*те́р*|0 → (*с*)*тир*||а́|ть и др.

У глаголов с основами на *-ну(ть)*, у которых *НУ-* отсутствует в прошедшем времени (у таких глаголов суффикс имеет семантику становления состояния, ср.: (*за*)*мерз*|0, (*у*)*тон*|0 и т. п.), а также у глаголов с псевдосуффиксальными основами на *ере(ть)* (ср.: (*вы*)*тер*|0, (*за*)*мер*|0 и т. п.) однослож-

ность в инфинитиве не проявляется, что исторически связано с утратой им исходного односложного вида.

Согласно правилу 2.1., все глаголы СВ, обладающие односложной основой инфинитива и/или прошедшего времени, должны иметь только короткий имперфектив на *-á(ть)*. Это правило регулярно нарушается лишь в производных от глаголов с закрытыми корневыми основами (*юкрасьть*, *юкласьть*, *ючесьть*, где активно используется *-ИВА-*. Ср.: *юкрась|ть* → *юкрась|ыва|ть* (вместо *юкрась|á|ть*), *юклась|ть* → *юклась|ыва|ть* (вместо *юклась|á|ть*); *ючесь|ть* → *ючесь|ыва|ть* (вместо *ючесь|á|ть*).

В древнерусский период, судя по данным словарей, у первых двух основ здесь использовались, в соответствии с правилом 2.1., короткие имперфективы (ср. зафиксированные в исторических словарях производные *о-*, *по-*, *пре-*, *по-*, *пре-*, *оу-* + *красати*; *вз-*, *в-*, *до-*, *за-*, *из-*, *на-*, *оть-*, *подь-*, *пре-*, *при-*, *рас-*, *сь-* + *кладати*). Но многие глаголы с такими основами в древнерусский период уже имеют оба имперфектива. Ср.: *юкрасьвати*, *юкрасьвати*; *юкласьвати*, *юкласьвати*, *юкласьвати*, *юкласьвати*, *юкласьвати*, *юкласьвати* (см. [Словник-индекс]). Возможная причина развития производных на *-ИВА-* у таких глаголов – наличие и активность соотносительного бесприставочного глагола на *-á(ть)* или *-ива(ть)*. Так, при *юкраси* было *юкрасати*, при *ючести* – *ючести* (см. там же), а при *юкраси* – *юкрасьвати* (см. [Срезневский]).

Еще одна зона, где используется в норме только *-а(ть)*, это приставочные неусекаемые глаголы на *-е(ть)* (см. правило 2.2.2.). Консонизация с помощью (*В*) делает их похожими на имперфективы с *-ива-*, но суффикс в них самоударен. Ср.: *(за)бол-э|ть*, *(за)бол-э(ј)|ю* → *(за)бол-е(в)|á|ть*. Длинный имперфектив от них должен был бы иметь вид *(за)бол-э(в)|ыва|ть*.

Главная зона, где имперфективы с *-á-* представляют собой исключение, а нормой являются длинные имперфективы, – это суффиксальные глаголы СВ с финалью *а* (орфографически также *я*) – см. правило 2.2.1. Эта финаль может быть как усекаемой в презенсе, так и неусекаемой, ударной и безударной; она может представлять тему *-е//а-* в позиции после шипящей или же быть частью суффикса *-ова-//ева-* (ср.: *(над)пис-á|ть* – *(над)пиши|ю* → *(над)пис|ыва|ть* и *(прочит-á|ть* – *(прочит-á(ј)|ю* → *(прочит-ыва|ть)*; *(на)маз-а|ть* → *(на)маз|ыва|ть*; *(об)мен-я|ть* → *(об)мен|ива|ть*; *(под)держ-á|ть* → *(под)держ|ива|ть*; *(раз)рис-ова|ть* → *(раз)рис-ов|ыва|ть*).

Производные от остальных типов суффиксальных приставочных основ (см. правило 2.2.3.), т. е. глаголы на *-и(ть)* и усекаемое в презенсе *е(ть)*, образуются по обоим моделям имперфективации. Ср.: *(у)крас-и|ть*

→ (у)краш|а́|ть, но (рас)кра́с-и|ть → (рас)краш||ива|ть; (о)смотр-е́|ть – (о)смотр|ю́ → (о)смáтр||ива|ть, но (о)гор-е́|ть → (о)гор|ю́ > (о)гор|а́|ть.

Описанное распределение суффиксов имперфективации по основам глаголов совершенного вида можно представить в следующем виде.

Используется суффикс <b>-á-</b> (с консонизатором <b>-В-</b> после открытых основ)	Используется суффикс <b>←ива-</b>	Зона конкуренции (используются <b>оба суффикса</b> )
1. <b>Бесприставочные</b> глаголы СВ. 2. Приставочные глаголы с <b>односложной</b> основой в инфинитиве и/или в прош. времени. 3. Приставочные глаголы с <b>неусекаемым</b> в презенсе <b>-е-</b> .	Приставочные глаголы с финалью на <b>а, о</b> или однократное <b>-ну-</b> (односложность отсутствует).	Приставочные глаголы с суффиксальной основой на <b>и-</b> или усекаемое в презенсе <b>е-</b> .

Полное изучение морфонологического явления не ограничивается описанием позиционного распределения вариантов. Должны быть также описаны их функции и тенденции развития. Современное распределение суффиксов имперфективации показывает, что главный тип глаголов СВ, где **-á-** практически не используется, – это приставочные глаголы с финалью на любое *а(ть)*, как ударное, так и безударное (см. правило 2.2.1.). Это говорит о том, что в русском языке реализуется правило «если финаль *а(ть)*, то не суффикс **-á-**». Функциональная основа этого правила – слабая различительная способность имперфективов на **-á-**, образуемых от основ, уже имеющих в финали <а>. В отличие, например, от глаголов на *-и(ть)*, усекающая модель присоединения **-á-** здесь неэффективна. Потребность в особой модели имперфективации а-основ должна была возникнуть вместе с развитием видового противопоставления. И, как показала М. Н. Швелева, суффикс **-ива-** был вполне продуктивен уже в XII–XIII веках в киевской, галицко-волынской и северо-восточной диалектных зонах [Швелева, 2013].

Для имперфективации а-основ могли использоваться и другие модели, однако они менее эффективны. Одна из них наблюдается в производных от двух неконечноударных основ: *рез-а|ть* и *сын-а|ть*. В них видовое противопоставление осуществляется в СРЛЯ с помощью мены места ударения и неусекаемости суффикса в презенсе. Ср.: (на)рез-а|ть – (на)рэж|у → (на)рез||а́|ть – (на)рез||а́(ј)|у вместо (на)рез||ыва|ть – (на)рез||ыва(ј)|у и т. п. Эта модель возможна лишь для неконечноударных

глаголов СВ на *a(ть)*, а их немного. Кроме того, наличие неусекаемого ударного суффикса *-a-* еще не является надежным признаком НСВ – приставочные *-á(ть)*-глаголы могли и могут иметь значение СВ (ср.: *сменя́ть, полета́ть, отказа́ть* и т. п.).

Интересно, что в «Словаре Академии российской» (1789–1794) все производные от *(р)эз-а-*, в отличие от СРЛЯ, образованы по модели с *-ива-* (ср.: *взрезываю, врезываю, вырезываю, дорезываю, зарезываю, изрезываю, надрезываю, нарезываю, обрезаю, отрезаю, перерезываю, подрезываю, порезываю, прирезаю, прорезывать, разрезываю, срезываю, урезаю*), а все производные от *(с)ыл-а-* сохраняют модель с *-á-*.

Еще один возможный способ имперфективации *-a(ть)*-глаголов – присоединение к неусеченной основе еще одного суффикса *-á-* с консонизатором (*В*), т. е. удвоение суффикса (ср.: *(ч)ит-á|ть* → *(ч)ит-а(в)|á(ть)*, как *да|ть* → *да(в)|á(ть)*). Производные этого типа зафиксированы историческими словарями (ср. глаголы типа *причѣтавати, съвършавати* и т. п.). Однако модель удвоения суффикса не стала продуктивной. Русский язык пошел иным путем, используя здесь суффикс *-ива-*, также удлиняющий основу, но сдвигающий ударение влево. Фактор ударения играл в выборе между самоударным и левоударным наращением (т. е. между *(ч)ит-а(в)|á(ть)* и *(ч)и́т||ы(в)а(ть)*), судя по всему, важную роль. Выбор левоударного суффикса позволяет синхронизировать глаголы СВ и НСВ по месту ударения. У неконечноударных глаголов с его помощью достигается полная колонность ударения, т. е. полная синхронизация (ср.: *(д)éл-а|ть* → *(д)éл||ыва(ть)*), а у конечноударных глаголов на *-á(ть)* с подвижным ударением в презенсе синхронизированными оказываются формы с накоренным ударением. Ср.: *(н)и́с||ыва(ть)*, как *(н)и́ш|ет, (н)и́ш|ум* и пр., а также *(н)и́с||ан*.

У левоударного суффикса есть еще одно преимущество, которое выявляется при сравнении односложных и неодносложных основ на *-a(ть)* – первые, согласно правилу 2.1., выбирают *-á-* (ср.: *(с)о)бр-á|ть* → *(с)о)бир||á(ть)*, но *(за)нис-á|ть* → *(за)нис||ыва(ть)*). Самоударный суффикс *-á-* при имперфективации приставочных неодносложных основ порождает конечноударные производные с тремя и более предупредными слогами (ср. несуществующие *\*(за)нис-а(в)|á(ть)*, *\*(нод)рис-ова(в)|á(ть)* и пр.). И если два предупредных слога вполне допустимы, то три и более запускают действие механизма тяготения ударения к середине слова. Поэтому глаголы СВ на *-a(ть)*, обладающие признаком «односложность», допускают при имперфективации сдвиг ударения вправо, т. е. образуют имперфективы на *á(ть)*, а остальные предпочитают левоударный имперфектив.

Особое место среди а(ть)-глаголов занимают приставочные глаголы СВ с безударным суффиксом *-ова//ева-*. Если этот суффикс ударен, то глагол, как и остальные на *а(ть)*, выбирает *-ива-* (ср.: *(раз)рис-ова́|ть* → *(раз)рис-о́в||ыва|ть*). При корневом же ударении регулярно возникает двувидовость исходной основы (ср.: *(ис)сле́д-ова|ть* – СВ и НСВ) и проблемы с образованием имперфектива (ср.: *(об)ра́д-ова|ть* → *\*(об)рад-ов||а́|ть*, *\*(об)рад-о́в||ыва|ть*, *\*(об)ра́д||ыва|ть*). Отсутствие производных с *-а́-* у *-ова(ть)*-глаголов с корневым ударением показывает, что нормой при имперфективации является сдвиг ударения вправо на соседний слог, а перепрыгивание этого слога нежелательно (ср. нежелательность *\*(об)рад-ов||а́|ть*). Что касается имперфективов на *-ива-* от глаголов с безударным *-ова-*, то на их судьбе не могло не сказаться производное и акцентуационное сходство этих двух суффиксов. Это сходство и сейчас порождает регулярные орфографические ошибки типа *\*разведыва́ть* вместо *разведова́ть* и способствует двувидовому восприятию глагола с безударным *-ова//ева-*. Оно также явно влияет на восприятие имперфективов с *-ива-*, присоединяемых к *-ов-*, а не прямо к корню, как слишком длинных и содержащих повтор близких по звучанию слогов. Это вызывает потребность в укорачивании последних (ср. производное преимущество потенциального усеченного *\*( )сле́д||ыва|ть* – *\*( )сле́д||ыва(j)|у* перед *\*( )след-о́в||ыва|ть* – *\*( )след||о́в||ыва(j)|у*). Однако укорачивание, наложение *-ива-* на *-ова-* приводит к слабому различению производного и производящего. В результате образование имперфективов у глаголов с безударным *-ова-* оказывается затрудненным в силу неудобства для них всех моделей имперфективации. Все эти явления отсутствуют в производных с ударным суффиксом *-ова́//ева́-*, у которых акцентуационного сходства с имперфективами на *-ива-* нет (ср. продуктивность модели *(раз)рис-ова́|ть* → *(раз)рис-о́в||ыва|ть*).

У суффиксальных глаголов не на *-а(ть)* выбор средства имперфективации связан с возможностью усечения финали. У глаголов типа *(за)пот-е́|ть*, имеющих словообразовательный суффикс *-е-*, финаль в имперфективах не может усекаться из-за ее семантической значимости. Она сохраняется у них и в презенсе. Присоединение к ним усекающего суффикса *-ива-* или же *-а́-* по усекающей модели порождает неверное представление об исходном глаголе, т. е. неправильно вписывает имперфективы в словообразовательную систему: оно указывает на связь с усекаемыми исходными глаголами, прежде всего с глаголами на *-и(ть)*, “отсыла-

ет” к ним. Ср.: *\*(за)но́т||ива|ть*, *\*(об)лед-э́н||ива|ть* или *\*(за)но́т||я́|ть*, *(об)ле́д||я́|ть* – значение состояния исчезает, и актуализируется каузативная валентность *кого, что?* Нужную семантику сохраняет только модель “наращение с помощью *-а́-*”, при которой используется стандартный консонизатор имперфективации (*В*). Ср.: *(об)лед-ен-е(в)||а́|ть*, *(о)влад-е(в)||а|ть* и т.п. (см. правило 2.2.2).

У глаголов с однократным суффиксом *-ну-* неиспользование модели с *-а́-* связано с тем, что они имеют бесприставочные корреляты на *-а́(ть)*. Основы последних не могут служить средством имперфективации, так как при присоединении к ним приставки сами регулярно получают значение СВ (ср.: *(за)толк-ну|ть* СВ и *(за)толк-а́|ть* СВ). В силу этого для имперфективации однократных *-ну(ть)*-глаголов используется *-ива-* (см. правило 2.2.1.). Как уже говорилось выше, морфонологически имперфективы типа *(о)та́лк||ива|ть* производны не непосредственно от *-ну-*основы, а от основы соотносительного глагола на *-а(ть)* (ср.: *(за)толк-ну́|ть* и *(за)толк-а́|ть* → *(за)та́лк||ива|ть*).

А. В. Исаченко и другие исследователи указывали на производность от *-а(ть)*-глаголов не только имперфективов, но и самих глаголов на *-ну(ть)*. Как он пишет, глаголы на *-ну(ть)* «сами являются вторичными образованиями от других глаголов, чаще всего от глаголов на *-ать*. Так, например, глагол *кинуть* ... является однократным образованием к глаголу *кидать*... Последний согласный основы *\*кюд-* перед согласным *п-* суффикса ... выпал еще в доисторическую эпоху. Но при образовании вторичного имперфективного глагола к приставочному глаголу *раскинуть* это корневой согласный снова появляется, ср. *раскинуть//раскидывать*» [Исаченко, 1960: 186]. Опираясь на работу В. Гиртельшмид по русской имперфективации, исследователь считает вполне обоснованным ее предположение о том, что «глаголы типа *раски́д-ывать* образовывались первоначально только к глаголам на *-ать* (типа *раскида́ть*) и лишь позже вошли в новую видовую корреляцию с глаголами на *-нуть* типа *ки́нуть*» [Исаченко, 1960: 187].

Использование «чужого» производного, общего для однокоренных глаголов на *-ну(ть)* и *-а(ть)*, порождает ситуацию «слуга двух господ» и тройки типа *рас-ки́-ну|ть* → *рас-ки́д||ива|ть* ← *рас-кид-а́|ть*, где два глагола СВ соотносятся с одним и тем же имперфективом (см. об этом [Исаченко, 1960: 186]).

Как следует из вышесказанного, у всех рассмотренных выше типов суффиксальных глаголов с признаком «неодносложность» системно ограничены возможности использования одного из двух видов имперфективов. В отличие от них, у глаголов с признаком «односложность» в инфинитиве и/или формах прошедшего времени явных системных

ограничений на модель с *-ива(ть)* нет. Однако короткий имперфектив на *á(ть)* и сам достаточно надежно противопоставляет здесь глаголы разных видов (см. правило 2.1.), поэтому развитие производного от него более длинного имперфектива является избыточным с точки зрения имперфективации (ср.: *(за)ры(в)-á(ть)* → *\*(за)ры(в)||ыва|ть* и т. п.).

Остальные типы приставочных глаголов, т.е. суффиксальные глаголы на *-и(ть)* и усекаемые в презенсе глаголы на *-е(ть)*, отличаются от всех остальных тем, что регулярно используют обе модели имперфективации (см. правило 2.2.3.). Поскольку короткий имперфектив у таких глаголов, как и у глаголов с признаком «односложность», надежно передает значение НСВ, то возникает вопрос о причинах активного развития у них длинных имперфективов. Это касается, прежде всего, глаголов, относящихся к продуктивному словоизменительному типу, т.е. глаголов на *-и(ть)*. Эти глаголы объединяет отсутствие односложности и финаль не на *а(ть)*, а также усекаемость суффикса в презенсе и при образовании имперфектива. То есть в качестве базового компонента в имперфективах от них, как и в презенсе, используется закрытый вариант основы. Все эти глаголы относятся ко II-му спряжению. Одним из важных факторов, который может объяснять развитие и закрепление длинного имперфектива при наличии хорошо выражающего видовое значение короткого, может являться фактор длины. Имперфектив у всех глаголов, кроме обсуждаемых, на слог длиннее, чем исходный глагол СВ. Такое же соотношение соблюдается и в модели с *-ива-*. На выбор *-ива-* у *-и(ть)*-глаголов могло влиять и их морфонологическое сходство с тематическими усекаемыми *а(ть)*-глаголами типа *пис-á(ть)*: их объединяет не только усекаемость основы презенса, но и подвижность ударения в личных формах. Для конечноударных *-á(ть)* глаголов она обязательна, а у конечноударных переходных *-í(ть)*-глаголов очень продуктивна (ср.: *()ловл|ю́ – (л)о́в|ят – (л)áвл||ива(j)|ут*, как *()пиш|у́ – (п)иш|ут – (п)и́с||ыва|ют*). В разговорном языке постепенная победа «длинных» имперфективов над «короткими» очевидна. Исследователи устной речи, описывая зону конкуренции суффиксов, отмечают, что «чаще всего вторичные имперфективы образуются именно с помощью суффикса *-ыва/-ива-*» [Русская разговорная речь 1983: 104].

Это не означает, однако, что суффикс *-ива-* вытеснит суффикс *-а-* у имперфективов от глаголов СВ II-го спряжения. Здесь, судя по всему, постепенно складывается дополнительное распределение. Главным его фактором, как показал А. А. Зализняк, является акцентуационный. Он проявля-

ет себя как тенденция к синхронизации имперфектива с ударением имперфективируемого глагола. Поскольку ударение у многих глаголов на *-и(ть)* подвижное, диагностировать наличие такой синхронизации удобно по ударению их формы страд. прич. прош. времени (ср.: *(раз) реши-а|ть* имеет ударение на том же по счету слоге от начала слова, что и *(раз)реши|ённ|ый*, а *заслуж|ива|ть* – *заслуж|енн|ый*)<sup>3</sup>. У неконечноударных глаголов (в них в норме ударен корень), поскольку в их формах выдерживается полная колонность ударения, данное причастие имеет то же ударение, что и остальные формы. Поэтому синхронизация с причастием означает одновременно и синхронизацию со всеми остальными формами глагола СВ. Она достигается при помощи левоударного *-ива-*. При подвижности ударения в презенсе, которая характерна для многих конечноударных глаголов на *-и(ть)*, большая часть форм, образуемых от закрытой основы исходного глагола (т. е. основы презенса) имеет накоренное ударение. Причастие на *-енн(ый)*, в силу поконсонантности форманта, присоединяется к закрытой основе (т. е. к основе презенса) и тоже получает накоренное ударение. Поэтому синхронизация с этим причастием означает и синхронизацию имперфектива со всеми формами с ударением на корне. При неподвижном ударении и конечноударности исходного глагола с ним может синхронизироваться только имперфектив на *-а(ть)*.

Сам факт такой синхронизации свидетельствует о действии в русском языке тенденции к единому месту ударения (колонности ударения) исходного глагола и имперфектива. Сохранение места ударения позволяет минимизировать сопровождающие имперфективацию морфонологические преобразования и усиливает связи между соотносительными по виду глаголами. Если бы тенденция к синхронизации ударения приобрела характер строгого правила, то в СРЛЯ у глаголов на *-и(ть)* наблюдалась бы следующая идеальная картина:

При наличии у глагола форм с накоренным ударением выбирался бы суффикс *ива-* (ср.: *(за)леч-и|ть* – *(за)леч|ит* → *(за)леч|ива|ть*, *(за)мет-и|ть* – *(за)мет|ит* → *\*(за)меч|ива|ть*, а не *(за)меч|а|ть*); при отсутствии таких форм (т. е. при суффиксальном ударении в инфинитиве/прошедшем времени и флексиионном в презенсе) выбирался бы суффикс *-а-* (ср.: *(от)говор-и|ть* – *(от)говор|ит* → *\*(от)говор-я|ть*, а не *(от)говар|ива|ть*).

<sup>3</sup> Сообщено А. А. Зализняком в устном выступлении. Текст статьи «Из русской морфонологии: закалять и закалывать» находится в печати.

Совершенно очевидно, что мы пока еще очень далеки от подобного строгого распределения. Возможно, что оно никогда и не реализуется в полной мере, так как на выбор суффикса оказывают влияние и другие факторы, такие, например, как степень книжности слова, число ударных слогов и пр.

У тех типов глаголов, у которых для видообразования используется короткий имперфектив, в предшествующие периоды развития русского языка при нем был часто представлен и глагол на *ива*, т. е. регулярно образовывалась вся цепочка “глагол СВ → имперфектив на **-á-** → глагол на *-ива-*” (ср.: *перелететь* → *перелетать* → *перелётывать*). Так, в исторических словарях русского языка можно найти пары *възжигати* и *възжигывати*, *възтьргати* и *възтьргывати*, *изпирати* и *изпирывати*, *изчазати* и *изчазывати*, *отбегати* и *отбегывати*, *покрадати* и *покрадывати*, *приплетатися* и *приплетыватися* и пр. (см. [Словник-индекс]). В этой цепочке длинный и короткий глаголы НСВ семантически отличаются друг от друга. Короткий является собственно имперфективом, т. е. выполняет грамматическую функцию и образует видовую пару. Производный же от него *-ива-*глагол на его фоне выступает как более сложный и формально, и семантически. Семантика таких глаголов до сих пор вызывает споры. Использование сразу двух суффиксов имперфективации актуализирует в них сему ‘многократность’ – не случайно ранее такие глаголы называли «учащательными». Но, как показывают данные памятников русской письменности и употребление глаголов типа *хаживать* в современных русских диалектах, такие глаголы регулярно имеют общефактическое значение и способны обозначать единичное действие, не прикрепленное к какой-либо конкретной точке временного интервала. Поэтому представляется, что здесь имеет место такое специфическое семантико-словообразовательное явление, которое можно назвать «отрицательной маркированностью» деривата. Оно заключается в следующем: формант не добавляет новое значение, а устраняет из семантического потенциала исходного слова то значение, которое плохо совмещается с маркируемой им семой. Остальные значения при этом сохраняются. В данном случае из семантики исходного глагола устраняется важнейшее для НСВ конкретно-процессуальное значение, несовместимое с семой ‘многократность’. Другие значения НСВ (неограниченно-кратное и обобщенного факта) с этой семой тесно связаны и базируются на ней. В результате мы получаем глагол, также передающий значение НСВ, но лишь частично (т. е. «ущербный», лишенный процессуальности имперфектив).

При глаголах СВ с основами на *-а(ть)* глаголы с *-ива-* выступали как средство видообразования, поэтому не могли получать «учащательную» семантику. У усекаемых глаголов не на *-а(ть)*, где *-ива-* конкурирует за право образовывать видовую пару с *-á-*, производные с *-ива-* могли получать «учащательную» семантику только при закреплении в качестве имперфектива суффикса *-á-* (ср.: *сѣставлятъ* и *сѣставлявати*), то есть когда они выступали как третье звено в деривационной цепочке, а не второе.

Отсутствие «учащательных» глаголов типа *възжигывать*, *хаживать* в СРЛЯ (а они еще в XIX веке были предметом описания русских грамматик) показывает, что для них не нашлось функциональной ниши и имела место их утрата. Трехзвенная цепочка деривации, в результате, сократилась до двухзвенной, в которой осталась только видовая пара. Не случись этого, развитие учащательных глаголов могло бы создать специфическую сложную систему форм (*придавал* <> *придавывал*; *придаю* <> *придавываю*), в которой, скорее всего, закрепилось бы противопоставление по многократности, в результате чего немаркированный *a*-имперфектив был бы вытеснен из зон употребления, с ней связанных. Однако этого не произошло. Возможно, это связано с тем, что в этот же период имперфектив вступил в другое, гораздо более важное противопоставление – в русском языке формировалась оппозиция личных форм СВ и НСВ по временному значению (*придам* и *придаю*), и он стал участвовать в разграничении будущего и настоящего времени. Это должно было способствовать сохранению всего семантического потенциала у глагола НСВ, производного непосредственно от глагола СВ.

При тех типах основ СВ, у которых нет системных ограничений на один из суффиксов и где наблюдается поэтому конкуренция средств имперфективации, наблюдается явное стремление к унификации. В СРЛЯ в норме каждый глагол СВ должен иметь один имперфектив. Наличие двух претендентов на видовую пару, сейчас воспринимается не как норма, а как обращающее на себя внимание колебание (ср.: *(за)тол||я|ть* и *(за)тáпл||ива|ть* и т. п.).

Унификация активно идет и в рамках одного словообразовательного гнезда. Судя по данным исторических словарей русского языка, ранее в одном гнезде регулярно сосуществовали имперфективы, образованные по разным моделям. При их распределении прослеживалась четкая связь со стилистической принадлежностью слова. При наличии книжной, церковнославянской огласовки корня эта связь очень устойчива – здесь сохраняется короткий имперфектив. Ср. пометы типа «*Насаживаю*, а по

Слав. *насаждаю*», а также корреляцию полногласной и неполногласной огласовки корня с выбором способа имперфективации в «Словаре Академии российской» (1789–1794). Так, в статье на корень «ГРАД» представлены *возграждаю, заграждаю, награждаю, вознаграждаю, ограждаю, преграждаю, сограждаю*, но *выгораживаю, догораживаю, загораживаю, нагораживаю, отгораживаю, перегораживаю, пригораживаю, разгораживаю, угораживаю*, а также *огорожаю* и *огораживаю*. Книжный характер глаголов с неполногласным корнем подтверждается тем, что для некоторых из них в этом словаре в качестве формы прошедшего времени дается аорист *-и|хъ* вместо *-и|ль* (ср.: *заграждаю, еши, дѣхѣ, ждѣ, ждѣти, дѣши*). При этом словарь фиксирует отношения тождества между многими производными на *-а-* и *-ива-* или их отдельными значениям, т. е. очень широко отражает конкуренцию моделей имперфективации в рамках одного гнезда. Современные словообразовательные гнезда с точки имперфективации выглядят гораздо более единообразно, чем древнерусские и старорусские. Однако принцип «однокоренные производные должны образовываться с помощью одного суффикса» и в СРЛЯ часто нарушается, и в этом случае имеет место полексемное распределение суффиксов (ср.: *об-уч||а|ть*, но *раз-у́ч||ива|ть*; *у-краш||а|ть*, но *под|краш||ива|ть* и т. п.).

Итак, на основе современного распределения суффиксов имперфективации и их морфонологического поведения можно говорить о том, что, возникнув как средство имперфективации неодносложных основ СВ, уже имевших в финали <a>, суффикс *-ива-* начинает активно «удлинять» имперфективы на *-а-* и при глаголах другого типа. В результате у них образуются регулярные тройные цепочки:

---

глагол СВ не на *а(ть)* → имперфектив на *-а(ть)* → глагол на *-ива(ть)*

---

Дальнейшая судьба глагола с *-ива-* в такой цепочке зависела от его способности вытеснить *-а́(ть)*-глагол из позиции имперфектива. У основ СВ, неусекаемых в презенсе, вполне эффективным средством имперфективации был и остается старый суффикс *-а́-*. Здесь глагол с *-ива-* оказался в системе видообразования “третьим лишним”, выступая как отрицательно маркированный, “учащательный”. У глаголов СВ с однократным *-ну-*, в силу их связи с многократными глаголами на *-а(ть)*, был использован имперфектив последних, имевший суффикса *-ива-*. У остальных же уссекаемых в презенсе основ СВ не на <a>, (т. е. глаголов II-го спряжения на *-и(ть)*, *-е(ть)*) суффикс *-ива-* оказался вполне конкурентоспособ-

ным как средство имперфективации. Это привело к его экспансии, которая наблюдается в первую очередь при тех глаголах, которые имеют формы с корневым ударением – левоударный суффикс *-ива-* позволяет его сохранить.

### **Список литературы**

*Зализняк А. А.* Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. М., 1977.

*Зализняк А. А.* От праславянской акцентуации к русской. М., 1985.

*Исаченко А. В.* Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. Морфология. Ч. 2. Братислава, 1960.

Словник-индекс к словарю древнерусского языка (XI–XIV вв.) / Отв. ред. С. П. Лопушанская. Т. 1. М.; Волгоград, 2002.

*Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Спб., 1893–1912.

Русская грамматика / Гл. ред. Н. Ю. Шведова. Т. I. М., 1980.

Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983.

*Чурганова В. Г.* Очерк русской морфонологии. М., 1973.

*Шевелева М. Н.* К истории восточнославянского суффикса имперфективации *-ива-/-ыва-* // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2013. № 3.

*Сведения об авторе:* Кукушкина Ольга Владимировна, доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: kukush@orc.ru

*Е.Э.Разлогова*

## К ВОПРОСУ О ПЕРЕДАЧЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛИЗМОВ В ПЕРЕВОДЕ

На материале шестнадцати французских переводов повести А.С.Пушкина «Пиковая дама» прослеживается судьба лексических параллелизмов оригинального текста. Рассматриваются различия в подходах к такого рода явлениям со стороны литературоведов и переводчиков, в частности относительно тех моментов, которые можно считать либо неаккуратностью автора, либо стилистическим приемом.

*Ключевые слова:* художественный перевод, стилистика, лингвостилистика, лексические параллелизмы, сопоставительная семантика, Пушкин, «Пиковая дама», буквализм, Берман, французский язык.

This analysis of sixteen French translations of Alexander Pushkin's short novel "The Queen of Spades" centers on problems of conveying lexical parallelisms of the original. The paper also considers differences between literature scholars' and translators' approach to those parallelisms, including those points that could be interpreted alternatively as either the author's carelessness or stylistic devices.

*Key words:* literary translation, stylistics, lexical parallelisms, contrastive semantics, Pushkin, The Queen of Spades, literalism, Berman, French.

В переводоведении предлагается рассматривать переводные тексты по крайней мере с трех позиций<sup>1</sup>. Первая (*théories préscriptives*) – классическая, содержащая качественную оценку того или иного перевода в соответствии с теми или иными априорными критериями. Вторая (*théories descriptives*) – чисто описательная, сосредоточенная вокруг формальных характеристик переводных текстов в сравнении с оригиналами и / или другими их переводами, а priori не содержащая качественных оценок. Третья (*théories prospectives*) – вскрывающая замысел переводчика, его «программу» в отношении того или иного текста. Так, вопрос о передаче в переводе поэтической формы оригинал может быть либо оценен, исходя из предписаний, главенствующих на момент выполнения перевода, либо исследоваться наряду с предложенными в других переводах вариантами, либо рассматриваться в свете программных установок переводчика. То же самое касается передачи той или иной лексики, тех или иных синтаксических конструкций и т. п.

---

<sup>1</sup> См. [Oseki-Dépré, 1999: 17].

Материалом для нашего исследования послужил корпус из 16 французских переводов «Пиковой дамы», выполненных в разное время профессиональными переводчиками и изданных во Франции, Швейцарии и Бельгии<sup>2</sup>.

Предлагаемый ниже анализ выполнен в рамках второго, а именно дескриптивного подхода. Мы рассмотрим, каким образом могут передаваться в переводе некоторые стилистически релевантные особенности оригинала, – подобные вопросы широко обсуждаются в современном переводоведении. Более конкретно нас будет интересовать передача в переводе лексических параллелизмов, системы так называемых «внутренних аналогий», базирующихся на появлении одних и тех же слов, содержащих одну и ту же характеристику применительно к разным персонажам и / или ситуациям. Если многие фигуры речи<sup>3</sup> связаны с повтором слов в «близком» контексте (хиазм, поэтическая анафора, эпифора, анадиплоз и др.), то в нашем случае речь пойдет о повторах удаленных друг от друга единиц, функция которых не в том, чтобы структурировать высказывание или смежные высказывания, а в том, чтобы структурировать повествование. Это своего рода текстовые фигуры. Такие явления в текстах различных авторов часто привлекали внимание исследователей, в частности Антуана Бермана [Berman, 1999], Ю. М. Лотмана [Лотман, 2009]. Принято считать, что эти повторы являются маркерами, сближающими персонажей и ситуации<sup>4</sup>.

Мы рассмотрим три случая таких повторов в «Пиковой даме» и проследим за способами их передачи во французских переводах. Нас будут интересовать повторы лексем *трепет* / *трепетать* / *затрепетать* (относительно Германна и Лизы), окаменеть (в отношении Германна и графини) и словосочетаний *запер двери* / *дверь заперта* (когда речь идет о

---

<sup>2</sup> Речь идет о следующих переводах (в скобках дается год их первого известного нам издания): Поль де Жюльвеккур (1842), Проспер Мериме (1849), Эрнест Жобер (1892), Морис Ке (1902), Андре Жид, Жак Шиффрин и Борис Шлётцер (1923), М. Витме (1940), Николай Полтавцев (1945), Мишель-Ростислав Офманн (1947), Марк Шапиро (1948), Ж.-М. Дерама (1964), Николай Варовски (1966), Жан Саван (1970), Андре Меньё (1973), Дмитрий Сеземанн (1989), Мишель Никё (1999), Андре Маркович (2012).

<sup>3</sup> Некоторые традиционные фигуры речи в тексте «Пиковой дамы» и ее французских переводах были рассмотрены нами в [Разлогова, 2013].

<sup>4</sup> Во французской стилистике подобные ситуации описываются термином *collocation*, хотя последний может употребляться в более широком смысле (см., например, [Gardes-Tamine, 2001]).

Германне и графине). Анализируемые ниже параллелизмы пушкинского текста были неоднократно отмечены литературоведами. Мы попытаемся показать, что их подход в целом отличается от подхода большинства переводчиков.

**I. Слова трепет / трепетать (затрепетать)** встречаются в повести семь раз. Три раза во второй главе:

1. *Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с **трепетом** неизъяснимым.*

2. *...и следовал с лихорадочным **трепетом** за различными оборотами игры.*

3. *– Чей это дом? – спросил он у углового будочника. – Графини \*\*\*, – ответил будочник.*

*Германн **затрепетал**;*

*Два раза в третьей:*

4. *Германн **трепетал**, как тигр, ожидая назначенного времени.*

5. *Он остановился, с **трепетом** ожидая ответа.*

*И два раза в четвертой:*

6. *...сказала, что разденется сама, и с **трепетом** вошла к себе, надеясь найти там Германна и желая не найти его.*

7. *Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она **затрепетала**.*

Этот повтор можно рассматривать как стилистически значимый момент, он интерпретируется (в частности, Ю.М.Лотманом) как способ сближения персонажей Лизы и Германна, как элемент «живого» начала у Пушкина. Рассмотрим французские переводы в хронологическом порядке.

ЖЮЛЬВЕКУР: *...et s'assit en voiture **tout émue, toute tremblante**...; suivait avec des **tressaillements nerveux**; Herman **tressaillit** ...; Herman **tressaillit** de joie et d'espérance...; в переводе отсучствыет; ...elle était montée chez elle en **tremblant**...; Elle **tressaillit**, elle se sentit **trembler**...*

МЕРИМЕ: *et s'assit **en tremblant** dans sa voiture; suivant avec **une anxiété fébrile**; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme un tigre à l'affût; ...attendant une réponse **en tremblant**; ... dans son appartement, **tremblant** d'y trouver Hermann; Elle **tressaillit**.*

ЖОБЕР: *...et ce fut avec un **tremblement** inexplicable...; ...suivant, avec un **tremblement** fiévreux...; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme*

*un tigre...; ...il attendit, tout **tremblant**, une réponse; ...toute **tremblante**...; Elle se mit à **frissonner**.*

КЕ: *...avec une **frayeur** inexplicable; ...avec une **fiévreuse anxiété**; Hermann **tressaillit**; Hermann **palpitait** comme un tigre...; ...et, avec **émotion**, attendit sa réponse; ...et, avec **émotion**, rentra chez elle; Elle se mit à **trembler**...*

ЖИД: *...saisie d'un **trouble** étrange...; ...avec une **angoisse fébrile**...; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme un tigre...; ...et attendit, **frémissant**, sa réponse; ...puis, toute **frémissante**, elle était montée dans sa chambre; Elle **tressaillit**.*

ВИТМЕ: *... et monta en voiture avec un **inexprimable frisson**; ...avec une **émotion fébrile**; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme un tigre...; ...attendit la réponse **en tremblant**; ...pénétra dans sa chambre toute **émue**...; Elle **tressaillit**.*

ПОЛТАВЦЕВ: *...avec une sorte d'**angoisse** inexplicable; ...avec une **émotion fébrile**...; Hermann **tressaillit**; Hermann **bouillonna** d'impatience, mais il fallait attendre l'heure indiquée; Il se tut et attendit la réponse **en tremblant**; Elle entra **doucement** dans sa chambre, espérant y trouver Hermann...; Elle **tressaillit**.*

ОФМАНН: *s'installa dans sa voiture avec un **trouble** inexprimable; ...à suivre avec une **anxiété fébrile**...; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme un tigre; il s'arrêta, guettant une réponse **en tremblant**; отсутствует в переводе; Elle **tressaillit**...*

ШАПИРО: *...envahie par l'**anxiété**; ...suivre, avec des **palpitations** secrètes...; Hermann **tressaillit**; Hermann **trépignait** comme un tigre à l'affût...; ...et attendit sa réponse **anxieusement**; ...et, **tremblant** d'émotion, pénétra dans sa chambrette...; Elle **tressaillit**.*

ДЕРАМА: *...prise d'une **agitation** inexplicable; ...avec une **angoisse** fiévreuse...; Hermann **tressaillit**; ...en **frémissant** comme un tigre...; ...et attendit **en tremblant** une réponse; ...et, le cœur battant, elle s'était rendue dans sa chambre...; Elle **tressaillit**.*

ВАРОВСКИ: *...saisie d'un **trouble** inexplicable; ...suivant avec une **anxiété fébrile**...; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme un tigre...; ... et attendit, en **frémissant**, sa réponse; ...était entrée, toute **frémissante**, dans sa chambre...; Elle **tressaillit**.*

САБАН: *...et c'est prise d'un **trouble** inexplicable qu'elle...; ...en suivant avec une **émotion fébrile**...; Hermann **tressaillit**; ...Hermann **frémissait** comme un tigre;...et, **frémissant**, attendit la réponse; ...elle était entrée, toute **émue**, chez elle...; Elle **tressaillit**.*

МЕНЬЁ: ...et s'assit dans le coupé **en tremblant**; suivant avec **une anxiété fébrile**; Hermann **tressaillit**; Hermann **frémissait** comme un tigre...; ...et attendait sa réponse **en tremblant**; ...elle était entrée **palpitante** dans sa chambre...; Elle **tressaillit**.

СЕЗЕМАНН: ...et monta dans sa voiture en **frissonnant** de façon inexplicable; ...à suivre **fébrilement** les péripéties du jeu; Hermann **frémit**; Hermann **frémissait** comme un tigre; Il se tut et attendit, **tremblant**, sa réponse; elle avait pénétré dans sa chambre **en tremblant**; Elle **trembla**...

НИКЁ: ...avec un **frémissement** indéfinissable; ...avec un **frémissement** fébrile; Hermann **frémit**; Hermann **frémissait** comme un tigre; ...en attendant **frémissant**...; ...elle était montée **en frémissant** dans sa chambre; Elle **frémit**.

МАРКОВИЧ (2012): ...et monta dans le carrosse, saisie d'un **frisson** indicible; ...suivait, **en frissonnant** de fièvre, toutes les péripéties de la partie; Hermann **tressaillit**; Hermann **frissonnait** comme un tigre...; ...et, **frissonnant**, attendit sa réponse; ...**et, en frissonnant**, était entrée chez elle...; Elle se mit à **frissonner**...

Как явствует из приведенных контекстов, повтор в полном объеме поддерживается только в переводе Никё – все семь раз используются *frémir* / *frémissement*<sup>5</sup>. Дистрибуция эквивалентов распределилась в основном между *frémir*, *tressaillir* и *trembler*<sup>6</sup> – глаголами, охватывающими как внутреннее состояние, так и его внешнее проявление, причем во *frémir* преобладает, скорее, первое, а в *trembler* и *tressaillir*, скорее, второе (ср. русск. *дрожать*, *вздрагнуть*). Из глаголов с близкой семантикой в переводах присутствуют *palpiter*, *frissonner*, *trépigner*. Были предложены также варианты со словами, указывающими исключительно на внутреннее состояние (*trouble*, *frayeur*, *anxiété*, *angoisse*, *émotion*, *toute émue*). Кроме того, встречаются и более редкие варианты, иногда, на наш взгляд,

<sup>5</sup> Мишель Никё в комментарии к своему переводу отмечает значимый повтор *трепетать* / *трепет* (см. сноску 24 ко второй главе его перевода [Rouchkine, 1999]), но фиксирует его шесть раз, а не семь, хотя все семь раз переводит единообразно. Ю.М.Лотман также фиксирует этот повтор шесть раз, пропуская шестое вхождение [Лотман, 2009: 808]. Германн у Пушкина «трепетет» чаще, чем Лиза. В нем, если следовать концепции Лотмана, больше жизни; к тому же здесь еще раз появляется значимая цифра семь.

<sup>6</sup> В качестве русских эквивалентов интересующего нас значения этих слов Новый французский словарь [Гак, Ганшина, 1993] дает: для *frémir* – *содрогаться*, *дрожать*, *трепетать*, для *tressaillir* – *вздрагивать*, *содрогаться*, для *trembler* – *дрожать*, *трепетать*, для *palpiter* – *трепетать*, *дрожать*, для *frissonner* – *дрожать*, *содрогаться*.

вполне семантически адекватные, такие, как *le cœur battant* (букв. *с бьющимся сердцем*) – словосочетание, которое не было нами обнаружено в качестве французского эквивалента *с трепетом* в двуязычных словарях. Семантика *трепетать* очень близка к семантике *frémir*; тем не менее словарь Рейфа [Рейф, 1835] не дает *frémir* в качестве эквивалента русск. *трепетать* в отличие от более поздних словарей, например словаря Н.П. Макарова [Макаров, 1916]. Выбор Никё, быть может, объясняется еще и очень широкой семантикой *frémir*: по описанию многих словарей, слово *frémir* исторически связано в первую очередь с чувством страха, ужаса (отвращения) или гнева (словари Французской Академии до 1832 года). В более современных словарях упоминается чувство холода, наслаждение или любая другая сильная эмоция, в том числе нетерпение [TdLF, 1971–1994], [Petit Robert, 2008]. С другой стороны, употребление в качестве конкурентного варианта глагола *tressaillir* ('вздрагивать / вздрогнуть, содрогаться / содрогнуться') крайне затруднительно в имперфекте, что практически исключает возможность его использования в переводе четвертого вхождения. Вместе с тем никто, кроме Никё, не употребил *frémir* / *frémissement* в первом, втором и седьмом вхождении. В третьем вхождении этот глагол употребили только Никё и Сеземанн, все остальные предпочли *trésaillir*.

Интересен также выбор Марковича, который шесть раз использовал *frissonner* / *frisson*, близкие по семантике к *frémir* / *frémissement*: отличие состоит в том, что стилистическая «аура», инвариантная коннотация<sup>7</sup> *frémir* отличается от инвариантной коннотации *frissonner*. У последнего не просматривается присущая *frémir* «драматическая» составляющая, которая присутствует в русск. *трепетать* и *содрогаться*, а также во фр. *tressaillir* (и даже в некоторой степени в *trembler*). *Frissonner* – слово более бытовое: оно, в частности, выражает идею озноба, с его помощью естественно передать русск. *поёжиться* (от холода, от удовольствия) так же как, например, и русск. от этого у меня мурашки по коже хорошо укладывается в *ça me donne des frissons*. Именно поэтому, быть может, такой вариант встречается в других переводах только два раза, и то применительно к Лизе. В каком-то смысле это вопрос жанра<sup>8</sup>, его завышения или занижения. У Марковича наблюдается тенденция к «модернизации» перевода, сближению с современным разговорным языком.

<sup>7</sup> О понятии инвариантной коннотации см. нашу работу [Разлогова, 2003].

<sup>8</sup> О проблеме жанрового «попадания» в переводе, см., в частности, в книге [Bellos, 2011].

В целом в переводах можно отметить распад этого значимого лексического параллелизма как под воздействием языковых факторов, так и в силу незаинтересованности в его передаче со стороны переводчиков. Исключение составляют два последних перевода Никё и Марковича, в которых параллелизм поддерживается наиболее последовательно.

Заметим, что четырехкратный повтор *волнение / волноваться* в пушкинском тексте (слов, по-видимому, менее заметных и интересных, чем *трепетать / трепет*, не обладающих в отличие от последних иконической составляющей<sup>9</sup>) не поддерживается в полном объеме даже у Никё.

II. Глагол *окаменеть* сближает персонажи Германна и графини. Этот параллелизм отмечен Ю.М.Лотманом [Лотман, 2009], он упоминается и в работах С.Бочарова. *Окаменеть* встречается в повести два раза:

Гл. III

*В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызения совести и снова умолкло. Он окаменел.*

Гл. IV

*Мертвая старуха сидела **окаменев**; лицо ее выражало глубокое спокойствие.*

В первой главе также есть контекст со словом *камень*: *Вы знаете, что он <граф Сен-Жермен> выдавал себя за вечного жиды, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая.* Но здесь, как и в русском, фр. *Pierre philosophale* образует устойчивое словосочетание и вряд ли это вхождение можно поставить в тот же ряд и считать стилистически значимым. Что касается двух значимых вхождений *окаменеть*<sup>10</sup>, то в переводах мы находим следующие варианты:

ЖЮЛЬВЕКУР: *...et il redevint **Pierre, statue!!!** / La vieille était assise, et pour ainsi dire clouée dans son fauteuil; la mort l'avait **comme pétrifiée**.*

МЕРИМЕ: *Son cœur redevint de **Pierre**. / Elle était assise dans son fauteuil, toute **roide***<sup>11</sup>.

ЖОБЕР: *...mais il (Hermann) la (conscience) fit taire et **s'endurcit**. / La vieille morte était assise, déjà **glacée**.*

КЕ: *Il resta **pétrifié**. / La vieille morte était assise, **pétrifiée**.*

<sup>9</sup> [tr] в *трепетать* (и, кстати говоря, [fr] во *frémir* и *frissonner* и [tr] в *trembler* и *trésaillir*).

<sup>10</sup> В словаре Рейфа даются следующие эквиваленты: *Камень / Окаменеть – devenir pierre, se pétrifier, s'endurcir, devenir insensible; у него сердце окаменело – son cœur s'est endurci*.

<sup>11</sup> *Roide* – устаревший вариант *raide*.

ЖИД: *Il se fit de pierre.* / *Elle était assise toute raide.*

ВИТМЕ: *Il était redevenu de pierre.* / *La morte se tenait assise, comme pétrifiée.*

ПОЛТАВЦЕВ: *Il se sentait comme pétrifié.* / *La vieille se tenait immobile dans son fauteuil.*

ОФМАНН: *Il devint de pierre.* / *La vieille était assise dans son fauteuil, roide.*

ШАПИРО: *Il redevint de pierre.* / *La morte était assise dans son fauteuil, comme pétrifiée.*

ДЕРАМА: *Il se fit de pierre.* / *...la morte était assise raide, comme de la pierre.*

ВАРОВСКИ: *Il se fit de pierre.* / *La morte était toujours assise, comme une figure en pierre.*

САВАН: *Il se fit de marbre.* / *La morte se tenait assise, comme pétrifiée.*

МЕНЬЁ: *Il se fit de pierre.* / *Le cadavre de la vieille était assis tout roide.*

СЕЗЕМАНН: *Il était comme pétrifié.* / *La vieille femme morte était assise, pétrifiée.*

НИКЁ: *Il se fit de pierre.* / *La morte était assise, pétrifiée.*

МАРКОВИЧ: *Il devint de pierre.* / *La vieille femme morte était assise, pétrifiée.*

Только у Ке повтор *pétrifié / pétrifiée* полностью повторяет параллелизм оригинала. У Полтавцева и Сеземанна (Жан-Луи Бакес, написавший комментарий к этому переводу, специально отметил повтор *окаменеть*) в первом случае метафора заменена образным сравнением, что является некоторым смягчением этого, в общем-то, не такого частого для французского языка употребления<sup>12</sup>. Стандартная и в целом малозаметная метафора *il se fit / devint de pierre* для выражения идеи бесчувственности в передаче первого фрагмента широко используется в других переводах. Учитывая контекст первого вхождения (*В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызения совести и снова умолкло. Он окаменел*), в роли antecedenta местоимения *il*, если в переводе предтекста фигурирует и фр. *cœur*, могут выступать как Германн, так и *cœur* ‘сердце’ – оба мужского рода. Возможность такого разночтения в русском тексте отсутствует. Более того, существует устойчивое выражение *un cœur de pierre* (букв.

<sup>12</sup> Справедливости ради следует отметить, что в *Trésor de la langue française* [TdLF, 1971–1994] для *pétrifier* приводятся такого рода примеры а также и то, что на данном этапе эта фигура стала терять свой оригинальный характер и даже иногда используется в СМИ.

‘каменное сердце’); оно делает прочтение с антецедентом *cœur* предпочтительным, что переводит это выражение в другую, менее экспрессивную с точки зрения образности категорию, поскольку речь идет уже о совсем конвенциональной, клишированной фигуре.

Для второго контекста, где выражена идея отсутствия движения, в шести текстах идет смягчающее метафору образное сравнение (*comme pétrifiée, comme une figure de pierre*) и только в четырех – чистая метафора с *pétrifiée*. В остальных случаях метафора либо отсутствует (*raide, immobile*), либо образована на другой основе (*glacée*).

Отметим также, что у Мериме, Меньё и Офманна слово *Pierre* встречается еще по одному разу, а именно во второй главе:

*Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?*

МЕРИМЕ и МЕНЬЁ: *...elle est haute à franchir, la pierre de son seuil* (букв. ‘каменный порог’)

ОФМАНН: *... et la pierre de son seuil* (букв. ‘каменный порог’) *est pé-nible à franchir...*

У Полтавцева *cœur de pierre* появляется в другом контексте:

*Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его.*

ПОЛТАВЦЕВ: *Hermann la contemplait en silence. Il se sentait tout aussi bouleversé, mais ce n'étaient point les larmes de la pauvre jeune fille ni le charme étonnant de cette détresse qui avait ému son cœur de pierre.*

У Шапиро *pétrifié* появляется в конце повести:

*Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно.*

ШАПИРО: *Tchékalinsky empocha placidement les billets. Hermann ne bougeait pas, comme pétrifié.*

В последних двух случаях схема сближения Германна и графини не нарушается, однако члены лексического ряда появляются в иных по отношению к оригиналу контекстах.

В переводе Жобера формируется параллелизм Лизы и графини, отсутствующий у Пушкина:

*Лизавета Ивановна не отвечала ничего, но ее руки и ноги поледенели...*

ЖОБЕР: *Lizaveta Ivanovna ne dit rien, mais ses mains et ses pieds se transformèrent en glace.*

такой вариант может восприниматься как параллельная конструкция к *La vieille morte était assise, déjà glacée*. (см. выше).

Если параллелизм с «каменной» метафорой в целом и поддерживает-ся в переводах, то во втором контексте (как и в некоторых переводах первого) метафора чаще всего ослабляется переходом в образное сравнение. В то же время в некоторых случаях возникают и иные параллельные структуры.

**III.** Третий пример, пожалуй, наиболее парадоксален. В повести два раза речь идет о **запертых дверях** в связи с проникновением через них Германна и графини:

**А.** *Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранныю свежими цветами, мелькнула ее воспитанница. Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар **запер двери**. Окна померкли. <...> Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени. Швейцара не было. Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю и увидел слугу, слящего под лампою, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо его. Зала и гостиная были темны.*

**В.** *В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, – и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что **отпирали дверь** в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. <...> Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. <...> – и Германн узнал графиню!*

*<...> Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...*

*С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями. Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко.*

*Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал на полу; Германн насилу его добудился. Денщик был пьян по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. **Дверь в сени была заперта**. Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение.*

В обоих фрагментах речь идет о том, что некто (в первом случае Германн, во втором – графиня) проникает в помещение через запертую (запертые) дверь (двери). Это обстоятельство было отмечено С.Г.Бочаровым [Бочаров, 2007] со ссылкой на статью Л.Магазаника [Магазаник, 1999]. В первом отрывке Германн не отпирает запертую швейцаром дверь, он просто входит сначала в сени, затем в переднюю и попадает в залу и гостиную. Во втором фрагменте графиня (или ее призрак) отпирает дверь, затем уходит, причем оказывается, что после ее ухода дверь заперта<sup>13</sup>. Рассмотрим варианты переводов этих двух фрагментов:

ЖЮЛЬВЕКУР: В переводе отсутствует (*Le suisse rentra...*) /...*la porte du vestibule était parfaitement fermée.*

МЕРИМЕ: *Le suisse ferma la porte de la rue. / La porte de l'entrée était fermée à clé.*

ЖОБЕР: ... *tandis que le suisse refermait la porte. / La porte du vestibule était fermée.*

КЕ: *Le suisse ferma la porte. / La porte d'entrée était fermée.*

ЖИД: *Le suisse referma la porte d'entrée. / La porte de l'antichambre était fermée à clef.*

ВИТМЕ: *Le suisse ferma la porte. / La porte d'entrée était fermée à clé.*

ПОЛТАВЦЕВ: *Le suisse ferma la porte. / La porte du vestibule était fermée.*

ОФМАНН: *Le Suisse ferma la porte. / La porte du vestibule était fermée à clef.*

ШАПИРО: *Le portier referma les portes de la maison... / La porte donnant sur l'antichambre était fermée à clé.*

ДЕРАМА: *Le portier referma le grand porche. / La porte de la rue était fermée au verrou.*

ВАРОВСКИ: *Le suisse ferma la porte. / La porte du vestibule était fermée à clef.*

САВАН: *Le suisse ferma la porte d'entrée. / La porte d'entrée était fermée.*

МЕНЬЁ: *Le suisse ferma la porte. / La porte de l'entrée était fermée à clé.*

СЕЗЕМАНН: *Le suisse referma la porte. / La porte d'entrée était verrouillée.*

<sup>13</sup> В пушкинском тексте есть еще один контекст с глаголом *отпереть*, связанный с моментом, когда Германн уходит из дома графини после ее смерти; однако в этом случае он отпирает две двери при помощи данного ему Лизой ключа: *Под лестницею Германн нашел дверь, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу.*

НИКЁ: *Le suisse ferma la porte d'entrée. / La porte du vestibule était fermée à clé.*

МАРКОВИЧ: *Le suisse referma les portes. / La porte du vestibule était fermée à clé.*

Если во втором фрагменте 12 переводчиков из 16 настаивают на том, что дверь была не просто закрыта, а именно заперта, то в переводе первого фрагмента ни один из них не фиксирует на этом внимания. Употребление *запереть* в первом фрагменте с точки зрения содержания может рассматриваться в трех аспектах:

1) Как нормальное, содержательно значимое употребление, где *запереть* имеет современное значение – Германн проходит сквозь запертую дверь. Тогда это своего рода «фантастический» элемент, сходный с прищуренным глазом графини. Вместе с тем это проникновение никак не комментируется в контексте: в записке Лизы, назначающей свидание Германну у себя в комнате, ничего не сказано о том, что входная (или еще какая-то) дверь может быть заперта, нет также указания на особые действия Германна, направленные на преодоление этого препятствия. Ничего не сказано о каких-либо особых способностях Германна. Этот момент существует сам по себе.

В то же время во втором фрагменте, где эксплицитно описываются фантастические события, запертая дверь полностью согласуется с контекстом.

2) Как неаккуратность автора<sup>14</sup>.

3) Как значение глагола *запереть*, вышедшее из употребления. Словарь Ушакова [Ушаков, 2000], который, как нам кажется, лучше всего отражает современное употребление, дает первым значением ЗАПЕРЕТЬ ‘затворить что-н., пользуясь прибором (замком, засовом), не позволяющим кому.-н. другому открыть’. Сходное, но менее развернутое определение дает [МАС, 1981]: ‘Закрывать на ключ, на замок и т.п.; замкнуть’. *Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный* [Словарь Академии, 1809] первым значением дает ‘Замыкать, затворять, или укреплять плотно’. *Замыкать* в свою очередь толкуется как ‘запирать что замком’. *Затворять* по этому словарю замка не пред-

<sup>14</sup> С. Г. Бочаров исключает такую возможность [Бочаров, 2007: 142]. Не следует, однако, забывать о том, что в двух первых изданиях «Ликовой дамы» графиня три раза названа княгиней и существует некая аномалия, связанная с титулом графини и ее внука – князя Томского (см. об этом в сноске 13 ко второй главе в переводе Никё).

полагает. Словарь современного русского литературного языка [БАС, 1955] дает в качестве первого значения ‘закрывать, замыкать’. Ни специальное «устройство», ни тем более «другие» не фигурируют в толковании, указывается лишь возможность присоединения уточнений *на замок, на ключ, замком, ключом*. *Замыкать* толкуется через *запирать*. Такая ситуация характерна и для других словарей. Парадоксальным образом в том же БАСе в толковании ОТПИРАТЬ есть ссылка на запирающее устройство: ‘открывать запертое, закрытое на запор, замок’. Если считать, что *затворять* эквивалентно современному *закрывать*, то во фразе *Швейцар запер двери* имеет место полисемия глагола *запереть*, которой в современном русском языке уже нет, и которая разрешается контекстом в пользу значения ‘затворить’, то есть, просто закрыть, но не запереть. По такому же пути идет словарь Пушкина [Словарь Пушкина, 2000]. Наряду с современным, словарь предлагает для слова ЗАПЕРЕТЬ значение ‘затворить’ с единственным примером: «Швейцар запер двери <...>. Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени. Швейцара не было».

Однако подавляющее большинство примеров, касающихся запертых дверей в пушкинских текстах, однозначно понимается в современном значении, соответствующем первому значению словаря Ушакова (‘затворить, пользуясь прибором, не позволяющим другим войти’). Единственным случаем, допускающим разночтение, является именно первый из рассмотренных выше контекстов, проинтерпретированный таким образом составителями словаря и переводчиками, быть может, прежде всего из соображений здравого смысла, который в данном случае может оказаться и не вполне уместным.

Между тем, ошибки, строго говоря, во французских переводах нет, поскольку фр. *fermer* устроено примерно так же, как и русск. *закрывать*, – оно может пониматься и как ‘запереть’. Можно считать, что здесь происходит так часто встречающаяся в переводах замена на гипероним<sup>15</sup>. *Запереть* в значении ‘не давать возможности другим открыть’ имеет, как это видно из приведенных выше примеров, по крайней мере два разных французских эквивалента, в зависимости от того, заперта дверь на ключ

<sup>15</sup> Антуан Берман рассматривает замену на эквивалент с более общим значением как один из типичных видов искажений при переводе: деформацию рационализации в ее лексическом воплощении [Berman, 1999: 54]. В данном случае можно дать более точный перевод, введя дополнительное уточнение, примерно так же, как при переводе слов *синий* или *голубой* на французский язык, где и то, и другое *bleu*.

(*fermer à clé*) или на засов (*verrouiller, fermer au verrou*). Это значит, что в переводе первого фрагмента, если интерпретировать его с современной точки зрения, должна была произойти обязательная конкретизация при том, что никаких аргументов для предпочтения того или иного эквивалента в тексте Пушкина нет. Аналогичное обстоятельство совершенно не смущает переводчиков во втором фрагменте: в тех немногих случаях, когда *заперта* переводится просто без уточнения как *fermée* (Жобер, Полтавцев, Ке, Саван), это слово автоматически из контекста понимается как 'заперта', а не просто 'закрыта'. В остальных случаях переводчики делают выбор либо в пользу *à clé*, либо в пользу *verrouiller*. «Слабый» параллелизм в переводах сохраняется (использование выражения *fermer la porte / les portes* в разном грамматическом оформлении), однако фантастический аспект первого контекста (если, разумеется, считать, что он там есть) полностью исчезает, и такой параллелизм вряд ли мог бы получить «интересное» истолкование и стать частью литературоведческой концепции.

Этот случай иллюстрирует определенную тенденцию к конформизму, свойственную переводчикам и составителям словарей, и противоположную тенденцию в литературоведении.

\* \* \*

Выше на примере 16 французских переводов «Пиковой дамы» мы показали, что происходит в художественных переводах со стилистически значимыми лексическими параллелизмами. В отличие от классических стилистических фигур лексические параллелизмы разнесены по тексту, это «дистанцированный» повтор, который не так легко заметить. Структуры такого вида являются частью невидимого каркаса повествования, его «несущей конструкции». Они изучаются в рамках стилистики и литературоведения: чтобы увидеть их (и соответствующим образом интерпретировать), часто требуются, с одной стороны, определенные навыки, которыми переводчик может и не владеть, а с другой – заинтересованность в обнаружении подобного рода явлений, которой у переводчика может и не быть. Объективная значимость этих факторов также не всегда очевидна: то, что воспринимается как существенное одними, может полностью игнорироваться другими. Воссоздание таких моментов в переводе, даже если они обнаружены, может быть связано, как мы показали выше, с трудностями языкового характера.

Можно также отметить, что решения переводчиков часто идут вразрез с интересами литературоведов. Если последние ищут в тексте ориги-

нальные, странные, отличные от нормы моменты<sup>16</sup> для дальнейшей интерпретации, то в подходе переводчиков наблюдаются иные тенденции. Эти моменты часто ослабляются (например, передача метафоры более «мягким» образным сравнением в случае *comme pétrifié*, или же стремление уйти от какой бы то ни было метафоричности в тех же фрагментах). В некоторых случаях они вообще стираются (параллелизм «запертой» двери): переводчики не хотят передавать «от себя» нечто, противоречащее здравому смыслу. Реже некоторые моменты усиливаются в переводах: слова и выражения, задействованные в лексических параллелизмах, повторяются и там, где в оригинале им нет эквивалентов («добавочные» появления *pétrifié* в переводе Шапиро).

Переводчики, с одной стороны, находятся как под сильным давлением литературных тенденций на момент выполнения перевода, так и часто собственной манеры письма, собственных эстетических пристрастий. С другой стороны, на них давит текст оригинала, толкая их на путь «примитивного» буквализма (часто со следами обратной интерференции), который, даже если и способствует изоморфной передаче стилистических моментов, отнюдь не обеспечивает успеха у читающей аудитории (это характерно, например, для перевода М. Ке, который, кстати, единственный воспроизвел полный параллелизм с эквивалентами *окаменеть*).

Соотношение между оригиналом и переводом непрозрачно. Вносимые переводчиком вынужденные или самовольные отклонения<sup>17</sup> не могут быть обнаружены без специальных исследований, которые традиционно относятся к области переводоведения. На всеобщее обсуждение выносятся лишь конечный результат – именно он в первую очередь доступен читателям и критикам. Лингвостилистические аспекты перевод-

---

<sup>16</sup> Стиль определяется в некоторых школах именно как отклонение от нормы, хотя большую актуальность получили на данный момент другие его определения более позитивного толка.

<sup>17</sup> Интересна в этом отношении оценка оригинальных текстов самими переводчиками, которые часто считают, что им удалось их «улучшить». Так, Андре Жид в переписке с Жаком Шифриным в процессе обсуждения их совместного перевода повестей Белкина пишет: «Текст второй повести действительно ужасен. Я смогу одолеть некоторые места только с вашей помощью. Некоторые фразы настолько трудны для восприятия (и останутся таковыми несмотря на все наши усилия), настолько бесформенны, что я даже задаю вопрос, не лучше ли их просто выкинуть» [Gide, Shiffrine, 2005]. В книге А. Бермана [Berman, 1999] приводятся также высказывания переводчиков русской классической литературы на французский язык (Марка Шапиро, Бориса Шлётцера и др.) о том, как «плохо» писали Толстой и Достоевский, как приходилось «причесывать» их тексты и т. п.

ного текста, если они соответствуют литературной тенденции момента, автоматически получают положительную оценку читателя. Специальные же исследования в области переводоведения, в отличие, например, от литературной критики, никак не влияют на судьбу (в том числе и коммерческую) литературных переводов.

Как было показано выше, лексические параллелизмы по тем или иным причинам редко передаются в полном объеме. Вместе с тем стремление к их воссозданию относится к тому, что можно было бы обозначить как **стилистический буквализм**. Сам по себе буквализм – явление сложное: можно быть буквалистом в одном и не быть им в другом. Так, Мишель Никё в своем переводе «Пиковой дамы» не передает близко к тексту некоторые аспекты пушкинского оригинала, в некоторых случаях его лексический выбор очень нацелен на читателя (дом графини – *hôtel*, Лизанька – *Lison* и т. п.), однако именно он крайне аккуратно воспроизводит стилистически значимый лексический параллелизм в наиболее сложном первом фрагменте (*трепет / трепетать / затрепетать*). Точка зрения, согласно которой верность стилистике оригинала является первостепенной задачей переводчика, безусловно имеет право на существование. Именно такой «этический» подход рекомендуется, в частности, в работах А. Бермана. Однако эта концепция, призывающая к сознательному изживанию искажающих тенденций (*tendences déformantes*), предполагает соблюдение очень тонкой грани: надо дать почувствовать язык и стилистику оригинала, но при этом сохранить языковую и литературную самocenность переводного текста<sup>18</sup>. Как было показано выше, подобные решения иногда находятся на грани восприятия текста как «странного» (например, некоторые моменты у Никё). Переводы такого типа отличаются и от академических аннотированных переводов, и от примитивно понятого буквализма, в борьбе с которым, кстати говоря, формировалась советская школа художественного перевода. Заметим, что во Франции «строгое» следование оригиналу воспринималось и воспринимается в целом более толерантно<sup>19</sup>, хотя в рамках этого подхода по-настоящему

<sup>18</sup> Сам Пушкин, по-видимому, отрицательно относился к буквализму вообще, и к выполненному в ключе буквализма французскому переводу «Потерянного рая» Джона Мильтона, принадлежащему перу Шатобриана, в частности. Следует иметь в виду, однако, что во Франции этот прозаический перевод считается классикой «правильного» буквализма, ему посвящены работы А. Бермана и М. Баллара (см. об этом [Oseki-Dépré, 1999: 48–53]).

<sup>19</sup> Соотношение между буквализмом и переводом, выполненным «на читателя», по-разному оценивались в разные периоды (см. об этом, например, [Mou-

удачными признаны очень немногие переводы. Перевод, выполненный по канонам стилистического буквализма, требует больших усилий и больших временных затрат, чем просто «хороший» в литературном отношении перевод: надобно не только освоить стилистику оригинала, но и из всех допустимых вариантов выбрать те, которые лучше всего ее отражают, сохраняя при этом достаточную идиоматичность в рамках языка перевода. Баланс может сдвигаться в ту или иную сторону, и свойственная таким текстам специфика не гарантирует их успеха у читателя.

### Список литературы

- Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М., 2007.
- Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 2009.
- Магазаник Л.* «Пиковая дама»: морфология и метафизика больших тропов // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999.
- Разлогова Е.Э. Абстрактное и конкретное в семантике французских BEAU и BON // Вопросы языкознания. 2003. №4.
- Разлогова Е.Э. К проблеме передачи нарративных схем и стилистических фигур в переводе // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. 2013. №3.
- Bellos D.* Is that a Fish in your ear? Translation and the meaning of everything. London, 2011.
- Berman A.* L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation // Berman A. La traduction à la lettre ou l'auberge du lointain. Paris, 1999.
- Gardes-Tamine J.* La stylistique. Paris, 2001.
- Gide A., Schifffrine J.* Correspondances (1922–1950). Paris, 2005.
- Mounin G.* Les belles infidèles. Lille, 1994.
- Oseki-Dépré I.* Théories et pratiques de la traduction littéraire. Paris, 1999.

### Словари

- БАС = Большой академический словарь. М.; Л., 1955.
- Гак В.Г., Ганишина К.А.* Новый французско-русский словарь. М., 1993.
- Макаров Н.П.* Полный русско-французский словарь. Пг., 1916.
- МАС = Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981.

---

pin, 1994)]. Так, эпохе классицизма в большей степени были присущи адаптированные переводы, очень далекие от оригинала. В наши дни некоторые из этих текстов вообще не рассматривались бы как переводы.

- Рейф Ф.* Русско-французский словарь, в котором русские слова расположены по происхождению. СПб., 1835.
- Словарь Академии = Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный. СПб., 1809.
- Словарь языка Пушкина / Отв. ред. В.В. Виноградов. М., 2000.
- Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. Т. I. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2000.
- Petit Robert.* Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, 2008.
- TdLF = Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle en 16 volumes et un supplément. Paris, 1971–1994.

### Источники

- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959–1962.
- P. de Julvécourt.* Le Yatagan. Paris, 1843.<sup>20</sup>
- Mérimée P.* La dame de pique (Traduit de Pouchkine) // Kernozé Z. (ed.). Mérimée Pouchkine. М., 1987.<sup>21</sup>
- Pouchkine A.* La dame de pique et autres nouvelles / Trad. de B. Tseytline et E. Jaubert. Paris, 1989.
- Pouchkine A.* Doubrovsky ou le brigand-gentilhomme, suivi de La dame de pique / Trad. de M. Quais. Paris, 1902.
- Pouchkine A.* La dame de pique / Trad. d'A. Gide et J. Schiffrine; Préface et complément de notes de N. Kehayan. Paris, 1995.
- Pouchkine A.* La dame de pique, Doubrovski. Paris, 1940 (пер. М. Витме).
- Pouchkine A.* Œuvres en prose / Trad. de N. Poltavzev. Bruxelles, 1945.
- Pouchkine A.* Romans et nouvelles, Doubrovsky, La dame de pique, La nuit égyptienne / Introductions de M. Hofmann; Trad. de R. Hofmann. Paris, 1947.
- Pouchkine A.* La dame de pique et Les récits de Belkine / Trad. de M. Chapiro. Genève, 1948.
- Pouchkine A.* La dame de pique. Deux récits de feu Ivan Petrovitch Belkine. Le nègre de Pierre le Grand / Trad. de J.-M. Deramat. Paris, 1964.
- Pouchkine A.* La dame de pique. Œuvres choisies. Paris, 1966 (пер. Н. Варовского).

---

<sup>20</sup> Переводы даются в хронологическом порядке относительно первого их издания. В библиографию включены те издания, цитаты из которых приводятся в статье.

<sup>21</sup> Мериме, как и Жюльвекур, издал свой перевод «Пиковой дамы» как авторскую повесть.

*Pouchkine A.* La dame de pique et autres nouvelles / Trad. de J. Savant; introd. et bibl. par G. Sigaux. Paris, 1970.

*Pouchkine A. S.* Œuvres complètes / Publiées par A. Meynieux; Préface de L. Martinez. Paris, 1973.

*Pouchkine A.* La dame de pique suivie de Récits de feu Ivan Petrovitch Belkine / Commentaire et notes de Jean-Louis Bakès; Trad. de D. Sesemann. Paris, 2008.

*Pouchkine A.* La dame de pique / Trad. présentation et notes de M. Niqueux. Paris, 1999.

*Pouchkine A.* La dame de pique / Trad. d'A. Markowicz. Arles, 2012.

*Сведения об авторе:* Разлогова Елена Эмильевна, доктор филол. наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского вычислительного центра МГУ имени М.В.Ломоносова, доцент кафедры французского языкознания филологического факультета МГУ. E-mail: razlogova.elena@gmail.com

*В.И. Гаврилова*

## **Залоговая характеристика возвратных глаголов с характеризующе-качественным значением**

В статье исследуется вопрос о частном видовом значении и залоговой характеристике возвратного глагола – сказуемого медиальных конструкций «Машина хорошо заводится», с валентностью на не выраженный морфологически агенс. Демонстрируется, что сказуемые медиальных конструкций должны трактоваться как формы страдательного залога, поскольку признание их формами действительного залога делает грамматическое описание внутренне противоречивым.

*Ключевые слова:* семантика вида, семантика залога, страдательный залог, медиальная конструкция, потенциальная модальность, возвратный неаккузативный глагол.

Verbal predicates of Russian middle constructions like “Машина хорошо заводится” are intransitive only grammatically (there is no grammatical direct object), but not semantically (there are both: a semantic subject and a semantic object in their meaning). It is shown that in order to create adequate grammatical description of predicates in question they should be treated as passive voice forms because their active voice treatment will raise a number of inner contradictions in linguistic description.

*Key words:* aspect semantics, voice semantics, passive voice, middle construction, potential modality, reflexive non-accusative verb.

### **1. Уточнение терминологии и постановка задачи**

На смену признанию грамматического характера тернарного противопоставления «действительный залог – страдательный залог – возвратно-средний залог» [АГ, 1952] пришло представление о залоговой системе русского глагола как о бинарной оппозиции «действительный залог – страдательный залог» [АГ, 1970], [АГ, 1980]. Иными словами, в настоящее время считается, что возвратный и производящий переходный глаголы связаны грамматическими залоговыми отношениями лишь в том случае, когда возвратный глагол имеет страдательное значение. При этом все глаголы на *-ся (-сь)*, оппозиции которых с производящим переходным глаголом наполнены другим содержанием, рассматриваются как формы действительного залога.

В рамках общепризнанной бинарной залоговой оппозиции переход от одного залогового значения к другому представляет собой изменение ин-

терпретации внутри одной и той же ситуации, и залоговая оппозиция оказывается противопоставленной такому грамматическому явлению как актантная деривация, осуществление которой ведет к переходу от одной ситуации к другой [Плунгян, 2000: 184].

В современной русистике взгляд на залог русского глагола как на бинарную оппозицию «действительный (активный) залог – страдательный (пассивный) залог»<sup>1</sup> стал общепринятой концепцией [Шелякин, 1991: 312]. В частности, такая концепция принята в академических грамматиках [АГ, 1970], [АГ, 1980] и в «Грамматическом словаре русского языка» А.А.Зализняка, где термин «личная форма на -ся (-сь) со страдательным значением» противопоставлен термину «возвратный глагол». При этом личные и родовые предикативные формы<sup>2</sup> на -ся (-сь) со страдательным значением рассматриваются как члены парадигмы производящего переходного глагола, а личные формы на -ся (-сь) не страдательного, а любого другого значения рассматриваются в рамках парадигмы возвратного глагола, существующей параллельно с парадигмой переходного производящего глагола. [Зализняк, 1977: 6–7, 85].

Мы также будем исходить из бинарного характера грамматической залоговой оппозиции русского глагола, т.е. будем считать, что личные формы глаголов на -ся (-сь), имеющие парные производящие переходные глаголы, могут принадлежать к одному из двух следующих типов:

- личные формы на -ся (-сь) со страдательным значением, которые входят в состав парадигмы производящего переходного глагола в качестве форм страдательного залога;
- личные формы на -ся (-сь) с любым отличным от страдательного значением, признаваемые формами действительного залога и формирующие свою собственную парадигму; у таких возвратных глаголов лексическая обособленность от производящих глаголов сочетается с наличием семантической связи с ними.

В составе конструкций (1)–(10) возвратные глаголы-сказуемые выступают в сопровождении неодушевленных подлежащих, обозначающих претерпевающую изменение неодушевленную субстанцию.

<sup>1</sup> Термины, содержащие, во-первых, прилагательные *страдательный* и *пассивный* и, во-вторых, прилагательные *действительный* и *активный*, в современной русистике принято употреблять в качестве свободных вариантов.

<sup>2</sup> Для удобства изложения далее в тексте термин «личные формы глагола» будет использоваться в качестве сокращенного варианта терминов «личные и родовые предикативные формы глагола» и «лично-родовые предикативные формы глагола».

- (1) *При нагревании тела расширяются.*
- (2) *Синтетический материал не мнется.*
- (3) *Нитки плохие, рвутся.*
- (4) *Машина хорошо заводится.*
- (5) *Фарфор легко бьется.*
- (6) *Кофе плохо растворяется.*
- (7) *Проволока гнется.*
- (8) *Прут сгибается.*
- (9) *Эта чашка не бьется.*
- (10) *Нитки рвутся*<sup>3</sup>.

Конструкции (3)–(6) в §1469 раздела «Возвратные глаголы действительного залога» [АГ, 1980: 617–618] приводятся как примеры предикативного употребления возвратных глаголов действительного залога, формирующих лексико-грамматическую группу соотносимых с производящими переходными глаголами возвратных глаголов характеризующе-качественного значения.

Конструкции (7)–(10) в [АГ, 1952: 421] приводятся как примеры предикативного употребления возвратных глаголов возвратно-среднего залога с пассивно-качественным значением, причем говорится, что это значение передает способность предмета подвергаться какому-либо действию и особенно ярко проявляются в формах настоящего времени.

В § 1447 раздела «Употребление видов» [АГ, 1980: 609–610] у глаголов НСВ в настоящем времени не выделяется ни пассивно-качественного, ни характеризующе-качественного значения. Однако в этом разделе выделяется иллюстрируемое с помощью конструкций (1) и (2) потенциально-качественное значение. Это значение включено в общую номенклатуру частных видовременных значений русского глагола, где оно определяется как неограниченно-кратное значение форм НСВ, осложненное дополнительным модальным оттенком потенциальности. При этом оговаривается, что в случае конструкций с неодушевленным подлежащим значение потенциальности, т. е. возможности проявления действия (всегда или в определенных условиях), воспринимается как свойство этого неодуше-

---

<sup>3</sup> Примеры (3) и (5), иллюстрирующие медиальное «характеризующе-качественное значение» в [АГ, 1980], являются слегка модифицированной редакцией примеров (9) и (10), иллюстрирующих медиальное «пассивно-качественное значение» в [АГ, 1952]. Конструкция (10) кроме пассивно-качественного снятого с оси времени значения имеет еще и конкретно-временное пассивное прочтение. И именно для того, чтобы избежать двойного прочтения при переносе, в [АГ, 1980] этот пример был трансформирован в пример (3) *Нитки плохие, рвутся*.

ленного подлежащего. Потенциально качественное значение включено в общую номенклатуру частных видовременных значений русского глагола.

Как группа конструкций: (3)–(6) с характеризующе-качественным значением, так и группа конструкций и (3)–(10) с пассивно-качественным значением удовлетворяют приведенному выше определению потенциально-качественного значения. Поэтому термин «возвратные глаголы с потенциально качественным значением» будет употребляться в качестве общего названия значения возвратных глаголов-сказуемых групп конструкций (3)–(6) и (3)–(10), по-разному называемых в [АГ, 1980] и [АГ, 1952].

Возвратным глаголам-сказуемым НСВ, характеризуемым с помощью двух описанных выше вариантов-синонимов термина «потенциально качественное значение», приписываются разные залоговые характеристики, а именно:

- в [АГ, 1980: 617-618], где термину «потенциально-качественное значение» соответствует термин «характеризующе-качественное значение», возвратные глаголы-сказуемые с таким значением объявляются формами действительного залога;

- в [АГ, 1952: 421], где термину «потенциально-качественное значение» соответствует термин «пассивно-качественное значение», возвратные глаголы-сказуемые с таким значением объявляются формами возвратно-среднего залога.

Задачей настоящего исследования является уточнение залогового статуса личных форм возвратных глаголов с потенциально-качественным значением.

## 2. Английские и русские медиальные конструкции

Английские конструкции (11анг) и (12анг), сопоставимые с русскими потенциально-качественными конструкциями (11рус) и (12рус), в [Levin, 1993] получают название *middle constructions*. В качестве русского перевода этого термина мы будем использовать термин медиальные конструкции (сокращенно МК).

(11анг) <i>This dress washes well</i>	(11рус) <i>Это платье хорошо стирается</i>
(12анг) <i>Such books read easily</i>	(12рус) <i>Такие книги легко читаются</i>

В [Levin, 1993: 25–30] говорится, что английские медиальные конструкции обладают следующим набором свойств:

- отсутствие конкретной временной референции предиката;
- существование валентности на эксплицитно не выраженный агенс;
- вхождение (за редким исключением) в состав конструкций обстоятельств и/или модальных модификаторов.

Второе из перечисленных выше свойств указывает на то, что запрет, наложенный на морфологическое выражение агенса в синтаксической структуре МК, интерпретируется не как аннулирование валентности на агенс, а как вывод агенса за кадр, уход его на периферию. При этом производимые агенсом действия говорящим и слушающим осознаются как необходимый фон для изменения пациенса.

Русским потенциально-качественным конструкциям типа (3)–(10) и (11рус)–(12рус) присущи приведенные выше три свойства. По нашему мнению, споры может вызвать только вопрос о сохранении в русских потенциально-качественных конструкциях валентности на морфологически не выраженный агенс. В пользу необходимости положительного решения этого вопроса свидетельствует вывод, сделанный в [Пупынин, 1996 : 152], где говорится, что в значении конструкции (13) присутствует компонент «все кто захочет совершить данное действие». Это указывает на существование у глагола-сказуемого медиальной конструкции валентности на морфологически не выраженный агенс.

*(13) Эти конфеты с трудом раскусываются*

Таким образом, мы вправе признать, что свойства медиальных конструкций типа (11анг)–(12анг), сформулированные в англистике, в полной мере присущи и исследуемым русским потенциально-качественным конструкциям типа (1)–(10), (11рус)–(12рус) и (13). Это позволяет для именования исследуемых конструкций типа (1)–(10) кроме термина потенциально-качественные конструкции использовать еще и термин-синоним медиальные конструкции (сокращенно МК); а значение, присущее глаголам-сказуемым этих конструкций, предлагается характеризовать как медиальное значение.

В качестве подлежащего МК выступает существительное, обозначающее пациенса изменения, обусловленного внешним воздействием со стороны морфологически не выраженного агенса. Благодаря этому подлежащее медиальных конструкций совмещает свойства:

- агенса процесса характеристики неодушевленного подлежащего;
- пациенса процесса, происходящего во время осуществления оставшимся за кадром агенсом внешнего воздействия на пациенс, обозначенный неодушевленным подлежащим медиальной конструкции.

Использование термина «медиа́льная конструкция» в качестве термина-синонима для описания исследуемых нами русских возвратных потенциально-качественных конструкций эвристически полезно, поскольку внутренняя форма этого термина-синонима подчеркивает промежуточное положение этих конструкций между действительными и страдательными конструкциями. Ведь подлежащие изучаемых нами возвратных конструкций, получающих это второе название, совмещают свойства агенса (как это бывает в действительных конструкциях) и пациенса (как это бывает в страдательных конструкциях).

### 3. *Русский возвратный глагол медиа́льного значения как неаккузативный возвратный глагол*

Применение гипотезы об неаккузативности (Unaccusative Hypothesis) к материалу различных языков является предметом многочисленных исследований в отечественном и зарубежном языкознании, в частности, фундаментальное исследование системы английского глагола с точки зрения этой гипотезы содержится в [Levin, 1993].

В рамках неаккузативной гипотезы провозглашается существование двух типов непереходных глаголов: неаккузативных глаголов и неэргативных глаголов. Неэргативные глаголы определяются как непереходные глаголы, имеющие внешний аргумент и не имеющие внутреннего прямого аргумента. Неаккузативные глаголы определяются как непереходные глаголы, имеющие внутренний прямой аргумент и не имеющие внешнего аргумента [Levin, Rappaport, 1995: 3–4].<sup>4</sup>

В [Янко-Триницкая 1962: 79–80] на множестве русских возвратных глаголов, сопоставимых с переходными глаголами, предлагается выделять два основных типа:

1. Отобъектные значения, которые возникают тогда, когда субъектом действия возвратного глагола становится объект действия глагола невозвратного, например: *читает книгу – книга читается, пишет картину – картина пишется*. Или, используя терминологию порождающих грамматик, можно говорить о таком пациентивном значении возвратного глагола, которое имеет место, если в качестве подлежащего при возвратном глаголе выступает внутренний объект (пациенс).
2. Отсубъектные значения, которые возникают тогда, когда субъектом действия возвратного глагола остается субъект действия глагола не-

<sup>4</sup> Этот вопрос обсуждается в [Гаврилова, 2012: 59–64].

возвратного, например: *причесывает (волосы) – причесывается, обнимают (друг друга) – обнимаются*. Или, используя терминологию порождающих грамматик, можно говорить о таком агентивном значении возвратного глагола, которое имеет место, когда в качестве подлежащего при возвратном глаголе выступает внешний объект (агенса).

Итак, мы видим, что при выделении классов возвратных глаголов с отобъектным и отсубъектным значением применяется тот же критерий, что и при выделении неаккузативных и неэргативных глаголов в рамках неаккузативной гипотезы. Поэтому русские возвратные глаголы с отсубъектным значением предлагается интерпретировать как неэргативные возвратные глаголы, а русские возвратные глаголы с отобъектным значением – как возвратные неаккузативные глаголы.

С точки зрения бинарной оппозиции «неаккузативный возвратный глагол – неэргативный возвратный глагол» возвратные глаголы медиального значения являются неаккузативными возвратными глаголами.

Глаголы-сказуемые медиальных английских конструкций принято характеризовать как непереходные неаккузативные варианты лабильных английских глаголов. Лабильными эти глаголы-сказуемые считаются потому, что в альтернативах (14) и (15), сказуемые переходных конструкций по своей морфологической форме полностью совпадают со сказуемым обсуждаемых медиальных конструкций. Медиальным конструкциям присваивается статус неаккузативных конструкций по той причине, что подлежащие медиальных конструкций кореферентны прямому дополнению параллельных переходных конструкций.

Параллельные переходная конструкция и медиальная конструкция с непереходной неаккузативной ипостасью лабильного глагола формируют транзитивные медиальные альтернативы (14) и (15):

(14) *X washes this dress*

*This dress washes well*

(15) *X reads such books*

*Such books read easily*

Поскольку мы приняли решение интерпретировать русские возвратные конструкции как медиальные конструкции, то следует говорить о транзитивных медиальных альтернативах, формируемых русскими переходными конструкциями и медиальными возвратными конструкциями с неаккузативными возвратными глаголами сказуемыми (16) и (17):

(16) *X стирает это платье*

*Это платье хорошо стирается*

(17) *X* читает такие книги

*Такие книги легко читаются*

### 3. Почему термин «пассивно-качественное значение» уступил место термину «характеризующе-качественное значение»?

В [АГ, 1952] сказуемые медиальных возвратных конструкций, о которых говорится, что они имеют «пассивно-качественное значение», являются формами возвратно-среднего залога, а в [АГ, 1980] – формами действительного залога. При этом в [АГ, 1980] термин «пассивно-качественное значение» отвергается из [АГ, 1952], поскольку наличие основы прилагательного «пассивный» в названии значения формы действительного залога представляет собой оксюморон. Именно поэтому на смену термину «пассивно-качественное значение» приходит термин «характеризующе-качественное значение».

Примерами медиальных возвратных конструкций в [АГ, 1952] служат сказуемые медиальных возвратных конструкций (7)–(10), а примерами медиальных возвратных конструкций в [АГ, 1980] – сказуемые медиальных возвратных конструкций (3)–(6). При этом иллюстративные примеры (3) и (5) из [АГ, 1980], являются слегка модифицированной редакцией примеров (9) и (10) из [АГ, 1952], что служит свидетельством того, что термины «пассивно-качественное значение» и «характеризующе-качественное значение» употребляются для описания сказуемых синтаксических конструкций одного и того типа.

Итак, замена термина «пассивно-качественное значение» на термин «характеризующе-качественное значение» обусловлена тем, что возвратные сказуемые русских медиальных конструкций в [АГ, 1980] получили статус форм действительного залога. Однако встает вопрос о правомерности присвоения статуса действительного залога таким возвратным глаголам-сказуемым возвратных конструкций, которые обладают средним (потенциально-качественным) значением.

Как мы уже говорили, в рамках общепринятой концепции бинарной залоговой оппозиции русского глагола считается, что производящий переходный и производный глаголы на *-ся (-сь)* связаны между собой грамматическими залоговыми отношениями лишь тогда, когда возвратный глагол имеет страдательное значение. При этом в [АГ 1980: 617–618] отличными от страдательного значения признаются значения возвратных глаголов семи следующих типов:

Глаголы собственно-возвратного значения: *мыться, умываться* и т.п.

Глаголы взаимно-возвратного значения: *целоваться, обниматься* и т. п.

Глаголы косвенно-возвратного значения: *прибираться, строиться* и т. п.

Глаголы активно-безобъектного значения: *крапива жжется, корова бодается* и т. п.

Глаголы характеризующе-качественного значения, *нитки плохие – рвутся; машина хорошо заводится; фарфор легко бьется; кофе плохо растворяется*.

Глаголы общевозвратного значения: *сердиться, тревожиться* и т. п.

Побочно-возвратные глаголы: *держаться за перила, взяться за ручку двери* и т. п.

Совокупность глаголов, обладающих любым значением из приведенного выше списка, формирует лексико-грамматический разряд, члены которого интерпретируются как самостоятельные лексемы возвратных глаголов действительного залога.

Возвратные глаголы из приведенного выше списка, принадлежащие ко всем разрядам, кроме пятого, являются неэргативными возвратными глаголами. Возвратные глаголы, принадлежащие к пятому разряду, обладают медиальным значением и являются неаккузативными возвратными глаголами. Случилось так, что разнообразные значения среднего залога, выделяемые в [АГ, 1952] в рамках тернарной залоговой оппозиции, при осуществлении перехода к бинарной залоговой оппозиции в [АГ, 1980: 617–618] были все вместе механически переупакованы в лексико-грамматические разряды возвратных глаголов действительного залога. При осуществлении такой «переупаковки» остался незамеченным тот факт, что возвратные глаголы пятого разряда с медиальным значением являются неаккузативными возвратными глаголами, а глаголы всех остальных разрядов – неэргативными возвратными глаголами. В результате чего неаккузативные глаголы пятого разряда были необоснованно помещены в один ряд с неэргативными возвратными глаголами и объявлены глаголами действительного залога

Как возвратные русские глаголы с потенциально-качественным (медиальным) значением, так и русские возвратные глаголы со страдательным значением являются отобъектными (по терминологии Н. А. Янко-Триницкой) или неаккузативными глаголами (с точки зрения неаккузативной гипотезы). Залоговые характеристики неаккузативных глаголов этих двух типов должны быть согласованы друг с другом. Однако помехой для такого согласования является присвоение одного и того же залогового статуса, с одной стороны, неаккузативным возвратным гла-

голам пятого разряда и, с другой стороны, неэргативным возвратным глаголам остальных шести выделенных разрядов.

Необходимо отметить, что конструкции с неэргативными возвратными глаголами-сказуемыми, принадлежащими ко всем разрядам, кроме пятого, противопоставляются друг другу по типу отклонения агентивного значения подлежащих при этих глаголах-сказуемых от прототипического агентивного значения. Подлежащие при принадлежащих к пятому разряду неаккузативных глаголах-сказуемых противопоставлены подлежащим страдательных конструкций, соответственно, как модальная модификация пациентивного значения и не осложненное модальностью пациентивное значение.

Следует также обратить внимание на то, что наименования всех лексико-семантических разрядов, за исключением четвертого и пятого разряда, сопровождаются инфинитивами входящих в эти разряды возвратных глаголов. При этом отсутствует иллюстративный материал в форме конструкций, включающих глаголы вводимых возвратных глаголов в качестве сказуемых. В то время как наименование четвертого и пятого разрядов возвратных глаголов вводится с помощью иллюстративного материала, выступающего в форме синтаксических конструкций, в которых формирующие этот разряд возвратные глаголы выступают в форме настоящего времени НСВ.

Исследование особенностей четвертого разряда, который формируют неэргативные возвратные глаголы, не входит в задачи настоящего исследования. Поэтому мы ограничимся следующим комментарием: четвертый разряд по способу подачи иллюстративного материала объединен с пятым разрядом, возможно, потому, что значение глаголов четвертого разряда, так же как и значение глаголов пятого разряда, является значением, характеризующим качества подлежащего в иллюстративных примерах. Но если в четвертом разряде характеризуются качества агентивного подлежащего, то в пятом разряде – качества пациентивного подлежащего.

В лингвистический обиход возвратные неаккузативные глаголы пятого разряда с медиальным значением вводятся с помощью предъявления иллюстративного материала, а именно с помощью синтаксических конструкций, в которых формирующие этот разряд возвратные глаголы выступают в форме настоящего времени НСВ. Это сближает такие два значения возвратного глагола, как медиальное и страдательное. Ведь страдательное значение русского глагола также вводится в лингвистический

обиход путем апелляции к примерам конструкций определенного синтаксического устройства. Так, например, в [АГ, 1970: 351] страдательному залогу дается следующее определение: «Глаголы страдательного залога формируют пассивную конструкцию (*дом строится, построен рабочими*): глаголы действительного залога формируют активную конструкцию (*рабочие строят, строят дом*). В спрягаемой форме глагола залог выявляется в оппозиции актива/пассива. Формально он выражается сопоставлением постфикса *-ся (-сь)* и его отсутствием: *дом строится рабочими – рабочие строят дом*».

Как мы уже говорили, глаголы, включенные во все разряды, кроме четвертого и пятого, иллюстрируются с помощью инфинитивов возвратных глаголов НСВ. При этом, безусловно, предполагается, что в случае существования видовой пары в описываемый лексико-грамматический разряд наряду с возвратными глаголами НСВ входят также и парные глаголы СВ. Отсутствие комментариев о включении в состав разрядов также парных возвратных глаголов СВ, по нашему мнению, объясняется лишь недостаточной аккуратностью изложения материала.

Однако при замене русского глагола-сказуемого НСВ с медиальным значением на парный глагол СВ, медиальный характер значения уступает место актуальному характеру значения [Лунд, 2003: 65–67]. Так, например предикативные формы глаголов НСВ в (18нсв\_мед)–(21нсв\_мед) имеют медиальное значение, а предикативные формы парных глаголов СВ в (18св)–(21св) теряют потенциальный характер и приобретают значение актуального действия. Поэтому встает вопрос о том, к какому лексико-грамматическому разряду должны быть отнесены возвратные глаголы СВ, морфологически совпадающие с возвратными формами с медиальным значением с точностью до вида и имеющие с ними одинаковую актантную рамку. Теряют потенциальный характер и приобретают значение актуального действия еще и личные формы возвратных глаголов НСВ в (18нсв\_акт)–(21нсв\_акт), и их залоговая принадлежность также подлежит обсуждению<sup>5</sup>.

(18нсв_мед) <i>Нитки плохие – рвутся.</i>	(18нсв_акт) <i>Смотри, нитки все время рвутся, наверное, они плохие.</i>	(18св) <i>Плохие нитки разорвались.</i>
---	--	---

<sup>5</sup> Объединенные в пределах одной глагольной леммы актуальные значения обсуждаемых возвратных глаголов в [Гаврилова, 2014] трактуются как квази-пассивные значения.

<i>(19нсв_мед)</i> Машина легко заводится.	<i>(19нсв_акт)</i> Смотри, машина легко заводится.	<i>(19св)</i> Машина легко завелась.
<i>(20нсв_мед)</i> Фарфор легко бьется.	<i>(20нсв_акт)</i> Смотри, как легко бьется фарфор.	<i>(20св)</i> Изделие из фарфора легко разбилось.
<i>(21нсв_мед)</i> Кофе плохо растворяется.	<i>(21нсв_акт)</i> Смотри, кофе плохо растворяется.	<i>(21св)</i> Кофе плохо растворился.

Очевидно, что в обладающем достаточной объяснительной силой грамматическом описании грамматические характеристики, присваиваемые возвратным глаголам-сказуемым из трех столбцов приводимой выше таблицы, должны быть увязаны между собой.

Следует учитывать, что формы возвратных неаккузативных глаголов НСВ с медиальным значением и формы парных возвратных глаголов СВ связаны как конкретное описание некоторой ситуации и ее обобщение до уровня значения «класс»<sup>6</sup>; например, так связаны значения возвратных глаголов в репликах нижеследующих диалогов (22)–(24):

- (22) – У меня эта книга легко прочиталась.  
– Да, эта книга легко читается.
- (23) – Это платье у меня хорошо выстиралось.  
– Да, это платье хорошо стирается.
- (24) – У меня сегодня машина хорошо завелась.  
– Да, эта машина хорошо заводится.

И медиальные, и страдательные конструкции являются пациентивными конструкциями, поскольку подлежащее при возвратных глаголах и в медиальной конструкции, и в страдательной конструкции, кореферентно прямому дополнению в конструкции с парным переходным глаголом-сказуемым. Это позволяет выдвинуть гипотезу, согласно которой сказуемые русских медиальных конструкций должны быть интерпретированы как формы страдательного залога, осложненные дополнитель-

<sup>6</sup> «Класс понимается как конструкт, обобщение. Он не тождественен не только отдельному члену класса, но и множеству его членов: он является абстракцией высшего уровня, которая соотносится с индивидуальными членами, но не является их обозначением. Из утверждения о том, что денотаты глаголов типа *курить (вообще)* – обобщения, классы, следует, что они не могут непосредственно лежать на оси времени: но в каждый конкретный момент времени могут протекать только индивидуальные действия» [Селиверстова, 1982: 91].

ным модальным значением. Такого мнения придерживается Ю. С. Пупынин, который, характеризуя русскую медиальную конструкцию (20), говорит о том, что в данном случае имеет место тяготеющая к пассиву реализация модального оттенка возможности [Пупынин, 1991: 231]:

(25) *Стеклянная химическая посуда легко моется.*

Альтернативное решение может состоять в признании тернарного характера залоговой оппозиции, в которой глаголами среднего залога будут считаться только неаккузативные возвратные глаголы, а неэргативные возвратные глаголы будут отнесены к глаголами действительного залога.

#### 4. Морфологическое оформление глаголов-сказуемых в английских и русских медиальных конструкциях

Рассмотрим тройки русских и английских конструкций следующего состава <медиальная конструкция; действительная переходная конструкция: страдательная конструкция>, например тройки конструкций <(26a), (27a), (28a)>, <(29a), (30a), (31a)> и <(26p), (27p), (28p)>, <(29p), (30p), (31p)>:

**Таблица №1**

(26a) <i>The new novel by Sheldon reads with great interest.</i>	(26p) <i>Новый роман Шелдона читается с большим интересом.</i>
(27a) <i>They read the new novel by Sheldon nearly in all Moscow English schools.</i>	(27p) <i>Новый роман Шелдона читают почти во всех московских английских школах.</i>
(28a) <i>The new novel by Sheldon is read nearly in all Moscow English schools.</i>	(28p) <i>Новый роман Шелдона читается почти во всех московских английских школах.</i>
(29a) <i>This dress washes well.</i>	(29p) <i>Это платье хорошо стирается.</i>
(30a) <i>They wash the dress every week.</i>	(30p) <i>Это платье стирают каждую неделю.</i>
(31a) <i>The dress is washed every week.</i>	(31p) <i>Это платье стирается каждую неделю.</i>

Как в паре русских примеров <(26p), (28p)>, так и в паре русских примеров <(29p), (31p)>, сказуемые выражены одинаково – с помощью личных форм неаккузативных возвратных глаголов НСВ *читается* и *стирается*. В парах параллельных английских примеров сказуемые выражены по-разному – с помощью формы действительного залога неаккузативного

глагола и формы страдательного залога переходного глагола, т. е. *reads* и *is read* в паре <(26a), (28a)>, *wash* и *is washed* в паре <(29a), (31a)>.

В английском языке страдательность и медиальность имеют разную морфологическую оболочку: глагол со страдательным (пассивным) значением имеет специальное морфологическое оформление, а глагол с медиальным значением по своей морфологической форме полностью совпадает с формами действительного залога, и поэтому сказуемые МК трактуются как формы действительного (активного) залога.

Однако по синтаксическим свойствам неаккузативные глаголы подобны пассивным формам глаголов, так как и неаккузативные глаголы, и пассивные формы глаголов имеют внутренний прямой аргумент и не имеют внешнего аргумента. Как неаккузативные, так и пассивные глаголы описываются с помощью одних тех же синтаксических конфигураций глубинных структур [Levin, Rapoport 1995: 3].

В русском языке в НСВ медиальность и страдательность оформляются с помощью частицы *-ся / -сь*, и в НСВ морфологически неразличимыми оказываются глаголы-сказуемые со страдательным и медиальным значениями.

При этом русское языковое сознание даже в английских медиальных конструкциях усматривает страдательное (пассивное) значение. Так, в практической грамматике английского языка о глаголах-сказуемых *reads* и *washes* в медиальных конструкциях (26a) и (29a) говорится, что они «употребляются в форме активного залога, хотя и имеют пассивное значение» [Июнина, Саакян, 2004: 120].

## 5. Заключение

Необходимо отметить, что объявление глаголами действительного залога неэргативных возвратных глаголов *собственно-возвратного*, *взаимно-возвратного*, *косвенно-возвратного*, *активно-безобъектного*, *общевозвратного* и *побочно-возвратного* значений не приводит ни к каким системным противоречиям бинарной залоговой концепции, в то время как объявление формами действительного залога неаккузативных глаголов с медиальным значением из пятого лексико-грамматического разряда делает общепринятую бинарную залоговую концепцию внутренне противоречивой.

Например, признание одновидового глагола *заводиться*<sub>мед</sub> (*о машине*) самостоятельной лексемой ставит на повестку дня вопрос о взаимосвязи этого вновь появившегося глагола действительного залога и глагола действительного залога *заводить* (*о машине*). Эти две лексемы обладают

полностью совпадающим набором актантов, которые распределены по диатезам «объектный квазипассив» и «пассив» соответственно. Таким образом, различия, существующие между рассматриваемыми возвратным и мотивирующим переходным глаголом, являются различиями, обусловленными сменой диатез, т.е. имеют залоговый характер. Поэтому возвратному и переходному глаголам должны *заводиться*<sub>мед</sub> (*о машине*) и *заводить* (*о машине*) должны быть приписаны разные залоговые характеристики.

*Признание существования двух глаголов действительного залога завoдить* (*о машине*) и *завoдиться*<sub>мед</sub> (*о машине*), обладающих одинаковым составом семантических актантов, различающихся лишь своими синтаксическими характеристиками, делает грамматическое описание внутренне противоречивым. Принадлежность переходного глагола *завoдить* (*о машине*) к действительному залoгу не вызывает никаких сомнений. А в рамках бинарной оппозиции страдательная залоговая характеристика является единственной возможной альтернативой для действительной залоговой характеристики. Следовательно, возвратный глагол *завoдиться*<sub>мед</sub> (*о машине*) *должен быть признан глаголом страдательного залога*.

Итак, выделение возвратных глаголов с медиальным значением в особый разряд возвратных глаголов действительного залога следует признать ошибочным, поскольку принятие такого решения:

1) создает непреодолимые трудности согласовании лексико-семантических толкований возвратной медиальной лексемы и лексемы производящего переходного глагола;

2) приводит к насильственному отрыву для согласования употребления лексемы из этого разряда с употреблениями грамматически омонимичной лексемы, лишенными модального компонента значения.

В фундаментальных исследованиях по семантике видов иногда говорится, что аспектуальное значение форм страдательного залога следует считать проблемой семантики залога, а не вида в силу того, что второй член оппозиции «действительный залог – страдательный залог» является не исходным, а производным [Падучева, 1996: 125]<sup>7</sup>. Особенности част-

---

<sup>7</sup> По нашему мнению, то, что действительная залоговая форма трактуется как исходная, а страдательная – как производная, может претендовать лишь на роль удобного методического приема описания залоговой оппозиции, использование которого не может оказывать никакого влияния на исследование специфики видовых значений форм страдательного залога.

ных видовременных значений, свойственные формам страдательного залога, не становятся предметом специального изучения из-за того, что вопросы семантики вида и залога искусственно изолируются друг от друга. В результате становится возможным изгнание с территории страдательного залога форм возвратных глаголов, выступающих в качестве сказуемых в потенциально-качественных (медиальных) конструкциях. Эти личные формы ошибочно трактуются как формы действительного залога, что приводит к созданию противоречивой и не обладающей достаточной объяснительной силой концепции залога русского глагола.

### Список литературы

- АГ, 1952 = Грамматика русского языка. Т. 1. М., 1952.
- АГ, 1970 = Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970.
- АГ, 1980 = Русская грамматика. М., 1980.
- Гаврилова В. И.* Декаузативные (квазипассивные) конструкции в русском и английском языке и онтологическая основа существования конструкций этого типа // Слово. Грамматика. Речь: Сб. научно-методических статей по вопросам преподавания русского языка как иностранного. Вып. XIII. М., 2012. С. 59–77.
- Гаврилова В. И.* К вопросу о залоговом статусе возвратных сказуемых квазипассивных конструкций // Научно-техническая информация. Сер. 2. 2014. №7.
- Зализняк А. А.* Грамматический словарь русского языка. М., 1977.
- Ионина А. А., Саакян А. С.* Английская грамматика. Теория и практика. М., 2004.
- Лунд К.-Х.* О так называемом «пассивно-качественном» значении глаголов на -ся // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики текста. М., 2003.
- Падучева Е. В.* Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
- Плунгян В. А.* Общая морфология: Введение в проблематику. М., 2000.
- Пупынин Ю. С.* Активность / пассивность во взаимодействии с другими функционально-синтаксическими полями // Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость. СПб., 1991.
- Пупынин Ю. С.* Связи субъекта и объекта с грамматической семантикой предиката в русском языке // Межкатегориальные связи в грамматике. СПб., 1996.

*Селиверстова О.Н.* Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикативных типов русского языка // Семантические типы предикатов. М., 1982.

*Шелякин М.А.* Русские возвратные глаголы в общей системе отношений залоговости // Теория функциональных грамматик. Персональность. Залоговость. СПб., 1991.

*Янко-Триницкая Н.А.* Возвратные глаголы в современном русском языке. М., 1962.

*Levin B.* English Verb Classes and Alterations: A Preliminary Investigation. Chicago, 1993.

*Levin B., Rappaport H.M.* Unaccusativity. At Syntax-Lexical Semantics Interface. Cambridge, 1995.

*Сведения об авторе:* Гаврилова Валентина Ивановна, кандидат филол. наук, старший научный сотрудник ВИНТИ Российской академии наук. E-mail: v\_gavrilova@akado.ru

*И.А.Виноградов*

## «С ГОМЕРОМ ДОЛГО ТЫ БЕСЕДОВАЛ ОДИН...» К истории интерпретации пушкинского стихотворения

Тщательное изучение автографов классика, новые открытия, несомненно, всегда способствуют более глубокому пониманию классического наследия. Однако порой случается так, что удачные наблюдения делают ученых-текстологов не только более проницательными, но и более самоуверенными в своих выводах. Это в значительной мере относится к истории изучения пушкинского стихотворения, опубликованного после смерти поэта под названием «К Н\*\*» («С Гомером долго ты беседовал один...»). Переводчик «Илиады» Николай Гнедич или император Николай I – кто из двоих был адресатом этого произведения? Гоголь настаивал на высоком, «прообразовательном» смысле пушкинского стихотворения. Благодаря позднейшим разысканиям текстологов удалось найти следы, указывающие на более близкие «гнедичевские» корни. Кто прав? Оказывается, что истина где-то посередине и что в постижении поэзии Пушкина гиперкритицизм, как и во многих других областях, может служить препятствием к пониманию сложного характера изучаемого явления.

*Ключевые слова:* Пушкин, Гнедич, Гоголь, биография, творчество, мировоззрение, интерпретация, текстология, жанр, духовное наследие

A thorough study of the classic's autographs, new discoveries undoubtedly always make for deeper understanding of the classical heritage. However, it sometimes happens that their felicitous observations make textological scholars not only more insightful, but also more self-opinionated in their conclusions. This concerns to a great extent the history of studying a poem of Pushkin's published after the poet's death under the title "To N\*\*" ("You have long talked to Homer alone..."). The translator of 'The Iliad' or Emperor Nickolas I – which of the two was the addressee of this poem? Gogol insisted on the higher, "antecedental" (prototypical) meaning of this poem of Pushkin's. Thanks to later research by textologists evidence was found pointing to Gnedich's origins closer at hand. Who is right? It appears that the truth is somewhere in the middle and that in comprehending Pushkin's poetry hypercriticism, just like in many other spheres, may turn out to be an interference in understanding the complex nature of the phenomenon studied.

*Key words:* Pushkin, Gnedich, Gogol, biography, creativity, worldview, interpretation, textology, genre, spiritual heritage.

Одной из важных проблем текстологического характера, касающихся наследия А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, является вопрос об адресате пушкинского стихотворения «К Н\*\*\*» («С Гомером долго ты беседовал один...», 1832–1834 [Летопись, 1999, III: 522; IV: 263]). На то, что это произведение адресовано Н. И. Гнедичу – переводчику «Илиады», – указывали Гоголь, В. Г. Белинский, С. П. Шевырев. Позднее это мнение было поддержано целым рядом ученых, привлечших к изучению неизвестные современникам черновые автографы поэта [Саводник, 1904: 140–148; Лернер, 1915: 461–464; Бельчиков, 1924: 179–213; Мейлах, 1974: 213–221; Вацуро, 1991: 65–72; Кибальник, 2009: 19–29]. Представители этой точки зрения резонно относили стихотворение к жанру послания.

Согласно другому мнению, стихи были посвящены Пушкиным императору Николаю I. Такую точку зрения высказывал – опять-таки – Гоголь; кроме него – А. О. Смирнова (рожд. Россет), П. А. Плетнев, А. А. Фет. Этот взгляд естественно предполагал иную жанровую принадлежность произведения. Как стихотворение, обращенное к монарху, это, несомненно, ода. Мнение о том, что стихотворение «К Н\*\*\*» адресовано императору, в свою очередь было поддержано, хотя с существенным уточнением. Содержание пушкинских автографов привело исследователей к заключению, что, возможно, поэт имел в виду сразу двух лиц – императора Николая и Николая Гнедича [Воропаев, 1999: 170–176; Мельник, 2003: 110–115; Есипов, 2005: 259–273; Воропаев, 2009: 75–79].

Обстоятельства возникновения разноречивых толкований стихотворения Пушкина до конца не изучены. Прежде всего это относится к истории происхождения двух разных свидетельств Гоголя. Одно из них содержится в его известной книге «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). В статье «О лиризме наших поэтов», адресованной В. А. Жуковскому, он писал: «Как метко выражался Пушкин! Как понимал он значенье великих истин! Это внутреннее существо – силу самодержавного монарха он даже отчасти выразил в одном своем стихотворении, которое между прочим ты сам напечатал в посмертном собрание его сочинений<sup>8</sup>, выправил даже в нем стих, а смысла не угадал. Тайну его теперь открою. Я говорю об оде императору Николаю, появившейся в печати под скромным именем: “КН\*\*\*”. Вот ее происхождение. Был вечер в Аничковом дворце, один из тех вечеров, к которым, как известно, приглашались одни избранные из нашего общества. Между ними был тогда и Пушкин. Все в залах уже собралось; но государь

---

<sup>8</sup> С названием «К Н\*\*\*» [Пушкин, 1841: 159].

долго не выходил. Отдалившись от всех в другую половину дворца и воспользовавшись первой досужей от дел минутой, он развернул “Илиаду” и увлекся нечувствительно ее чтением во все то время, когда в залах давно уже гремела музыка и кипели танцы. Сошел он на бал уже несколько поздно, принеся на лице своем следы иных впечатлений. Сближение этих двух противоположностей скользнуло незамеченным для всех, но в душе Пушкина оно оставило сильное впечатление, и плодом его была следующая величественная ода, которую повторю здесь всю, она же вся в одной строфе:

С Гомером долго ты беседовал один,  
 Тебя мы долго ожидали.  
 И светел ты сошел с таинственных вершин  
 И вынес нам свои скрижали.  
 И что ж? Ты нас обрел в пустыне под шатром,  
 В безумстве суетного пира,  
 Поющих буйну песнь и скачущих кругом  
 От нас созданного кумира.  
 Смутились мы, твоих чуждаясь лучей.  
 В порыве гнева и печали  
 Ты проклиал нас, бессмысленных детей,  
 Разбив листы своей скрижали.  
 Нет, ты не проклиал нас. Ты любишь с высоты  
 Сходить под тень долины малой,  
 Ты любишь гром небес, и также внемлешь ты  
 Журчанью пчел над розой алой».

«Оставим личность императора Николая, – продолжал Гоголь, – и разберем, что такое монарх вообще, как Божий помазанник, обязанный стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает Бог, и вправе ли был Пушкин уподобить его древнему Боговидцу Моисею?» [Гоголь, 2009, VI: 43–44].

В прижизненном издании «Выбранных мест...» близкий приятель Белинского цензор А. В. Никитенко почти полностью исключил этот фрагмент, оставив лишь две начальные фразы и заключительный абзац. В этом абзаце к словам: «...вправе ли был Пушкин уподобить его...», – он сделал примечание: «В стихотворении, начинающемся: С Гомером долго ты беседовал один; / Тебя мы долго ожидали – и проч.» [Гоголь, 1847: 74].

Шевырев, прочитав в книге эти строки, 30 января 1847 г. писал Гоголю: «Как мог ты сделать ошибку, нашед в послании Пушкина к Гне-

дичу совершенно иной смысл, смысл неприличный даже? Но знаю, как Плетнев не поправил тебя. Послание адресовано к Гнедичу: как же бы Пушкин мог сказать кому другому “ты проклял нас”?» [Гоголь, 2009, XIV: 97].

Письмо с таким же возражением Шевырев отправил немного ранее Плетневу, издателю гоголевской книги: «Как мог он <Гоголь> так истолковать послание Пушкина к Гнедичу! Толкование даже неприличное, если вникнуть во все послание» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 100]. Плетнев 24 марта 1847 г. отвечал Шевыреву: «То, что вы считаете за послание Пушкина к Гнедичу (как и я иногда думал), писано к Государю. Раз, во время балу в Аничковом дворце, он долго не выходил, оставившись над Илиадой, которая попалась ему на глаза и которую он стал тут читать. При вступлении его заметили на его лице выражение серьезное. Это видел и Пушкин, который, возвратясь домой, и написал: “С Гомером долго ты беседовал один” и проч. Прочтите до конца: вам теперь будет понятно каждое слово. А прежде, когда я вместо Государя воображал Гнедича, не мог растолковать себе, к чему говорится тут о пляске и проч. Этот рассказ в Гоголевой книге Никитенко вычеркнул» [Гоголь в воспоминаниях... 2011, I: 695].

Много лет спустя, в декабре 1887 г., Фет писал поэту Константину Романову (К.Р.): «В глубине души я вынужден признать, что, невзирая на верноподданнические убеждения, я не был бы так предан памяти Императора Николая, если бы не знал его глубокого сочувствия всем свободным искусствам вообще, сочувствия, так ярко выставленного Пушкиным стихом: “С Гомером долго ты беседовал один”» [К.Р., 1999: 261].

Сам Гоголь 27 апреля (н. ст.) 1847г., отвечая Шевыреву, приложил к своему письму исключенный Никитенко отрывок («...прилагаю тебе здесь непропущенный листок, служащий ответом на твой запрос о стихотворении Пушкина») и сообщил: «Слух о том, что это стихотворение Гнедичу, распустил я. С моих слов повторили это “Отеч<ественные> Зап<иски>”» [Гоголь, 2009, XIV: 244].

Говоря об «Отечественных Записках», Гоголь имел в виду появившуюся в 1843г. в третьей статье критического цикла Белинского «Сочинения Александра Пушкина» перепечатку пушкинского стихотворения, с пояснением Белинского: «...Пушкин высоко ценил перевод Гнедича. Вот <...> стихотворение Пушкина, свидетельствующее о его уважении к труду и имени переводчика “Илиады”: “С Гомером долго ты беседовал один...”» [Белинский, 1843: 82; Белинский, 1955, VII: 255–256].

В 1844 г., в пятой статье того же цикла, Белинский еще раз писал: «В IX-й том изданных по смерти его сочинений вошли некоторые из старых, не попавших по недосмотру в первые тома, и некоторые из новых произведений, которых автор не хотел печатать, а некоторые и из действительно последних его произведений. Во всяком случае лучшие из них: <...> “К Гнедичу” (“С Гомером долго ты беседовал один”)...» [Белинский, 1844: 81; Белинский, 1955, VII: 355]. (Еще ранее, в августовском номере «Отечественных Записок» за 1841 г., т. е. еще до приезда Гоголя в Россию из-за границы осенью 1841 г., Белинский также упоминал о пушкинском стихотворении, назвав его «КГ\*\*\*» [Белинский, 1841: 35; Лернер, 1915: 461; Белинский, 1954, V: 268, 811], – очевидно, уже тогда подразумевая, что оно адресовано Гнедичу.)

Таким образом, согласно гоголевскому указанию, «слухом» о стихотворении «КН\*\*\*», которым пользовался Белинский в своих статьях о Пушкине, были сведения, подтвержденные самим Гоголем.

Наиболее вероятным периодом, когда Белинский мог узнать мнение Гоголя по поводу пушкинского послания, является начало 1842 г., когда критик и писатель по крайней мере дважды встречались в Москве. *Во время тогдашнего непродолжительного пребывания Белинского в московском доме В. П. Боткина* Гоголь просил критика исполнить для него роль курьера – доставить в Петербург князю В. Ф. Одоевскому рукопись «Мертвых душ». После первой встречи с Белинским Гоголь написал письма к Смирновой, к императору Николаю I (послания не сохранились) и к Одоевскому, после чего вновь встретился с критиком (вероятно, посетив его вместе с М.С. Щепкиным) – и передал ему эти письма и рукопись поэмы.

Именно в период пребывания в Москве в начале января 1842 г. Белинский готовился писать упомянутый цикл статей о Пушкине и, возможно, сам обратился тогда к Гоголю за уточнением, кому адресовано стихотворение поэта, впервые напечатанное в 1841 г. в девятом томе сочинений Пушкина под названием «КН\*\*\*». Думается, никакого особого «умысла» Гоголь, «распуская» свой «слух», не имел. К таким выражениям в письме к Шевыреву он прибегнул, вероятно, лишь для того, чтобы лишний раз не напоминать москвичам о своих встречах с Белинским. В начале 1842 г. Гоголь, по-видимому, и сам еще не знал или не подозревал о другом адресате пушкинского стихотворения – и, обсуждая этот вопрос с критиком, лишь подтвердил его догадку, что послание адресовано Гнедичу.

Позднее, в период со второй половины января 1842 по 1846 г., кто-то указал Гоголю на другого адресата «послания» Пушкина – императора Николая I. Сообщенные этим неизвестным сведения Гоголь и пересказал в «Выбранных местах из переписки с друзьями». По всей вероятности, этим неизвестным была близкая к императорской семье бывшая фрейлина Александра Осиповна Смирнова.

Дочь А. О. Смирновой Ольга Николаевна в 1893 г. свидетельствовала, что ее мать однажды записала: «Вечер мы провели очаровательный, но немного грустный, потому что когда собираешься уезжать<sup>1</sup>, всегда задаешь себе вопрос: когда-то свидимся. <...> ...Пушкин, вынув из кармана бумажник, сказал мне: “Отгадайте, что здесь заключается? <...> Это список поэм и стихотворений, которые эта прекрасная особа (имеется в виду сама Смирнова. – *И. В.*) давала читать Государю... <...> Здесь <...> и стихи Н., когда Государь читал Илиаду перед балом. Этот последний факт я рассказал Гоголю, который записал его, он был им поражен”» [Смирнова А. О., Смирнова О. Н., 1894: 201; см. также: Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 342].

Свидетельство о том, что Гоголь узнал эту историю от самого Пушкина (что могло бы произойти до отъезда Гоголя за границу в июне 1836 г.), очевидно, недостоверно. Ибо писатель вплоть до начала 1842 г. считал стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один...» адресованным исключительно Гнедичу. О том, что стихи «КН\*\*» посвящены императору Николаю I, он, по-видимому, услышал не от Пушкина, а от самой А. О. Смирновой – что произошло несколькими годами позже. Как и во многих других случаях, О. Н. Смирнова, передавая воспоминания матери, допустила очевидную ошибку, сделав автором рассказа Гоголю об обстоятельствах этого события самого Пушкина. Гоголь же, сообщая о «происхождении» «оды императору Николаю», отнюдь не говорит о том, что узнал эту историю от Пушкина. Он явно намекает на другое лицо: «Был вечер в Аничковом дворце, один из тех вечеров, к которым, как известно, приглашались одни избранные из нашего общества». Вероятно, одним из «избранных» лиц, приглашенных на вечер во дворец, и была А. О. Смирнова. Добавим, что записки своей матери О. Н. Смирнова присылала для публикации в журнале «Северный Вестник» на французском языке, а потому якобы пушкинскую фразу: «J'ai raconté le fait à Gogol qui l'a inscrit,

---

<sup>1</sup> Речь идет об отъезде А. О. Смирновой с мужем в Берлин в апреле–мае 1835 г.; см.: [Месяцеслов, 1836, I: 404–405; Остафьевский архив... 1899, III: 267; Житомирская, 1989: 595].

il en a été si impressionné» [Smirnov, 1894: 213] («Этот последний факт я рассказал Гоголю, который записал его, он был им поражен»), – вполне можно интерпретировать и как вставную, пояснительную фразу самой Смирновой – и в таком случае перевести так: «Этот последний факт я рассказала Гоголю, который записал его, он был им поражен».

Со Смирновой Гоголь – после встреч с Белинским и до выхода в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями» – виделся не раз на протяжении 1842–1844 гг. Ближайшая встреча состоялась в том же 1842 г. в Петербурге, куда писатель привез только что отпечатанный первый том «Мертвых душ». Возможно, именно тогда, «по горячим следам», Гоголь, в свою очередь, задал ей вопрос об адресате пушкинского стихотворения.

Поводом для вопроса мог быть не только недавний разговор с Белинским. По приезде в Петербург содержание пушкинского стихотворения неожиданно оказалось созвучным собственным переживаниям Гоголя. Позднее А. О. Смирнова в своих мемуарах трижды упоминала о том, что в конце мая – начале июня 1842 г. Гоголь испытал острое огорчение, когда увидел, что герои «Мертвых душ» вызывают у слушателей лишь смех и «отвращение». В своем альбоме 1854 г. Смирнова записала: «Весною 42 года Гоголь приехал в Петербург и остановился у Плетнева... <...> Высокий христианин в душе, он знал, что образец наш, Христос Спаситель, не смеялся никогда. Потому легко понять, что произошло в нем, когда он увидел, что Чичиков, Собакевичи, Ноздревы производят лишь смех с отвращением...» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 229]. В том же 1854 г. П. А. Кулиш, со слов Смирновой, сообщал, что от «смеха, возбужденного чтением “Мертвых Душ”», Гоголю «делалось грустно» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 217–218]. Много лет спустя, 2 октября (н. ст.) 1877 г., Смирнова в письме к И. С. Аксакову еще раз замечала: «...Легко представить, что произошло в его душе, когда он увидел, что Чичиков, Манилов, Собакевич и Ноздрев возбуждают лишь смех или отвращение. “Полюбите нас черненькими, а беленькими нас всяк полюбит”, задумал он уже тогда» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 251]. (Анекдот о «черненьких» и «беленьких», художественно пересказанный во втором томе «Мертвых душ», Гоголь слышал в 1842 г. в Москве от Щепкина.)

Вероятно, огорчение Гоголя, которое он испытал при чтении в доме Смирновой первого тома «Мертвых душ», было сродни тому, которое он пережил прежде, в 1836 г., от первой постановки «Ревизора» (разрешенного, как известно, к представлению и печати государем). По-видимому, именно в этот период – незадолго до отъезда Гоголя из Петербурга 5 ию-

ня 1842 г. – Смирнова на примере пушкинского стихотворения «С Гоме-ром долго ты беседовал один...») и рассказала Гоголю о христианском, исполненном «высшей милости» отношении императора Николая I к своим подданным – указав одновременно на адресата этого послания. (Нель-зя, конечно, исключать и того, что разговор Гоголя с Смирновой о пуш-кинском стихотворении состоялся позднее, – возможно, в период наиболее тесного их общения в Риме в конце января – начале февраля (н. ст.) 1843 г. По воспоминаниям Г. П. Галагана, весной 1843 г. в Риме Гоголь, провожая его в Россию, тоже говорил о «примирении с людьми», какими бы «дур-ными» они ни казались [Гоголь в воспоминаниях... 2013, III: 71–72].)

С гоголевскими впечатлениями, испытанными при авторском чтении поэмы у Смирновой, по-видимому, во многом и связано особое воспри-ятие Гоголем пушкинского стихотворения. Несомненно, главный смысл этого послания заключался для него в строках заключительной строфы: «Нет! ты не проклял нас. Ты любишь с высоты...» «Поллюбить весь мил-лион как одного человека, – писал Гоголь в статье «О лиризме наших поэтов», – трудней, чем полюбить немногих из этого миллиона... <...> Власть государя явленье бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле. <...> ...Как Он небесно царст-вовал! <...> Как даже и тогда, когда вопли нечестия и грехов достигали самих небес, не спешил наказаньем, но умел сказать: “Дай сойду Сам на землю и рассмотрю, точно ли так велика неправда!” <Быт. 18, 20–21>. <...> ...Пушкина остановило <...> высшее значение <...> власти <...> снисходить с вышины ко всему и внимать всему, начиная от грома небес и лиры поэта до незаметных увеселений наших» [Гоголь, 2009, VI: 577–578, 44–45].

Из сделанных наблюдений следует один важный вывод. Очевидно, что, работая над продолжением «Мертвых душ» – решая важные для се-бя духовные вопросы, – Гоголь отнюдь не был расположен к обману – в какой бы то ни было форме. Если писатель был убежден, что послание «К Н\*\*\*» было адресовано императору, то это было его искреннее убе-ждение. Вполне доверяя Смирновой (а оснований не доверять ей у Гого-ля не было), писатель нашел в этом стихотворении созвучные его взгля-дам представления о роли и значении монарха в современном обществе – «верховодца верховного согласия», «полномощная власть» которого «не только не упадет, но возрастет выше по мере того, как возрастет выше образование всего человечества». Как известно из воспоминаний архи-мандрита Феодора (Бухарева), явление царя должно было стать финалом

«Мертвых душ» – его «участием» должно было завершиться «оживление» Чичикова [Гоголь в воспоминаниях... 2013, III: 708].

Итак, главным основанием называть стихотворение «К Н\*\*\*» «одой императору Николаю» послужило Гоголю свидетельство Смирновой. Но очевидно, что ее сообщение писатель поверял и собственным восприятием пушкинского произведения. В статье «О лиризме наших поэтов» он – уже от своего имени – утверждает, что стихотворение Пушкина не просто ода, но «величественная ода». Почти в то же время он работает над созданием «Учебной книги словесности для русского юношества» (1845), в которой определяет жанр оды как «величественнейшее, полнейшее и стройнейшее из всех поэтических созданий»: «Ее предметом может послужить только одно высокое: ибо одно высокое может только внушить душе то лирическое, торжественное настроение души, какое для нее нужно и без какого не произвесть оды поэту, как бы велик он ни был. Посему и предмет од или сам источник всего – Бог или то, что слишком близко высокою чувств своих к Божественному» [Гоголь, 2009, VI: 326].

Из этого определения становится очевидным, что пушкинское произведение уже своим «предметом», своей библейской «высотой»<sup>2</sup> выходит за рамки послания к «другу-стихотворцу» – оно как бы «само по себе» приобретает тот «царский» смысл, который увидел в нем Гоголь. Кстати сказать, к такому пониманию Гоголя подводил сам Пушкин своими неоднократными уподоблениями поэта царю: «Ты царь: живи один...» («Поэту», 1830); «А стихотворец... с кем же равен он? / Он Тамерлан иль сам Наполеон» («Домик в Коломне», 1830); «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, <...> Вознесся выше он главою непокорной / Александрійского столпа» (1836). Имея в виду последние строки, Гоголь замечал, что Пушкин, «который был слишком горд <...> независимостию своих мнений» – который вполне ощущал «свое личное преимущество <...> перед многими из венценосцев», – тем не менее обнаружил в этих стихах понимание «всей малости званья своего перед званием венценосца», а также чувство благоговения «перед теми из них, которые показали миру величество своего званья» [Гоголь, 2009, VI: 45].

Признание некоей равновеликости пред Богом поэта и царя – и приоритета «звания венценосца» – Божьего помазанника перед званием поэта – естественно раздвигает рамки пушкинских стихов «К Н\*\*\*» – как дружеского послания – до масштабов оды, так что соотношение «пиити-

<sup>2</sup> Подробнее о библейских реминисценциях в этом стихотворении см.: [Мельник, 2003: 110–115].

ческого» и царского здесь определенно склоняется в пользу последнего. Именно этой многозначностью художественного образа объясняется то, почему «поэт и царь» так тесно «переплелись» в этом пушкинском произведении (хотя бы в качестве его вероятных адресатов), и то, почему акцент с Гнедича – поэта-«пророка» – неожиданно переместился в нем, – вероятно, уже при самом его создании, – на вдохновенного царя-Боговидца.

Эту неоднозначность образного мышления необходимо самым тщательным образом учитывать при анализе пушкинского стихотворения. «Привязывая», хотя бы на основании данных автографа, то или иное художественное произведение к конкретному адресату – в данном случае к Гнедичу, – не следует упускать из виду этой принципиальной особенности подлинной поэзии – способности совмещать в себе конкретную реальность с миром высоких «прообразовательных» значений. Примером такого глубокого, «полифоничного» восприятия поэзии может служить сам Гоголь, который, зная об обоих адресатах пушкинского послания, предпочел житейскому содержанию более высокий – ментальный смысл, действительно превращающий это стихотворение в «величественную оду». Словом, суть дела заключается не столько в адресате, сколько в том универсальном значении, которое содержат в себе пушкинские строки. Кому бы ни было посвящено послание Пушкина «КН\*\*\*» – и как бы ни была искажена действительная история его создания (если предположить, что А.О. Смирнова не вполне точна в своих воспоминаниях), оно в любом случае несет в себе тот смысл, который не только слепо пересказал, но и глубоко прочувствовал в нем Гоголь.

### Список литературы

*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т.1–13. М., 1953–1959.

<Белинский В. Г.> Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI // Отечественные Записки. 1841. Т.17. № 8. Отд. 6.

<Белинский В. Г.> Сочинения Александра Пушкина. Санктпетербург. Одиннадцать томов... Статья третья // Отечественные Записки. 1843. Т.30. № 10. Отд. 5.

<Белинский В. Г.> Сочинения Александра Пушкина... Статья пятая // Отечественные Записки. 1844. Т.32. № 2. Отд. 5.

*Бельчиков Н. Ф.* Пушкин и Гнедич. История послания 1832 г. // Пушкин. Сборник 1 / Пушкинская комиссия Общества Любителей Российской Словесности / Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924.

- Вацуро В. Э.* Поэтический манифест Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14.
- Воропаев В. А.* Поэт и Царь. Об адресате стихотворения Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один...» // Университетский пушкинский сборник. М., 1999.
- Воропаев В. А.* Поэт и Царь. Об адресате стихотворения А. С. Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один...» // Вестник славянских культур. 2009. № 1.
- Гоголь Н.* Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847.
- Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.; Киев, 2009.
- Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников: Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. / Изд. подготовил И. А. Виноградов. М., 2011–2013.
- Есипов В. М.* «С Гомером долго ты беседовал один...»: Опыт текстологического исследования // Пушкинский сборник. М., 2005.
- Житомирская С. В.* А. О. Смирнова-Россет и ее мемуарное наследие // Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989.
- К. Р.* Избранная переписка. СПб., 1999.
- Кибальник С. А.* Почему Гоголь «открыл тайну» пушкинского стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один...»? // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. 2009. № 8.
- Лернер Н. О.* Примечания // Пушкин. <Собр. соч.> / Библиотека великих писателей под ред. проф. С. А. Венгерова. Пг., 1915. Т. 6.
- Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. В 4 т. Т. 1. 1799–1824 / Сост. М. А. Цявловский; Т. 2. 1825–1828 / Сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова; Т. 3. 1829–1832 / Сост. Н. А. Тархова; Т. 4. 1833–1837 / Сост. Н. А. Тархова. М., 1999.
- Мейлах Б. С.* «С Гомером долго ты беседовал один» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974.
- Мельник В. И.* Стихотворение А. С. Пушкина «К Гнедичу»: (Проблемы смысла и комментария) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 19. Воронеж, 2003.
- Месяцеслов и общий штат Российской Империи на 1836. Ч. 1–2. СПб., <1836>.

Остафьевский архив князей Вяземских / Издание графа С. Д. Шереметева; Под ред. и с прим. В. И. Саитова. Т. 1–5. СПб., 1899–1913.

*Пушкин А.* Соч. Т. 9. СПб., 1841.

Саводник В. Ф. Заметки о Пушкине // Русский архив. 1904. № 5.

<Смирнова А. О., Смирнова О. Н.> Записки А. О. Смирновой. (Из записных книжек 1826–1845 гг.) // Северный Вестник. 1894. № 8.

<*Smirnov A.*> Extraits des carnets de souvenirs d'Alexandrine Smirnoff née de Rosset de 1826 a 1845 // Северный Вестник. 1894. № 8.

*Сведения об авторе:* Виноградов Игорь Алексеевич, доктор филол. наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН.  
E-mail: info@imli.ru

*В.А. Вороняев*

## ЗНАКОМСТВО ГОГОЛЯ С ЛЕРМОНТОВЫМ<sup>1</sup>

В статье освещена история знакомства Гоголя с Лермонтовым в Москве в мае 1840 г. Приведены суждения Гоголя о Лермонтове в частной переписке и в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»; перечислены стихотворения поэта, которые Гоголь предполагал включить в качестве примеров в «Учебную книгу словесности для русского юношества».

*Ключевые слова:* Гоголь, Лермонтов, русская поэзия, учебная книга словесности

The article deals with how Gogol and Lermontov got acquainted in May 1840. It quotes Gogol's opinions of the poet in his correspondence and the article entitled "What Is the Essence of the Russian Poetry and What Is Its Peculiarity?", and provides a list of Lermontov's poems which Gogol intended to include in his "A Schoolbook on Literature for the Russian Youth".

*Key words:* Gogol, Lermontov, Russian poetry, Schoolbook on Literature.

Существует предположение, что знакомство Н. В. Гоголя с М. Ю. Лермонтовым произошло в ноябре-декабре 1839 г. в Петербурге [Афанасьев, 1982: 99; Очман, 2010: 176; Смирнова, 1981: 114], однако документальных подтверждений этому нет. Известно об их личной встрече в Москве 9 мая 1840 г. на именинном обеде в честь Гоголя, устроенном историком М. П. Погодиным, в доме которого писатель тогда жил. С. Т. Аксаков вспоминал: «Приблизился день именин Гоголя, 9-е мая, и он захотел угостить обедом всех своих приятелей и знакомых в саду у Погодина. Можно себе представить, как было мне досадно, что я не мог участвовать в этом обеде: у меня сделался жестокий флюс от зубной боли, с сильной опухолью. Несмотря на то, я приехал в карете, закутав совершенно свою голову, чтобы обнять и поздравить Гоголя; но обедать на открытом воздухе, в довольно прохладную погоду, не было никакой возможности» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 691].

И далее Аксаков рассказывает уже со слов своего сына: «Разумеется, Константин там обедал и упросил именинника позвать Самарина, с ко-

---

<sup>1</sup> В основу статьи положен доклад, прочитанный автором на Международной научной конференции «200-летие со дня рождения М. Ю. Лермонтова» в Московском университете (октябрь 2014 г.).

торым Гоголь был знаком еще мало. На этом обеде, кроме круга близких приятелей и знакомых, были: <А.>И. Тургенев, князь П. А. Вяземский, Лермонтов, М. Ф. Орлов, М. А. Дмитриев, Загоскин, профессора Армфельд и Редкин, и многие другие. Обед был веселый и шумный, но Гоголь, хотя был также весел, но как-то озабочен, что, впрочем, всегда с ним бывало в подобных случаях. После обеда все разбрелись по саду, маленькими кружками. Лермонтов читал наизусть Гоголю и другим, кто тут случился, отрывок из новой своей поэмы “Мцыри”, и читал, говорят, прекрасно. Константин не слышал чтения, потому что в это время находился в другом конце обширного сада с кем-то из своих приятелей» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 691].

У Погодина Лермонтов оказался будучи в Москве проездом на Кавказ. Об этом обеде оставил запись в дневнике А. И. Тургенев: «Стол накрыт в саду: Лермонт<ов>, к<нязь> Вязем<ский>, Баратынский, Сверб<еевы>, Хомяков, Самарин, актер Щепкин, Орлов, Попов <...> С Лермонт<овым> о Барантах...» [Гоголь в воспоминаниях... 2013, III: 77]. Князь П. А. Вяземский в письме к дочери от 10 мая 1840 г. также упоминает о встрече с поэтом: «Вчера обедал я с Лермонтовым у Гоголя на Девичьем поле под открытым небом...» [Герштейн, 1986: 284].

О том, какой именно отрывок из «Мцыри» читал Лермонтов, можно судить по дневниковой записи Ю. Ф. Самарина (от 31 июля 1841 г.): «...я увидел его (Лермонтова. – В. В.) несколько лет спустя на обеде у Гоголя. Это было после его дуэли с Барантом. Лермонтов был очень весел. Он узнал меня, обрадовался <...> тут он читал свои стихи – Бой мальчика с барсом. <...> Лермонтов сделал на всех самое приятное впечатление» [Гоголь в воспоминаниях... 2013, III: 207].

На следующий день Гоголь встречался с Лермонтовым на вечере у Екатерины Александровны Свербеевой. 10 мая 1840 г. А. И. Тургенев отметил в дневнике: «Вечер у Сверб<еевой> <...> Лермонтов и Гогель<sup>1</sup>. До 2-х часов» [Гоголь в воспоминаниях... 2013, III: 77]. Из этой записи следует, что между Тургеневым, Лермонтовым и Гоголем шла продолжительная – до двух часов ночи – беседа, подробности которой неизвестны. 18 мая 1840 г. Гоголь выехал из Москвы за границу и больше с Лермонтовым не встречался. 28 августа (н. ст.) 1841 г. поэт Н. П. Огарев, видевший Гоголя во Франкфурте, писал жене из Кельна: «Гоголь не верит смерти Лермонтова, ибо дуэль давно известна и известно, что никто в ней не погиб. Слава Богу, если так!» [Гоголь в воспоминаниях... 2012, II: 142].

<sup>1</sup> А. И. Тургенев в дневниках чаще пишет «Гогель» вместо «Гоголь».

Отголоском бесед о Лермонтове, возможно, являются строки письма С. Т. Аксакова к Гоголю (июнь 1840 г.): «Я прочел Лермонтова “Героя нашего времени” <...> и нахожу в нем большое достоинство. Живо помню слова ваши, что Лермонтов-прозаик будет выше Лермонтова-стихотворца» [Гоголь, XI: 302]. Впоследствии Гоголь выразил ту же мысль в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», вошедшей в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), где он противопоставляет поэзию и прозу Лермонтова: «В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой. Тут видно больше углубленья в действительность жизни – готовился будущий великий живописец русского быта...» [Гоголь, VI: 189].

Гоголя роднит с Лермонтовым интерес к «внутреннему человеку» (одно из любимых гоголевских выражений, восходящее к словам св. апостола Павла <2 Кор. 4, 16>: «...но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется»). В «Авторской исповеди» Гоголь писал о характере своего чтения: «Все, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустытника, меня занимало...» [Гоголь, VI: 225–226]. Высказано предположение, что под «исповедью светского человека» подразумевается роман Лермонтова «Герой нашего времени» [Смирнова, 1981: 115].

Среди стихотворений разных авторов, переписанных рукой Гоголя (датируются 1845 г.), имеются лермонтовские «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...»), «Завещание» («Наедине с тобою, брат...»), «К современному поколению» («Печально я гляжу на наше поколение...»), «Спор» («Как-то раз перед толпою...») [Гоголь, XVII: 638–643]. Первые три стихотворения Гоголь относил к жанру песен и намеревался включить в число «примеров» незавершенной «Учебной книги словесности для русского юношества» (они находятся в списке песен сохранившегося проспекта книги) [Гоголь, VI: 338]. Стихотворения «К современному поколению» (под названием «К XIX веку») и «Пророк» отнесены в «Учебной книге словесности...» к разделу «Оды, гимны и лирические воззвания» [Гоголь: 337]; стихотворение «Спор» – к жанру эклог [Гоголь: 341]. Среди бумаг Гоголя имелся также список «Демона» Лермонтова, «закрывающий несколько новых строф и стихов сравнительно с <...> печатными текстами» [Гоголь, XVII: 817; Гоголь в воспоминаниях... 2011, I: 381].

В цитируемой выше статье, посвященной русской поэзии, Гоголь, имея, вероятно, в виду строки стихотворения Лермонтова «Дума», писал о поэте: «Безрадостные встречи, беспечальные расставанья, странные, бессмысленные любовные узы, неизвестно зачем заключаемые и неизвестно зачем разрываемые, стали предметом стихов его и подали случай Жуковскому весьма верно определить существо этой поэзии словом безочарование» [Гоголь, VI: 188]. Говоря далее об изгнании нечистого духа посредством его художественного изображения, Гоголь добавлял в связи со стихотворением Лермонтова «Сказка для детей» (1840): «Может быть, с окончанием этой повести, которая есть лучшее его стихотворение, отделался бы он от самого духа и вместе с ним и от безотрадного своего состояния (приметы тому уже сияют в стихотворениях “Ангел”, “Молитва” и некоторых других), если бы только сохранилось в нем самом побольше уваженья и любви к своему таланту» [Гоголь: 189; см. также Виноградов, 2013: 265–269].

Определенное влияние на Гоголя при создании второй редакции «Тараса Бульбы» (1841, опубл. 1843) оказало стихотворение Лермонтова «Бородино» [Гоголь, XVII: 817–818; Виноградов, 2013: 264–265].

### Список литературы

- Афанасьев В. В.* Окружение Лермонтова (избранные лица). Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) // Афанасьев В. В., Боголепов П. К. Тропа к Лермонтову: Документально-художественная книга-справочник жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М., 1982. С. 98–99.
- Виноградов И. А.* Гоголь и Лермонтов как «собеседники» Белинского («услуги») критика и ответы Гоголя // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения: Сб. науч. статей по материалам Международной науч. конференции. М.; Новосибирск, 2013. С. 262–271.
- Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1986.
- Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подготовка текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.; Киев, 2009–2010.
- Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. / Изд. подготовил И. А. Виноградов. М., 2011–2013.
- Очман А. В.* Гоголь о Лермонтове // Лермонтовские чтения – 2009: Сб. статей. СПб., 2010. С. 176–184.

*Смирнова Е. А.* Гоголь Николай Васильевич // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М., 1981. С. 114–115.

*Сведения об авторе:* Воропаев Владимир Алексеевич, доктор филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: voropaevvl@bk.ru

В.Б. Катаев

## ЧЕХОВ СОВРЕМЕННЫЙ

Понятие современности применительно к творчеству писателя-классика может включать различные измерения. Для Чехова это (может быть, в первую очередь) – вхождение в язык, русскую речь, фразеологию сотнями словечек, оборотов, языковых конструкций. Другое измерение – безоговорочное всемирное признание его драматургии (примеры – от Бразилии до Японии, от Исландии до Южной Африки). Неожиданная степень современности в подходе к интерпретации Чехова – использование новейшей робототехники в постановке его пьесы. Актуализация современных общественных, политических смыслов просматривается в ряде театральных интерпретаций произведений Чехова.

*Ключевые слова:* современность, культурная глобализация, интерпретация, актуализация смыслов, мировая художественная культура.

The notion of modernity as applied to a classical author's work may contain different dimensions. For Chekhov it may be (perhaps primarily) his becoming a part of the language, common parlance, Russian phraseology with hundreds of words, turns of phrase and linguistic structures. Another dimension is absolute general recognition of his dramaturgy (examples range from Brasil to Japan, from Iceland to South Africa). An unexpected degree of modernity in the approach to Chekhov's interpretation is the use of robot technologies in staging his play. The mainstreaming of modern social and political significances can be seen in a number of theatrical interpretations of Chekhov's works.

*Key words:* modernity, cultural globalization, interpretation, mainstreaming of significances, art culture of the world.

Современен ли Чехов, его творчество? Или это достояние минувшего времени, школьных хрестоматий и музеев?

Ответ можно искать разными путями. Первый, пожалуй, самый очевидный – через язык. Как часто в нашей речи мы употребляем, чтобы сделать ее более наглядной, выразительной, такие обороты или слова: *на деревню дедушке; как бы чего не вышло; лошадиная фамилия; Волга впадает в Каспийское море; в Греции всё есть; маразм крепчал; этого не может быть, потому что этого не может быть никогда; подъезжая к сией станции и глядя в окно, у меня слетела шляпа; хамелеон с Пришибевым и человеком в футляре; в человеке всё должно быть прекрасно*, – и так далее, и так далее – десятки подобных выражений и слов, – чаще всего не задумываясь об их источнике. Они стали анонимными и общепонятными, а восходят-то они к Чехову. Чехов сегодня жив не только

своими рассказами и пьесами – а, может быть, прежде и более всего эти-ми сотнями своих словечек, фраз, языковых конструкций, уже не-отделимыми от нашего языка и речи. Но это только одна сторона дела.

Другая – в том, что он занимает в мировой литературной иерархии высочайшую позицию, получил безоговорочное всемирное признание как один из гениев мировой литературы и, шире, художественной культуры. Признание не только наше, его соотечественников, или зарубежных специалистов по русской литературе. Признание и распространение произведений Чехова во всем мире – знак своего рода культурной глобализации.

Наследие Чехова – это не только тексты его сочинений: это театр и те разнообразные искусства, которые оплодотворяются его творчеством.

Чтобы объединить две темы – «Чеховская карта мира» и «Чехов современный», – приведу два примера с двух концов света, из Бразилии и Японии.

В недавно вышедшем очередном бюллетене Северо-Американского Чеховского общества (сейчас он выпускается в Канаде) напечатана статья Родриго Алвеса до Насименто, профессора из Сан-Пауло, «Восприятие Чехова в Бразилии»<sup>1</sup>.

Надо сказать, что Бразилия, как и в целом Латинская Америка, до сих пор была белым пятном на Чеховской карте мира. В монументальном трехтомнике «Литературного наследства» «Чехов и мировая литература»<sup>2</sup> нам была представлена удивительная по разнообразию картина вхождения Чехова в культуру разных стран и континентов с начала и до последних (точнее, предпоследних) десятилетий XX века. Тут были и Европа с Северной Америкой, и страны Азии, и арабский мир, и Австралия, и даже – трудно себе представить – Экваториальная Африка. Перефразируя известное изречение, мы можем сказать, что над Чеховским миром солнце никогда не заходит.

И только страны Латинской Америки в этом трехтомном обзоре освоения миром чеховского наследия почему-то не были представлены – явное упущение составителей. И вот с первых же строк статьи До Насименто мы узнаем, что «сегодня Антон Павлович Чехов, возможно, один

<sup>1</sup> *Do Nassimento R.A. Chekhov's Reception in Brasil: From the Rough Stages to the Main Theatres // The Bulletin of the North American Chekhov Society. Vol. XX. No. 1. Spring 2014. P. 25–56.*

<sup>2</sup> Чехов и мировая литература / Литературное наследство. Т. 100: В 3 кн. Кн. 1. М., 1997. Кн. 2. М., 2005. Кн. 2. М., 2005.

из самых репертуарных драматургов в Бразилии», что для ведущих театральных трупп этой страны их постановки «Трех сестер», «Чайки» или «Дяди Вани» стали поворотными пунктами в их развитии. Между тем, замечает автор, все произошло в последние десятилетия – «до 1980-х (а, напомним, трехтомник «Литнаследства» заканчивал большинство обзоров именно 80-ми годами. – В. К.) многие деятели бразильского театра считали Чехова устаревшим, несовременным, не соответствующим идеологическим требованиям в стране, которая тогда поднималась из мглы диктатуры».

А что сегодня? С середины 80-х бразильские театры не просто изменили отношение к Чехову. Автор статьи насчитывает за последние годы более *сорока* постановок чеховских пьес. В Бразилии, пишет он, сложились *три* направления в интерпретации нашего писателя: 1) Чехов – универсалист, толкователь человеческих душ; 2) (может быть, наиболее любопытное) политически истолкованный Чехов, помогающий пролить свет на бразильские реалии, и 3) Чехов, подвергаемый деконструкции.

Выдающийся бразильский режиссер Хосе Челса, поставивший «Три сестры», говорил в интервью: «Все самое важное, что я могу сказать о театре и о жизни, я выразил в этой работе». «Чехов – наш современник», – называет один из разделов своей работы бразильский автор и заканчивает так: «Сейчас уже нет вопроса, насколько театр Бразилии “созрел” для Чехова. Для многих театральных компаний он не только помог установить национальную театральную традицию – он может больше сказать нам о сегодняшнем мире, чем большинство других драматургов. И бразильские зрители готовы к восприятию новых интерпретаций произведений этого писателя, более живого, чем всегда».

Это – известие из Бразилии, страны, для чеховеда (если только он не любитель футбола или самбы) прежде неизвестной. Но, можно быть уверенным, не менее богатые открытия по части освоения чеховского наследия ждут нас, если обратиться к Аргентине и другим странам южноамериканского континента. И там, как и во всех иных частях света, присутствие Чехова в национальных театральные культуры, в произведениях писателей-прозаиков стало явлением тотальной глобализации, глобализации культурной. (Кстати, один из последних по времени нобелевских лауреатов по литературе, канадка Элис Манро, пользуется репутацией «канадского Чехова».)

Другой мой пример связан с Японией. В отличие от Бразилии, тяготение к Чехову, принятие русского писателя в национальный культурный

пантеон в Японии началось значительно раньше и не прекращается поныне. Запомнилось высказывание японского автора: вхождение Чехова в мировую культуру он уподобляет тому, как «капли дождя понемногу пропитывают почву»<sup>3</sup>

Звезда мировой русистики японец Мицусеи Нумако делает признание: «...когда я начал заниматься русским языком, мне тогда казалось, что уже ничего нельзя сделать в области русской классической литературы, что надо искать свое место... Меня интересовали Бабель, Замятин и так далее... Я следил со страстью за современным процессом, появлялись новые имена – Сорокин, Пелевин, Толстая, но... Нельзя сказать, что современные писатели так уж отвечают самым сложным современным проблемам. Некоторые из них просто шокируют, эпатажируют читателей – но это, скорее, феномен одноразового эффекта... Все-таки, читая этих современных писателей, нам парадоксальным образом хочется еще перечитать классическую литературу. И оказывается, например, Чехов – очень современный писатель, много предсказал и многое предвидел, и даже по приемам и по содержанию он был очень современным человеком, и то, что он писал, перекликается с современными проблемами не только в России, но даже в Японии, поэтому его так жадно читают у нас»<sup>4</sup>.

Что ж, подобное восприятие Чехова – явление отнюдь не уникально японское. О современности Чехова говорит итальянец Витторио Страда: «Чехов абсолютно современен... Надо лишь уметь читать, переводить их [его произведения] на язык современности... Современный критик как раз и должен иметь способность переводить классику для современного человека, учитывая страшный опыт нашего времени, которое было отчасти предугадано, предчувствовано классикой»<sup>5</sup>. О том же, применительно к стране своего сегодняшнего пребывания, говорит Александр Генис: «Чехов, пожалуй, единственный из русских классиков, который стал своим в Америке. Чехов считается автором не экзотическим, как, скажем, Достоевский, а современным и вечным. <...> Никто из русских классиков – ни Тургенев, ни даже Пушкин, не стали на Западе классиками просто, как, скажем, Шекспир. Чехов уникален. Он рассказывает миру не о русском человеке (чем, скажем, подкупает

<sup>3</sup> Литературное наследство. Т. 100. Кн. 3. С. 79.

<sup>4</sup> «В Японии очень мало знают о реальных русских людях» // Литературная газета. 2014. № 1–2 (6445). С. 11.

<sup>5</sup> «Научиться читать классику» // Литературная газета. 2013. № 49 (6442). С. 11.

западного читателя Достоевский), а о человеке вообще»<sup>6</sup>. Исландский актер Ингвар Эггерт Сигюрдссон, исполнитель главной роли в недавнем голливудском боевике «Эверест», признается: «Впервые я играл в спектакле по пьесе Чехова еще в театральной школе. И когда ты впервые знакомишься с Чеховым, то хочется играть его снова и снова. Потому что Чехов – это наркотик»<sup>7</sup>. (Вспомним, что главную особенность, неповторимое достоинство произведений Чехова – они сродны и понятны «не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще»<sup>8</sup> – назвал еще Лев Толстой).

Можно продолжать и продолжать, но я вернусь к японскому примеру – это привезенная в Москву позапрошлой осенью театром университета Осака постановка «Трех сестер», которая шокировала и заставила задуматься, наверное, не одного меня. Подзаголовком спектакля было «Андроид версия. По пьесе А. П. Чехова».

На сцене воспроизводилась сюжетная схема чеховской пьесы, с перенесением действия в японскую провинцию наших дней. И умерший год назад отец (ученый в области передовой робототехники), и сестры: старшая, преподавательница в школе, средняя, со своим японским Кулыгиным, и младшая, и их брат, и друзья семьи. Только вместо мечты о Москве – стремление перебраться в Сингапур, где в кризисные времена больше шансов реализовать себя по современной специальности.

Рядом и наравне с живыми актерами в действии участвовали два искусственных создания. Робот первого поколения в роли слуги – его посылают в магазин, он готовит по заказу ужин, вступает в шутовскую перебранку с хозяевами – забавная машинка на колесиках. Но совсем не машиной выглядит другой, робот-андроид, или геминоид, с человеческой внешностью, мимикой, голосом. Он замещает младшую из сестер. Я сидел в зале театра «Школа драматического искусства» во втором ряду и не заметил ни малейшей искусственности, которая бы позволила отличить это создание от участвовавших в действии актрис-людей. (Разве что передвигалась японская робот-Ирина в коляске наподобие инвалидной: батареи, точнее, пневматические актуаторы, приводящие все в движение, пока достаточно громоздки, и их просто прячут. Но усовершенствование,

---

<sup>6</sup> «За что Запад любит Чехова» // Radio Free Europe / Radio Liberty. США. 04.01.2012.

<sup>7</sup> Независимая газета. 2015. 6 августа. С. 8.

<sup>8</sup> См.: Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, мемуары... / Сост., коммент. А. С. Мелковой. М., 1998. С. 287.

несомненно, последует в ближайшем будущем, и гоминид будет воспроизводить походку человека.)

Сегодня никого в мире не удивить ошеломляющими успехами японской электроники или робототехники. Но соединение истории чеховских трех сестер с демонстрацией такой возможной замены человека роботом – это сигнал из совсем недалекого будущего, отнюдь не только театрального. Настораживающий сигнал. «Данный проект показывает, – пишут авторы спектакля, – как роботы и люди будут сосуществовать друг с другом в ближайшем будущем»<sup>9</sup>. (Заголовок недавней статьи в «Комсомольской правде»: «Кофе в постель олигархам будет приносить робот-двойник Анны Семенович» – и это, надо полагать, самое безобидное применение ближайших изобретений электронно-микросхемного сообщества. Роботы и роботессы не заменят людей полностью, успокаивают нас разработчики. Но перспектива может оказаться совершенно иной.)

Вернемся к Чехову. Конечно, для демонстрации «робота, имитирующего человеческую внешность, с интеллектуальной системой, дающей возможность жизни в обществе»<sup>10</sup>, можно было выбрать другого драматурга и другую пьесу. Но, очевидно, для японского конструктора и режиссера именно Чехов соотносим с высшими достижениями современной мировой робототехники. И что же дальше?

Большую степень современности в подходе к интерпретации Чехова, кажется, трудно отыскать. Но возникают вопросы: «При чем тут Чехов? Такая трансформация пьесы “Три сестры” служит приращению смысла или его искажению?» Рецензию на этот спектакль в «Чеховском вестнике» критик заканчивает словами: «...двойник, замена для человека-актера есть. Но – вопрос без ответа – зачем?..»<sup>11</sup>

И здесь уместно задать вопросы о том, что включается в понятие *современного* писателя применительно к классику.

«Чехов – наш современник», – пишет бразилец. И наверняка в тех сорока бразильских постановках чеховских пьес, особенно тех, которые содержат аллюзии на значимые для современной Бразилии проблемы, зритель чувствовал современность русского драматурга как *злободневность, злободневность общественную и даже политическую*.

Это нам известно и по южноафриканской адаптации «Вишневого сада», где отсылки на российское крепостное право заменялись отсылками

<sup>9</sup> Программа спектакля. С. 2

<sup>10</sup> Там же. С. 4.

<sup>11</sup> Чеховский вестник. Вып. 29. 2013. С. 59.

на недавний апартеид; южноафриканский марксист Петя Трофимов терял там не галоши, а шапку, привезенную им из Москвы, а Прохожий из 2-го действия угрожал расправой противникам Нельсона Манделы<sup>12</sup>. Полоса политизированного Чехова, трактованного как противника грядущей революции, предсказателя Гулага и даже распада Советского Союза, прошла и по нашим сценам в девяностые годы. Сейчас критерии политкорректности и, стало быть, актуализированных сегодня смыслов творческого наследия писателя поменялись. Как это присутствует у нас в конкретных постановках?

Для меня наглядный пример некой переоценки ценностей, реализуемой через обращение к Чехову, – две постановки «Дяди Вани», осуществленные Андроном Кончаловским с перерывом в 40 лет – в фильме начала 1970-х и недавнем спектакле в театре имени Моссовета.

Вспомним, как в фильме была сыграна сцена покушения из третьего действия, как в своем обращении к Серебрякову (Владимиру Зельдину) дядя Ваня (Иннокентий Смоктуновский) выступал как обличитель, разоблачитель. Он буквально взлетал на лестницу и оттуда, с высоты, обращал свою гневную речь. В том же ключе трактовалась эта сцена Олегом Басилашвили в спектакле Георгия Товстоногова. Зритель 70-х годов чувствовал, что речь идет не о частных судьбах: актеры и постановщики доносили мысль о тяготах положения целого поколения интеллигенции (не чеховской, а современной им) под гнетом враждебных, угнетающих сил: не будь над ними Серебряковых, по вине которых «пропала жизнь», советские «дяди Вани», конечно, реализовали бы себя, могли бы прожить жизнь совершенно иначе.

Совершенно другие трактовки мы видим в современных постановках. Персонаж Павла Деревянко в новом спектакле Кончаловского соответствует одной из характеристик, которые дяде Ване дает Астров: «шут гороховый». «Притча о недотепе» – названа точная рецензия на «Дядю Ваню» в вахтанговском спектакле Римаса Туминаса (там роль Войницкого исполнил Сергей Маковецкий). Инфантильным ребенком, которому татап до сих пор нос подтирает и отвешивает шлепки, сыгран Борисом Плотниковым этот персонаж в мхатовской постановке Миндаудаса Карбаускаса. Все эти новейшие дяди Вани вызывают сочувствие, жалость, но вместе с тем и заслуженную насмешку, если не презрение.

Совпадения и тогда, и теперь, конечно, не случайны. В «Дяде Ване» всегда видели пьесу о судьбах русской интеллигенции. Если в семиде-

---

<sup>12</sup> См.: Чеховский вестник. Вып. 7. 2000. С. 41.

сытые годы современным был Чехов, вызывавший сочувствие к судьбам Войницких и Астровых, задыхавшихся и пропадавших в обстановке несвободы, то сейчас настала пора, говоря словами поэта, насмешки горькой «обманутого сына над промотавшимся отцом». Российская интеллигенция получила чаемые тогда свободы, и что же – ни Достоевских, ни Шопенгауэров за последние четверть века из своей среды не выдвинула, лишь обнаружив (в очередной раз) свою историческую и общественную несостоятельность. Новые спектакли по пьесе Чехова звучат крайне актуально, и современными выглядят дяди Вани – шуты гороховые и недотепы, особенно рядом с деловитыми, торжественно вышагивающими, не без резона рассуждающими Серебряковыми, как их представляют в названных спектаклях Александр Филипченко, Евгений Князев и Олег Табаков.

Переход театра от сочувствия к трезвости в изображении героев типа дяди Вани – лишь один из примеров новых тенденций в интерпретации произведений Чехова, обозначившихся в последнее время.

Итак, Чехов *современный* – какое из наполнений этого понятия приложимо к нашему писателю? Популярный? Востребованный? Злободневный? Понятный для современного человека? Да, все эти измерения современности чеховского наследия очевидны, и любая точка на чеховской карте мира представляет свои доказательства этого. И эти доказательства современности лишь укрепляют осознание другого качества – вневременного, точнее, всевременного, универсального измерения этого художественного мира. Доказательств этому можно привести опять-таки множество.

Мне понравились, может быть, в чем-то простодушное, но искреннее рассуждение студентки: «Если ты, читая произведение, видишь в нем актуальные, волнующие тебя вопросы (и, что важно, вопросы, которые будут волновать еще много столетий подряд), то это произведение, которое нельзя просто закрыть и забыть, – оно входит в разряд великих, нужных нам сегодня».

Но современность выдвигает свои вызовы, способные озадачить и обесценить любые оптимистические рассуждения. Никто не возьмется предсказать, к чему приведет тотальный поворот человечества от чтения к визуальным форматам передачи и восприятия информации. Будут ли читать (в том числе и Чехова) грядущие поколения? Андроиды-геминюиды, в массовом порядке и количестве участвующие в нашей жизни (и в том числе в спектаклях по Чехову), – к каким последствиям приведет это неизбежное вторжение?

Вызовов немало. Но «пока земля еще вертится», в двух проявлениях я вижу несомненность присутствия Чехова в современности и продолжения его жизни во времени.

Первое – это театр: пока это чудо человеческой культуры будет существовать, не прекратится гонка людей театра за все новыми постановками Чехова, все новыми «ныряниями» в глубины чеховского мира. Да, сейчас пьесы Чехова чаще используются в качестве материала для авангардных и постмодернистских экспериментов; японская андроид-версия – только крайний случай. «Постановщик полностью переосмыслил идеи классика, дописал текст и изменил характеры» – вот формула множества современных интерпретаций и без использования андроидов. Что ж, слова, сказанные когда-то Чеховым (по поводу какой-то постановки «Гамлета»): «Понимать по-своему не грех, но надо понимать так, чтобы автору не было обидно», – этот завет соблюдается редко. Но, пока жив театр, Чехов, как и Шекспир, останется его основным автором.

И второе – это русский язык, русская речь, русская фразеология, которые Чехов стал обогащать, начиная с первой своей публикации, «Письма к ученому соседу» («Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда») и затем оставил десятки таких слов, оборотов, навсегда вошедших в нашу речь и употребляемых и теми, кто никогда не задумывается и не догадывается об их источниках и происхождении. Пока существует русская речь, Чехов неустранимо будет в ней присутствовать.

Закончить можно, перефразировав слова Гете, сказанные им о Шекспире: «Чехов, и несть ему конца». Или – повторяя девиз недавней успешной акции по массовому прочтению произведений писателя: «Чехов жив!»

### **Список литературы**

- Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... / Сост., коммент. А. С. Мелковой. М., 1998.
- Литературная газета. 2013. № 49 (6442).
- Литературная газета. 2014. № 1–2 (6445).
- Независимая газета. 2015. 6 августа.
- Чехов и мировая литература / Литературное наследство. Т. 100: В 3 кн. Кн. 1. М., 1997. Кн. 2. М., 2005. Кн. 2. М., 2005.
- Чеховский вестник. Вып. 7. М., 2000.
- Чеховский вестник. Вып. 29. М., 2013.

*Do Nassimento R.A. Chekhov's Reception in Brasil: From the Rough Stages to the Main Theatres // The Bulletin of the North American Chekhov Society. Vol. XX. No. 1. Spring 2014. P. 25–56.*

*Сведения об авторе:* Катаев Владимир Борисович, доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: [kataev2003@yandex.ru](mailto:kataev2003@yandex.ru)

*А.В.Сергеев*

## Георг Брандес и «литература прорыва»

В настоящей статье рассматривается роль Г.Брандеса в создании культурного движения «Современный прорыв», направленного на создание литературы, обсуждающей самые острые проблемы современности, и влияние критика на скандинавских писателей – участников движения (Й.П.Якобсен, Б.Бьёрнсон, Х.Ибсен, А.Стриндберг), благодаря которым литература Скандинавии последней трети XIX в. пережила мощный подъем и сумела выйти на передовые позиции в Европе.

*Ключевые слова:* культурное движение, проблемы современности, участники движения, пережила подъем.

In the present article G. Brandes's role is considered in the creation of the cultural movement "The Modern Breakthrough". Its focus was on creating literature touching the most burning issues of the present. It also examines the influence of the critic on Scandinavian writers – participants in the movement (J.P. Jacobsen, B. Bjornson, H. Ibsen, A. Strindberg) thanks to whom the literature of Scandinavia of the last third of the XIX century experienced a powerful rise and managed to come to advanced positions in Europe.

*Key words:* the cultural movement, present problems, participants of the movement, to experience a rise.

С именем Георга Брандеса (1842–1927) связан один из самых плодотворных периодов в развитии литературы и искусства в скандинавских странах. В начале 1870-х гг. выдающемуся датскому критику и публицисту удалось объединить лучшие силы творческой интеллигенции в Дании, Норвегии и Швеции для решения актуальных проблем национального и культурного развития. Движение идейных сторонников Брандеса получило название «Современный прорыв» (*Det moderne gennembrud*), а литературное творчество участников этого движения – «литература прорыва». Идеино-эстетическая программа Г.Брандеса, направленная на создание литературы, обсуждающей наиболее острые проблемы современности, воплотилась в творчестве Й.П. Якобсена, Х. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Стриндберга и других скандинавских авторов.

В художественных произведениях участников «Современного прорыва», созданных в период общественно-культурного подъема 1870–1880-х годов, можно выявить общие черты, которые характеризуют особенности этого движения в целом. Они связаны главным образом со стремлением

провести переоценку ценностей в самых разных областях общественной жизни. «В наших душах царило ликование. Мы верили, что все задачи будут разрешены и цепи падут. Мы надеялись, что возникнет республика, что религии наступит конец, и освобожденное человечество испытает блаженство» [Jorgensen, 1916: 125], – писал датский поэт и литературный критик Й. Йоргенсен, вдохновлявшийся бунтом художнического «я» против существующего порядка, индивида – против общества, поэзии – против филистерства. Бурный энтузиазм Йоргенсена питали слова А. Стриндберга, с которыми он, вернувшись в 1884 г. на родину, обратился к встречавшим его на стокгольмском вокзале: «Когда я уезжал, в Швеции было едва можно дышать. Меня радует, что теперь мы все можем вздохнуть полной грудью» [Jorgensen, 1916: 125]. Для молодого поэта, как и для прославленного шведского писателя, глубоко презиравшего мир буржуа, филистеров и клерикалов, провозглашенное Г. Брандесом требование «ставить проблемы на обсуждение» казалось насущным велением времени. Идеалы свободы, вера в социальный и духовный прогресс, отказ от религиозного мировоззрения и буржуазной морали воодушевляли многих.

На участников «прорыва» заметное влияние оказали идеи философского позитивизма (О. Конт, И. Тэн, Ст. Милль, позднее Г. Спенсер), открывшие им естественно-научную картину мира. Свою роль сыграли традиции французского Просвещения, дух и идеалы которого в скандинавских странах царили всю первую треть XIX в. Окружающий мир мог быть изменен воздействием человеческого разума. В результате должно было возникнуть общество, в котором гарантированы все условия гармонического развития личности. В критике религии их вдохновляла философская мысль немецких философов гегелевской школы, в первую очередь Л. Фейербаха, который, по словам Брандеса, «изучил природу возникновения религиозных представлений, начал решительное сражение в области критики религии и вышел из него победителем» [Brandes, 1903: 413].

Под влиянием Фейербаха формировались атеистические убеждения самого Брандеса, с особой силой отразившиеся в его основном труде «Главные течения европейской литературы XIX в.» (1872–1890), где религиозное мировоззрение и теологическое объяснение мира представлены как темная враждебная сила, подрывающая веру в разум и духовный прогресс. «Все сильнее и сильнее возрастает преклонение перед откровением религии и моралью отречения. Все наперебой друг перед другом

создают идеалы, с высоты которых действительность видится словно какой-то отдаленный черный пункт» [Брандес, 1907: 21]. Поэтому первоочередная задача скандинавских писателей заключалась в том, «чтобы с помощью прогрессивных идей изменить общественное сознание и остановить реакцию там, где этого требуют исторический прогресс» [Брандес, 1907: 23]. Им надлежало покончить с романтическим идеализированием жизни, сосредоточившись на изображении ее реальных проблем.

Для Й. П. Якобсена (1847–1885) формирование естественно-научного мировоззрения во многом явилось результатом его собственного внутреннего развития. Занятия биологией в Копенгагенском университете послужили для него предпосылкой изучения теории Дарвина, труды которого («О происхождении видов» и «Происхождение человека») в начале 1870-х гг. Якобсен перевел на датский язык и опубликовал в журнале Г. и Э. Брандесов «Девятнадцатый век». Другим источником его научных взглядов стали сочинения Фейербаха. Дарвинистское преклонение перед закономерностями развития живой природы Якобсен дополнил фейербаховским атеизмом. «В христианстве, на мой взгляд, слишком много противоречащего законам природы. Я предпочитаю относиться к нему как к своего рода мифологии» [Stangerup, 1971: 60].

На фоне интенсивных занятий естественными науками у Якобсена выработалось особое отношение к художественному творчеству. Его увлекала идея создания литературы, которая, подобно науке, могла бы дать ответ на все волнующие человека вопросы. «Бывают моменты, когда мне кажется, будто изучение природы – мое призвание, но иногда я думаю, что должен посвятить себя литературе. Если бы я только мог выразить вечные законы природы, ее чудеса и загадки на языке поэзии, то, почти убежден, мне удалось создать бы нечто новое, выходящее за рамки обыкновенного» [Stangerup, 1971: 61].

Дружба с Г. и Э. Брандесами имела исключительно важное значение для формирования эстетических взглядов Якобсена. Его увлекала идея создания литературы на основе научного подхода к явлениям действительности и – одновременно – защищающей право личности реализовать заложенный в ней возможности. Как и для Г. Брандеса, материалом творчества должна была служить «вся реальность бытия», исключая трансцендентальные сверхчувственные формы. «Писателю следует руководствоваться знанием законов природы в самом широком смысле этого слова и не переступать грань, отделяющую точное знание от всевозможных догадок и гаданий» [Jacobsen, 1968: 128].

В то же время, воспринимая человека как часть «всеобщей природы», Якобсен ставил своей задачей показать, как проявляется в нем духовное начало.

Новеллу Якобсена «Могенс» (1876) принято считать художественным манифестом «литературы прорыва». В герое новеллы, на первый взгляд, много общего с персонажами романтической литературы. Однако его отношение к природе в корне отлично от ее восприятия писателями-романтиками. Могенс не признает ничего таинственного и сверхъестественного, якобы скрытого в ней. И если природа лишена божественного начала, значит, нет оснований верить и во всемогущего Создателя.

Современников «Могенс» покорила прежде всего совершенством формы, красочностью колорита, изяществом и лиричностью поэтического стиля. Все это, безусловно, свидетельствовало о незаурядном таланте молодого писателя. Но еще важнее оказались новизна и оригинальность воззрений Якобсена. «Могенс» – это гимн человеку, решающему проблему обретения самого себя, своей человеческой сущности не в иллюзорном мире мечты, а в реальной действительности.

В романе «Фру Мария Груббе» (1876) идейным стержнем произведения вновь становится образ незаурядной и цельной натуры, для которой борьба за свое право на счастье, понимаемое как возможность реализовать лучшие свои качества, составляет цель и смысл всей ее жизни.

К образу Марии Груббе, заметной исторической фигуры XVII в., обращались многие датские авторы. Ее загадку попытался разрешить еще Людвиг Хольберг, которого глубоко заинтересовал вопрос: что заставило супругу внебрачного сына датского короля Фредерика III увлечься человеком низкого сословия? В начале XIX в. история Марии Груббе легла в основу рассказа С.С. Бликера «Дневник сельского понаморя» (1824), который изобразил ее под именем Софии и перенес действие из XVII в XVIII в. Судьба Марии Груббе волновала и Х.К. Андерсена, изобразившего ее в истории «Предки птичницы Греты». Наиболее близкой Якобсену по духу оказалась андерсеновская Мария Груббе – личность сильная и свободная. Однако религиозная идея бренности земной жизни и вечности жизни небесной, воплощенная Андерсеном в этой истории, поддержки у Якобсена не получила. Его Мария – человек верующий, однако в ней нет христианского смирения, и она не раскаивается в совершенных в прошлом ошибках. Она жила так, как ей подсказывала совесть, «веруя, по разумению своему, что живет праведно, не надеясь на загробное воздаяние и не молясь о нем». Религиозные представления отступают в тень

перед мудростью, которую «старая нищая паромщица» усвоила из своего опыта: «Я думаю, каждый человек проживает свою жизнь и умирает своей смертью».

Эта мысль с особой силой выражена в романе «Нильс Люне» (1880), герой которого решает для себя мучительную проблему – он отказывается от религиозного мировоззрения. В основу проблематики романа были положены острые дебаты по религиозным вопросам, разгоревшиеся в Дании в середине 1860-х гг. между епископом Мартенсенем, с одной стороны, и университетскими профессорами Р. Ниельсенем и Х. Брэхнером – с другой. В этих дебатах активно участвовал и Г. Брандес, опиравшийся в своих аргументах, как и его учитель Брэхнер, на философию Фейербаха. Фейербаховский взгляд на религию как проявление «бессознательного самосознания» человека нашел свое отражение и на страницах романа Якобсена.

Действие романа «Нильса Люне» охватывает период с 1830-х по 1860-е гг. Якобсен обращается в нем к традиционной жанровой структуре «романа воспитания», прослеживая, как и в «Фру Марии Груббе», процесс духовной эволюции героя от его юных лет до последних дней жизни (герой гибнет в датско-прусской войне 1864 года). Однако, в отличие от объективной по стилю повествования исторической хроники, в «Нильсе Люне» максимально усилено лирическое звучание, а основной конфликт перенесен в душу и сознание героя и является ключом к самовыражению его личности. Субъективное личностное начало играет в романе доминирующую роль. Сам Якобсен в письме Ф. В. Мёллеру в 1881 г. характеризует содержание романа как «лирическое выражение мировоззрения героя» [Jacobsen, 1970: 19].

История духовных исканий Нильса Люне – это упорная борьба с романтической мечтательностью, с иллюзорной верой в потустороннее за обретение своего истинного «я». Жестокая реальность жизни впервые открывается маленькому Нильсу в тот момент, когда умирает от туберкулеза его молодая и красивая тетя Эделе, а его страстные мольбы к Богу «сотворить чудо и не забирать у них ее» остаются без ответа. Потрясенный Нильс отворачивается от Бога, «вырывает его из своего сердца». Но этот бунт еще не означает прощания героя со «сказочной» верой во «всемогущего Вседержителя, у которого всегда наготове чудо». Он только подтачивает устои его религиозных представлений.

Нильс всерьез заявляет о своем атеизме в студенческие годы, когда усваивает «новые идеи» времени. В духе фейербаховского материализма

он доказывает своему приятелю, доктору Йеррилю, преимущество нового, научного мировоззрения перед старым, религиозным: «...в тот день, когда человечество, ликуя, возгласит: “Бога нет!” – в тот день, словно по волшебству, родятся новая земля и новое небо!.. И как обогатится жизнь, когда все вместится в ней, а не будет оставаться вовне. Поток любви, сейчас восходящий к Богу, вернется на землю, когда опустеет небо, и нежно прольется на все те людские особенности и черты, какими мы изукрасили Бога, чтобы сделать его достойным поклонения». Доктор Йерриль тоже атеист, но он лучше, чем Нильс, разбирается в людях и поэтому скептически относится к его словам: «Вера в карающего, правящего Творца – последняя великая иллюзия человечества, и что, как оно ее утратит? Положим, оно станет умней; но богаче ли, счастливей?»

Весь ход событий в романе подтверждает обоснованность сомнений доктора Йерриля. Процесс расставания со старым, религиозным мировоззрением и замена его новым, атеистическим необычайно сложен. Он требует от героя подлинного мужества, полной мобилизации всех душевных сил. В несчастьях, выпадающих на его долю, полагаться только на себя, на свои силы Нильсу намного труднее, чем надеяться на «покровительство небес». Нильс признается своей юной жене Герде в том, «как мучительно тяжела и безотраднa правда атеизма в горький час в сравнение со светозарным сном о Вечном отце, которому дано разрешать все сомнения». И когда Герду поражает смертельная болезнь, а следом за ней уходит из жизни их единственный сын, Нильс ощущает, что ноша атеизма слишком тяжела, и у него нет сил ее нести. В отчаянии Нильс на коленях молит Бога о помощи, «только Его есть сила вовеки».

Однако точку в споре Нильса с доктором Йеррилем ставит финальная сцена романа. Тяжело раненный в грудь Нильс в лазарете вновь встречается с доктором Йеррилем и, умирая, отказывается от присутствия священника. Последнее испытание он выдерживает без колебаний. «Умирая трудной смертью», он «брeдил о доспехах и о том, что умрет стоя».

Г. Брандес не был удовлетворен «Нильсом Люне», поскольку ему показалось, что Якобсен мог бы более последовательно отстаивать в нем атеистическое мировоззрение. Но, стремясь к безусловной правдивости изображения, Якобсен поставил для себя иную задачу – показать, что «жить по законам самой жизни», не питая пустых иллюзий, – трудный личный выбор, требующий огромного напряжения сил. «Твердость души и та дорогая цена, которую надо за нее заплатить, – вот в каком направлении повертывается в романе Якобсена проблема отказа от религи-

озного мировоззрения и создания мировоззрения нового, чисто человеческого» [Адмони, 1994: 233]<sup>1</sup>.

Еще более настороженно Г. Брандес отнесся поначалу к творчеству Ибсена. Именно этим была обусловлена его не слишком высокая оценка ибсеновского «Бранда», действующие лица которого, по словам критика, не всегда художественно убедительны. Все дело в том, что «основные персонажи пьесы – суть воплощенные понятия, <...> его образы никак не хотят принять всесторонний, жизненный характер». Отсюда и «тянется нить к склонности Ибсена к изображению отвлеченному и символическому» [Брандес, 1906: 41].

Ибсен не стал вступать в полемику, сославшись на то, что он, очевидно, и в самом деле не усвоил принципы «современного научного мировоззрения», хотя и заметил по этому поводу: «Чего нам, профанам, не хватает как знания, имеется у нас, я думаю, до известной степени в виде инстинкта и догадки. И задача поэта ведь, в сущности, в том, чтобы видеть, а не в том, чтобы рассуждать; во всяком случае, для себя лично я в рефлексии вижу опасность...» [Ибсен, 1958: 695].

Впоследствии, анализируя драмы Ибсена о современности, Брандес изменил свою точку зрения, высоко оценив творческую деятельность драматурга как выразителя нового мировоззрения. «Ибсен не только всецело проникся идеями своего времени, но и придал им более грандиозный характер» [Брандес, 1906: 117].

Эти слова очень важны, в частности, для понимания того, как под влиянием Брандеса формировалось отношение Ибсена к религии. Представленный в «Бранде» абстрактный идеал долга постепенно трансформировался у Ибсена в конкретную общественно значимую цель. Этот процесс начался уже во время работы над «Кесарем и Галилеянином» (1873), где император Юлиан мечтает о более свободной и прекрасной жизни без Христа. Христианское учение не отвечает требованиям людей, которые находятся за пределами тьмы катакомб. В этой лишенной солнца атмосфере в Юлиане просыпается жажда свободы и радости. «Наверх, к свету дня! Перед нами открыты все пути!» – восклицает герой в конце первой части драмы.

---

<sup>1</sup> По мнению В. Г. Адмони, представленный в романе подход к смене религиозного мировоззрения атеистическим, предъявляющий огромные требования к человеку, ставит датского писателя в один ряд с классиками мировой литературы Ибсеном и Достоевским.

Отсюда прямой путь к «Столпам общества» (1877) с звучащим в них призывом к лучшему будущему. И хотя Ибсен не возлагает на церковь ответственности за ложь, которая царит в мире, он все же считает, что она вносит свой вклад в распространение этой лжи. Ложью и лицемерием пропитана атмосфера в кружке адьюнкта Рёрлунда «для спасения морально павших», от которого, по словам Лоны Хессель, «несет гнилью, словно от савана». Призывая поддерживать «чистоту общественных нравов», адьюнкт Рёрлунд сам служит воплощением лживой морали. Вступая в конфронтацию с общественной средой, Лона Хессель произносит: «Вы сидите в потемках... Уж не умер ли кто?» И на вопрос адьюнкта: «... что вы собираетесь делать в нашем кружке?» – отвечает: «Собираюсь проветрить его, господин пастор».

В «Кукольном доме» (1879) религиозная мораль снова оказывается объектом критики. Когда Нора собирается покинуть дом Хельмера, он, чтобы удержать жену, апеллирует к «священным обязанностям». Но это не убеждает Нору, поскольку ей уже ясно, что у нее есть долг прежде всего по отношению к самой себе. «Я думаю, что прежде всего я человек», – произносит она и объясняет, как она относится к религии. «Я знаю это лишь со слов пастора Хансена, у которого готовилась к конфирмации. Он говорит, что религия то-то и то-то. Когда я высвобожусь из всех этих пут, останусь одна, я разберусь и в этом. Я хочу проверить, правду ли говорил пастор Хансен, или, по крайней мере, может ли это быть правдой для меня». Точка зрения Норы совсем иная, чем у Хельмера.

Лона Хессель, проветривающая помещение после адьюнкта Рёрлунда, и Нора Хельмер, желающая проверить правоту священника Хансена, олицетворяют тот процесс радикализации взглядов, который произошел у Ибсена в конце 1870-х годов. В письме профессору эстетики Лоренсу Дитриксону 19 декабря 1879 г. Ибсен писал: «Нам прежде всего надо рубить сплеча и основательно искоренить все это мрачное средневековое монашеское мирозерцание, которое сковывает души и притупляет умы» [Ибсен, 1958: 709].

В «Привидениях», написанных в 1881 г., Ибсен еще сильнее заостряет конфликт, представленный в двух предшествующих драмах. Постепенное разоблачение лжи пастора Мандерса и изображение действительного характера дома Освальда становится основным мотивом этой драмы. Юной девушкой фру Альвинг вышла замуж за веселого лейтенанта, а он оказался развратником. Фру Альвинг хотела бежать из дома, но пастор Мандерс убедил ее остаться и нести тот крест, который «на нее возложила

Высшая Воля». «Я был только ничтожным орудием в руках Всевышнего», – оправдывается он. Однако преступление, которое с благословения церкви совершила фру Альвинг, не расторгнув этот брак, требует своего отщения. Оно вплетается в символику драмы. Приют «в память капитана Альвинга» сгорает, и болезнь, унаследованная от распутного отца, поражает Освальда. События развиваются трагически. Наблюдая разразившуюся катастрофу, пастор растерянно восклицает: «Ах, этот мятежный дух, эти требования счастья здесь, на земле! Да какое право мы, люди, имеем на счастье? Нет, фру Альвинг, мы обязаны исполнять свой долг». Требование исполнения долга и морализаторство – вот главные виновники ужасной судьбы героини. Счастьем, которого фру Альвинг желала для сына, и тому, что он сам испытал за границей, нет места среди людей, живущих представлениями прошлого. «Здесь учат людей смотреть на труд как на проклятие, наказание за грехи, а на жизнь – как на юдоль скорби, от которой чем скорей, тем лучше избавиться», – жалуется Освальд. «Меня с детства учили исполнению долга, обязанностей и тому подобному, и я долго оставалась под влиянием этого учения...», – вторит сыну фру Альвинг.

Если Ибсен никогда не выражал своего мнения прямо, предпочитая скрываться за высказываниями персонажей пьесы, – «Вопрос, а не ответ мое призванье» (*jeg sporger helst; mit kald er ej at svare*), – подчеркивал норвежский драматург в своем знаменитом письме в стихах к Г. Брандесу [Ибсен, 1958: 585], – то Бьёрнсон (1832–1910) заявлял о своей позиции открыто. Он сознательно стремился быть агитатором. Вступая в литературу, Бьёрнсон, сын пастора, находился под влиянием христианских представлений, однако вскоре удалился от ортодоксальной веры. Новые взгляды Бьёрнсона нашли отражение в его творчестве 1870–1880-х гг. Мысль о том, что церковь и священнослужители защищают консервативные взгляды, звучит в «Короле» (1877), а затем в «Новой системе» (1879) и «Леонарде» (1879). Представители церкви изображаются в них исполненными страха перед всем новым. В драме «Свыше наших сил» (ч. 1, 1883) пастор Санг, охваченный религиозным экстазом, исповедует любовь к ближнему и жертвенность ради высших целей. Все это для того, чтобы быть достойным самого главного в своей вере – вере в чудо. Благодаря той силе, которую он излучает, он может преодолеть нужду и болезнь. В драме мы видим его в тот момент, когда он готов совершить высший подвиг – излечить парализованную жену. Но когда наступает момент свершения чуда, она умирает у него на руках, и сам он падает на

землю, сраженный сердечным ударом. Вера, которую исповедует Санг, требует от него невозможного. Она не может превзойти ограничения, наложенные на человека природой. Поэтому умирает и он сам, и его горячо любимая жена. Требования христианской веры к человеку лежат за пределами человеческих возможностей, они «свыше наших сил».

Бьёрнсон верил в силу добра и в обязанности каждого вершить свою собственную судьбу. Современный человек ответственен за самого себя и поступает в соответствии с требованиями прогресса и интересов общества. Наука, знание, солидарность должны заменить догмы и моральные заповеди. Этими мыслями пронизаны романы «Флаги над городом и гаванью» (1884, на русском языке издан в 1891 г. под названием «Новые веяния») и «На путях Божьих» (1889). В них выражена надежда на то, что просвещение и созидательный труд во благо всех откроют перспективы более гармоничного и справедливого устройства общества. Свой творческий путь Бьёрнсон заканчивал на оптимистической ноте. Его последняя пьеса «Когда цветет молодой виноград», которую он написал за год до смерти, в 1909 г., – это ликующий гимн молодости, любви, верности.

Идеями «прорыва» было пронизано творчество Стриндберга (1849–1912) 1870-х – конца 1880-х гг. Изучение работ Г. Брандеса помогло ему сформулировать свои собственные художественные задачи. Согласно автобиографическому роману «Сын служанки» (1886–1887), литература для Стриндберга – это «выражение деятельности человеческого духа» и одновременно «свидетельство о частной, внутренней истории данной эпохи». У современного писателя есть своя особая миссия – «распространять прогрессивные идеи и бороться с идеями реакционными», и он призван неукоснительно ее исполнять; писатель не вправе «оставаться марионеткой, равнодушной к своему времени», а должен «оставить свои грезы и вернуться к реальности, к современной действительности».

Героем первого заметного произведения Стриндберга, исторической драмы «Местер Улоф» (первый вариант – 1872, второй – 1875, третий, стихотворный – 1879) становится шведский монах XVI Улоф Педерсен, прототипом для которого послужил ученик М. Лютера, виднейший деятель шведской Реформации Олаус Петри (1493–1552). В этот образ, по признанию писателя, он вложил много личного. Улоф – бунтарь и чело- веколюбец, мятежник и мечтатель, одержимый идеей реформировать общество. Он хочет повести дело Реформации дальше, чем того хочет король, добиться осуществления принципов свободы и равенства.

Стриндберг обращается к историческим событиям XVI не только для того, чтобы исследовать прошлое, но и чтобы дать анализ современной действительности. Это сообщает его пьесе острый социальный смысл. Писатель проводит внутреннюю аналогию между событиями Крестьянской войны и шведской Реформации, с одной стороны, и Парижской Коммуны – с другой. Причины исторического конфликта он видит в непримиримой борьбе между носителями духовного прогресса и представителями политической реакции. Он призывает современников стать «реалистами», твердо стоящими на почве действительной жизни и сочувствующими прогрессивному развитию общества.

В романе «Красная комната» (1879) Стриндберг ставит перед собой задачу дать «резюме истории нашего времени», подвести итоги общественного развития Швеции за последние десятилетия и показать истинную суть «высших классов». Герой романа Арвид Фальк испытывает отвращение к обществу, «основанному не на свободном соглашении, а на хитросплетениях лжи». Он уходит с государственной службы, чтобы не быть вместе «с беспринципными и беззастенчивыми людьми», которые «присвоили себе всю власть в стране». Образ Арвида Фалька в романе приобретает обобщающее значение. В его уста писатель вкладывает самые резкие суждения о шведском обществе и институтах государственной власти. Объектом его сатиры становятся чиновничество, мир дельцов, парламент, пресса, церковь, литературные и научные круги. Автор беспощадно высмеивает «бессовестных, беззастенчивых “столпов общества”», живущих за счет народа и при этом называющих его сбродом. Не менее язвительна его критика и в адрес тех, которые, называя себя либералами, заявляют о своей верности идеалам правды и прогресса, а на самом деле являются отступниками и ренегатами.

Столь же сатирически остры произведения Стриндберга, написанные в пору скитаний по зарубежным странам – Швейцарии, Франции, Дании. В сборнике рассказов «Браки» (1–2, 1884–1885) писатель доводит до крайности свой взгляд на положение женщины в семье и обществе, приходит к выводу о якобы извечной борьбе, существующей между полами, сатирически осмеивает карикатурные формы феминистского движения («Кукольный дом», «Компенсация», «Невезение», «Естественные препятствия»). За непочтительное высказывание о таинстве причастия в рассказе «Награда за добродетель» его привлекают к суду по обвинению в богохульстве. В это время Стриндберг активно интересуется экономическими и философскими вопросами, изучает работы Ж.-Ж. Руссо, Ч. Дарвина,

Г. Спенсера, Дж. С. Милля, французских утопистов А. де Сен-Симона, Ш. Фурье, мечтает о революционном преобразовании общества. Особенно сильное впечатление производит на него роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». В рассказах сборника «Утопии в действительности» (1884–1885) Стриндберг вдохновляется борьбой со «старым» буржуазным миром и предлагает свой вариант социалистического общества будущего («Новь»). В рассказе «Возврат к прошлому» он с сочувствием изображает русского эмигранта-народника, живущего трудом своих рук. Рассказ заканчивается полными символического смысла словами: «Пусть пронесется лавина, иначе никогда не наступит весна».

«Сын служанки» – социальная сатира и авторская исповедь одновременно. Название романа служит маркером социальных различий, которые становятся организующим принципом повествования. Герой мечется между влечением к «высшему» (отцовскому) классу и чувством солидарности с «низшим» (материнским) классом. Семья, а затем школа в романе изображаются как тюрьма, где личность отупляют, низводят до «порядкового номера, колесика, гайки», подготавливая к интеграции в социальный «механизм». Стриндберг пишет о герое, которому дает свое второе, данное при крещении имя: «Юхану казалось, что первые школьные годы – это курс подготовки к аду, а не к жизни: что учителя поставлены не наказывать вас, а пытаться, что вся жизнь ночью и днем давит на вас, как мучительный кошмар». Герой начинает испытывать ненависть и отвращение к обществу, и одновременно в нем формируется разочарование в религии. Смутное недовольство патриархальной церковностью в отцовском доме сменяется отрицанием религии как таковой в годы учебы в Упсале. Религия представляется Юхану явлением архаическим и не отвечающим требованиям времени. «В нашем мире жизнь существует лишь там, где есть эволюция; духовная неподвижность означает смерть духа; рецепты одной конкретной эпохи нельзя применить ко всем остальным». Высказывания подобного рода увенчиваются детальным анализом причин, побуждающих современного человека покончить с фантазиями о Боге.

«Сын служанки» Стриндберга стоит в одном ряду с «Нильсом Люне» Якобсена, «Привидениями» Ибсена, «Свыше наших сил» Бьёрнсона и другими выдающимися произведениями «литературы прорыва», вызванной к жизни во многом благодаря общественной и литературно-критической деятельности Г. Брандеса. Его идеи оказали большое влияние на целое поколение скандинавских писателей. Вряд ли будет также пре-

увеличением сказать, что именно благодаря Г. Брандесу литература скандинавских стран последней трети XIX в. пережила мощный подъем и сумела выйти на передовые позиции в Европе.

### Список литературы

- Адмони В.Г.* Роман Йенсе Петера Якобсена «Нильс Люне» // Скандинавский сборник. Вып. XIV. Таллин, 1969.
- Брандес Г.* Главные течения в литературе XIX в.: Введение // Брандес Г. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1906–1914. Т. 5. 1907.
- Брандес Г.* Главные течения в литературе XIX в.: Скандинавская литература. Норвежские писатели // Брандес Г. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1906–1914. Т. 1. 1906.
- Ибсен Г.* Письмо Г.Брандесу. 17 февраля 1871 г. // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4.
- Ибсен Г.* Письмо Лоренцу Дитриксону. Мюнхен, 19 декабря 1879 г. // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4.
- Ибсен Г.* Письмо в стихах к Г.Брандесу. 1875 г. // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4.
- Brandes G.* Forklaring og Forsvar // Brandes G. Samlede skrifter, 1–18. Kobenhavn, 1899–1910. Bd. 13. 1903.
- Jacobsen J.P.* It brev til Edvard Brandes 30. 12. 1879 // Breve fra J.P. Jacobsen med et forord udgivne af Edvard Brandes. Kobenhavn, 1968.
- Jorgensen J.* Mit livs legende. Forste bog. Den røde stjerne. Kobenhavn, 1916.
- Jacobsen J.P.* It brev til F.W.Moller 10. 11. 1881 // Omkring “Niels Lyhne”. Kobenhavn, 1970.
- Stangerup H.* Det moderne genembrud // Dansk litteratur historie. Bd. 3. Kobenhavn, 1971.

*Сведения об авторе:* Сергеев Александр Васильевич, канд. филол. наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: av-sergeev@mail.ru

Ю.Л.Оболенская

## ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА В ПЕРЕВОДАХ МАРИНЫ ИВАНОВНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Статья посвящена истории создания и анализу ставших классическими переводов цикла из пяти стихотворений испанского поэта Ф. Гарсиа Лорки, выполненных М.И. Цветаевой в последние месяцы ее жизни. На основании обнаруженных документов и записей Цветаевой в ходе сопоставительного анализа текстов делаются выводы о творческом методе Цветаевой-переводчика и о том месте, которое занимают эти переводы в ее поэтическом творчестве и в русской поэзии XX века.

*Ключевые слова:* М. И. Цветаева, Ф. Гарсиа Лорка, Испания, художественный мир, освоение оригинала, поэтический перевод.

The article is devoted to the composition history and analysis of the translation of the Spanish poet F. Garcia Lorka's cycle of five poems done by M.I. Tsvetayeva in the last months of her life. The translation has since then become a classic. On the basis of the documents found and Tsvetayeva's notes conclusions are made about the creative method of Tsvetayeva as a translator and the place occupied by the translation in her creative poetic work and in the XX century Russian poetry.

*Key words:* M. I. Tsvetayeva, F. Garcia Lorka, Spain, the world of art, comprehension of and familiarization with the original, poetic translation.

На излете лета, в августе печально совпадают даты трагической гибели двух гениальных поэтов – Федерико Гарсиа Лорки и Марины Ивановны Цветаевой: Лорку убили 19 августа 1936 г., а пятью годами позже, 31 августа 1941 г., вынудили уйти из жизни Цветаеву. В память о них я хочу рассказать об истории прекрасно известных в России и любимых читателями цветаевских переводах пяти стихотворений Лорки, выполненных и пережитых Цветаевой *за два месяца* до ее самоубийства в Елабуге. Эти переводы Федерико Лорки давно уже превратились в классические, но не все знают о том, что они оказались последними в ее жизни переводами и заняли особое место в ее творчестве, став его трагической финальной точкой. Именно эти переводы – одни из самых последних написанных Цветаевой поэтических строк.

В блистательных переводах пяти коротких стихотворений отразились не только ее боль и *надрыв* души тех страшных месяцев ее жизни, но и удивительное взаимопроникновение художественных миров двух гениев.

«Слезная Андалусия» Лорки оказалась так созвучна *слезной* России Цветаевой. Наиболее ярким свидетельством творческого *освоения* поэтического мира Лорки русским поэтом являются два перевода: достаточно вольное переложение стихотворения «Пещера», которое, скорее, можно считать стихотворением «из Лорки», и перевод «Пустыни», в нем Цветаева дополнила Гарсиа Лорку своей собственной строфой.

Очень важные для понимания творчества Марины Ивановны в целом темы – «Цветаева и Испания» или «Цветаева и Дон Жуан» – безусловно заслуживают специального исследования, которое выходит за рамки данной статьи, однако замечу, что Марина Ивановна первая из поэтов Серебряного века написала в 1937 г. (еще в эмиграции) о новой «настоящей и близкой» и трагичной Испании в «Повести о Сонечке»: «Теперь, когда к нам Испания ближе, Испания придвинулась, а лже-Испания отодвинулась, когда каждый день мы видим мертвые и живые женские и детские лица <...>». Потом, в 1939 г., будут написаны горькие строки, которыми Цветаева отозвалась на трагические события в Чехии и Испании, и в этих патетических строках против фашизма слышен и второй голос – голос Достоевского – Ивана Карамазова, возвращающего творцу билет в царство гармонии:

О слезы на глазах!  
Плач гнева и любви!  
О Чехия в слезах!  
Испания в крови!  
  
О черная гора,  
Затмившая – весь свет!  
Пора – пора – пора  
Творцу вернуть билет!

.....  
.....

(Из цикла «Март»)

Отмечу, что никаких записей Цветаевой о Лорке до работы над этими переводами пока не обнаружено. Однако нельзя не обратить внимание на стихотворение, в котором отразился ее удивительный дар пророческого предвидения и одновременно – сближение их судеб: 5–6 сентября 1936 г. (через две недели после расстрела Лорки) она пишет стихотворение о себе и мистическим образом описывает смерть Гарсиа Лорки, разумеется, ничего не зная о ней:

В мыслях об ином, инаком,  
И не найденном, как клад,  
Шаг за шагом, мак за маком –  
Обезглавила весь сад.

Так, когда-нибудь, в сухое  
Лето, поля на краю,  
Смерть рассеянной рукою  
Снимет голову – мою.

А история самих переводов такова. В конце мая 1941 г. к голодающей, перебивавшейся переводами и после ареста мужа ожидавшей своего ареста М. И. Цветаевой обращается Ф. В. Кельин – известный наш испанист и переводчик, тогда занимавший ответственный пост в Союзе писателей СССР, – и предлагает сделать переводы стихов Федерико Лорки. Он сам выбрал 7 стихотворений из цикла «Канте Хондо»: «Гитару», «Селенье», «Пейзаж», «Пещеру», «А после», «De profundis» и «Ноктюрн». Подборка стихов свидетельствует не только о безупречном вкусе Ф. В. Кельина, но и о глубоком понимании поэтического видения мира Цветаевой. Ф. В. Кельин первый почувствовал родство душ испанского и русского поэтов, увидел сходство их художественных миров и, самое главное, эту объединяющую поэтов и названную самим Лоркой «беспощадную печаль» – «*repa sin piedad*». Сначала Цветаева перевела «Гитару» на французский – язык, который сама она считала своим вторым родным языком (по-видимому, в этом переводе Цветаева попробовала возможности новой для нее ритмики и оценила особенности испанской системы стихосложения), – а затем уже сделала русский перевод.

В письме Ф. В. Кельину от 27 июня 1941 г., которое я привожу здесь полностью, М. И. Цветаева пишет:

*Милый Федор Викторович!*

*У меня осталось два стихотворения Лорки: «Ноктюрн» и «De Profundis», и если нужно – еще, с удовольствием сделаю еще. Позвоните мне, пожалуйста, К-7-96-23 (с утра до 1 ч.) – как Вам понравилось сделанное, нет ли сомнений, ибо некоторых испанских деталей пейзажа я могу не знать.*

*Вообще, я бы охотно с Вами встретилась, если – если Вас не слишком срочно и близко задела события<sup>1</sup>. Тогда Вам не до меня.*

<sup>1</sup> События, значение которых Цветаева видимо еще не осознает, – это начало Великой отечественной войны..

*Я, например, не знаю, русского **современного** ударения Кордувы (для меня – Кордува), и «De Profundis'a» я не сделала — п<отому> ч<то> там — Андалэзия (нельзя же АндалусЕя) и Кордува, к<отор>ую, м<ожет> б<ыть>, необходимо Курдова? Как согласовать?*

*Итак, очень жду звонка.*

*Сердечный привет. Мне **очень** понравился Лорка, Вы для меня **хорошо** выбрали.*

*М. Ц<ветаева>*

*27-го июня 1941 г., пятница<sup>2</sup>*

Письмо это, на мой взгляд, очень примечательно, и последние фразы – «Мне *очень* понравился Лорка. Вы для меня *хорошо* выбрали» – дорогого стоят. Она могла бы и дальше переводить Лорку, если бы... То, что Цветаева – уже опытный переводчик – сомневается и волнуется по поводу возможной неточности деталей неизвестного ей испанского пейзажа и правильности произношения Кордовы и Андалусии, свидетельствует о ее бережном отношении к оригиналу, стремлении верно передать в переводе звучание стиха и воссоздать ассоциативные связи, обусловленные деталями испанского пейзажа, то есть незнакомой ей действительностью, предметным миром, стоящим за поэтической образностью Лорки. К сожалению, два последних указанных в письме стихотворения Цветаева так и не успела перевести.

Итак, 5 стихотворений – «Гитара», «Селенье», «Пейзаж», «Пещера», «А после» – были переведены за неделю, однако 4 из них впервые опубликованы лишь в 1944 г.<sup>3</sup> В той первой публикации (а также в сборнике переводов Цветаевой 1967 г.<sup>4</sup>) в переводе «Гитары» еще есть строка о плаче гитары, которая «как вода по *наклонам* – плачет» (выделено мной. – Ю. О.). А вот в последующих публикациях перевода «наклоны» были заменены редакторами (?) на более ясные и банальные «каналы», по которым плачет вода, и именно в этом варианте мы знаем «Гитару» Гарсиа Лорки и сейчас.

Следует обратить внимание на то, что в оригинале у Лорки вода просто монотонно плачет: «Llora monotona, / Como llora el agua». Нет ни ка-

<sup>2</sup> См.: «Мне очень понравился Лорка...» / Публ., вступ. заметка и примеч. К. Азадовского // Звезда. 2009. № 6. С. 154–156.

<sup>3</sup> Гарсиа Лорка Ф. Избранное / Предисловие Ф. В. Кельина. М., 1944.

<sup>4</sup> Просто сердце: Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой / Сост. А. Эфрон, А. Сааканц; Предисл. Вяч. Иванова. М., 1967.

налов, ни наклонов. Тогда почему у Марины Ивановны – *наклоны*? Ответ, конечно же, в стихах самой Цветаевой. И оказывается, что наклон – это одно из ее любимых и важных для ее поэтического мира слов. В качестве яркого примера приведу отрывок из стихотворения «Наклон»:

... У меня к тебе наклон крови  
К сердцу, неба – к островам нег.  
У меня к тебе наклон рек,  
Век... У меня к тебе наклон всех  
звезд к земле...

И гитара в ее переводе плачет, как вода, стекая слезами как раз по этим наклонам. Рассмотрим повнимательнее оригинал и перевод, ставший воплощением поэтического мира Лорки в России:

Начинается	<i>Empieza el llanto</i>
Плач гитары.	<i>de la guitarra.</i>
Разбивается	<i>Se rompen las copas</i>
Чаша утра.	<i>de la madrugada.</i>
Начинается	<i>Empieza el llanto</i>
Плач гитары	<i>de la guitarra.</i>
О, не жди от нее	<i>Es inutil</i>
Молчанья.	<i>callarla.</i>
Не проси у нее	<i>Es imposible callarla.</i>
Молчанья!	<i>Llora monótona</i>
Гитара плачет,	<i>como llora el agua,</i>
Как вода по наклонам – плачет,	<i>como llora el viento</i>
Как ветра над снегами – плачет,	<i>sobre la nevada.</i>
Не моли ее	<i>Es imposible</i>
О молчаньи!	<i>callarla.</i>
Так плачет закат о рассвете,	<i>Llora por cosas</i>
Так плачет стрела без цели,	<i>lejanas.</i>
Так песок раскаленный плачет	<i>Arena del Sur caliente</i>
О прохладной красе камелий,	<i>que pide camelias blancas.</i>
Так прощается с жизнью птица	<i>Llora flecha sin blanco,</i>
Под угрозой змеиного жала.	<i>la tarde sin mañana,</i>
О, гитара,	<i>y el primer pájaro muerto</i>
Бедная жертва	<i>sobre la rama.</i>

Пяти проворных кинжалов!

¡Oh guitarra!  
*Corazón malherido*  
*por cinco espadas.*

Если мы вспомним, при каких обстоятельствах – отчаяние, нищета, аресты друзей и близких, смерти и предательства – Цветаева работала над переводом «Гитары», нам станет понятнее, откуда взялись добавленные Цветаевой слова об «угрозе змеиного жала». А главное то, почему в последних строках о гитаре удивительная по глубине вызываемых ассоциаций и красоте метафора Лорки – исход благородного противоборства гитары и гитариста: *Corazón malherido / Por cinco espadas*, – которая переводится буквально как «сердце, смертельно раненное пятью шпагами», – подменяется «бедной жертвой пяти проворных кинжалов». Благородные шпаги заменены у Цветаевой кинжалами, оружием подлого, предательского и преступного убийства. Разумеется, Цветаева не знала, что образ сердца, пронзенного мечами или дротиками (короткими шпагами, орудием истязаний Святого Себастьяна, по-испански «saetas»), – частый мотив рисунков Лорки, а одновременно это название жанра пронзительных песнопений, посвященных мукам распятого Христа и исполняемых на Страстной неделе в Андалусии. В изображаемом Лоркой сердце, пронзенном мечом или семью шпагами / мечами, проявилось и следование христианской традиции изображений истерзанного, страдающего сердца Пресвятой Девы Марии.

Естественно, что каждый автор – и оригинала, и перевода – отразил в своих творениях не только национальный культурный опыт и традиции, но и свой личный жизненный и художественный опыт: ведь цикл «Канте Хондо» создавался совсем молодым поэтом – в 1921 г. Гарсиа Лорке всего 23 года, а М.И. Цветаевой в 1941 г. уже под 50! Не могу не упомянуть здесь еще одно удивительное свидетельство *сопряжения* их художественных миров: в феврале 1917 г. в цикле «Дон Жуан» у двадцатипятилетней Цветаевой долго *плачет на заре* метель по Дон Жуану! Как, наверное, ее саму поразила близость образов:

Долго на заре туманной  
Плакала метель.  
Уложили Дон-Жуана  
В снежную постель.

В своей записной книжке М. И. Цветаева описала свой переводческий метод, четко определив свою позицию, и это позволяет понять, почему некоторые строки Лорки она переводит почти дословно, часто нарушая нормативный русский синтаксис, но допускает значительные отклонения от оригинала при переводе других строк. Вот как она определяет свой поэтический метод и принципы, лежащие в основе поэтического творчества<sup>5</sup>:

«Поэт (подлинник) к двум *данным* (ему господом богом строкам) ищет – находит – две заданные. Ищет их в арсенале *возможного*, направляемый роковой необходимостью рифм – тех, господом данных, являющихся – императивом.

Переводчик к двум данным (ему поэтом) основным: поэтовым богоданным строкам – ищет – находит – две заданные, ищет в арсенале *возможного*, направляемый роковой необходимостью рифмы – к тем, первым, господом (поэтом) данных, являющихся – императивом.

Рифмы – к тем же вещам – на разных языках – разные».

В этой записи отмечу характерное для Цветаевой приравнивание поэта – создателя оригинала – к Богу-творцу, и обязательность поиска в *арсенале возможного* рифмы, вызванной *роковой необходимостью* следования его – автора – воле. Этого принципа она неукоснительно придерживается и в своих переводах. Впрочем, в выборе тех самых богоданных строк она, конечно же, руководствуется своей интуицией. И редко ошибается. Завершающие стихотворение «Селенье» (Pueblo) строки: ¡*Oh pueblo perdido, / en la Andalucía de llanto!* – переведены ею

О где-то затерянное селенье  
В моей Андалусии  
Слезной...

Мы видим здесь два добавления Цветаевой – уточнение «где-то» и переданный местоимением «моей» определенный артикль. Сохранен порядок слов в последнем восклицании, а финальное «слезной», дополненное многоточием, точно воспроизводит и авторский замысел, и смысловой акцент испанской фразы, всегда заключенный в последнем слове. Три строки вместо двух, графика которых приводит к дополнительному визуальному выделению финала, и многоточие вместо восклицательного знака оказывается гораздо более сильным знаком выделения в данном случае, оно словно разрывает границы собственно восклицания, делая его бесконечным. Именно эти строки в переводе Цветаевой стали «визитной карточкой» лирики Лорки в России.

<sup>5</sup> Цит. по сб.: Просто сердце... С. 87. Курсив М. Цветаевой.

Перевод последнего из этих пяти стихотворений Лорки – «Y despues» («А после») – был напечатан только в середине 60-х годов под названием «Пустыня». И здесь мне хотелось бы сделать маленькое отступление-комментарий о том, что в стихах Цветаевой пунктуация является одним из важнейших стилистических приемов, а самый сильный знак выделения у Цветаевой – это именно тире. В ее стихах тире – это и противопоставление, и эмфаза, и умолчание, и еще много всего. Мы видели некоторые функции этого знака в вышеприведенной записи Цветаевой о поэтическом переводе.

А в стихах Лорки иногда сходную функцию выполняют скобки: как правило, в скобках заключен второй план повествования, второй голос в диалоге, который либо возражает первому, либо дополняет его взглядом со стороны, либо вводит иной код повествования (например, пластический или живописный ряд), и часто этот второй план словно разрывает связь с миром обыденного, придает образу вселенский масштаб. Надо отметить, что Марина Ивановна не знала других стихов Лорки, она не приняла во внимание или не захотела отразить в переводах эти два голоса, и они слились в переводе в один – ее собственный голос. Важность семантики скобок и потери от утраченной в переводах функции этого художественного приема Лорки ярко проявились в переводе «Пещеры». Эстетика этого перевода вполне в русле поэзии Серебряного века, но далека от оригинальной – пронзительной простоты двустийшия, исполненных трагизма, темной магии испанского «канте хондо», древнего искусства глубинного горлового пения.

При переводе «А после», компенсируя функции скобок, Цветаева очень активно использует свой любимый инструмент – тире. Этот знак здесь обретает, на мой взгляд, характер изобразительного образа, он – как блеснувшее лезвие ножа или удар хлыста. У Лорки здесь фраза в скобках – словно вывод судьбы или Всевышнего, усиленный повтором слова «*Sólo*» (*только, единственное, что остается*), причем у Лорки пустыня именно «остается», не просто в прошлом, как у Цветаевой, а навечно.

Вселенский трагизм Лорки – общечеловеческий, в его стихах мы слышим глас судьбы или вечности, а в переводе Цветаевой нас обжигает глубоко личная трагедия, это ее собственное прощание с миром *голосом* Лорки. Не случайно она заменила все использованные Лоркой глаголы в настоящем времени на прошедшее время, нет никакого «а после», как в оригинале, – осталась только пустыня и ничего потом. Рефрен в скобках

у Лорки: (*Sólo queda/El desierto.*) – (*Остается только пустыня*) – для Цветаевой это те самые две *богоданные строки*, которые ею не только выведены из скобок: «Пустыня – / осталась», но еще и выделены тире, а сам рефрен неизменно тяжелым ударом маятника возвращается в каждой из четырех строк.

В этом *последнем* в жизни Цветаевой переводе к строкам Лорки она добавила еще одну, последнюю строфу – свою собственную – и подвела итог своей жизни. Два голоса слились в трагической безысходности пророчества. Вот они рядом: «Пустыня» и «Y despues»: в цветаевском переводе мир, увиденный Лоркой, становится прощальным признанием самой Цветаевой:

Прорытые временем Лабиринты – Исчезли. Пустыня – Осталась.	<i>Los laberintos que crea el tiempo, Se desvanecen  (Sólo queda El desierto.)</i>
Несмолчное сердце –  Источник желаний – Иссякло. Пустыня –  Осталась.	<i>El corazón, fuente del deseo, Se desvanece.  (Sólo queda El desierto.)</i>
Закатное марево И поцелуи Пропали. Пустыня – Осталась.	<i>La ilusión de la aurora e los besos, Se desvanecen.  Sólo queda el silencio. Un ondulado Desierto.</i>
Умолкло, заглохло, Остыло, иссякло, Исчезло. Пустыня – Осталась.	

Этот перевод, безусловно, следует оценивать и как авторское произведение великого русского поэта, но вместе с тем это Гарсиа Лорка, переведенный болью Цветаевой, предчувствием смерти.

Пять переводных стихотворений обладают самостоятельной эстетической ценностью, они обогатили возможности русского стиха, вошли в сокровищницу русской поэзии XX века и навсегда останутся в ней, подобно переводам М.Ю.Лермонтова, А.С.Пушкина, В.А.Жуковского. Без них невозможно представить не только *русского* Лорку, но и саму Цветаеву, глубже понять трагизм последнего периода ее творчества.

М.И.Цветаева, как известно, много переводила с немецкого и французского – языков, которыми она владела в совершенстве, она всегда интересовалась переводами коллег и природой этого ремесла. В заметках о переводах Гете, сравнивая оригинал «Лесного царя» Гете и перевод Жуковского, она очень точно написала о возможностях перевода, о неизбежности разных интерпретаций одного и того же текста: «Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый увидел вещь из собственных глаз»<sup>6</sup>. Эта ее заметка заканчивается страшными пророческими словами, ее оценкой творчества Гете и самой жизни: «Видение Гете целиком жизнь или целиком сон, все равно, как это называется, раз *одно страшнее другого*, и дело не в названии, а в захвате дыхания.

Что больше – искусство? Спорно.

Но есть вещи больше, чем искусство.

Страшнее, чем искусство».

Контекст, в который оказались вписаны переводы Лорки, в полной мере подтверждает слова Цветаевой – есть вещи страшнее, чем искусство. И автограф «Гитары» в витрине ее дома-музея в Елабуге – плач по ней самой<sup>7</sup>. И все же пять этих известных в России по переводам М.И.Цветаевой шедевров Федерико Гарсиа Лорки в полной мере доказывают ее верность сформулированному ею самой правилу – правилу равновеликих творцов: «Идя по следу поэта, заново прокладывая всю дорогу, которую прокладывал он». И трагическое совпадение развязки этих дорог схоже в главном – оба не погибли, а шагнули в Вечность.

<sup>6</sup> М. Цветаева написала это в 1933 г. в очерке «Два “Лесных царя”» по поводу перевода Жуковского. См.: Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 5.

<sup>7</sup> Собственно, этот автограф в витрине музея и стал причиной того, что я решила исследовать все обстоятельства создания переводов, а потом написать эту статью.

## Список литературы

- Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992.
- Гарсиа Лорка Ф.* Избранное / Предисловие Ф.В. Кельина. М., 1944.
- Кельин Ф.* Федерико Гарсиа Лорка // Литературная газета. 1936. 15 сент. № 52.
- «Мне очень понравился Лорка...» / Публ., вступ. заметка и примеч. К. Азатовского // Звезда. 2009. № 6. С. 154–156.
- Просто сердце: Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой / Сост. А.Эфрон, А.Сааканц; Предисл. Вяч. Иванова. М., 1967 (Мастера поэтического перевода. Вып. 7).
- Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Сааканц и Л.Мнухина. М., 1994–1995 (Т. 2. Стихотворения 1921–1941; Т. 5. Автобиографическая проза. Эссе. Критические статьи).
- Garcia Lorca F.* Poesía Completa. Galaxia Gutenberg, 2011.

*Сведения об авторе:* Оболенская Юлия Леонардовна, доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой иберо-романского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: iberorom@philol.msu.ru

# ДИСКУССИИ

*С.И.Кормилов*

## ТРИНАДЦАТЬ ПОБЕД С ПОТЕРЯМИ

### О двухтомном пособии для поступающих в вузы «Русская литература XIX–XX веков» (к выходу 13-го издания)

Учебное пособие для абитуриентов «Русская литература XIX–XX веков» под редакцией Б.С.Бугрова и М.М.Голубкова в 1998–2015 гг. выдержало 13 изданий (уникальный случай в издательской практике новейшего времени). Оно пользуется заслуженной популярностью у преподавателей и учащихся, которые верят каждому слову в нем. Тем важнее отметить в замечательном пособии сохранившиеся и вновь возникшие при переизданиях недостатки и ошибки.

*Ключевые слова:* программа, издания, теория, классики, отбор произведений.

A textbook for university entrants “The Russian Literature of the XIX–XX Centuries” edited by B.S. Bugrov and M.M. Golubkov has run through 13 editions in 1998–2015 (which is unique in the publishing practice of modern times). It is popular among teachers and students who believe every word of it. It is especially important to eliminate the later editions’ remaining and re-emerging shortcomings and mistakes of this great schoolbook.

*Key words:* program, publish, theory, the classics, selection, works of literature.

В отличие от стабильных школьных учебников, особенно советского времени, не менявшихся десятилетиями, современные пособия по литературе для поступающих в вузы чаще всего ограничиваются одним изданием. Яркое исключение – двухтомное пособие для поступающих в МГУ имени М.В. Ломоносова, а потом вообще для вузов «Русская литература XIX–XX веков» (под редакцией Б.С. Бугрова и М.М. Голубкова), к которому даже профессора вслед за шутниками-абитуриентами применяют веселое название «Два Шурика» или (теперь чаще) просто «Шурики» за портреты А. Пушкина и А. Блока на обложках томов. Его первое издание вышло в Московском университете в 1998 г., девятое – в 2008, тринадцатое – в 2015: практически периодичность стабильного учебника. В действительности же текст пособия поначалу не раз существенно менялся. Второе издание (2000 г.) отстояло во времени от первого больше, чем последующие (в первое время ежегодные) друг от друга, стало «допол-

ненным и переработанным». Третье (2001 г.), названное «доработанным», точнее было бы назвать исправленным: в нем был устранен ряд существенных фактических ошибок<sup>1</sup>. Девятое издание – в еще большей степени «переработанное и дополненное», чем второе, так как основывается на обновленной, главным образом дополненной, программе. Последующие издания его воспроизводили. О них обо всех стоит поговорить, так как и достоинства, и недостатки этого пособия свойственны также многим другим, но в данном случае особенно типичны.

Исходные данные программ остались неизменными: на традиционном экзамене требовалось знание текстов перечисляемых произведений, понимание их «художественного, нравственно-философского и общественного значения», а также «знание творческого пути» изучаемых авторов и «понимание основных закономерностей историко-литературного процесса»<sup>2</sup>.

Популярность данного двухтомника заслуженна. Многое в нем выполнено на настоящем высоком научном уровне, что не мешает доступности изложения. Он известен хорошим учителям. Не только абитуриенты, но и студенты не раз пользовались им для подготовки к монографическим вопросам на экзаменах. Но, разумеется, это все-таки не пособие для вузов. В вузах изучается *история* литературы, а школьный предмет называется просто «литература». В большинстве случаев школьники изучают только отдельные произведения отдельных писателей, а не *закономерности* литературного процесса (это уже дело филологов) и даже обо всем творчестве классиков – кроме программных произведений – имеют самые смутные представления. В данном двухтомнике краткие справки о творческом пути писателей имеются (но в школьных учебниках они могут быть и подробнее), а вот историко-литературный процесс не представлен совершенно: обобщающих глав о литературе как XIX, так и XX в. в пособии нет. Программа требует от абитуриента того, чего пособие не дает. Следует отметить формальный характер этого пункта программы. Ни экзаменационные билеты, ни темы сочинений в МГУ никогда не включали вопросов по историко-литературному процессу, если

<sup>1</sup> Редактированием его занимался автор настоящей статьи: не будучи в числе составителей двухтомника, взял на себя роль издательского редактора с упоминанием в этом качестве в выходных данных. Б.С. Бугров (1936–2002) ко всем изданиям после 3-го уже не имел отношения.

<sup>2</sup> Русская литература XIX–XX веков: Учеб. пособие для поступающих в МГУ им. М.В. Ломоносова: В 2 т. Т. I. Русская литература XIX века. М., 1998. С. 5. Далее издание, том (римской цифрой) и страница (арабской) указываются в тексте.

не считать вопросов по теоретическим понятиям, добавляемым к чисто историко-литературным (типа «Понятие о романтизме. Творчество В. А. Жуковского»).

Не претерпела существенных изменений теоретическая часть программы. Абитуриенту изначально предлагалось усвоить как обязательные следующие понятия и термины: 1) художественный образ; 2) трагическое, героическое, комическое; 3) содержание и форма литературного произведения; 4) тема, проблема, авторская позиция; 5) сатира, юмор, ирония; 6) персонаж, характер, лирический герой; повествователь, образ автора; 7) конфликт и сюжет, композиция, система персонажей; 8) художественная деталь; портрет, пейзаж, интерьер; 9) сравнение и антитеза, гиперболы и гротеск, символ и аллегория; 10) художественная речь; диалог и монолог; метафора, эпитет; 11) проза и стихи; основные стихотворные размеры, рифма, строфа; 12) роды литературных произведений – эпос, драма, лирика – и основные их жанры; 13) романтизм, реализм, модернизм.

Это самая слабая, самая нелогичная и противоречивая часть программы. Здесь «художественный образ» удален как от более общего (содержание и форма), так и от более частного (деталь, портрет и т. д.), такие разновидности содержания, как трагическое и комическое, между которыми вклинилось героическое, предшествуют содержанию вообще, а разновидности комического – сатира, юмор – отделены от него и «содержанием и формой», и «темой, проблемой, авторской позицией»; близкая к этой позиции категория «образ автора» не только отделилась, но и оказалась в одном ряду с «персонажем» (собственно, и «повествователю» не в одном бы ряду с ним стоять); «сравнение» предшествует «художественной речи», частью которой является, рядом с ней – «антитеза», которая может быть и речевой, и предметно-образной, и сюжетной (да и не только); если «по леву руку» от «художественной речи» поместилось сравнение, то «по праву» – другие ее части, метафора и эпитет, а посередине – гиперболы и гротеск, символ и аллегория (образные средства, выходящие за рамки чисто речевых) и, наконец, не относящиеся ни к каким «фигурам» или иносказаниям диалог и монолог. Что значит «основные стихотворные размеры»? Силлабо-тонические? Тогда так и следовало говорить (в программе – хотя бы «классические»), а то в XX в. дольник явно становится одной из основных стихотворных форм, и в программе есть произведения, написанные как дольником, так и другими формами организации стиха, по крайней мере для некоторых периодов XX в. тоже

не совсем не «основными». Их-то как определять абитуриенту, если он не знает, чего составители программы от него хотят? То же и с «основными» жанрами. Даже хуже: их еще больше, чем размеров. Замыкает теоретическую часть программы никак не дифференцированный модернизм. Сообразительный и что-то знающий абитуриент поймет, что если в программе присутствуют Блок, Маяковский, Ахматова и Есенин, то ему надо иметь представление о символизме, футуризме, акмеизме и имажинизме. Но пособие писалось для всех факультетов, не только гуманитарных. Так нужно было знать поступающему на механико-математический факультет про символизм, футуризм и имажинизм? Неясно. Ясно лишь насчет акмеизма: не нужно. Ахматова в программе – «со звездочкой», т.е. среди тех авторов и произведений, которые были «обязательны только для абитуриентов, поступающих на филологический факультет, факультеты журналистики и иностранных языков, историческое и филологическое отделения ИСАА (Института стран Азии и Африки в составе МГУ. – С. К.)» (1-е изд., I, 6)<sup>3</sup>, хотя это поэт уж никак не меньшего масштаба, чем Есенин и Твардовский, оставленные «без звездочки».

Составители пособия пошли по пути не устранения, а «снятия» этих противоречий. Во втором томе первого издания вместо систематического изложения понятий теории литературы был помещен алфавитный «Словарь литературоведческих терминов», подготовленный профессором, специализирующимся по теории литературы, А.Я. Эсалнек и доцентом факультета журналистики МГУ В.Е. Красовским. Первая, считающаяся исследователем жанров (в основном, правда, романа), среди жанров лирики назвала только оду, сатиру, элегию, а также балладу – жанр лироэпический, нередко и прямо эпический; оговорка есть, но какая? «Реалистические баллады (“Бородино” М. Лермонтова, “Песнь о вещем Олеге” А. Пушкина) подчас находятся на грани лирики и лироэпики» (1-е изд., II, 310). Где же лирика в названных стихотворениях, особенно в «Бородине» – типичнейшем малом эпосе? И что в нем от баллады? И какой «реализм» в пушкинском переложении летописного сказания?<sup>4</sup> Даже поэти-

3 Далее до особой оговорки при ссылках на первое издание указываются лишь том и страница.

4 Правда, это и не типичная для романтизма баллада. Член авторского коллектива пособия А.И. Журавлева писала в статье «“Песнь о вещем Олеге” и русская романтическая баллада»: «Романтическая баллада – мир, в котором иррациональные силы ведут себя все-таки рационально. Их можно понять, условиться с ними, вести игру. Мир “Песни о внем Олеге” – другое дело. Здесь все задано с самого начала – и все совершается, и нет игры и противоборства, а есть спокойное

ка «Бородина» – не сплошь реалистическая («И молвил он, сверкнув очами», «сражен булатом», «Носились знамена как тени» – это речь просто-го солдата?). А не названные жанры лирики, например дружеское послание («К Чаадаеву»), столь характерное для романтиков, – не «основные»? А о жанровом (не родовом) синтезе не надо было сказать, – например, о том, что первая часть «Деревни» Пушкина – *идиллия*, вторая же – *инвектива*? Как обойтись без последнего понятия при анализе финала лермонтовской «Смерти поэта»? У Некрасова чуть ли не во всей лирике – синтез жанров. Если для каких-то абитуриентов (естественников) это «трудно» или «много», то и некоторые теоретические понятия в списке можно было пометить звездочками как обязательные не для всех факультетов.

В отношении разновидностей романских жанров вышеназванный специалист должен быть сильнее. Что ж, в статье «Героическое» читаем: «Наличие героической тональности несомненно в “Воине и мире” Л. Толстого, названном не просто романом, а романом-эпосей – по аналогии с известным всему миру творением древнегреческого поэта Гомера – “Илиадой”» (II, 292). Когда, кем названном? Ведь это не авторское определение. А если «по аналогии» с известным всему миру творением, то выходит, что уже «Илиаду» кто-то называл романом-эпосей. Абитуриент не обязан знать о гегелевском или бахтинском противопоставлении эпоса и романа, но профессору МГУ в любом случае следовало избегать неточных формулировок.

К повестям уверенно отнесены явно разножанровые произведения «И. Тургенева (“Ася”, “Вешние воды”), А. Чехова (“Дама с собачкой”, “О любви”, “Невеста”, “Дом с мезонином”), И. Бунина (“Чистый понедельник”), А. Куприна, Л. Андреева, наших современников Ю. Казакова, Ю. Трифонова (какие произведения? – С. К.)» (II, 320). «Гроза» Островского на с. 297, думается, верно отнесена к жанру драмы, хотя необходимым представляется важное дополнение: это драма с трагическим основным конфликтом; но данное соображение А. Я. Эсалнек (основываю-

---

и вечное противостояние человека и судьбы. Настоящего романтического сюжета, когда человек, его воля и личность влияют на ход событий и взаимодействуют с иными силами, здесь нет. Вернее, он есть, но именно он-то и отрицается. <...> По отношению к “Песни о вещем Олеге”, конечно, еще рано говорить о том историческом детерминизме, который будет выработан Пушкиным впоследствии. Но здесь уже сказалось характерное для Пушкина восприятие мира как гармонического единства, подчиненного в конечном итоге разумным закономерностям, восприятие мира, глубоко чуждое анархическому своеволию романтизма» (Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М., 2013. С. 97).

щесся на авторском обозначении жанра «Грозы») не согласовано с главой об Островском в первом томе, где эта пьеса все-таки названа трагедией (I, 208) без отрицания в ней бесспорных признаков социально-бытовой драмы. В «Горе от ума» А. Я. Эсалнек наряду с противоречием «между Чацким и фамусовским кругом» признает весьма нечетко очерченный «конфликт в доме Фамусова, который скрыт в личных отношениях Софьи, Фамусова, Молчалина и Лизы, открывающихся взору Чацкого» (II, 298). Можно подумать, будто ко второму, личному конфликту, действительно очень важному в комедии Грибоедова, относится и приставание барина-сластолюбца к молоденькой служанке.

В статье «Проза» сказано: «Главное отличие прозаического типа речи от стихотворного заключается в отсутствии ритмической организованности. <...> в ней нет четко выделенных соразмерных отрезков речи, при графическом изображении образующих строки приблизительно одинаковой длины» (II, 327). Всякий человек, искушенный в стиховедении, знает, что проза, особенно художественная, зачастую бывает очень ритмична (а метрическая проза несравненно ритмичнее не только верлибра, но и акцентного стиха) и что строки того же «Горя от ума» – вольного ямба – даже не «приблизительно одинаковой длины».

Что уж говорить о менее значительных недостатках статей словаря.

Второй его автор бывает точнее, хотя, например, в понимании *темы* совпадает с первым. По В. Е. Красовскому, «это явления жизни, которые отражены в литературном произведении» (II, 353). Просто, но неверно. Явления жизни в самой жизни и *содержатся*, а в содержание произведения попадает их творчески претворенное воссоздание. Живой человек *содержится* не в своем портрете, а вне его, в первичной реальности. В портрете его облик (и не весь, не со всех сторон) слит в принципиально новое качество с творческим видением художника и результатом действия его искусных рук. Это не схоластика: необходимо понимать, что не может быть двух или нескольких произведений с одной темой, хотя возможно множество разных портретов одного человека – с *разным* содержанием. А в статье А. Я. Эсалнек «Проблема» говорится, что в «Отцах и детях», «Что делать?», «Преступлении и наказании» «в центре внимания писателей, главной их темой является молодежь 60-х гг. XIX в. Пожалуй, это была самая злободневная тема в 1860-е гг., когда и были созданы эти произведения» (II, 326). Благодаря молодежи, реальным людям, а не конкретным художественным образам, оказались объединены произведения во многом противоположные, в том числе и тематически.

У В. Е. Красовского и содержание вообще определяется неверно – как «смысл произведения, воплощенный в особой, образной форме» (II, 336). Нет, смысл гораздо меньше содержания, это его внешняя сторона или как раз форма его воплощения. Разве нужно разъяснять, что содержание «Преступления и наказания» отнюдь не сводится к детективному повествованию о том, как бедный студент убил старушку и попался? Г. В. Адамович в речи 1962 г. «Пушкин» по поводу монолога Татьяны («А мне, Онегин, пышность эта, // Постылой жизни мишура...») отметил: «Конечно, в этом монологе сказано неизмеримо больше того, что непосредственно выражено словами, – как и всегда в истинной поэзии, непосредственный логический смысл слов бывает беднее ее содержания»<sup>5</sup> (далее разъяснение с разбором текста).

Однако, допустим, определение гротеска В. Е. Красовский дал емкое и точное: *фантастическая гипербола*. К сожалению, тут не учтены исторический и жанрово-тематический аспекты. Гротеска в точном смысле нет тогда, когда фантастику воспринимают как реальность (таково мифологическое мышление) или создается сплошь условный фантастический мир (такова сказка), без взаимодействия правдоподобия и фантастики<sup>6</sup>. В. Е. Красовский, наоборот, пишет: «Гротеск, наряду с гиперболой, широко использовался в мифах, легендах и сказках (яркий пример гротескного образа – Кощей Бессмертный)» (II, 295).

Во втором издании пособия пришлось заменить словарь двух авторов более обширным и практически ориентированным (построенным в основном на материале программных произведений) «Словарем литературоведческих терминов и понятий» автора этих строк. Но структура пособия осталась неизменной, поэтому сохранился и сам словарный принцип, и словник из программы<sup>7</sup>. Необходимые дополнительные понятия были введены в рамках словарных статей, продиктованных программой. Ее составители оставались и остаются анонимными. В дополненный вариант, к девятому изданию пособия, было предложено добавить к программным понятиям «идею», хотя о ней так или иначе речь шла в других

<sup>5</sup> Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999. С. 310.

<sup>6</sup> См.: *Ш*<апошников> О. Гротеск // Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С. 134–135.

<sup>7</sup> Частично термины из того же словника были систематизированы в отдельном учебном пособии для абитуриентов: *Кормилов С.И.* Основные понятия теории литературы: Литературное произведение. Проза и стих. М., 1999; 2-е изд.–2002 (серия «Перечитываем классику»). Понятия, относящиеся к родам, жанрам, направлениям и литературному процессу, сюда не вошли.

статьях, и «классицизм», хотя ни одно чисто классицистическое произведение в программу не входит. Это тем не менее было осуществлено. В то же время из программы исчезла формула «проза и стихи», но соответствующие статьи в словаре остались (как отдельные). Словарь снабжен библиографией, в тексте статей отсылки к ней во втором – восьмом изданиях оформлялись как номер в списке (типа «[2, с. 125]»). В девятом и последующих изданиях нумерация работ в библиографиях к словарю и ряду глав была необдуманно снята другим издательским редактором, и теперь поиск читателем источников цитат из научных трудов весьма затруднен. Само же наличие достаточно объемного словаря терминов в пособии для поступающих в вузы, тесная связь теории с историко-литературной практикой – особенность именно этого университетского двухтомника.

Но основная его часть, естественно, – главы-персоналии. Их авторами, кроме В. Е. Красовского и В. В. Агеносова – во время первых изданий пособия профессора МПГУ (ему принадлежат главы «Ю. В. Трифонов» и «В. Г. Распутин»<sup>8</sup>), – стали исключительно профессора и преподаватели филологического факультета МГУ. В первом издании это были А. А. Смирнов («В. А. Жуковский»), Р. С. Кимягорова («И. А. Крылов»), А. Л. Крупчанов («А. С. Грибоедов»), С. И. Кормилов («М. Ю. Лермонтов»<sup>9</sup>, «Л. Н. Толстой», «А. А. Ахматова», «М. А. Шолохов»), А. И. Журавлева («А. Н. Островский»), В. А. Недзвецкий («И. А. Гончаров»), А. Б. Криницын («И. С. Тургенев», «Ф. М. Достоевский»), Е. Ю. Зубарева («Н. С. Лесков», «М. Е. Салтыков-Щедрин»), А. А. Илюшин («Н. А. Некрасов»), Д. П. Ивинский («Ф. И. Тютчев»), Л. В. Чернец («А. А. Фет»), В. Б. Катаев («А. П. Чехов»), М. М. Голубков («М. Горький»), А. В. Леденев («И. А. Бунин»), Н. М. Солнцева («А. А. Блок», «С. А. Есенин»), И. Ю. Искржицкая («В. В. Маяковский»), О. А. Клинт

<sup>8</sup> Странно, что автором главы о Валентине Распутине не стала Л. А. Колобаева, один из лучших профессоров филологического факультета МГУ. Ей принадлежит глава в более раннем университетском издании: *Колобаева Л. А. Художественный мир В. Распутина // Очерки истории русской литературы XX века. Вып. I. М., 1995. С. 165–183.* Будучи прежде всего безусловно крупнейшим на факультете специалистом по Серебряному веку, представленному в программе для абитуриентов несколькими именами, она не приняла никакого участия ни в одном издании двухтомника.

<sup>9</sup> Г. В. Зыкова и Е. Н. Пенская в библиографии А. И. Журавлевой, включенной в посмертный сборник ее статей, безосновательно приписали ей эту главу (см.: *Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. С. 268*). В то же время ее глава «А. Н. Островский» в библиографию не попала.

(«Б. Л. Пастернак»), Е. Б. Скороспелова («А. Н. Толстой», «М. А. Булгаков»), В. А. Зайцев («А. Т. Твардовский», «Н. А. Заболоцкий»), А. П. Герасименко («А. И. Солженицын», «В. П. Астафьев», «В. М. Шукшин»). Главу В. А. Воропаева о Гоголе, написанную в духе религиозного литературоведения, резко отличающуюся от других, минимально идеологизированных глав, составителям пришлось отклонить. Ее заново написали специалисты по литературе XX в. (как и А. Л. Крупчанов, автор главы «А. С. Грибоедов») Е. Б. Скороспелова, М. М. Голубков и В. Е. Красовский. Последнему принадлежит также самая большая в пособии глава «А. С. Пушкин». Она изначально была в два с лишним раза пространнее, чем глава о Лермонтове. Разумеется, Пушкин как главный родоначальник русской классической литературы – фигура более важная, чем его поэтический преемник. Но в программе представлено примерно поровну их произведений, а поступающему в вуз было необходимо хорошо ответить на вопрос о любом доставшемся ему художнике. И в этом случае, и в некоторых других не проявлено заботы о пропорциональности подачи материала.

Качество глав зависело не только от способностей и добросовестности авторов, но и от совершенства или несовершенства все той же анонимной программы, которой главы должны были соответствовать.

Имена, отобранные для первого тома, вряд ли вызовут у кого-нибудь сомнения. Обязательные не для всех, а только, обобщенно говоря, для филологов («со звездочкой») – Крылов, Жуковский (во всех изданиях последовательность иная: основатель русского романтизма почему-то предваряет представителя жанра басни, характерного для классицизма, хотя крыловская басня и не укладывается в его рамки), Лесков с «Левшой», Тютчев, Фет. Конечно, данью давней традиции является то, что у «общественника» Некрасова все для всех обязательно, а у тонких лириков Тютчева<sup>10</sup> и Фета – необязательно, что сказки Щедрина поставлены в один «обязательный» ряд с величайшими произведениями мирового значения – «Войной и миром» и «Преступлением и наказанием». Однако традиция не беспочвенна, она – след литературного процесса XIX в., в котором Тютчев, Фет и даже Лесков на фоне Щедрина были почти незаметны. В строго научной истории литературы расставлять акценты теперь нужно

<sup>10</sup> В середине 1920-х гг. Д. П. Святополк-Мирский, единственный литературовед, написавший в одиночку историю всей отечественной литературы, полагал, что Тютчев «безоговорочно признается одним из трех величайших русских поэтов, и, вероятно, большинство читателей поэзии ставят его, а не Лермонтова, на второе место после Пушкина» (*Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. London, 1992. С. 201*).

иначе, но в пособии для абитуриентов пока приемлемы прежние. Тем более что лирическую поэзию большинству абитуриентов трудно запомнить, да и понять.

Другое дело – отбор программных *произведений* как «обязательных», так и «необязательных» авторов. При фамилии \*В. А. Жуковский в программе стоит «Вечер. Невыразимое. Море. Светлана» (I, 6)<sup>11</sup>. Даже поступающим на филологический факультет МГУ достаточно знать всего одну балладу Жуковского?.. О Крылове – без уточнений: «5–6 басен (по выбору экзаменуемого)». Этот единственный случай программного либерализма неуместен. Басни даже классика жанра неравноценны, нужно было отобрать такие, при анализе которых абитуриент может наиболее полно обнаружить свои способности. А не талантливый, но хитрый абитуриент мог бы выучить малоизвестные басни, чтобы экзаменатор подивился его «эрудиции» и не заметил слабостей интерпретации.

Лучшие и характернейшие произведения Пушкина<sup>12</sup> и Лермонтова в программе были подобраны практически идеально. У Гоголя, конечно, «Ревизор» и «Мертвые души», у Гончарова, Тургенева, Толстого, Достоевского – по одному классическому роману. У Островского наряду с неизменно присутствующей во всех программах «Грозой» – комедия «Лес» вместо более привычной «Бесприданницы» (там социальная проблематика в советское время воспринималась острее благодаря «плохому концу»). У Чехова, главного писателя для профессора В. Б. Катаева, заведующего кафедрой истории русской литературы, – несколько рассказов, демонстрирующих разнообразие его творчества, и «Вишневый сад». У Некрасова кроме крестьянской эпопеи – шесть знаменитых стихотворений (хорошо, хотя можно бы и побольше). У Щедрина четыре самых известных сказки. А вот подбор стихотворений Тютчева и Фета неравноценен: «\*Ф.И. Тютчев. Цицерон. Весенние воды. Silentium! “О чем ты воешь, ветр ночной?”». “Тени сизые смешались...”. Два голоса. “Я очи знал – о, эти очи!...”. “О, как убийственно мы любим...”. Последняя любовь. К. Б. (“Я встретил вас – и все былое...”). \*А. А. Фет. “Кот поет, глаза прищуря...”. “На заре ты ее не буди...”. “Шепот, робкое дыханье...”. “Сияла ночь. Луной был полон сад...”. “Одним толчком согнать ладью живую...”». Ли-

<sup>11</sup> Далее страницы списка «Литературные произведения» (I, 6–8) не указываются.

<sup>12</sup> То, что список пушкинских стихотворений начинается с вольнолюбивой лирики, вполне закономерно: именно гражданская поэзия особенно характерна для раннего Пушкина (см.: Гачев *Г.Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. 2-е изд. М., 2008. С. 134).

рика Тютчева представлена полнее фетовской (правда, и тут желательно побольше о природе). Поющий кот не заменит глубоких философских стихов Фета о жизни и смерти, его «космической» лирики, в которой он был, по сути, первооткрывателем. Но в целом программа по литературе XIX в. была продумана очень серьезно.

Менее серьезно – программа по литературе XX в. Правда, с ней и объективных сложностей больше.

Там «со звездочкой» не только Ахматова, что труднее всего оправдать (это единственный русский поэт кроме Пушкина, у которого совсем нет – за исключением ученических – слабых стихов, а диапазон поэзии простирается от интимной лирики до произведений общенациональной гражданской проблематики), но и Пастернак и Заболоцкий. Как «современные» писатели в программу включены Солженицын («Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор»), Астафьев в качестве автора военной темы («Пастух и пастушка»), Распутин («Прощение с Матёрой»), Шукшин (рассказы «Срезал», «Чудик», «Миль пардон, мадам») и – «со звездочкой» – Трифонов (роман «Старик»). Произведения подобраны достойные, но явно в ущерб «интеллигентской» литературе.

Ни в каком виде не были представлены в программе бесспорные классики XX в. О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, А. П. Платонов (из классиков XIX в. не «упущен» ни один)<sup>13</sup>. «Сложно» для абитуриентов? Не сложнее Тютчева и Достоевского, не сложнее включенных в программу Блока и Пастернака – таких, например, ранних стихотворений последнего, как «Февраль. Достать чернил и плакать...» и «Ты в ветре, веткой пробующем...».

Не повезло фаворитам советского литературоведения Горькому и Маяковскому. Первого «избавили» от «Матери», которую он сам невысоко ценил, но что оставили? Правильно – «Старуху Изергиль» и «На дне», но неужели «очерк» «Лишние люди» и малоизвестный рассказ «Ледоход» лучше и характернее «Челкаша» или того же «Макара Чудры», которого М. М. Голубков в своей главе все равно разбирает наряду со «Старухой Изергиль»? Да и «Песни» о Соколе и Буревестнике – подлинные знамения своего времени, интересные также по форме. Отсутствие их в программе есть «деидеологизация» наоборот. От дореволюционного, самого сильного, Маяковского в программу было включено одно «Послушайте!».

---

<sup>13</sup> Это тем удивительнее, что оба редактора-составителя пособия – с кафедры истории русской литературы XX века. Б. С. Бугров был ее заведующим в 1995–2002 гг., М. М. Голубков ее возглавил в 2013 г.

Упор был сделан на сатиру и поздние любовные «Письма...». Из поэм даются короткие «Люблю» и «Во весь голос». Но поскольку Б. С. Бугров специализировался по драматургии, а почти одновременно с подготовкой «Шуриков» писал главу «В. В. Маяковский» для пособия, адресованного студентам<sup>14</sup>, в программу вошли две прозаические пьесы этого автора («Клоп» и «Баня»), чего не было сделано по отношению ни к Чехову, ни к Горькому, ни к Булгакову, а было – лишь по отношению к чисто театральному автору Островскому.

Бунин явился в программе с тремя рассказами – «Господин из Сан-Франциско», «Солнечный удар» и «Чистый понедельник», из которых предпоследний в некотором смысле можно назвать предварительным эскизом последнего, а потому желательным было бы заменить каким-нибудь другим (выбор достаточно велик).

Правомерность включения в программу «Петра Первого» А. Н. Толстого, «Собачьего сердца», «Дней Турбиных», «Мастера и Маргариты» Булгакова, «Тихого Дона», «Судьбы человека» Шолохова, «Василия Теркина» Твардовского у профессионалов не должна вызывать сомнений. Заболоцкий, конечно, известен широкому читателю поздними стихотворениями «Я не ищу гармонии в природе», «Завещание», «Портрет», «Некрасивая девочка» (хотя это, самое известное, думается, прославлено незаслуженно: его замыкает риторический вопрос с готовым ответом, подлинной *проблемы* здесь нет), «Где-то в поле возле Магадана», «Последняя любовь» («Задрожала машина и стала...»), «Сентябрь», «Вечер на Оке», «Не позволяй душе лениться». В целом удачен подбор стихов Ахматовой и Пастернака.

Сложнее с Блоком и Есениным. С одной стороны, нельзя обойтись без цикла «На поле Куликовом». С другой стороны, даже на искушенных литературоведов давит блоковское противопоставление народа и интеллигенции, у юных читателей прямо-таки провоцирующее не символическое, а аллегорическое толкование цикла с прямолинейным определением «врага» в лице того ли, другой ли. Между тем в цикле прежде всего речь идет о *внутренней* борьбе, о неискоренимой раздвоенности русской души на противоположные «восточное» и «западное» начала. Тем более трудно, не зная подробностей жизни поэта и его жены, уловить автобиографический подтекст цикла («Явись, мое дивное диво! // Быть светлым

<sup>14</sup> См.: История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена: Учеб. пособие для филол. ф-тов ун-тов. М., 1998. С. 141–166; 2-е изд., испр. и доп. М., 2008. С. 177–206.

меня научи!)), тесно связывающий его с программными стихотворениями «Я пригвожден к трактирной стойке...», «О доблестях, о подвигах, о славе...» и даже «Россия». В стихотворении «О, весна без конца и без краю...», напротив, обычно стремятся сразу распознать глубинную (и достаточно отвлеченную) символику, что и наблюдается в главе о Блоке Н. М. Солнцева, в принципе хорошо понимающей поэзию, – в данном случае не замечается лежащая на поверхности иносказательная образность: вечный бой (как в «На поле Куликовом») между лирическим героем и олицетворенной жизнью изображен в виде битвы Персея (отсюда важнейший мотив мита) и ужасной Медузы Горгоны с *буквально* «змеиными кудрями»; автобиографический подтекст здесь – отношения с Н. Н. Волоховой, «женщиной-змеей». Но все это еще можно было бы относительно кратко объяснить абитуриенту. Для понимания же чрезвычайно сложного цикла «Кармен»<sup>15</sup> ему нужно было бы хорошо знать и оперу Бизе вместе с новеллой Мериме (кто такой Эскамильо? Цунига?), и отношения Блока с актрисой Л. А. Андреевой-Дельмас во всех подробностях, что оказалось не по силам не только абитуриентам (а Блок в программе *обязателен* для всех, и для мехмата тоже!), но и профессору: «Словно Дельмас, а не Кармен испытывает ревность к Эскамильо. Словно Дельмас, а не Кармен ревнует его к сопернице: “Не вы возьметесь за тесьму, / Чтобы убавить свет ненужный, / И не блеснет уж ряд жемчужный / Зубов несчастному тому”» (II, 63), – сказано в пособии. Злосчастный Эскамильо действительно ни при чем, и, главное, Блок здесь пишет вовсе не о ревности. «Не Вы...» значит только лишь, что 2 марта 1914 г. роль Кармен играла не Л. А. Дельмас, а ее партнерша (поэт в тот день видел свою новую страсть не на сцене, а в зрительном зале). Безусловно, цикла «Кармен» в программах для школьников или для поступающих в вузы быть не должно.

Среди в основном сильных стихотворений Есенина оказалось и сохранилось во всех изданиях программы очень слабое – «Цветы мне говорят – прощай...», может быть, потому, что сам поэт почему-то считал его удачным.

Какие-то недостатки, упущения и ошибки были в пособии, конечно, и независимо от недостатков программы. Так, Е. Б. Скороспелова разбирала замечательный, но отнюдь не лишенный существенных конъюнктурных моментов роман А. Н. Толстого «Петр Первый», по сути, апологети-

<sup>15</sup> См.: *Эткинд Е.* «Кармен». Лирическая поэма как антироман // *Эткинд Е.* Там, внутри. О русской поэзии XX века: Очерки. СПб., 1997. С. 60–81.

чески. Странная арифметика содержалась во фразе «Время действия первой книги охватывает более 20 лет (начинается с волнений 1682 г., когда герой был десятилетним мальчиком, а заканчивается в 1698 г.)» (II, 145)<sup>16</sup>. Говорилось (и осталось в дальнейших изданиях), что Петр в романе «развивается как стратег и теоретик военного искусства. Гуманный, скромный, простой, “домашний” Шереметьев “повторяет” Петра» (II, 152). Уж «теоретик военного искусства» – явное преувеличение. «Повторяющий» своего государя Шереметев, пожалуй, и впрямь более «гуманный», чем его государь: если Петр и генералы, штурмуя Азов, обещали отдать город на три дня казакам, просившим «хоть на сутки – пограбить», то позже фельдмаршал под стенами Мариенбурга призывает «охотников»: «В крепости вино и бабы, – постарайтесь, ребята, дам вам сутки гулять». Потом, под Дерптом (Юрьевом), успех ему, в противоположность Петру, не дается. «Черт подменил фельдмаршала, – два года воевал смело и жестоко, нынче, как старая баба, причитывает у шведских стен». Приехав туда, Петр за десять дней «сделал то, что фельдмаршалу Шереметеву и его иноземцам-инженерам, ученикам прославленного маршала Вобана, казалось никак невозможным». Заодно и гуманизма набрался: на последней странице защищает жителей взятой Нарвы, пострадавших во время осады, от грабежа.

По вопросу к абитуриентам: *«Какими противоречиями отмечен характер бывшего рыночного торговца пирожками, ставшего светлейшим князем?»* (II, 154) – можно заключить, что Меншиков получил этот титул не в 1707 г., а на несколько лет раньше, в пределах действия неоконченного романа.

В главе того же автора «М. А. Булгаков» сказано: «В центре системы персонажей в “Днях Турбиных” оказались, в отличие от романа, не молодые Турбины, а три белогвардейских офицера: Алексей Турбин, Мышлавский и Студзинский <...>. Студзинский из эпизодического персонажа становится одним из главных действующих лиц» (II, 166–167). Но в романе «Белая гвардия» не было никакого Студзинского, там «на его месте» был другой персонаж – Карась. В этой же главе II-й том Сочинений И. Сталина от первого издания пособия (II, 167) до тринадцатого (II, 259) фигурирует как II (римской цифрой) несмотря на поправку редактора в третьем (II, 195).

В главе А. П. Герасименко о Солженицыне говорилось про рассказ «На изломах», опубликованный в 1996 г., будто в нем «Солженицын пишет о

<sup>16</sup> Исправлено редактором третьего («доработанного») издания (II, 172).

том, что сталинская эпоха дала России Великий Разгон в Будущее, что партия стала рычагом этого разгона... Совсем нетипичные для писателя слава, которого всегда волновала судьба России. Многое сейчас меняется в Солженицыне, как и в самой России» (1-е изд., II, 245). Но ведь в рассказе авторской речью оформлены лишь размышления заблуждающегося персонажа Дмитрия, думающего не о «сталинской эпохе», а о самом Сталине (к которому Солженицын отнюдь не подобрел): «И все понимаем, что потеряли Величайшего Человека. Но нет, и тогда еще Дмитрий не понимал до конца, какого Великого, – надо было еще годам и годам пройти, чтобы осознать, как от него получила вся страна Разгон в Будущее». Это очевидная авторская ирония, только не комическая.

Не всё в порядке было и в первом томе. Так, А. Б. Криницын в полном соответствии с советской традицией, восходящей к статьям Ленина «Памяти Герцена» (1912) и «Из прошлого рабочей печати в России» (1914), где выделялся «разночинский» этап революционного движения в России, называл разночинцем тургеневского Базарова, хотя в «Отцах и детях» это слово ни разу не употребляется. Редактируя третье издание, автор этих строк жесткую формулировку насчет «изображения демократа-разночинца Базарова» (1-е изд., I, 240) заменил словами «человек, противопоставляющий себя дворянам» (в романе это действительно так) с примечанием: «Базарова принято называть разночинцем, хотя его отец выслужил потомственное дворянство» (3-е изд., I, 256). Именно, поскольку Василий Иванович – штаб-лекарь и кавалер ордена св. Владимира. Поэтому и сын его официально – дворянин, с не дворянином Павел Петрович не мог бы драться на дуэли<sup>17</sup>. Редакторская поправка продержалась до девятого издания, «переработанного и дополненного», где по воле автора главы Базаровы снова гуляют в «разночинцах»; к таковым отнесен и Ситников – сын откупщика, скорее всего принадлежащий к купеческому сословию. Теперь противопоставление «двух сословий» даже особенно педалировано: «За частным конфликтом между братьями Кирсановыми и Базаровым стоит глобальный конфликт двух сословий». Нет там конфликта *сословий*, и вообще при Александре II социальные группы не столько конфликтовали, сколько все больше сближались: в «Преступлении и наказании» разночинец Раскольников и его друг, а по-

<sup>17</sup> Та же, что у А. Б. Криницына, ошибка была в словарной статье В. Е. Красовского «Конфликт»: во фразе «столкновение разночинца с “аристократом”» (II, 306) кавычки следовало бы поменять местами, поскольку Павел Петрович – настоящий аристократ, а Евгений Базаров – мнимый разночинец.

том зять, «дворянский сын» Разумихин – люди уже совершенно одного круга. У А.Б.Криницына далее говорится про «противостояние одновременно двух сословий и двух поколений внутри каждого сословия. <...> Сопоставляя эти два сословия по поколениям, легко заметить, что в старшем поколении пальма первенства принадлежит дворянам (родители Базарова явно проигрывают при сравнении с братьями Кирсановыми), однако среди «детей» Базаров безусловно преобладает над Аркадием <...>» (9–13-е изд., I, 332). Раз речь идет о «родителях», в «разночинцы» попадает и «настоящая русская дворяночка прежнего времени» Арина Власьева Базарова; по словам Тургенева, «ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена» (гл. XX). И наконец: «Разночинцы, выработавшие собственную идеологию, явно претендуют на то, чтобы задавать тон в современном обществе <...>» (9–13-е изд., I, 332). Надо четко понимать: идейный конфликт – совсем не обязательно конфликт социальный. Так кто же задает тон в обществе у Тургенева? Самое интересное, что среди персонажей «Отцов и детей» *ни одного* «бесспорного» разночинца нет<sup>18</sup>.

Во втором издании пособия составители не только откликнулись на предложение заменить словарь терминов, но заменили и некоторые главы. Нельзя сказать, что И.Ю.Искрицкая очень тщательно поработала над главой о Маяковском; в частности, о его «лесенке» там говорилось как о «внутренней рифмовке (! – С.К.) интонационных отрезков» (1-е изд., II, 91). Но и сменившая эту главу работа А.Л.Крупчанова не идеальна, поэма «Во весь голос» представлена только названием, пьесы – очень коротким разбором. Тем не менее эта глава осталась и на будущее. Из числа авторов исчезли А.В.Леденев и О.А.Клинг: о Бунине написала М.В.Михайлова, глава «Б.Л.Пастернак» стала третьей принадлежащей в пособии перу Н.М.Солнцевой. В первом издании произведения Бунина характеризовались четко, по-бунински кратко, например: «*Точность, художественная уместность и полнота изображения* – вот те качества предметной детализации, которые мы находим в рассказе “Господин из

<sup>18</sup> Разночинцы в XIX в. – это люди, не принадлежавшие к дворянскому сословию, но получившие образование, жившие своим умственным трудом, однако не состоявшие на государственной службе (чиновник или офицер – не разночинцы) и освобожденные (именно благодаря образованию) от налогов подобно привилегированным сословиям (см.: *Вердеревская Н.А. О разночинцах // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 2000. С. 455–457, 459–462; Кормилов С.И. Базаров – не разночинец! // И.С.Тургенев: русская и национальные литературы. Ереван, 2013. С. 389–400).*

Сан-Франциско»» (1-е изд., II, 45). Новая глава почти вдвое выросла в объеме за счет более пристального анализа и некоторых параллелей с другими текстами, но можно в ней встретить и небесспорное утверждение: «Ведь единственным живым человеком среди марионеток, населяющих корабли, отели, курорты, является дочь господина из Сан-Франциско. <...> Она вся в предощущении любви, в преддверии тех счастливых встреч, когда неважно, хорош или дурен собой твой избранник <...>. (Бунин явно демонстрирует снисходительность по отношению к такому поведению: будто бы “не важно, что именно пробуждает девичью душу, – деньги ли, слава ли, знатность ли рода”, – для писателя важно, что она *способна* пробудиться.)» (3-е изд., II, 54). Где же здесь бунинская «снисходительность»? Такую душу способны пробудить деньги (они у девушки и ее отца есть), слава (тут очевидная параллель с отцом, заглядывающим не просто на красавицу, а на красавицу *знаменитую*: знаменитость, славу за деньги купить непросто) и знатность рода – в Америке нет дворянства, там его ни за какие деньги не купишь, вот и притягивает к себе юную американку не кто-нибудь и даже не европейский дворянин, а принц, пусть азиатский, который с точки зрения западного человека внешне «дурен», но этой девице кажется весьма милым. Нет, не положительная она героиня.

У О.А.Клинга было несколько больше пространных стихотворных цитат, чем осталось у Н.М.Солнцевой, неубедительно говорилось, что «*вы*» в третьей и шестой строфах пастернаковского «Августа» – это «те ни из прошлого, из детства» (1-е изд., II, 131): герою стихотворения приснились собственные похороны, когда его провожают в последний путь обыкновенные живые люди. Принципиальной необходимости в замене этой главы не было, но и сравнительно небольшое улучшение – все же улучшение.

Главу А.П.Герасименко о Солженицыне М.М.Голубков заменил своей. Вариант первого издания был, конечно, несовершенен, но что получилось в последующих? Выпустивший к тому времени книжку «Александр Солженицын» (1999) в серии «Перечитывая классику» один из составителей двухтомника сохранил в нем обширный текст из нее, не считаясь с программой для поступающих в МГУ. Двум программным рассказам он отвел четыре страницы, зато много говорит о других произведениях и без какой-либо мотивировки очень подробно разбирает роман «В круге первом» (3-е изд., II, 289–313), подробнее, чем анализируются в этом пособии многие важнейшие произведения, входящие в про-

грамму; этим теперь глава о Солженицыне резко выделяется среди других глав пособия. В разборе немало достоинств, однако абитуриенту он не дал ничего: о романе Солженицына в МГУ его никто никогда не спрашивал.

Во втором издании ради унификации оформления были сняты аннотации, имевшиеся в библиографических списках при некоторых главах.

Правка третьего издания (2001) не везде была издательством учтена, какие-то неточности остались незамеченными. В главе «А. С. Грибоедов» написано, что одним из прототипов Чацкого назывался «Чаадаев (ввиду сходства фамилии и важного жизненного обстоятельства: Чаадаев, как и Чацкий, был объявлен сумасшедшим)». Насчет прототипа вообще – верно, но разъяснение «обстоятельства» может создать у абитуриента впечатление, будто П. Я. Чаадаева официально оклеветали до написания «Горя от ума», в то время как это произошло 12-ю годами позже. «Живая речь героев не могла уложиться в традиционные рамки шестистопного ямба (характерные для комедии того времени)», – сказано о той же пьесе. Шестистопный ямб тогда был характерен для всей драматургии, но гораздо больше для трагедий, чем для комедий, которые уже часто писались прозой. В словах Пушкина о «союзе волшебных звуков, чувств и дум» вместо «волшебных» оказалось «высоких» (многие литературоведы самоуверенно приводят цитаты по памяти). В главе «М. Ю. Лермонтов» вплоть до тринадцатого издания (I, 176) осталась опечатка: В. С. Мартынов вместо Н. С. Мартынов (3-е изд., I, 48, 54, 87, 137). Остались пока (исправлены позднее) устаревшие данные о количестве персонажей «Тихого Дона»: «более 600» (3-е изд., II, 215) – на самом деле «более 800» (9-е изд., II, 295).

При всех недочетах и недосмотрах двухтомник продолжал служить наиболее надежным пособием для абитуриентов и отчасти студентов (не только МГУ). Программа, под которую он был написан, включала меньше произведений, чем обычно изучают в школе, и это было правильно: глубина понимания литературы на экзаменах важнее начитанности, при ограниченном количестве произведений экзаменаторы могли объективнее оценивать уровень подготовки поступающих в вуз: основание для их сравнения более или менее общее. Но в 2008 г. вышло девятое, «переработанное и дополненное», издание пособия, приспособленное к расширенной программе, и далее перепечатывалось в том же виде. Программу раздули к тому времени, когда в школах число часов на литературу сократилось, а прежние экзамены по литературе в вузах стали отменять.

При этом недостатки прежней программы не были устранены. Она осталась анонимной и широко нигде не обсуждалась.

Наследие Пушкина «пополнилось» стихотворениями «Песнь о вещем Олеге» (где трудно определить авторскую идею), «Няне» (где идею определить слишком легко), «Бесы» (без знания обстоятельств жизни поэта в начале Болдинской осени они по-настоящему непонятны), «Туча» (самая ли глубокая вещь?), трагедией «Борис Годунов» («со звездочкой») и неоконченным романом «Дубровский», в советское время особо почитавшимся за тему бунта, но в программе излишним рядом с «Капитанской дочкой», где и тема бунта, и другие темы разработаны гораздо глубже и совершеннее. Лермонтову «добавили» «Три пальмы» и – «со звездочкой» – «Демона». Авторы глав внесли в них соответствующие дополнения, причем разбор «Демона» пришлось сделать заметно более обстоятельным, чем разборы «Песни про царя Ивана Васильевича...» и «Мцыри» – поэм «без звездочек»: поскольку программа не уточняла, какая редакция «Демона» имеется в виду, понадобились сведения обо всех<sup>19</sup>, что, конечно, положение абитуриента только осложняет. Гоголю «добавили» повесть «Шинель», – если уж добавлять, то правильно, что ее. «Лесу» Островского дали «звездочку»: облегчение среди утяжелений, но сугубо театральным писателем остался с *единственной* обязательной пьесой. Некрасова, наоборот, усилили, и подходящим набором: «В дороге», «Мы с тобой бестолковые люди...» (не надо забывать, что «идейный» поэт писал и о любви и о быте), «Поэт и гражданин» (риторика, но какой же Некрасов без «Поэтом можешь ты не быть...?»), «Крестьянские дети», «О Муза! я у двери гроба...» (о смерти думать и юным читателям не вредно). Тургенев предстал не только как романист, но и как автор повести «Ася» (висит, висит над историками литературы статья Чернышевского о ней «Русский человек на rendez-vous», нелестная для русского человека!). Остальные авторы XIX в. «добавки» не получили, кроме Чехова: очевидно, это неизменный «чехолоб» В.Б. Катаев к рассказам «Смерть чиновника», «Хамелеон», «Студент», «Человек в футляре», «Ионыч», «Душечка» присоединил, правда «со звездочкой», «Дом с мезонином», «Крыжовник» и «О любви», пусть хоть для филологов любви будет по-

<sup>19</sup> Другую диспропорцию автор главы «М. Ю. Лермонтов» и настоящей статьи допустил в главе «М. А. Шолохов», слишком подробно разобрав «Судьбу человека» – все-таки рассказ, а не роман. Там причина была другая: в шолоховедении не было вполне адекватного анализа этого небольшого произведения, имевшего огромное историко-литературное значение, которое современной молодежи нужно растолковывать.

больше. Количество имен главных писателей XIX в. не изменилось, тут всё бесспорно.

И опять куда больше сложностей с литературой сравнительно недавно ушедшего столетия. Если в первой части программы «сократилась», и то лишь для естественников, всего одна пьеса, причем ее автор хоть с *обязательной* «Грозой» остался, то во второй части исчез автор, и отнюдь не бездарный, пусть и подверженный конъюнктуре, – А. Н. Толстой с единственным в программе советским историческим романом (историческая тематика в литературе XIX в. оказалась представлена довольно широко, в литературе XX – никак), а также обе пьесы Маяковского, что компенсировано (не адекватно) «Облаком в штанах», но «со звездочкой». «Звездочку» получили булгаковские «Дни Турбиных». В итоге они с драмой Горького «На дне» составили в программе весь театральный репертуар XX в. (у авторов XIX в., включая Чехова, шесть драматических произведений «со звездочкой» и без). «Со звездочкой» теперь горьковский «Ледоход» – уже легче. Зато добавлены целых четыре писателя (количеством имен «побили» качество классики XIX столетия): А. И. Куприн с «Гранатовым браслетом», Е. И. Замятин («Мы» «со звездочкой»), А. П. Платонов («Котлован» тоже «со звездочкой») и В. Т. Шаламов с тремя *обязательными* для всех рассказами. Чем отчаявшийся в жизни автор «Колымских рассказов» выше *не обязательных* Замятина и особенно Платонова, непонятно. Думается, и роман «Мы» в программу *для абитуриентов* можно было не включать. Многие считают его классическим произведением, но он не содержит великого художественного *открытия*, а лишь талантливо *иллюстрирует* звучавшие тогда декларации пролеткультовцев<sup>20</sup>. Даже название романа Замятин не изобрел: существовало шесть пролеткультовских стихотворений под заглавием «Мы».

О Куприне и Шаламове написал И. Б. Ничипоров, о Замятине – Е. Б. Скороспелова, о Платонове – выпавший из авторского коллектива после первого издания А. В. Леденев, специалист прежде всего по Набокову, которого абитуриентам, как и прежде, не дают.

Блока усилили мрачными стихотворениями «Ночь, улица, фонарь, аптека...» и «На железной дороге», Есенина сделали еще более патриотичным, хотя тоже иногда мрачноватым, добавив «Гой ты, Русь моя родная...», «Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Мы теперь уходим понемногу...». Злосчастное «Цветы мне говорят – прощай...» осталось.

<sup>20</sup> См.: История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. 2-е изд., испр. и доп. С. 21.

К «Василию Теркину» присоединили – «без звездочки»! – три стихотворения не очень-то теперь популярного у молодежи Твардовского, в то время как *все* программные произведения Ахматовой (включая сильнейший «Реквием») и Пастернака *не обязательны*, а Мандельштам с Цветаевой по-прежнему полностью проигнорированы.

Двухтомник распух, увеличился в сравнении с первым изданием примерно в полтора раза (итоговый объем – более 71 учетно-издательского листа). Разумеется, новые главы и добавления к старым обогатили его содержание. Но и старые недостатки не преодолены. Например, о грибоедовских Софье, Молчалине, Скалозубе, как и раньше, говорится: «С их точки зрения, человек, не желающий держать крестьян в крепостной зависимости, отказавшийся от должности и карьеры <...>, не может считаться умным – так может поступить лишь безумец» (9–13-е изд., I, 49)<sup>21</sup>. Но Софья-то ясно понимает, что о безумии Чацкого она запустила клевету. Никому из перечисленных персонажей и даже Фамусову он не говорил о намерении отпустить на волю своих крестьян; известно лишь, что душ у него то ли триста, то ли четыреста и что имением он управлял «оплошно». Чацкий протестует только против бесчеловечного разъединения семей, когда людей продают поодиночке. От какой «должности» он отказался, неизвестно, – это двоюродный брат Скалозуба оставил службу, не дождавшись следующего чина (а не должности). В библиографии к главе – далеко не новые статьи, но содержательная и емкая, к тому же написанная именно для массового читателя книжка В. И. Коровина «А. С. Грибоедов в жизни и творчестве» (2001) отсутствует.

Об основных недостатках главы «И. С. Тургенев», *усиленных* в девятом издании и оставшихся в последующих, было сказано выше. Отметим еще фактическую ошибку: словами из цитируемого в книге письма «Если таковы сливки, то каково же молоко?» Тургенев вовсе не «указывает на лучших представителей двух сословий» (I, 331), – опять эта любимая идея о «двух сословиях»! – а характеризует исключительно дворянство, лучших и средних, обычных его представителей. В очень удачной главе А. А. Илюшина о Некрасове (замечательно, например, соображение на с. 369, что «между строк» стихотворения «Забытая деревня» читатели могли увидеть «нечто грандиозное: забытая деревня – вся Россия! Стихотворение напечатано в 1856 г., а годом раньше умер Николай I – старый барин, от которого никто не дождался ничего хорошего. Едва ли будет лучше при новом барине – Александре II. Можно понять и так») тем не

<sup>21</sup> Далее указания на идентичные девятое–тринадцатое издания опускаются.

менее имеется и выискивание отсутствующего смысла в «Размышлениях у парадного подъезда»: «Ведь вельможа для Некрасова все-таки определенное, конкретное лицо, поэт обращается к нему на «ты» (кстати, на «ты» ведется в «Размышлениях...») и авторский разговор с мужиками, с русским народом, причем обращается с пафосом» (I, 372). А к «неконкретным» лицам, например к абстрактной героине стихотворения Пушкина «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...»), – ведь вся конкретика не о ней, а о ее прототипе А. П. Керн нам известна лишь из биографии поэта, – разве на «ты» не обращаются? Это обычная традиционная поэтическая условность. Мужикам во времена Некрасова и в жизни «тыкали» абсолютно все, а к народу вообще и сейчас как в стихах, так и в прозе никому не придет в голову обращаться на «вы».

В главе «М. Е. Салтыков (псевд. Н. Щедрин)» Е. Ю. Зубаревой «порядковые номера» трех Топтыгиных обозначаются не арабскими цифрами, как в тексте сказки «Медведь на воеводстве», а римскими: Топтыгин I, Топтыгин II, Топтыгин III (I, 420–421, 427). Но римские цифры ставятся при именах монархов и духовных лиц, возглавляющих автокефальные церкви и имеющих высший церковный сан, – римских пап, патриархов, католиков. Топтыгин – не имя, а фамилия, Топтыгина I-го зовут Михайло Иваныч. В служебных документах офицеров и чиновников, которые были родственниками или однофамильцами, различали не именами-отчествами, а чинами и порядковыми номерами, записывавшимися именно арабскими цифрами, – в зависимости от времени поступления на службу. Так, среди жертв Бородинского сражения были братья генерал-лейтенант Тучков I-й и генерал-майор Тучков 4-й. Обозначая щедринских Топтыгиных римскими цифрами, автор главы (скорее всего, неосознанно) слишком радикализирует позицию сатирика: поскольку двух Топтыгиных убивают, писатель в духе советского времени предстает идеологом царевубийства. Михаил Евграфович не рассчитывал быть вдохновителем террористов, наивно надеявшихся свергнуть самодержавие физическим устранением того, кто тогда занимал трон. Воевода есть именно воевода, а не царь, и должность-то писатель дает своим медведям архаическую, чтобы сказка не воспринималась как прямая аллегория современных политических событий.

Говорилось уже о натянутой трактовке образа дочери бунинского господина из Сан-Франциско. В той же главе сказано, что героиня «Чистого понедельника» «любит цитировать русские летописные сказания, особенно ее восхищает древнерусская «Повесть о верных супругах Петре и

Февронии Муромских» (у Бунина ошибочно указано имя князя – Павел)) (II, 87–88). Поправка не совсем точная. В начале «Повести о Петре и Февронии» действительно фигурирует князь Павел, но потом он умирает и муромским князем становится его брат Петр, главный герой повести (собственно, не повести, а весьма нестандартного жития). Однако героиня «Чистого понедельника» пересказала только ее начало и конец, не назвав Петра, отчего «сей князь» в финале как бы оказался все тем же Павлом (очевидно, это пожилой Бунин напутал без всякой задней мысли; в рассказе 1944 г. фактических неточностей вообще много). Французское *mauvais ton* (дурной тон) пишется не так, как в пособии, – *moveton* (II, 61).

«Лирический герой – один из средневековых воинов» (II, 119), – читаем о цикле Блока «На поле Куликовом». Если средневековый, то *лирический персонаж*: «лирический герой» ближе к биографическому автору и характеризует все или почти все его творчество, а не отдельные произведения. С какой стати в стихотворении «На железной дороге» «родина ассоциировалась с образом девушки “в цветном платке, на косы брошенном”» (II, 121)? В «России» – безусловно, но девушка-самоубийца с родиной не ассоциируется. Блок, оказывается, ввел в текст «Двенадцати» «соответствующие теме народной революции ритмы частушки и раешника, марша, молитвы, плаката, а также плясовой ритм» (II, 130). Раешника там точно нет; что такое ритм молитвы или ритм плаката, по крайней мере надо объяснять. К трактовке трагического финала стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» добавлено то, чего не было в предыдущих изданиях, и содержание произведения оказалось интерпретированным «с точностью до наоборот»: «Истину чувствует ребенок (“И только высоко, у Царских Врат, / Причастный Тайнам, – плакал ребенок / О том, что никто не придет назад”). <...> Полная истина, таким образом, заключается в том, что никто не вернется к молящимся в храме, но все, о ком молятся, обрели “светлую жизнь” в ином, внеземном мире. Как и образу корабля, второй, символический смысл придан мотиву “чужбины” – не географическому понятию, а мистическому. Потому символический чужой край противопоставлен земному, буквальному смыслу слова “назад” из плача ребенка» (II, 109). Стихотворение интерпретировано в благостно-христианском духе. Отношение же Блока к христианству было сложным и далеко не традиционным. Но во всяком случае он понимал, что реального, «земного» ребенка к царским вратам иконостаса, да еще во время церковной службы, никто не поднесет. Тупая духовная цензура проглядела, что речь идет об *иконе* младенца Христа, «причастного Тай-

нам» в отличие от обыкновенного ребенка. И он плачет, потому что надежды молящихся не сбудутся. Они ждут своих близких *живыми и невредимыми*, но не дождутся. Христос *не сможет их спасти*, не сможет стать их спасителем (а не Спасителем рода человеческого), не сможет – бессилен! – «удовлетворить» мольбы к нему. С точки зрения ортодоксии это кощунство. Но в Серебряном веке, у Блока в частности, всевозможных перетолкований религиозных идей и образности было предостаточно.

Заключая, необходимо еще раз подчеркнуть: эта статья посвящена едва ли не лучшему учебному пособию для абитуриентов, и не только для них. А что в ней критики больше, чем комплиментов, так это от надежды на то, что безответственный насильственный эксперимент с Единым государственным экзаменом для гуманитариев рано или поздно будет признан несостоятельным (против него аргументированно выступало большинство обсуждающих вопрос о ЕГЭ<sup>22</sup>), вузы вернутся к традиционным, проверенным формам вступительных экзаменов и такие пособия, как двухтомник МГУ, останутся востребованными, будут переиздаваться и совершенствоваться. Пока ими с успехом могут пользоваться учителя, «продвинутые» школьники и студенты педвузов.

Никакие пособия, даже самые удачные, не создаются на века. Будут новые книги новых авторов, и хочется верить, что эти заметки могут им пригодиться.

### Список литературы

- Вердеревская Н. А.* О разночинцах // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 2000.
- Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. 2-е изд. М., 2008.
- Единый государственный экзамен. Белая книга. М., 2008.
- Журавлева А. И.* Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М., 2013.
- История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена: Учеб. пособие для филол. ф-тов ун-тов. М., 1998; 2-е изд., испр. и доп. М., 2008.
- Колобаева Л. А.* Художественный мир В. Распутина // Очерки истории русской литературы XX века. Вып. I. М., 1995.
- Кормилов С. И.* Базаров – не разночинец! // И. С. Тургенев: русская и национальные литературы. Ереван, 2013.

<sup>22</sup> См.: Единый государственный экзамен. Белая книга. М., 2008.

*Кормилов С.И.* Основные понятия теории литературы: Литературное произведение. Проза и стих. М., 1999; 2-е изд. М., 2002.

Речи о Пушкине. 1880–1960-е годы. М., 1999.

Русская литература XIX–XX веков: Учеб. пособие для поступающих в вузы: В 2 т. 13-е изд. М., 2015.

Русская литература XIX–XX веков. Учеб. пособие для поступающих в МГУ им. М.В.Ломоносова: В 2 т. М., 1998.

*С<вятополк->Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. London, 1992.

*Ш<апошникова> О.* Гротеск // Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999.

*Эткинд Е.* «Кармен». Лирическая поэма как антироман // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века: Очерки. СПб., 1997.

*Сведения об авторе:* Кормилов Сергей Иванович, докт. филол. наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: profkormilov@mail.ru

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

*А.Ю.Федорцова*

### ПОЭТИКА СНОВИДЕНИЯ В ЖИЗНЕОПИСАНИИ ПЛУТАРХА (НА МАТЕРИАЛЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЯ ДЕМОСФЕНА)

Предметом данной статьи является сон Демосфена из жизнеописания Демосфена Плутарха. В статье определяется место сна в общей классификации сновидений в «Сравнительных жизнеописаниях», при помощи анализа не только сна, но всей предсмертной ситуации выявляется его связь с биографией и характером знаменитого оратора. Внимание в статье уделяется также театральной тематике и театральному мотиву в биографии Демосфена в связи с иными биографиями. В конце делаются выводы о функции сна, о его значении для формирования сюжета произведения и для характеристики персонажа.

*Ключевые слова:* поэтика, сновидение, персонаж, биография, театр, игра.

The subject of the article is Demosthenes's dream from Plutarch's "The Life of Demosthenes". In the article the position of the dream is determined among all the dreams in the Lives; by analyzing the situation before the death of Demosthenes it is demonstrated how the dream is connected with the whole life and with the character of the famous orator. Special emphasis is laid on theatrical subjects and on the theatrical motif in "The Life of Demosthenes" and in the other "Lives". In conclusion the function of Demosthenes' dream and its meaning are defined for the formation of the plot and it is also described how this dream helps Plutarch to give an idea of the orator's personality.

*Key words:* poetics, dream, character, biography, theatre, performance.

В «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха регулярно встречаются описания сновидений героев, и это не случайно. Внимание к снам как к неотъемлемой части жизни любого человека вообще было характерным явлением для античности, и уже тогда сформировались первые представления о сущности сновидений, впоследствии давшие начало их научному пониманию [Теперик, 2007: 73]. Эпоха Плутарха была здесь отнюдь не исключением: он умер приблизительно в 120 году н.э., а уже во второй половине II в. Артемидор создал свою «Онейроκριтику» – первое европейское толкование сновидений, где дана подробная классификация сновидений, которая используется при их анализе и в наше время [Артемидор, 1999].

Э.Р. Доддс в книге «Греки и иррациональное» собирает воедино классификации Артемидора, Макробия и других античных авторов<sup>1</sup>, выделяя три основных типа снов: это сон символический, значение которого загадочно и не может быть понято без толкования, сон-видение, которое является предвидением будущих событий, и сон-оракул, когда бог или, например, важный для сновидца человек сообщает ему, что должно произойти [Доддс, 2000: 159–160]. Эта классификация может быть применима, по нашему мнению, и к 45-ти сновидениям в «Сравнительных жизнеописаниях». Так, пользуясь ею, американский исследователь Ф.Бренк отмечает, что большинство снов в жизнеописаниях символические, часто смешанные со сном-оракулом. По мнению этого автора, сны у Плутарха не всегда можно соотнести с каким-то одним типом снов из классификации, предложенной Доддсом [Brenk, 1975: 337].

Рассмотрим сон Демосфена (Plut., Demos., 29), который Плутарх приводит в жизнеописании этого знаменитого оратора. Его Ф. Бренк относит к группе снов-видений, отмечая, что сны-видения в «Сравнительных жизнеописаниях» очень часто предшествуют смерти, так как Плутарх, по словам Бренка, мог считать сон пограничным состоянием между жизнью и смертью [Brenk, 1975: 338]. Этот факт исследователь подтверждает большим количеством примеров предсмертных снов, в том числе сновидений, среди которых особенно выразительным является сон Демосфена, примыкающий, таким образом, к группе снов с танатологической семантикой<sup>2</sup>. Сны этой группы в «Сравнительных жизнеописаниях» можно разделить на три подгруппы:

- 1) предсмертные сны перед битвой;
- 2) сны, в которых перед героем предстает кто-то недавно умерший;
- 3) предсмертные сны героев в самых различных жизненных ситуациях.

Сон Демосфена относится к последней подгруппе, выделяясь среди прочих сновидений своей яркостью и драматичностью.

Прежде чем обратиться к анализу этого сна, стоит вспомнить, что в парной биографии Демосфена, а именно в жизнеописании Цицерона, предсмертного сна как такового нет<sup>3</sup>. Однако перед смертью Цицерон

<sup>1</sup> В отечественной научной литературе подробное сравнительное описание классификаций сновидений сделала М.С.Петрова в статье «Онейрокритика в Античности и в Средние века (на примере Макробия)» [Петрова, 2010].

<sup>2</sup> О танатологических мотивах в художественной литературе см. диссертацию Р.Л.Красильникова [Красильников, 2011].

<sup>3</sup> Подробнее о структурном единстве парных биографий, или «диад», см: *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 213 [Аверинцев, 1973].

нечто видит. Пусть это не сон, но это предзнаменование, связанное со сферой онейрического<sup>4</sup>. Таким образом, Плутарх выдерживает симметричную структуру парных жизнеописаний, описывая, как вороны преследовали Цицерона во время бегства, собрались вокруг дома оратора, мешая ему отдохнуть, и даже стянули с его лица плащ, в который тот закутался, лежа на постели (Plut., Cic., 47).

Как и Цицерон, Демосфен был не только оратором, но и политическим деятелем, к концу жизни его политическая активность даже возросла: он возглавлял патриотическую партию, боровшуюся против македонского царя Филиппа, призывая греков к единству в этой борьбе. В конце концов Демосфен вынужден был бежать из Афин, узнав о приближении македонского войска. Он покончил с собой в храме Посейдона на острове Калаврия (современный Порос), где вынужден был скрываться от преследований македонского отряда, возглавляемого трагическим актером Архием, который выманивал оратора из храма, обещая не делать ему ничего дурного. В этом-то месте помещен рассказ о сне, увиденном Демосфеном накануне ночью.

Итак, Демосфену приснилось, что он соревнуется с Архием в трагической игре (*tragodian hypokrinomenos*), причем и сам он играет прекрасно, и весь театр на его стороне, и тем не менее он проигрывает Архию, как уточняет Плутарх, из-за недостатка средств и бедности постановки.

В контексте этого сна понятно, почему Демосфен не верит словам Архия и не выходит из храма, отвечая на якобы миролюбивые просьбы Архия выйти к нему следующее: «Ни играя (*hypokrinomenos*) ты меня не убеждал когда-либо, ни теперь не убедишь своими обещаниями».

Плутарх прямо, при помощи причинно-следственного союза указывает, что Демосфен сказал так, держа в голове этот сон. И хотя Архию о сне Демосфена не известно, слова оратора как-то отзываются в нем. Возможно, воспоминанием о собственном актерском прошлом. Поэтому он так гневается из-за неудавшейся попытки захватить Демосфена и даже начинает угрожать ему, хотя и не понимает полностью связи между словами оратора об актерской игре и отказом от переговоров, способных сохранить Демосфену жизнь.

В ответ на угрозы Архия Демосфен произносит: «Вот они, истинные прорицания с македонского треножника, а раньше ты просто играл роль

<sup>4</sup> Понятие «онейрический» (или «сноподобный») использует и поясняет в своей книге «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» В. В. Савельева [Савельева: 8–21].

(*hupēkrinou*)», – и уходит вглубь храма, якобы чтобы написать письмо родным, а на деле – чтобы принять яд.

Таким образом, произошедшее с Демосфеном вполне подходит под описание того типа сна, о котором говорит Артемидор: вещий сон «действует тем, что ведет нас к осуществлению предсказания будущего; и это действие после пробуждения становится толчком к делу, возбуждая и расшевеливая душу» [Артемидор, 1999: 12]. Вещие сны Артемидор подразделяет на прямозерцательные, когда приснившееся осуществляется в неизменном виде, и аллегорические, «которые знаменуют одно через другое, и во время этих снов душа естественным образом намекает на что-то» [Артемидор, 1999: 13]. Сон Демосфена, очевидно, можно отнести к аллегорическому типу вещих снов, потому что он требует толкования.

Прояснить смысл и особенности сна позволяют фразы Демосфена, сказанные в адрес Архия. В них Демосфен употребляет глагол *hupokrinomai*, который имеет несколько значений. Обратимся непосредственно к их анализу.

Во-первых, этот глагол означает не только «играть на сцене» (исначально «отвечать хору, быть актером»), а еще «лицемерить, притворяться» (это значение сохранилось и во многих современных языках, ср. англ. *hypocrisy*, итал. *ipocrisia* и т. д.). Тогда фразу Демосфена «раньше ты просто играл роль (*hupēkrinou*)» можно понимать и как «ты притворялся», или как попросту «ты обманывал».

Во-вторых, все сказанное выше получает еще одно истолкование, если вспомнить, что глагол *hupokrinomai* может значить также «декламировать», и тогда речь идет о важнейшем аспекте произнесения речи оратором: о том, как он ее представит публике. Термины *hupokrinomai* и *hypokrisis* («игра») оказываются чрезвычайно важными для ораторской практики Демосфена. Так, Плутарх пишет, что еще в начале своей карьеры Демосфен после разговора с актером Сатиром, который показал ему, как следует декламировать трагедии, «убедился, сколько стройности и красоты придает речи “игра” (*hypokrisis*)», и целыми днями учился актерской игре и укреплял голос (Plut., Demos., 7).

Или еще один случай, который пересказывает Плутарх: однажды к Демосфену пришел какой-то человек и, жалуясь, что ему нанесли побои, просил выступить на суде в его защиту. «Да ведь с тобою ничего подобного и не случилось», – возразил Демосфен. Гость сразу возвысил голос до крика: «Да ты что, Демосфен? Как так “не случилось”?» – «Вот теперь, клянусь Зевсом, – промолвил Демосфен, – я слышу голос обиженного и

потерпевшего» (Plut., Demos., 11). Вот насколько, по мнению Демосфена, убедительность речи зависела от тона и «игры» говорящего – и до чего же этот случай напоминает разговор Демосфена и Архия. В обеих ситуациях прием актерской игры является инструментом убеждения, оказывающим решающее влияние на ход разговора, только в случае с Архием этот прием оборачивается против него, поскольку Демосфен владеет им куда более искусно: Плутарх упоминает о том, что «игра» оратора приво-дила народ в восторг (Plut., Demos., 11).

М. Л. Гаспаров в своей статье «Цицерон и античная риторика» сводит воедино общие положения школьной риторики. Так, риторическая разработка речи насчитывала пять частей: нахождение материала (*inventio*), расположение материала (*dispositio*), словесное выражение (*elocutio*), запоминание (*memoria*) и произнесение (*actio*). Последняя часть, произнесение – это и есть та «игра», которой столько значения придавал Демосфен [Гаспаров, 1972: 18]. Теорию произнесения, как пишет М. Л. Гаспаров, впервые ввел в риторику Феофраст, «использовав богатейший опыт актерского искусства, накопленный классическим театром» [Гаспаров, 1972: 24]. Гаспаров в примечаниях к жизнеописанию Демосфена также приводит анекдот, который рассказывается в псевдо-плутарховских «Жизнеописаниях десяти ораторов», причем этот анекдот якобы любил вспоминать Цицерон: «Которая часть важнее?» – спросили Демосфена. – «Игра». – «А потом?» – «Тоже игра». – «А потом?» – «Тоже игра» [Гаспаров, 1994: 595–596].

Таким образом, и в сновидении Демосфена, и в его жизни, и в сцене накануне его смерти имеет место состязание. Во сне оно четко ограничено театром, в жизни же рамки состязания расширяются, и проигрыш в нем равносителен смерти. При этом очевидны два плана, которые вырисовываются как из всей жизни оратора, так и из самой предсмертной ситуации: план актерской игры на сцене и план ораторского искусства убеждения. Эти сферы сходны тем, что обе требуют умения произнести речь или роль убедительно для публики. На каждом из этих поприщ формальную победу, казалось бы, одерживает Архий, но относительно мастерства, а также с точки зрения морали как в актерской игре, так и в искусстве произнесения речей Демосфен остается победителем, поскольку противнику он не достался. Сам же Плутарх в сопоставлении биографий Демосфена и Цицерона восхищается тем, что оратор вовремя раздобыл и выпил яд, «вырвавшись из лап наемных копейщиков и насмеявшись над жестокостью Антипатра» (Plut., Demos. – Cic. comp., 54).

Поскольку важной особенностью сна Демосфена является то, что он вводит в произведение театральные мотивы, первым делом возникает вопрос: могло ли в действительности происходить состязание двух актеров? Исторический комментарий свидетельствует, что изначально победителями в драматических состязаниях признавались лишь хорег и драматург, поскольку драматург сам же либо при помощи еще одного актера исполнял свое произведение. Однако с развитием театрального искусства требования к мастерству актеров повысились, и награда за исполнение роли стала присуждаться независимо от награды драматургу за лучший спектакль. Так, конкурс для протагонистов трагедий был впервые установлен приблизительно в 449 г. до н.э. на Великих Дионисиях [Головня, 1972: 54–55]. Стоит вспомнить известные мифологические мотивы состязания двух поэтов (например, Гомера и Гесиода) или состязания Аполлона и Марсия в игре на музыкальных инструментах. У самого Плутарха в жизнеописании Александра мы тоже находим описание соревнования именно между двумя актерами: Александр устраивает состязания киклических и трагических хоров, где за награду соревнуются знаменитые актеры Афинодор и Фессал (Plut., Alex., 29).

Таким образом, сон Демосфена отражает представление о жизни как игре, с древности свойственного грекам [Тахо-Годи, 1973: 306]. Не случайно последние слова Демосфена связаны с его сном о театре: это обращенная к Архию просьба сыграть Креонта из трагедии (имеется в виду «Антигона» Софокла) и бросить его тело без погребения (Plut., Demos., 29).

А.А. Тахо-Годи в своей статье «Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков» пишет: «Жизнь не раз соперничает у Плутарха с драмой, так что иногда бывает трудно разобрать, где кончается естественный ход событий и где начинается сценическое искусство» [Тахо-Годи, 1973: 311]. Яркий пример сказанному находится в жизнеописании Красса: во время декламации «Вакханок» Еврипида при дворе армянского царя Артабаза гонец бросил в ноги актеру голову убитого Красса, и актер после этого впал в состояние вакхической одержимости. О смерти Красса Плутарх высказывается, используя сравнение жизни с театром: «Таков, говорят, был конец (exodion), которым, словно трагедия (osper tragodian), завершился поход Красса» (Plut., Crass., 33) [Тахо-Годи, 1973: 311–312].

Сон на театральную тематику есть у Плутарха и в жизнеописании Помпея: накануне Фарсальской битвы Помпей «видел во сне, будто на-

род встречает его при входе в театр рукоплесканиями, а сам он украшает храм Венеры Победоносной приношениями из добычи» (Plut., Rompr., 68). Однако этот сон отличается от сна Демосфена и по природе, и по функциям. Он несет в себе варианты исхода битвы, и Плутарх передает двойственную семантику сна и двойственную реакцию на него Помпея: сон внушает Помпею одновременно и мужество, и беспокойство, так как Венера была родоначальницей рода Юлиев, к которому принадлежал Цезарь, и Помпей опасался принести роду своего противника «блеск и славу» [Теперик, 2007: 75].

Мотив состязательности во сне появляется не только в связи с центральной тематикой. Этот мотив есть и в жизнеописании царя Деметрия. Медий, друг отца Деметрия Антигона, видит перед битвой с Птолемеем сон об уже пожилom Антигоне, который со своим войском участвует в двойном пробеге и к концу совсем слабеет, что явилось знаком неудачного в будущем похода (Plut., Demetr., 19). Ф.Бренк указывает на сходство этого мотива со сном Демосфена, отмечая, что Плутарху свойственно желание при помощи сна придать мотивацию действиям героя, снабдив его неким озарением в виде сна [Brenk, 1975: 344].

Таким образом, произведенный анализ дает возможность определить функцию сна Демосфена. Относясь к группе предсмертных снов-видений, этот сон содержит в себе черты личности сновидца – оратора Демосфена, потому что его сон оказывается связанным не просто с предсмертной ситуацией, но со всей жизнью оратора, ведь, как и в жизни, Демосфен в результате соревнуется с противником и одерживает победу силой слова. В этом заключается одно из проявлений особой жанровой специфики «Сравнительных жизнеописаний», посвященных наиболее ярким героям прошлого, о чем пишут и С.С. Аверинцев, и Ф. Бренк. Аверинцев отмечает, что биография немыслима без интереса к жизни отдельного человека, которая обретает связность и цельность сюжета именно в силу личных и частных свойств человека, уточняя, что этот интерес стал возможен только начиная с IV в. до н.э., когда произошел поворот от эллинской классики к эллинистической эпохе [Аверинцев, 1994: 638]. Ф. Бренк указывает на особую заслугу Плутарха, состоящую в том, что он, не обладая достаточными источниками для исчерпывающего описания характера персонажей, обращается к сну как художественному приему, способному и раскрыть характер героя, и быть важным элементом формирования сюжета повествования, и придать ему драматичность [Brenk, 1975: 338, 348].

Из сказанного ясно, что Плутарх при помощи сна Демосфена решает сразу несколько художественных задач, что позволяет считать сновидение значимой деталью поэтики «Сравнительных жизнеописаний».

### **Список литературы**

- Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография. М., 1973.
- Аверинцев С. С.* Добрый Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 637–653.
- Артемидор.* Онейрокритика. М., 1999.
- Гаспаров М. Л.* Цицерон и античная риторика // Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 7–73.
- Гаспаров М. Л.* Примечания // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. Т. 2. М., 1994.
- Головня В. В.* История античного театра. М., 1972.
- Доддс Э. Р.* Греки и иррациональное. СПб., 2000.
- Красильников Р. Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе. Адд. М., 2011.
- Петрова М. С.* Онейрокритика в Античности и в Средние века (на примере Макробия) // Интеллектуальные традиции античности и средних веков. М., 2010.
- Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 2 т. Т. 1. М., 1994.
- Тахо-Годи А. А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 306–314.
- Теперик Т. Ф.* Поэтика сновидения и поэтика жанра: Античность // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: Материалы Пятых Андреевских чтений. М., 2007. С. 73–81.
- Brenk Fr. E.* The Dream of Plutarch's Lives // *Latomus. Revue d'Études Latines.* Vol. 34. Bruxelles, 1975. P. 336–349.
- Plutarch's Lives.* The Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1958.

*Сведения об авторе:* Федорцова Анна Юрьевна, аспирантка кафедры классической филологии филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.  
E-mail: microcut804@gmail.com

М.Д. Кузьмина

## ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ПОВЕДЕНИЯ КАК ФОРМА ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА: ОБРАЗ ОТЦА А.И. ГЕРЦЕНА В «БЫЛОМ И ДУМАХ»

В статье рассматривается образ отца А.И. Герцена в «Былом и думах», представленный через лейтмотив театральности поведения. Заставляя домашних и гостей участвовать в регулярных комедийных «постановках», И.А. Яковлев претендует на роль режиссера «спектакля» и автора «пьесы»; себе самому отводит трагическую роль в театре одного актера. Обе театральные стратегии его поведения – комедиографическая и трагедийная – становятся своеобразной формой жизнетворчества, по Герцену, призванной компенсировать отсутствие общественно-исторической самореализации и духовного содержания жизни.

*Ключевые слова:* театральность поведения, жизнетворчество, жизнетворческие стратегии, комическое, трагическое, русский европеизм.

The article deals with the image of A. I. Herzen's father in "My Past and Thoughts", presented through a leitmotif of theatricality of his behavior. Making the members of his household and his guests participate in regular comic "performances", I. A. Yakovlev claims a role of the director of the "performance" and the author of the "play"; he assigns himself a tragic part in one-man show. Both theatrical strategies of his behavior – the comic and the tragic one – become a peculiar form of zhiznetvorchestvo, according to Herzen, intended to compensate for his lack of social-historical self-realization and spiritual meaning in his life.

*Key words:* theatricality of behavior, zhiznetvorchestvo, zhiznetvorchesky strategy, comic, tragic, Russian Europeism.

Образ отца А. И. Герцена, И.А. Яковлева, – один из ключевых в «русской» половине «Былого и дум». Это особенно примечательно на фоне почти полного невнимания писателя к образу своей матери, пережившей отца и сопутствовавшей сыну на разных этапах его пути. Ее присутствие скорее ощущается, чем раскрыто в книге. Воспоминания Т. П. Пассек<sup>1</sup> содержат более подробную информацию об отношениях матери с Герценом в его детские годы. Автор «Былого и дум» умалчивает и о таких позднейших проявлениях материнской любви к нему, как о посещении его матерью во владимирской ссылке. Справедливости ради надо отметить, что и

<sup>1</sup> Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания: В 2 т. [М.], 1963.

о нежной отцовской заботе, окружавшей Герцена в его ранние годы и описанной Т. П. Пассек, в «Былом и думах» едва упоминается. События преимущественно эмпирического плана, эмоционально впечатлившие, были прерогативой женских воспоминаний<sup>2</sup>, тогда как Герцен в «Былом и думах», давая новую жизнь фактам прошлого, ориентирован, как известно, на историческое исследование.

Как писала еще Л. Я. Гинзбург, Герцену «...нужно было воплотить историческую судьбу русской аристократии XVIII века. Источником, жизненным материалом ему послужил отец» [Гинзбург, 1962, I: 601], в значительной степени подвергшийся «аналитическому методу изображения» и то и дело обнаруживающий «“вытянутый перст” авторской мысли» [Гинзбург, 1957: 212, 219]. Действительно, очень концептуальный образ И. А. Яковлева в «Былом и думах» представляет за целое поколение русских дворян, русских европейцев XVIII в. (поколение, предшествующее герценовскому<sup>3</sup>), выявляя одну из вариаций характерной для них жизненной позиции и определяя их историческую роль и судьбу. Одновременно отец представляет за род, выступая главой пусть и не совсем обычной семьи. Наконец, он интересен сыну и как личность с ее индивидуальными особенностями, привычками и страданиями. На всех трех уровнях изображения И. А. Яковлева – личном, семейном и общественном – Герцен обнаруживает к отцу сложное отношение притяжения-отталкивания. Черты характера, взгляды и образ жизни отца, как и его поколения в целом, побуждают автора «Былого и дум» к принципиальной полемике, истоки которой, таким образом, рациональны. Рационально же, осмысливая уже собственный путь, писатель не мог не прийти к мысли о тесной, хотя и весьма непростой связи своего поколения с отцовским, себя самого – с отцом и его семьей. Более того, повествование об И. А. Яковлеве независимо от авторской интенции оказалось согрето любовью, полемический накал разбавлен понимающе-

---

<sup>2</sup> См., например, [Кузнецова, 2012; Кузнецова, 2013; Пушкарева, 2000: 64]. Исходя из отмеченной особенности, Н. Л. Пушкарева даже соотносит «автобиографический жанр» – как сосредоточенный больше на «я» автора-героя – скорее с «женским» творчеством, а «мемуарный жанр», представляющий «мир вокруг», – скорее с творчеством «мужским» [Пушкарева, 2000: 66]. «Женщинам реже, чем мужчинам, – замечает исследователь, – свойственно стремление обобщать свой жизненный опыт, экстраполируя его на опыт “всех”...» [Пушкарева, 2000: 68].

<sup>3</sup> См. подробнее о герценовском европеизме: [Кантор, 2001: 323–368; Кузьмина, 2006; Кузьмина, 2012].

сочувственной тональностью, возможно, выразившей не вполне осознанную Герценом, но сильную его потребность в принадлежности не только к сменяющим друг друга поколениям соотечественников, но и к роду, как и не менее сильную потребность в личной духовной близости с отцом. Таким образом, изображение отца, как и всех других героев «Былого и дум», хотя и тяготеет к объективному, не лишено значительной доли субъективизма.

Своеобразной призмой пересечения как объективного и субъективного, так и полемического и сочувственного в книге стал лейтмотив образа И. А. Яковлева – театральность поведения. Любопытно, что тему театра в связи с отцом Герцен поднимал и ранее – в дневнике 1840-х гг., который, хотя и служил «своего рода подготовительным этапом» для «пространного мемуарно-исторического повествования» [Егоров, 2002: 95, 94], выступая его «пред-текстом» [Зализняк, 2010: 174]<sup>4</sup>, все же отличался преобладанием философско-рефлексивных оценок над данными социально-исторического исследования<sup>5</sup>, равно как и большей эмпиричностью содержания и большим удельным весом документального начала. Эмпиричность и документальность характеристики И. А. Яковлева в дневнике Герцена поддержаны тем, что записи делались еще при жизни отца. Этим обусловлена как их повышенная объективность, так и повышенная же амбивалентная пристрастность: лицезрение стремительно угасающего – в том числе и по своей вине – близкого человека вызывало как разочарование и неодобрение, так и сострадание, контаминируемые в повторяющихся эпитетах «печально»<sup>6</sup>, «ужасно» (II, 222), «страшно» (II, 241) и т. п. Мечтавший поначалу о театральном ракурсе восприятия происходящего

<sup>4</sup> По известному наблюдению Л.Я. Гинзбург, если «мемуары, автобиографии, исповеди – это уже почти всегда литература, предполагающая читателей в будущем или в настоящем, своего рода сюжетное построение образа действительности и образа человека», то «письма или дневники закрепляют еще не предрешенный процесс, процесс жизни с еще неизвестной развязкой», «от писем и дневников к биографиям и мемуарам, от мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность» [Гинзбург, 1971: 12–13].

<sup>5</sup> См. подробнее [Егоров, 2002: 94–107; Кузнецова, 2012: 138–145]. Л. Н. Летягин справедливо замечал: «Из всех хроноориентированных жанров именно дневник устанавливает наиболее короткие отношения между эстетическим переживанием и рефлексией – чувством-состоянием и чувством-отношением» [Летягин, 2008: 63].

<sup>6</sup> Герцен А.И. Дневник. 1842–1845 // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 2. М., 1954. С. 222. Далее сочинения Герцена цитируются по этому изданию с указанием в круглых скобках римской цифрой – номера тома, арабской – страницы.

с отцом как о дистанцирующем и потому спасительном («молча быть зрителем» – II, 242), Герцен очень скоро начнет тяготиться им: «Да зачем я-то поставлен зрителем и судьбою?» (II, 250), – очевидно, почувствовав особую невыносимость этого вынужденного свидетельствования и внешнего безучастия при неизбежном сильном эмоциональном и интеллектуальном отклике.

Если в дневнике через тему театра раскрывалось психологическое состояние «зрителя» сына, то в «Былом и думах» она станет центральной в изображении отца, показанного автором книги организатором сценического действия и одновременно его активнейшим участником. Характеристика отца регулярно дается через театральную терминологию: «...как удивительно верно было доиграна роль» (VIII, 89), «и для кого этот гордый старик <...> представлял свою роль <...>?» (VIII, 89), «...все это – одно драматическое представление» (VIII, 97) и т.п. Театральность поведения И. А. Яковлева, определявшая, по Герцену, уклад жизни в его доме, рождалась как из неукоснительного соблюдения им внешних приличий, так и из строгой преданности привычкам. То и другое влекло за собой неизбежную повторяемость бытовых поступков, косность быта, нередко сопровождаемую отмеченным писателем рассогласованием формы и содержания, в результате чего актуализировало представление скорее о некой игровой стратегии, чем о жизни. Как показал Ю. М. Лотман в ряде своих исследований<sup>7</sup>, театрализация бытового поведения была очень распространена в русской культуре XVIII – начала XIX в. Она была подготовлена и процессом европеизации, и достаточно жесткой сословно-социальной регламентацией общественной жизни, и эпохой классицизма, а затем романтизма в искусстве.

Хотя И. А. Яковлев и умер в 1846 г., автор «Былого и дум» вписывает его всецело в контекст XVIII в. и, очевидно, главный исток театральности отца усматривает в своеобразии русского европеизма того времени. «Иностранцы дома, иностранцы в чужих краях, – замечает Герцен, – праздные зрители, испорченные для России западными предрассудками, для Запада русскими привычками, они представляли какую-то умную ненужность и терялись в искусственной жизни, в чувственных наслаждениях и в нестерпимом эгоизме» (VIII, 87). Считая русский европеизм XVIII в. достаточно поверхностным, внешним по отношению к личности, не приобщавшим ее к полноте западноевропейского бытия и вместе с тем отчуждавшим от жизни России, от жизни вообще, автор «Былого и

<sup>7</sup> См. [Лотман, 1994; Лотман, 1977; Лотман, 1973].

дум» показывает, насколько это умонастроение неизбежно для его отца и всего того поколения. Лишенное надбытового смысла, их театрализованное действие сводилось к абсолютизации лишь внешней ритуализованности, строго нормированной для конкретных случаев, и потому действительно далеко отстояло от не разделявшей искусство и жизнь и основанной на идеале свободы театральности начала XIX в., воплощенной русскими романтиками и декабристами.

Очевидно, целым комплексом общественных и личных предпосылок обусловлены, по Герцену, «жанровые» предпочтения И. А. Яковлева. Писатель рисует его организатором регулярных домашних комедийных постановок, участниками которых поневоле оказывались домочадцы и гости. Глава семейства то выворачивает «наизнанку» имена друзей сына, «ошибаясь <...> одинаким образом» (VIII, 157) (Сатина, например, называя Сакеным), то разыгрывает волокиту Карла Ивановича, проявив деланный интерес к запаху его одеколона – и оглоушив несчастного итоговой характеристикой: «...тела бальзамируют чем-то таким» (VIII, 95). Он то представит смешливого Д. И. Пименова в нелепом свете, заставив его не вовремя расхохотаться, а сам при этом изобразит недоумение, то якобы не узнает своих крестьян, будто потерявших прежний облик вследствие аморального поведения, то, наконец, позволит себе жестокое глумление над делящими с ним трапезу как постящимися, так и оскорбившимися приживалками.

Иницилируя эти и другие подобные «спектакли», отец Герцена обнаруживает прежде всего качество, необходимое, по А. Бергсону, для реализации смехового потенциала в жизни и на сцене, – безжалостность. «Смешное требует <...> для проявления полного своего действия как бы кратковременной анестезии сердца. Оно обращается только к чистому разуму, – писал исследователь. – Отрешитесь <...> от всего <...>, взгляните на жизнь как равнодушный зритель – и много драм обратится в комедии» [Бергсон, 1900: 9]. «Отрешенный от всего» как по общественно-историческим предпосылкам, так и из-за собственного меланхолично-ипохондрического язвительного характера, отец Герцена – рационалист и вольтерьянец – воспринимает окружающих как комических персонажей. Себе он тем самым отводит не только роль талантливого актера, но и остраняющую позицию режиссера спектакля и автора пьесы – «холодную роль» (IX, 172), «роль бесстрастного судьи» (VIII, 89), по герценовскому определению, – наделяя себя полномочиями, в онтологическом плане соотносимыми со сверхчеловеческими, божественными, позволя-

ющими ему укрупнять, оценивать и осмеивать пороки простых смертных.

Объектом его осмеяния становятся, как правило, те особенности поведения, которые, как отмечали теоретики комического, традиционно составляли основу комедийных сюжетов<sup>8</sup>. Это, с одной стороны, нечто необычное, не укладывающееся в усредненные поведенческие модели (например, чрезмерная смешливость Пименова), нередко – внутренне антиномичное (повышенная слабость безобразного Карла Ивановича к женскому полу), с другой стороны – нечто повторяющееся, становящееся, таким образом, характерным для отдельного человека и придающее ему черты косности, автоматизма. Очевидно, И. А. Яковлевым, по Герцену, осознанно или нет, был востребован двойственный потенциал, заложенный в самом генезисе смеха: в своем комедийном спектакле он отстаивал соблюдение общепринятых норм, предавая бескомпромиссному осмеянию все из них выламывающееся, вместе с тем – сам провоцировал это выламывание из традиций, возможно непроизвольно устремляясь к смеховой стихии как к живительной и высвобождающей душу из тисков довлеющих над отцом Герцена приличий. Думается, комедиографическую стратегию его поведения можно рассматривать как форму жизнетворчества, понимая последнее не в том узком смысле, в каком о нем ведут речь преимущественно в связи с исследованием романтизма и символизма<sup>9</sup>, а в том широком ключе, в каком термин используют в научном обиходе как филологи, так и философы и психологи<sup>10</sup>. Одна из них, А. В. Колесникова, замечает: «...жизнетворчество можно охарактеризовать как **духовно-творческую установку** (здесь и далее выделено А. В. Колесниковой. – М. К.) с доминантой *онтологического* характера, которая имеет своим истоком возрожденческий пафос свободы и мощи человеческой личности и является следствием противопоставления мира, данного Творцом, и мира, сотворенного человеком. Этому предшествует глубочайшее разочарование в реальной действительности, может быть, даже и отвращение к ней. Человек берет на себя божественные креативные функции и создает (первоначально ментально) новый мир, или вторую реальность» [Колесникова, 2004: 94].

<sup>8</sup> См., например, [Дземидок, 1974: 12–60].

<sup>9</sup> [Воскресенская, 2003; Давиденко, 2010; Сарычев, 1991; Хансен-Левё, 1998; Худенко, 2011] и др. С. М. Волошина рассмотрела жизнетворчество В. С. Печерина, явленное в «Замогильных записках», показав, что оно осуществлялось в романтической традиции [Волошина, 2012].

<sup>10</sup> [Белая, 2004: 149–175; Колесникова, 2004; Колесникова, 2003: 139–151; Прохорова, 2007; Сухоруков, 1997; Шинкарук, Сохань, Шульга и др., 1985] и др.

Обнаруживая несомненное художественно-артистическое дарование, в значительной степени культивируя свою личную волю и посягая едва ли не на божественные полномочия, И. А. Яковлев изображен творящим бытие-вокруг-себя, как и бытие-для-себя, причем творящим его по модели регламентированного общественного поведения XVIII в. и одновременно вопреки ей. Вероятно, жизнетворчество, облеченное в форму комедийной постановки, стало, по Герцену, своеобразной, заведомо обреченной на неудачу попыткой его отца компенсировать отсутствие не только общественно-исторической самореализации, но и, в целом, духовного смысла собственной жизни. Возможно, сам артистический порыв И. А. Яковлева свидетельствовал о его неосознанной устремленности к духовной сфере.

Типологически схожую, хотя и содержательно иную функцию выполняет в «Былом и думах» жизнетворческая интенция И. А. Яковлева-трагика. Трагическую роль, как показано в книге, он отвел только себе, играя в своем театре одного актера тяжелобольного, страдающего старика, дистанцированного возрастом и немощью как от других людей, так и от самой жизни. Эта роль, по мысли писателя, оказывалась и пугающе-противоестественной, и, вместе с тем, органичной для отца. Последовательно разыгрываемая, она, очевидно, и подчиняла его себе. «...с сокрушенным сердцем, – комментирует Герцен, – смотрел я на грустный смысл этого <...> оставленного существования, потухавшего на сухом, жестком, каменистом пустыре, который он сам создал возле себя, но который изменить было не в его воле; он знал это <...> и, переламывая слабость и дряхлость, ревниво и упорно выдерживал себя» (VIII, 164). Столь выраженная приверженность И. А. Яковлева к трагическому амплуа, очевидно, сигнализировала о его, может быть, и не вполне осознанной потребности заявить о себе как о личности в ее многогранности и глубине нравственного, духовного содержания, возможно, даже в ее героическом величии, равно как и из потребности в понимании и сочувствии, то есть выстраиваемый отцом Герцена единый трагедийный сюжет, как и сюжеты организуемых им комических сценок, призван был воплотить недостающее ему в жизни, выступая своего рода второй жизнетворческой стратегией.

Автор «Былого и дум» подчеркивает неполноту их обеих. Там, где И. А. Яковлев видит сферу чистой комедии, на самом деле разворачиваются если не трагедии, то драмы, и выстраиваемый им трагический сюжет, в сущности, трагикомичен. Писатель то и дело находит то синтетич-

ное жанровое определение, к которому фатально не может выйти герой: «комико-трагические сцены» (VIII, 103). Театральный сюжет И. А. Яковлева в «Былом и думах» словно корректируется жизнью и обретает многомерность. Стремясь вести чужую игру, отец Герцена сам вынужден играть, причем не всегда и не совсем ту роль, которую хотел бы выбрать. Ему не удастся сохранить свою свободу от нее, как не удастся и полностью скрыться за ней как за маской. За однобоким театральным амплуа И. А. Яковлева, как представлено в «Былом и думах, в значительной степени сросшимся с ним, проглядывает его многогранная, живая, нетеатрально страдающая личность (со слезами на глазах он благословляет любимого сына, отпуская его в тюрьму и ссылку; оживая душой, играет с маленьким внуком).

Театрализация поведения И. А. Яковлева, по Герцену, осуществлявшаяся им по модели, актуальной для русской культуры XVIII в., – с характерным для классицизма строгим жанровым делением и разграничением искусства и бытия, – приводила к драматическому разладу личности с окружающими людьми, с самой собой и с жизнью, игры – с действительностью. Подчеркиваемое автором «Былого и дум» в отце качество старости<sup>11</sup> стало свидетельством исторической бесперспективности еговеденческих стратегий. Вместе с тем, как показано в книге, словно независимо от интенции отца Герцена его театральное жизнетворчество раскрывало и свой онтологический смысл, описывая извечную судьбу человека через метафору «мир – театр», существующую с глубокой древности и актуализирующую представление как о комплексе добровольных и подневольных ролей, проигрываемых каждым на протяжении жизни, так и об испытанной каждым сложной диалектике собственной «божественности» (богоподобности) и «марионеточности»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Как отметила Л. Я. Гинзбург, «дело не в том, что Иван Алексеевич стар, а в том, что он носитель идеи старчества, отживания, умирания. Он принципиально стар и принципиально болен. Здоровье ему противно. Юность – это движение вперед, это любовь, это революция» [Гинзбург, 1971: 278]. Герцен писал в «Капризах и раздумье»: «Стареться значит окоснеть; неправда, что всякий должен стареться: стареется, собственно, остановившаяся натура, она тогда в мертвенном покое оседает кристаллами; в нравственном мире то же, что и в физическом <...>. Но в нравственном мире это не непременно; натура, беспрестанно обновляющаяся, беспрестанно развивающаяся, в старости молода. Натура реальная почти не имеет способности стареться – она по преимуществу душа живая» (II, 84).

<sup>12</sup> См. подробнее о содержании метафоры «мир – театр»: [Гачев, 2008: 182–264; Лосев, 1994: 494–510; Прозорова, 2012: 30–32; Тахо-Годи, 1973: 306–314; Эпштейн, 1988: 279–281] и др.

Ключевая для образа отца Герцена в «Былом и думах» категория театральности в полной мере реализует свой амбивалентный семантический потенциал<sup>13</sup>. Она характеризует героя как абсолютизовавшего искусственное и вместе с тем ищущего и демонстрирующего нечто истинное, живое; героя, заслуживающего осуждения и вместе с тем – сочувствия. На основе категории театральности создается сложность и целостность образа И. А. Яковлева. Симптоматично, что Герцен, наделяя своих актерствующих персонажей отрицательной характеристикой, не только с этой целью апеллирует к театральной терминологии. Он нередко прибегает к театральной образности как к чрезвычайно многослойной и онтологически глубокой.

### Список литературы

- Белая Г. А.* Дон-Кихоты революции – опыт побед и поражений. М., 2004. 623 с.
- Бергсон Г.* Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900. 183 с.
- Бояджиев Г.* Театральность и правда. М.; Л., 1945. 123 с.
- Волошина С. М.* Проблема житнетворчества в автобиографической публицистике В. С. Печерина («Замогильные записки» и роман Ж. Санд «Спиридон») // Вестник РГГУ. Сер. «Филологические науки. Журналистика. Литературная критика». 2012. № 13 (93). С. 171–182.
- Воскресенская М. А.* Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков. Томск, 2003. 226 с.
- Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 2008. 280 с.
- Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1966.
- Гинзбург Л. Я.* Былое и думы // История русского романа: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1962. С. 583–607.
- Гинзбург Л. Я.* «Былое и думы» Герцена. [М.], 1957. 374 с.
- Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1971. 464 с.
- Давиденко О. С.* Мифотворчество и театрально-игровые стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса трансформации русского общества конца XIX – начала XX веков: Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Томск, 2010. 27 с.
- Дземидок Б.* О комическом / Пер. с польского. М., 1974. – 223 с.

<sup>13</sup> См. подробнее о двойственном смысле понятия «театральность»: [Бояджиев, 1945; Евреинов, 2002; Лотман, 1998; Хализев, 1986: 63–121] и др.

- Евреинов Н. Н.* Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 29–96.
- Егоров О. Г.* Дневники русских писателей XIX века. М., 2002. 288 с.
- Зализняк А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 162–180.
- Кантор В. К.* Русский европеец как явление культуры (Философско-исторический анализ). М., 2001. 704 с.
- Колесникова А. В.* Жизнетворчество как способ бытия русской интеллигенции // Школа мысли: Альманах гуманитарного знания. Новосибирск, 2004. № 4. С. 94–100.
- Колесникова А. В.* Жизнетворчество как способ бытия интеллигенции: Дисс. ... канд. филос. наук. Новосибирск, 2003. 181 с.
- Кузнецова У. С.* Семья как предмет психологической рефлексии в дневнике А. И. Герцена 1842–1845 годов // Памяти Герцена: Сб. ст. / Под ред. М. В. Строганова, Е. Г. Милюгиной. Тверь, 2012. С. 138–145.
- Кузнецова У. С.* Социально-психологический портрет и автопортрет женщины 1840-х гг. в мемуарах А. И. Герцена и его окружения: типология и поэтика: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2013. 23 с.
- Кузьмина М. Д.* «Былое и думы» А. И. Герцена: проблема русского европеизма: Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 298 с.
- Кузьмина М. Д.* Русский европеизм А. И. Герцена // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т. 13. Вып. 3. С. 96–104.
- Летягин Л. Н.* Личный дневник: Самосознание жанра // Известия Росийского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 10 (56). С. 56–67.
- Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. М., 1994. 603 с.
- Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 331–384.
- Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Труды по знаковым системам. Вып. 411. № 8. К 70-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева. Тарту, 1977. С. 65–89.
- Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века: Памяти П. Г. Богатырева // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 42–73.
- Лотман Ю. М.* Язык театра // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 603–608.
- Пассек Т. П.* Из дальних лет: Воспоминания: В 2 т. [М.], 1963.

- Прозорова Н. И.* Философия театра. СПб., 2012. 223 с.
- Прохорова Н. И.* Концепт «жизнетворчество» в художественной картине мира Б. Ю. Поплавского. Автореф. дисс. ... канд. культурологии. Саранск, 2007. 17 с.
- Пушкарева Н. Л.* У истоков женской автобиографии в России // Филологические науки. 2000. № 3. С. 62–69.
- Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991. 320 с.
- Сухоруков А. С.* Жизнетворчество личности в динамике ее смысловой системы: Автореф. дисс. ... канд. психол. наук. М., 1997. 25 с.
- Тахо-Годи А. А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова: Сб. ст.: К 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. М., 1973. С. 306–314.
- Эпштейн Н. М.* Игра в жизни и в искусстве // Эпштейн Н. М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 276–303.
- Хализев В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функции). М., 1986. 259 с.
- Хансен-Левё О.* Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 57–85.
- Худенко Е. А.* Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. 2011. Т. 1. Филология. № 1. С. 41–49.
- Шинкарук В. И., Сохань Л. В., Шульга Н. А.* и др. Жизнь как творчество (социально-психологический анализ). Киев, 1985. 302 с.

*Сведения об авторе:* Кузьмина Марина Дмитриевна, канд. филол. наук, доцент Северо-Западного института печати Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. E-mail: mdkuzmina@mail.ru

*Цай Мин (КНР)*

**СЮЖЕТ О ВАНЮШКЕ-КЛЮЧНИКЕ  
В СТИХОТВОРЕНИИ Н.А. НЕКРАСОВА  
«ОГОРОДНИК» И «БАЛЛАДЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА**

В статье говорится о возможном источнике стихотворения Н.А. Некрасова «Огородник» – стихотворении И.С. Тургенева «Баллада» (1841).

*Ключевые слова:* Н. А. Некрасов, «Огородник», И. С. Тургенев, «Баллада».

The article is about a possible source of Nekrasov's "Ogorodnik" unnoticed until now. This source is Turgenev's po-em "The Ballad".

*Key words:* Nekrasov, Turgenev, "Ogorodnik", "The Ballad".

Стихотворение Н. А. Некрасова «Огородник» не раз привлекало внимание исследователей. Одним из направлений их усилий был поиск источников образов этого замечательного произведения. При этом долгое время считалось, что едва ли не самым важным источником для поэта послужила народная песня о Ванюшке-ключнике<sup>1</sup>, в основе которой лежит похожая сюжетная коллизия: любовная связь простолюдина, крепостного с молодой дворянкой и последовавшая за этим расплата<sup>2</sup>. Однако едва ли не в самой поздней из ныне написанных работ об этом стихотворении – в статье В. Э. Вацура «Один из источников «Огородника» – эти традиционные представления бы-ли весьма аргументированно оспорены, а в качестве основного источника некрасовского текста предложена вставная новелла «Перстень» из знаменитой повести В. А. Соллогуба «Тарантас» [Вацура, 1980]. Эта новелла послужила, по мнению исследователя, «посредником» между Некрасовым и какой-то основой, на которую, в свою очередь, опирался Соллогуб.

Нет смысла пересказывать здесь блестящие аргументы В.Э. Вацура в пользу выдвинутой им гипотезы – они в значительной степени сильны.

<sup>1</sup> Несколько вариантов этой песни опубликованы в [Великорусские народные песни]. В дальней-шем песня цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

<sup>2</sup> См., например, [Сидельников, 1974: 32–34]. Утверждение о народной песне как о важнейшем источнике «Огородника» повторяется и в ряде других некрасоведческих работ.

Нельзя, однако, не заметить, что не все в статье равно убедительно. Не все стороны некрасовского текста получают объяснение через возведение текста к произведению Соллогуба. Так, тот же «перстенок», фигурирующий у обоих писателей и представляющийся исследователю решающим аргументом в пользу заимствования именно из «Тарантаса», на самом деле не играет никакой роли в сюжете «Огородника». Кроме того, исследователь лишь констатирует «драматизм» развязки некрасовского стихотворения и отличие ее от вполне анекдотической счастливой развязки у Соллогуба. Между тем у Некрасова она, очевидно, очень важна, поскольку составляет даже кольцевое обрамление: стихотворение начинается именно с того, что герой «свой век загубил», и заканчивается наказанием. Эти значимые детали могли быть «присочинены» Некрасовым, но могли быть также заимствованы.

Все это заставляет нас утверждать, что отбрасывать влияние самой истории о Ванюшке-ключнике или каких-то других текстов-посредников на замысел «Огородника» все же как минимум преждевременно. В качестве тако-го возможного текста-посредника между некрасовским произведением и народной песней, мы хотели бы рассмотреть в настоящей заметке стихотворение И. С. Тургенева «Баллада», опубликованное в журнале «Отечественные записки» в 1841 г. Некрасов вполне мог знать это произведение уже то-гда, когда оно было впервые опубликовано: в 1841 г. поэт активно сотрудничал в «Литературной газете», издании, очень близком «Отечественным запискам». К тому времени, когда был написан и напечатан «Огородник», Некрасов был хорошо и близко знаком с Тургеневым и чрезвычайно интересовался его творчеством (о чем говорят неоспоримо устанавливаемые случаи влияния стихов Тургенева на Некрасова<sup>3</sup>).

Приведем интересующий нас текст полностью, поскольку он малоизвестен читателям:

### БАЛЛАДА

Перед воеводой молча он стоит;  
 Голову потупил – сумрачно глядит.  
 С плеч могучих сняли бархатный кафтан;  
 Кровь струится тихо из широких ран.

<sup>3</sup> См., например, содержательную статью [Мельгунов, 2000].

Скован по ногам он, скован по рукам:  
Знать, ему не рыскать ночью по лесам!

Думает он думу – дышит тяжело:  
Плохо!.. видно, время доброе прошло.

«Что, попался, парень? Долго ж ты гулял!  
Долго мне в тенёта волк не забегал!

Что же приумолк ты? Слышал я не раз –  
Песенки ты мастер петь в веселый час;

Ты на лад сегодня вряд ли попадешь...  
Завтра мы услышим, как ты запоешь».

Взговорил он мрачно: «Не услышишь, нет!  
Завтра петь не буду – завтра мне не след;

Завтра умирать мне смертию лихой;  
Сам ты запоешь, чай, с радости такой!..

Мы певали песни, как из леса шли –  
Как купцов с товаром мы в овраг вели...

Ты б нас тут послушал – ладно пели мы;  
Да не долго песней тешились купцы...

Да еще певал я – в домике твоём;  
Запивал я песни – всё твоим вином;

Заедал я чарку – барскою едой;  
Целовался сладко – да с твоей женой»

*[Тургенев, 1978, I: 13].*

В статье, послужившей для нас предметом полемики, Вацуро это стихотворение упоминает среди еще ряда других, также опирающихся на фольклорный сюжет о Ванюшке-ключнике. В качестве возможного «источника» некрасовского стихотворения эта баллада исследователем даже не рассматривается. Тем не менее в тургеневском тексте, на наш взгляд, присутствуют детали, имеющие определенные параллели в «Огороднике» и позволяющие предполагать, что для Некрасова оказались важны именно те изменения, которые Тургенев произвел в сюжете народной песни.

Пожалуй, наиболее важное из этих изменений заключается в том, что в «Балладе» Тургенев сделал главного героя разбойником, который отправляется на смерть за свои преступления, а не за связь с женой воеводы, знатного человека. Свою связь с нею он делает публичной в качестве отмщения воеводе, в насмешку над ним. В оригинальном фольклорном произведении такого мотива нет. Ключник гибнет именно за свою страсть (на него доносит «князю Волхонскому» другая прислуга):

Жил тут, поживал тут Ванюшка ключничек.  
Он не год живет со княгиней,  
Он не год живет, – ровно два года.  
Как на третий на годочек князь-то все доведался  
Через сенную девчонку, чрез сенную последнюю (I, 55).

В Некрасовском стихотворении герой-рассказчик, «огородник», также не является разбойником, но мотив разбоя тем не менее появляется, причем в самом начале стихотворения:

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,  
Не лежал я во рву в непроглядную ночь...<sup>4</sup>

Хотя здесь говорится о том, что рассказчик как раз этого не делал, важно само присутствие мотива разбойничества в описании. Герой некрасовского стихотворения именно не разбойник, он пострадал за недозволенную любовь, но за это наказан так, как наказаны бывают разбойники. Мы предполагаем в этом мотиве своего рода след, говорящий о том, что герой мог бы быть разбойником в какой-то другой истории, – недаром огородник назван «лихим». Эта связь между разбоем и любовью отсутствует и в народной песне, и в повести Соллогуба, но есть у Тургенева. Стоит обратить внимание на сходство тех выражений, которые использует в этом случае Некрасов, с тургеневскими «формулами». У Некрасова: «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу» (39); у Тургенева: «рыскал ночью по лесам». У Некрасова: «И железный убор на ногах зазвенел» (41); у Тургенева: «Скован по ногам он, скован по рукам».

Если Вацуро решающим аргументом представлялся перстень, присутствующий и у Некрасова, и у Соллогуба, то мы склонны в качестве подобно-го аргумента предложить сходный мотив песни и пения, присутствующий у Тургенева и у Некрасова и имеющий, по нашему мнению,

<sup>4</sup> [Некрасов, 1981, I: 39]. В дальнейшем все цитаты из стихотворения «Огородник» даются по этому тому с указанием в скобках номера страницы.

сходные функции. В балладе Тургенева несколько раз говорится о том, что разбойник – мастер петь: «Слышал я не раз – / Песенки ты мастер петь в веселый час», «Мы певали песни, как из леса шли – / Как купцов с товаром мы в овраг вели... // Ты б нас тут послушал – ладно пели мы». Песня, однако, связана и с любовной историей, разбойник, как он сам глумливо говорит воеводе, певал он и с женой воеводы: «Да еще певал я – в домике твоём; / Запивал я песни – всё твоим вином».

У Некрасова именно песня играет важную роль в развитии любовной истории:

Вот однажды сгребаю сучки да пою,  
Глядь, хозяйская дочка стоит в стороне,  
Смотрит в оба да слушает песню мою <...> (39)  
Стало жутко, я песни своей не допел. <...> (39)

Сами любовные отношения также связаны с мотивом песни:

Много с ней скоротал невозвратных ночей  
Огородник лихой... В ясны очи глядел,  
Расплетал, заплетал русу косыньку ей,  
Цаловал-миловал, песни волжские пел (40).

Этого мотива песни и последней песни нет в фольклорном сюжете, нет его и у Соллогуба.

Приведенные аргументы, на наш взгляд, позволяют осторожно выдвинуть тургеневскую балладу на роль текста-посредника между «Огородником» и фольклорным сюжетом, не отменяющим важной роли и самого этого сюжета.

Безусловно, необходимо подчеркнуть и различия между некрасовским текстом и произведением Тургенева. Очень показательны, что два этих писателя, во многих отношениях пересекавшиеся (например, Некрасов воспользовался сюжетом «Рудина» при создании своей поэмы «Саша»), заинтересовались одним и тем же фольклорным сюжетом. Тургенев обращается к нему в период, когда он еще не совсем преодолел романтизм, Некрасов – в начале своего нового поэтического пути, когда он наконец вступил на «правильную» дорогу. Соответственно в тургеневской балладе мы видим романтизированную историю: ключник превращен в бесстрашного разбойника. Фактически мы имеем дело с романтическим злодеем: в отличие от некрасовского крестьянина, тургеневский разбойник, очевидно, будет наказан по справедливости, но при этом его мужество и дерзость вызывают симпатии автора. В любом случае идеи

социального неравенства, несправедливости здесь практически отсутствуют.

Некрасовский «Огородник», хотя и использует некоторые детали, внесенные в первоисточник Тургеневым, по своему духу оказывается ближе к фольклору. Здесь центральной темой становится неравенство, и оно же является главной проблемой: огородник наказан за то, что переступил сословную границу, полюбил ту, которая по своему рождению для него не предназначена. Ближе к духу фольклора и в конечном счете принятие своей участи и своего наказания рассказчиком-крестьянином: «Знать, любить не рука / Мужики-вахлаку да дворянскую дочь!» Как и в народной песне, если протест здесь и присутствует, то не прямо, не в дерзком и вызывающем поведении, а в самом строе стихотворения, в бесстрастном и «объективном» рассказе.

Так два поэта обращаются к одному сюжету на разных стадиях развития своего дарования. Этим обусловлены разные результаты, которых они достигают: тургеневский текст остается малоизвестен и перепечатывается только в посмертном собрании сочинений, некрасовский – один из признанных шедевров русской поэзии.

### Список литературы

- Вацуро В. Э.* «Один из источников «Огородника» // Некрасовский сборник. VII. Л., 1980. С. 106–117.
- Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. Т. I. СПб., 1895.
- Мельгунов Б. В.* «Мы вышли вместе...» (Некрасов и Тургенев на рубеже 40-х гг.) // Русская литература. 2000. № 3. С. 143–149.
- Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 1. Л., 1981.
- Сидельников В. М.* Лирическая новелла Н. А. Некрасова «Огородник» и народная поэзия // Вопросы русской литературы. Львов, 1974, вып. 1(23).
- Тургенев И. С.* Полн. сбор. соч.: В 30 т. Т. 1. М., 1978.

*Сведения об авторе:* Цай Мин, аспирантка кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. E-mail: caiming@mail.ru.

Р.С. Фисун

## О ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ КОРРЕЛЯЦИИ ТЕПЕРЬ ~ СЕЙЧАС

В данной статье рассматриваются семантические отношения в паре *теперь* – *сейчас* с точки зрения диахронических изменений. На материале Национального корпуса русского языка автор проанализировал качественные и количественные тенденции, действовавшие с начала XIX века и до сегодняшнего дня. На основе данного анализа построены семантические карты ключевых этапов развития корреляции и показана необходимость диахронического анализа для описания сегодняшнего положения в ней.

*Ключевые слова:* сейчас, теперь, временной дейксис, семантика, диахронический анализ, момент речи, семантические карты.

The article focuses on semantic relations in the pair *sejčas* – *teper'* from the point of view of diachronic changes. Using the data of the Russian National Corpus the author has analyzed qualitative and quantitative tendencies which have been acting since the beginning of the 19th century. On the basis of his analysis the author has constructed semantic maps of the key stages in the development of the correlation and demonstrated the necessity of diachronic analysis to describe the current situation in it.

*Key words:* sejčas, teper', temporal deixis, semantics, diachronic analysis, moment of speech, semantic maps.

### 1. Введение

В толковых словарях русского языка лексемы *теперь* и *сейчас* в своем первом, основном значении указания на момент речи зачастую представляются как полные синонимы. Например, словарь С. И. Ожегова определяет лексему *сейчас* как «1. В настоящее время, теперь» [Ожегов, 2011: 570], а лексему *теперь* как «1. В настоящее время, сейчас» [Ожегов, 2011: 635], то есть одну лексему через другую. Однако в современном русском языке существует значительное количество контекстов, где мена данных лексем невозможна, ср. примеры (1) и (2):

1. *Сейчас (\*теперь) рано подводить даже предварительные итоги реформы* [Тамара Морщакова. На пути к правосудию // Отечественные записки. 2003]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Все примеры словоупотреблений, если не указаны иные источники, взяты из Национального корпуса русского языка (URL: [www.ruscorpora.ru](http://www.ruscorpora.ru)).

2. *В итоге все втроём мы теперь (\*сейчас) москвичи* [Рустам Арифджанов. Москва азербайджанская (1997) // Столица. 1997.04.15].

Рассматриваемой корреляции посвящено несколько специальных лингвистических исследований, в том числе работа И.А. Мельчука «‘Сейчас’ и ‘теперь’ в современном русском языке» [Мельчук, 1995]. Автор выделяет следующие значения у этих слов:

*Теперь* 1. ‘В данный период’.

2. Функция сочинительного союза, приглашающего перейти на новую тему [Мельчук, 1995: 66].

*Сейчас* 1. ‘В момент речи’.

2. ‘В ближайший момент после момента речи’.

3. ‘В ближайший момент перед моментом речи’.

4. ‘В данный момент, имевший место в прошлом’ [Мельчук, 1995: 59].

В соответствии с точкой зрения И.А. Мельчука, синонимия рассматриваемых выражений ограничивается значениями *сейчас*<sub>1,4</sub> и *теперь*<sub>1</sub>, тогда как *сейчас*<sub>2,3</sub> и *теперь*<sub>2</sub> не имеют синонимов. И.А. Мельчук полагает, что основное различие рассматриваемых лексем заключается в том, что *сейчас* указывает на момент, тогда как *теперь* – на период; кроме того, отмечаются следующие различия: шифтерный характер *сейчас* и анафорический *теперь*, а также акцент на сопоставлении с прошлым у *теперь* при нейтральном к нему отношении *сейчас* [Мельчук, 1995: 70–72].

Кроме того, рассматриваемым словам посвящена статья Е.В. Урысон в «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» [Урысон, 2003]. Автор указывает, что *теперь* способно к употреблению, которые синонимичны *сейчас*<sub>2</sub>, то есть в контекстах типа (3), где лексема обозначает интервал времени, следующий за моментом речи.

3. *Теперь чиновники смогут не только регулировать ценообразование и ежегодные федеральные стандарты оплаты жилья и коммунальных услуг* [Игорь Пылаев. Политический капремонт (2003) // Еженедельный журнал. 2003.03.24].

Кроме того, Е.В. Урысон не выделяет в качестве отдельных функций *сейчас*<sub>4</sub> и соответствующее употребление лексемы *теперь*, а также союзное значение первой лексемы.

Таким образом, автор рассматривает следующие признаки, по которым различаются рассматриваемые лексемы:

1. *Сейчас* указывает на момент речи, *теперь* – на период, соотнося его с предыдущей ситуацией.
2. *Сейчас* указывает на короткий промежуток времени либо момент, тогда как *теперь* – на протяженный период.
3. *Сейчас* оценивает ситуацию как незначительную, *теперь* же наоборот, акцентирует ее важность [Урысон, 2003: 1011].

Е. В. Урысон указывает на исключительную способность сейчас выступать в качестве высказывания в функции указания на интервал времени после момента речи [Урысон, 2003: 1011]. Пример такого употребления представлен в контексте (4).

4. *Какая плана? – строго уточнил проводник, вынимая из-под брезента карабин. – Сейчас! – успокоил я его и включил рацию. Слава небесам, Ловенброо сразу вышел на связь. Я быстро передал ему информацию о случившемся и попросил скорее вызвать подмогу* [Иван Охлобыстин. Горе от ума (1997) // Столица. 1997.03.18].

## 2. Необходимость диахронического анализа

На наш взгляд, вопрос о соотношении *теперь* ~ *сейчас* нельзя считать закрытым. С одной стороны, в современном языковом употреблении довольно широко распространены случаи функционирования лексем, которые не соответствуют распределению, представленному в рассмотренных выше лингвистических описаниях. Так, например, частотны употребления *теперь* в значении указания на короткий интервал либо момент (5). Фразы типа (6) иллюстрируют широкие возможности *сейчас* указывать на длительный период. Другой особенностью является употребление *сейчас* в союзном значении, близком употреблению *теперь*<sub>2</sub>. Данный тип употреблений иллюстрируют фразы типа (7).

5. *Теперь я нажимаю на эту кнопку, и он подряд показывает все картинки* [Елена Павлова. Вместе мы эту пропасть одолеем! // Даша. 2004].
6. *Сейчас популярны детские театры игрового плана. Часто это школьные театры, где детей обучают с первого класса* [Классика на школьной сцене // Народное творчество. 2004].
7. *А сейчас мне хотелось бы показать работы нескольких наших мастериц* [Народный костюм: архаика или современность? // Народное творчество. 2004].

С другой стороны, работа И.А. Мельчука содержит достаточное количество примеров, не соответствующих современному узусу. Так, в ее начале автор приводит характерный, на его взгляд, пример неграмматичного употребления лексемы *сейчас*: *раньше и сейчас*. В этом контексте, согласно точке зрения автора, необходимо употребить *теперь*: *раньше и теперь* [Мельчук, 1995: 55]. Однако автору данной статьи этот пример не кажется бесспорным. Более того, предложенный И.А. Мельчуком вариант не кажется предпочтительным. Наша точка зрения подтверждается данными НКРЯ, где обнаруживается достаточное количество вхождений неграмматичных, по мнению И.А. Мельчука, вариантов, например (8), а также данными поисковых систем Яндекс и Google, где частотность *раньше и сейчас* даже превышает таковую у *раньше и теперь*.

8. *Если посмотреть на экране, если сопоставить съемки, сделанные раньше и сейчас, можно увидеть разницу* [Лидия Смирнова. Моя любовь (1997)].

Как небесспорные мы оцениваем и некоторые другие примеры неграмматичности, предложенные И.А. Мельчуком, например фразы (9) и (10):

9. *Сейчас у Бориса сидели гости, и ему неохота было думать о предстоящем экзамене* [Мельчук, 1995: 71].
10. *Хотя сейчас была зима, черного виднелось не меньше, чем белого* [Мельчук, 1995: 71].

### 3. Квантитативные изменения и анализ контекстов

Итак, значительное количество примеров, приведенных И.А. Мельчуком, не показательны для описания современной ситуации с корреляцией *теперь ~ сейчас*.

Такое положение вещей объясняется стремительно действующим процессом изменения языковой нормы. В рамках этого процесса действуют две группы закономерностей.

Прежде всего, изменяются квантитативные отношения в паре. Сравнить частоту употребления лексем в корпусе позволяет использование коэффициента относительной частоты употреблений слова за определенный год –  $ipm^2$ , который рассчитывается путем деления количества вхождений слова в данном году на общий объем корпуса за этот год и умножения на миллион. Получившееся значение может быть модифици-

<sup>2</sup>  $ipm$  – instances per million words ‘(количество) вхождений на миллион слов’.

ровано с помощью так называемого сглаживания. Так, сглаживание в три года, с учетом которого приводятся значения в данной статье, усредняет относительную частоту употребления слова с учетом предшествующих и последующих полутора лет. Данная операция позволяет снизить влияние случайных колебаний величин.

По данным Национального корпуса русского языка (НКРЯ), к началу XIX в. в русском языке основными лексемами, указывающими на интервал времени, совпадающий с моментом речи, были *теперь* и *ныне*<sup>3</sup>, *сейчас* же получает распространение достаточно поздно, и на начало XIX в. частотность этой лексемы очень низка (9 ipm). Изменение относительной частоты словоупотреблений названных лексем с 1800 по 2012 г. в НКРЯ представлены ниже графиком 1.

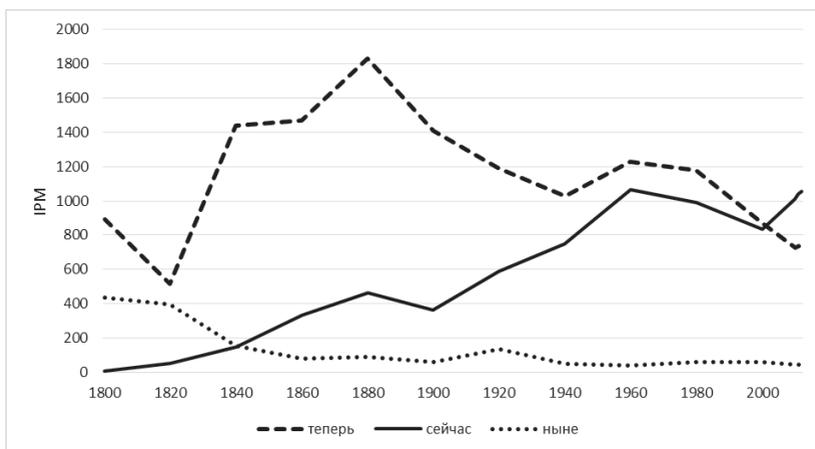


График 1. Количество словоупотреблений на миллион словоформ у *теперь*, *сейчас* и *ныне*. Данные НКРЯ, 1800–2012 гг.

Число словоупотреблений варианта *ныне* в течение века непрерывно снижалось, и с 1840-х гг. частотность варианта *сейчас* впервые превышает таковую для *ныне*. К 1840 г. относительная частота *сейчас* достигает 149 ipm, при этом *теперь* имеет 1441 ipm и, таким образом, однозначно доминирует.

<sup>3</sup> Лексема *нынче*, согласно данным корпуса, имеет стабильно низкую частоту употребления и поэтому не рассматривается в данной статье.

В этой связи необходимо проанализировать контексты, в которых употребляются обе лексемы. В начале XIX в. *теперь* являлось универсальным указанием на интервал времени, включающий в себя момент речи, тогда как *сейчас*, с одной стороны, имело значение ‘тотчас, в скором времени’ [фраза (11)], а с другой стороны, во фразах типа (12) могло указывать на интервал времени перед моментом речи (‘только что’).

11. *Теперь знаю всю цену счастья Эраста, сейчас бегу сказать ему* [Н. П. Брусилов. Легковерие и хитрость (1806)].
12. *Письмо Ваше сейчас получил от 19 числа и спешу отвечать: мы идем с армиями не далее как к Можайску и там с помощью Божию и в надежде на храбрость русских дам неприятелю баталию* [М. И. Кутузов. Документы (1812)].

Таким образом, в своих прототипических употреблениях *сейчас* и *теперь* в описываемый период синонимами еще не являлись.

Для визуализации изменения значений членов рассматриваемой корреляции воспользуемся методом семантических карт, предложенным М. Хаспельматом. Семантические карты позволяют представить в концептуальном пространстве языка семантические функции, свойственные лексемам и грамматическим категориям, их геометрию и взаимосвязь [Haspelmath, 2003: 213]. Ячейками участка семантического пространства, который представляет семантическая карта, принимаются семантические функции, при этом вопрос о разграничении значений и разных употреблений одной формы или показателя решать не требуется. Пространственная удаленность семантических функций друг от друга соответствует семантической, графические связи отражают способность этих функций быть совместно выраженными одной лексемой или показателем. Важным ограничением является требование того, чтобы область охвата семантических функций на карте не прерывалась [Haspelmath, 2003: 217].

Основное применение данный метод находит в сравнительном языкознании, однако отмечается его потенциал для диахронических исследований. Диахронические семантические карты позволяют показать направления изменения семантической области, которую занимает лексема или грамматический показатель, такие изменения графически показаны стрелками на месте связей между семантическими функциями [Haspelmath, 2003: 233]. На материале русского языка основные идеи семантического картирования представлены в работе С. Г. Татевосова [Татевосов, 2004].

Так как в случае с рассматриваемой корреляцией действует континуальный процесс, на предлагаемых ниже семантических картах мы делаем попытку представить лишь прототипические функции, при этом реальное языковое употребление для каждого периода оказывается шире, сами периоды также не являются дискретными.

В наших семантических картах приняты следующие обозначения семантических функций:

- *перед МР* – указание на временной интервал, предшествующий моменту речи;
- *после МР* – указание на временной интервал, следующий за моментом речи;
- *момент* – краткий интервал времени, момент, совпадающий с моментом речи;
- *период* – протяженный интервал времени, период, совпадающий в определенной своей точке с моментом речи;
- *выделенный МР* – интервал времени, совпадающий с моментом речи, который акцентируется и / или соотносится с предшествующей ситуацией;
- *союз* – союзное употребление.

На схеме 1 представлена семантическая карта, иллюстрирующая отношения в рассматриваемой корреляции на начало XIX в.

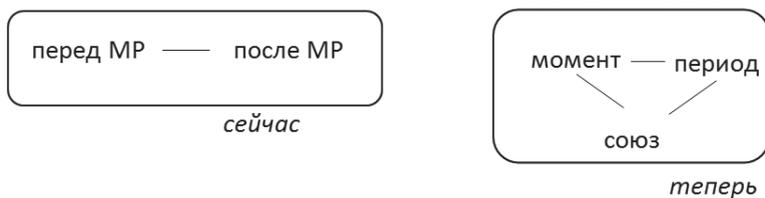


Схема 1. Семантические функции *теперь* и *сейчас* на начало XIX в.

Спорадическое употребление лексемы *сейчас* в значении указания на интервал времени, совпадающий с моментом речи, начинается в 1840-х гг. Один из ранних примеров такого употребления в НКРЯ представлен фразой (13). Широкое же распространение такие употребления получают только с 1880-х гг [фраза (14)].

13. *К несчастью сейчас между юкагирами вкоренились притворство и скрытность, и особенно в торговле всегда стараются они обмануть противную сторону* [Ф. П. Врангель. Путешествие по северным берегам Сибири и по Ледовитому морю (1841)].
14. *Сейчас папа спит, и потому я свободна* [Т. Л. Сухотина-Толстая. Из дневника (1880–1910)].

Лишь с этого времени *теперь* и *сейчас* можно рассматривать как синонимы, и именно с этого момента наблюдается стойкая тенденция снижения относительной частоты словоупотреблений лексемы *теперь*. Ситуация четвертой четверти XIX в. представлена на схеме 2.



Схема 2. Семантическая карта *теперь* и *сейчас* начиная с 1880-х гг.

В 1920 г. частота употребления *теперь* (1189 ирм) все еще в два раза превышает частоту *сейчас* (588 ирм). В 1960 г. эти значения сближаются (1067 ирм и 1230 ирм соответственно), и в 1990-х гг. устанавливается равновесие. В 2001 г. частота употреблений на миллион словоформ в НКРЯ у *сейчас* впервые становится больше, чем таковая у *теперь*, а в 2012 г. уже значительно превышает ее: 1057 у *сейчас* 593 и 712 у *теперь*<sup>4</sup>.

#### 4. Качественные изменения

Рассмотренные количественные изменения неразрывны с качественными. С этой точки зрения выделяются две тенденции, которыми сопровождается количественная экспансия *сейчас*: универсализация значения «побеждающего» синонима (*сейчас*) и специализация вытесняемого (*теперь*).

<sup>4</sup> Абсолютные числа без сглаживания еще показательней: 1260 ирм у *сейчас* и 593 ирм у *теперь*.

Первая тенденция заключается в приобретении лексемой *сейчас* функции универсального указания на интервал, в который входит момент речи. Об этом свидетельствуют следующие процессы:

1. В современном употреблении лексема *сейчас* приобретает способность указывать не только на момент во времени, но и на период, иными словами, нерелевантным становится противопоставление, постулированное И. А. Мельчуком. Так, во фразе (15) *сейчас* однозначно указывает на длительный временной интервал.

2. Лексема *сейчас* начинает выполнять функции сочинительного союза, ранее свойственной *теперь*<sub>2</sub>; в контексте (16) *сейчас* выступает в функции, синонимичной употреблению *теперь*<sub>2</sub> (по И. А. Мельчуку), возможна свободная мена *a сейчас ↔ a теперь*<sub>2</sub>.

15. *Плохо, когда нет своей квартиры. (Вот многие из друзей Наверное даже и не знают, где мы сейчас обитаем)* [Ответ девушки юноше, содержащий фрагменты письма юноши (2003)].

16. *А сейчас (=a теперь<sub>2</sub>) о том, как слово влияет на носителей языка* [Лев Аннинский. Бездвестные лодочки в реке времен // Наука и жизнь. 2008].

Вторая тенденция заключается в специализации значения *теперь*<sub>1</sub>. Она находит свое выражение в следующем процессе: сегодня лексема употребляется преимущественно в контекстах, где она не только указывает на 'данный период', но и зачастую имеет компонент значения 'выделение данного временного интервала' [фраза (17)], либо, что демонстрирует (18), 'противопоставление данного временного интервала предшествующей ситуации'. В обоих приведенных контекстах возможно употребление *сейчас*, однако в этом случае ими утрачивается данные компоненты значения.

17. *Теперь рынок ждет, когда свой пакет ценных бумаг, обеспеченных ипотекой, начнет распродавать ФРС* [Андрей Котов. Минфин США заработает на ипотеке до 20 млрд долларов (2011.03.23) // <http://www.rbcdaily.ru/2011/03/23/world/562949979916490.shtml>, 2011].

18. *Возможно, Спок был хорош для своего времени, но теперь эта теория потеряла смысл* [Коллективный автор. Доктор Спок (2012)].

Таким образом, процессы, проходящие в настоящее время в паре *теперь* ~ *сейчас*, направлены на установление положения, которое представлено на схеме 3.

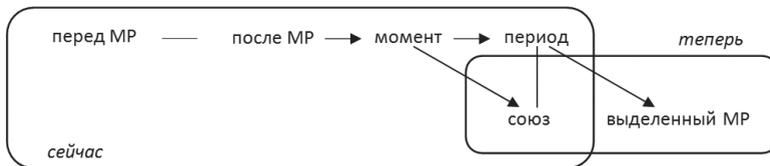


Схема 3. Предполагаемая ситуация, к которой ведут действующие тенденции

## 5. Выводы

При рассмотрении соотношения лексем *теперь* и *сейчас* очевидна недостаточность одного лишь обращения к синхронному анализу. Привлечение данных диахронии позволяет лучше понять особенности корреляции *теперь* ~ *сейчас*, а также обозначить возможные пути дальнейших изменений отношений в паре. В ходе диахронического анализа было отмечено действие двух тенденций. Первая начинает действовать в 1880-е гг., когда *теперь* и *сейчас* начинают регулярно употребляться в качестве синонимов, и проявляется в снижении относительной частоты употребления *теперь* и увеличении частоты употреблений *сейчас*. Одновременно действуют качественные тенденции: *сейчас*, возникнув со значениями 'в скором времени' и 'только что', с 1840-х вытесняет ныне и после этого в ходе дальнейшей истории развития языка расширяет свою область значения – получает способность указывать не только на краткий временной интервал, но и на период, а также начинает выступать в союзной функции, ранее свойственной *теперь*<sub>2</sub>, таким образом принимая сегодня функцию универсального указания на протяженный либо краткий интервал времени, совпадающий с моментом речи. *Теперь*, наоборот, в XIX в. служит в качестве универсального указания 'в настоящее время', сегодня специализируется на контекстах, где выделяет данный временной интервал, часто с противопоставлением предшествующей ситуации. Именно возникновение таких широких возможностей для мены *сейчас* → *теперь* позволяет переосмыслить контексты И. А. Мельчука.

## Список литературы

- Мельчук И. А. 'Сейчас' и 'теперь' в современном русском языке // Мельчук И. А. Русский язык в модели «Смысл–текст». М.; Вена, 1995.  
 Урысон Е. В. Сейчас 1, теперь 1 // НОССРЯ: Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М., 2003.

*Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. М., 2011.

*Татевосов С. Г.* Семантическое картирование: теория и методика // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2004. № 1. С. 27-42.

*Haspelmath M.* The geometry of grammatical meaning: semantic maps and cross-linguistic comparison. // Tomasello M. (ed.). The new psychology of language. Vol. 2. New York, 2003. P. 211–243.

*Сведения об авторе:* Фисун Роман Сергеевич, аспирант кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: fisun.roman@gmail.com

*Р.Шакар (Турция)*

## К ИЗУЧЕНИЮ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ СЕМАНТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ ОДУШЕВЛЕННОСТИ- НЕОДУШЕВЛЕННОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В статье рассматривается место словообразовательного сегмента в структуре функционально-семантического поля одушевленности-неодушевленности, обсуждаются проблемы изучения и описания словообразовательных типов, маркированных по признаку одушевленности-неодушевленности, и предлагается характеристика соотношения семантических элементов 'одушевленность' и 'неодушевленность' со словообразовательными значениями (на примере одного из типов отглагольных существительных – с суффиксом *-ыш*).

*Ключевые слова:* функциональная грамматика, функционально-семантическое поле, семантическая категория одушевленности-неодушевленности, словообразовательный тип, словообразовательное значение.

The article considers the place occupied by the word-formation segment in the structure of the functional-semantic field of animate-inanimate characteristics. The author discusses problems of studying and describing word-formation types marked according to the feature of animateness-inanimateness, and suggests characterization of correlation of the semantic elements 'animateness' and 'inanimateness' with word-formation meanings (as exemplified by one of the types of verbal nouns – those with the *-ysh* suffix).

*Key words:* functional grammar, a functional-semantic field, the semantic category of animateness-inanimateness, word-formation type, word-formation meaning.

Одним из основных понятий функциональной грамматики русского языка является понятие функционально-семантического поля (ФСП). Как писал А. В. Бондарко, «функционально-семантическое поле – это группировка разноуровневых средств данного языка, взаимодействующих на основе общности их семантических функций и выражающих варианты определенной семантической категории. Можно сказать, что ФСП – это семантическая категория, рассматриваемая в единстве с системой средств ее выражения в данном языке» [Бондарко, 1999: 17].

В изданном в 1987–1996 гг. под общей редакцией А.В. Бондарко шеститомном коллективном труде «Теория функциональной грамматики» (ТФГ) был изучен ряд семантических категорий, которые служат основой для установления в русском, а также в ряде других языков семнадцати различных ФСП (аспектуальность, таксис, темпоральность, модальность, залоговость и т.п.) [Бондарко, 1999: 32], ср. [ТФГ, 1987: 31–32].

Предложенный в ТФГ перечень ФСП, однако, не является исчерпывающим, о чем писал сам А.В. Бондарко во введении к указанному коллективному труду: «Данное представление о системе ФСП, возможно, допускает некоторые дополнения, но все же охватывает основные функциональные единства» [ТФГ, 1987: 34]. О том, что в первом комплексном описании системы ФСП русского языка были представлены далеко не все семантические категории, говорилось и в некоторых откликах на это издание, см., в частности: [Кубрякова, Клобуков, 1998].

Особенно ощущалась отсутствие функциональной характеристики таких семантических категорий, как биологический пол и одушевленность-неодушевленность. Обе они являются универсальными категориями, реализуемыми в разных языках мира, [Ельмслев, 1972: 114; Кронгауз, 1996: 510; Володин, 2001: 40]. Причем, что немаловажно, в русском языке каждой из указанных семантических категорий соответствует особая категория морфологии (соответственно грамматический род и одушевленность-неодушевленность [Зализняк, 1967]).

Одушевленность-неодушевленность иногда понимается как семантическая (понятийная) категория, «отражающая разделение человеком окружающего мира на живое и неживое» [Виноградов В.А., 1990: 342]. Однако отсутствие указания на отличия «живого» от «неживого» может послужить основанием для смешения «живого» с миром живой природы, которая включает и растения, а фитонимы (имена растений) грамматически сближаются не с обозначениями живых существ (антропонимами и зоонимами), а с наименования предметов неживой природы.

Об отражении в семантической категории одушевленности-неодушевленности противопоставления «предметов живых» и «неживых» см. также в статье [Володин, 2002: 36]. Однако А. П. Володин дает определение живых предметов как «рождающихся и умирающих», а неживые предметы определяются как «лишенные этого свойства» [Володин, 2002: 36]. Если опираться на прямые номинативные значения глаголов *родиться* / *родиться* ‘получить – получать жизнь в результате родов, появиться – появляться на свет’ [Кузнецов, 2000: 1125–1126] и *умирать* / *умереть*

‘перестать жить’ [Кузнецов, 2000: 1386], то можно сделать вывод, что при таком понимании живое – это мир живых существ, а неживое – это все остальное (названия растений, предметов неживой природы, субстантивные обозначения действий, признаков и т.п.). Такая семантическая категория вполне может явиться основанием для выделения особого языкового поля.

Не случайно рубеж XX и XXI вв., т.е. период завершения издания ТФГ и начала активного обсуждения этого коллективного труда в грамматической литературе, стал также временем «стихийного» развития идей А.В.Бондарко на новом по сравнению с ТФГ языковом материале и, как следствие, расширения круга ФСП.

Так, уже в 1996 г., когда вышел в свет последний, шестой том ТФГ [ТФГ, 1996], в Таганроге была защищена кандидатская диссертация на тему «Категория одушевленности-неодушевленности в свете теории поля» [Нарушевич, 1996]. Через пять лет в сборнике научных статей, посвященном 70-летию юбилею А.В.Бондарко, А.П.Володин предлагает свое видение ФСП одушевленности-неодушевленности, отсутствующего в ТФГ, но, бесспорно, реализуемого в языке [Володин, 2001]. Наконец, в 2010 г. в МГУ была защищена кандидатская диссертация, посвященная ФСП биологического пола в русском языке [Мамечков, 2010]. Благодаря указанным исследованиям все основные морфологические категории русского языка, включая род и одушевленность-неодушевленность, были описаны с точки зрения теории поля (в работах А.П.Володина и С.Г.Мамечкова речь идет о ФСП в понимании А.В.Бондарко, в диссертации А.Г.Нарушевича говорится просто о «поле» или о «языковом поле», хотя методика вычленения элементов этого поля и их анализ свидетельствует, что исследуемое автором поле вполне может быть названо функционально-семантическим).

Для решения поставленных нами в этой статье задач изучения словообразовательных механизмов одного из ФСП русского языка (поля одушевленности-неодушевленности) необходимо сразу же подчеркнуть, что мы полностью согласны с учеными, расширяющими перечень ФСП указанным полем. Мы считаем, что ФСП одушевленности-неодушевленности должно быть объектом внимания лингвистов (особенно специалистов в области русской грамматики), потому что 1) существует семантическая категория одушевленности-неодушевленности, 2) эта семантическая категория находит в русском языке грамматикализованное выражение – в виде особой морфологической категории одушевленности/неоду-

шевленности (как писал А. В. Бондарко, наличие в центре поля морфологической категории не является обязательным, но в принципе помогает установлению ФСП [ТФГ, 1987: 35–36]).

В то же время мы не можем согласиться с рядом решений, которые до сих пор были приняты в ходе изучения ФСП одушевленности-неодушевленности.

Так, А. П. Володин понимает данное ФСП широко, он фактически объединяет в рамках этого поля две семантические категории: биологический пол и одушевленность-неодушевленность [Володин, 2001: 36, 42]. Это противоречит основополагающему принципу выделения ФСП по А. В. Бондарко: каждому полю соответствует одна семантическая категория.

Нам ближе подход А. Г. Нарушевича, обсуждающего в связи с полем одушевленности-неодушевленности проблемы реализации только одной семантической категории. Автор ставит перед собой задачу «изучить и описать категорию одушевленности-неодушевленности в современном русском языке с позиций теории поля (направление исследования от содержания к форме)» [Нарушевич, 1996: 5].

Для достижения этой цели в диссертации Нарушевича была выдвинута очень серьезная и многоаспектная исследовательская программа, в рамках которой были выявлены «лексико-семантические группы имен существительных, четко противопоставленные по одушевленности-неодушевленности, и группы субстантивов, совмещающих в своих значениях семы, указывающие на живое и неживое»; впервые в русистике было дано детальное описание лексико-семантических групп признаковых слов, способных указывать на значение одушевленности-неодушевленности грамматически доминирующего субстантива (установлены так называемые одушевленно-маркированные глаголы и прилагательные типа *болеть, дышать; добрый, умный* и неодушевленно-маркированные глаголы и прилагательные типа *литься, испаряться; кислый, жидкий*); изучены особенности семантической сочетаемости имен существительных с одушевленно- и неодушевленно-маркированными глаголами; исследована взаимосвязь между лексическим значением и морфологическим показателем одушевленности-неодушевленности имен существительных «в беспредложном употреблении, а также при употреблении их в предложно-падежных конструкциях»; описан «механизм семантической трансформации имен существительных и глаголов при олицетворении» [Нарушевич, 1996: 5].

Эта широкая исследовательская программа, учитывающая традиционно изучаемые морфологические средства выражения одушевленности-неодушевленности, обращена по преимуществу к единицам лексического уровня языка и в меньшей степени – к единицам грамматики (что, между прочим, имеет под собой все основания; см. ниже). Однако, как нам кажется, при таком подходе не уделяется должного внимания анализу словообразовательных средств выражения семантической категории, лежащей в основе данного ФСП. Нужно сказать, что это типичная для функциональной грамматики ситуация. В целом средства словообразовательного уровня изучены явно недостаточно для любого из ФСП выявленных описанных в трудах по функциональной грамматике, см. подробнее [Кубрякова, Клобуков, 1998].

Каково же место единиц словообразования в структуре ФСП одушевленности-неодушевленности?

ФСП, как показал А. В. Бондарко, формируется по общим законам устройства языкового поля, в нем непременно есть центр (или несколько центров) и периферия; см. подробнее [ТФГ, 1987: 34; Бондарко, 1999: 18].

ФСП одушевленности-неодушевленности также должно иметь центр и периферию. Можно было бы предположить, что в центре ФСП одушевленности-неодушевленности – соответствующая субстантивная морфологическая категория (во всяком случае, именно такие отношения обычно устанавливаются между морфологическими категориями и другими языковыми средствами в рамках ФСП аспектуальности, темпоральности и многих других полей). Что касается периферии поля, то к ней обычно относят лексические, словообразовательные, синтаксические, иногда просодические и другие языковые средства.

Чтобы убедиться в том, реализуются ли эти закономерности в рамках ФСП одушевленности-неодушевленности, проведем один простой, но весьма показательный эксперимент: посмотрим, как часто указанная семантическая категория получает выражение в тексте средствами морфологии, словообразования, синтаксиса и лексики. Для анализа возьмем небольшой отрывок из рассказа В. Сорокина «Снеговик».

Субстантивные словоформы, так или иначе выражающие семантику одушевленности или неодушевленности, выделены в анализируемом отрывке подчеркиванием; признаковые слова, являющиеся одушевленно- или неодушевленно маркированными, помечены прерывистой линией. В тексте использованы следующие условные обозначения для

маркировки семантики одушевленности и неодушевленности, а также различных типов языковых средств выражения семантической одушевленности или неодушевленности существительного:

‘о’ – одушевленность,

‘н/о’ – неодушевленность,

Л. – лексические показатели (основа слова),

М. – морфологические показатели (словоизменительные средства),

Синт. – синтаксические средства,

Сл. – словообразовательные форманты.

*Бессонница* (Л. ‘н/о’), *в отличие от депрессии* (Л.: ‘н/о’), *приходит всегда неожиданно. И не очень часто. В этом ее сила* (Л.: ‘н/о’) и *прелететь* (Л.: ‘н/о’).

*Это была обычная японская зимняя ночь* (Л.: ‘н/о’): *мокрая тьма* (Л.: ‘н/о’) за *раздвижными* (Л.: ‘н/о’), *окнами* (Л., Синт.: ‘н/о’), *сонное карканье* (Л., Сл.: ‘н/о’) *вороны* (Л.: ‘о’) в *ветвях* (Л., Синт.: ‘н/о’) *акации* (Л.: ‘н/о’), *смех* (Л., Сл.: ‘н/о’) *двух припозднившихся девушек* (Л.: ‘о’), *добирающихся* (Л.: ‘о’) до *дома* (Л.: ‘н/о’) на *ржавом* (Л.: ‘н/о’), *скрипящем* (Л.: ‘но’) *велосипеде* (Л.: ‘н/о’), *шум* (Л.: ‘н/о’) *последней электрички* (Л.: ‘н/о’), *уютный* (Л.: ‘н/о’) *токийский район* (Л.: ‘н/о’) *Кичижежи* (Син.: ‘н/о’) с *небольшими домиками* (Л.: ‘н/о’). В *одном из них жил* (Л.: ‘о’) *я* (Л., Синт.: ‘о’): *русский писатель* (Л.: ‘о’), по *понедельникам* (Л., Синт.: ‘н/о’) и *средам* (Л., Синт.: ‘н/о’) *рассказывающий* (Л.: ‘о’) *модчаливым* (Л.: ‘о’) *японским студентам* (Л., Синт.: ‘о’) о *красивой, но безумной* (Л.: ‘о’) *великанше* (Л., Сл.: ‘о’<sup>1</sup>) по имени *Русская Литература* (Л.: ‘н/о’). *Я* (Л.: ‘о’) *зажег свет* (Л., М.: ‘н/о’) и *посмотрел* (Л.: ‘о’) на *часы* (Л., М.: ‘н/о’): *3 часа* (Л., М.: ‘н/о’) *2 минуты* (Л.: ‘н/о’).

Результаты анализа текстового употребления различных средств выражения одушевленности-неодушевленности на материале сплошной выборки 42 словоформ, так или иначе информирующих об одушевленности или неодушевленности существительного, выразительны и даже несколько неожиданны.

В подавляющем большинстве случаев (29 словоформ, или 69,05% от общего количества анализируемых сегментов текста) для выражения

<sup>1</sup> В данном случае грамматически одушевленное слово великанша грамматически и семантически соотносится с неодушевленным существительным литература. Однако и в этом употреблении благодаря ситуации олицетворения дериват великанша не теряет своей семантической одушевленности.

указанных значений задействовано исключительно лексическое средство (Л.), а именно основа.

Лексическое выражение одушевленности-неодушевленности характеризует прежде всего 19 субстантивных словоформ, включая местоименное существительное *я* (*депрессии, сила, прелесть, ночь, вороны, студентам* и т.п.), пять глаголов (*жил, посмотрел, добирающихся, скрипящем, рассказывающий*) и пять прилагательных (*раздвижными, ржавом, уютный, молчаливым, безумной*).

Итак, приблизительно в 70% всех случаев выражения одушевленности или неодушевленности существительного в связном тексте средством выражения является основа самого существительного или используется основа признакового слова (глагола или прилагательного), грамматически зависящего от данного существительного.

Другие средства выражения одушевленности-неодушевленности (морфологические, синтаксические, словообразовательные) используются значительно реже, причем, как правило, в сочетании с лексическими средствами. Так, в анализируемом отрывке лишь в одной словоформе (2,38%) значение неодушевленности выражается исключительно синтаксически – примыканием неизменяемого топонима *Кичижежи* к грамматически доминирующему существительному *район*.

Во всех остальных случаях средства выражения одушевленности-неодушевленности являются комплексными.

В шести словоформах (14,29% от всего состава анализируемых форм слова) значение одушевленности выражается другим комплексным показателем (Л., Синт.), т.е. основой существительного и особенностями его синтаксического поведения. К числу используемых при этом синтаксических средств можно отнести: сочетаемость с зависимой словоформой, диагностирующей одушевленность-неодушевленность существительного (за раздвижными *окнами* ‘н/о’; *я* ‘о’ жил); вхождение словоформы в состав синтаксемы, маркированной по одушевленности-неодушевленности: в *ветвях* ‘н/о’ (локативная синтаксема, характерная для неодушевленных объектов [Золотова, 1988: 296–301]), по *понедельникам* ‘н/о’ и *средам* ‘н/о’ (темпоративные синтаксемы [Золотова, 1988: 143]) *рассказывающий студентам* ‘о’ (собственно адресат, характерный для личных существительных [Золотова, 1988: 116]). Две из этих субстантивных словоформ, включая местоименное существительное *я*, выражают комплексными лексико-синтаксическими средствами значение одушевленности, а четыре – значение неодушевленности.

Что касается морфологической категории одушевленности-неодушевленности, то, как ни удивительно, мы наблюдаем их в этом отрывке лишь трижды (7,14 %), причем только в рамках комплексного лексико-морфологического (Л., М.) показателя одушевленности-неодушевленности. В двух случаях (*зажег свет* 'н/о', *посмотрел на часы* 'н/о') использована форма винительного падежа, не совпадающая в словоизменительной парадигме с формой родительного падежа. Можно говорить о морфологическом выражении неодушевленности и в случае использования формы «счетного» падежа *часá* (*три часá* 'н/о'), которая образуется при помощи ударного окончания *-á* только от пяти неодушевленных существительных *ряд, след, час, шаг, шар* [Зализняк, 1967: 47]. Таким образом, морфологические показатели одушевленности-неодушевленности вряд ли могут претендовать в рамках данного ФСП на такое же центральное положение, как грамматическая категория вида в поле аспектуальности, категория времени в рамках темпоральности и т. п.

Обратимся теперь к основной проблеме данной статьи – к выражению одушевленности-неодушевленности словообразовательными средствами. Эти средства используются только в составе комплексного показателя (Л., Сл.) в сочетании с лексическим средством, причем, как и в предыдущей группе примеров, также только тремя субстантивными словоформами (7,14% от всего состава анализируемых словоформ). В этих словоформах значение одушевленности-неодушевленности передается одновременно и основой в целом как носителем определенного лексического значения, и словообразовательным формантом, ср.: *карканье* 'н/о' (суффикс *-ниѣ-* со значением отвлеченного процессуального признака [Русская грамматика, 1980: § 256], *смех*<sup>2</sup> 'н/о' (нулевой словообразовательный суффикс отглагольных существительных, также име-

<sup>2</sup> В академической «Русской грамматике» (1980) существительное смех рассматривается как образованное нулевой суффиксацией от глагола смеяться [Русская грамматика, 1980: §446]). А. Н. Тихонов придерживается другой точки зрения: он считает, что слово *смех* непроизводно и в двухтомном словообразовательном словаре [Тихонов, 1985] предлагает особое словообразовательное гнездо Г 583 с исходным словом *смех*, от которого образован глагол *смеяться*, как и все другие однокоренные слова. Мы считаем, что при таком подходе искажается соотношение прототипического и непрототипического (вторичного) средств выражения процессуального значения, которое первично выражается глаголом, а не существительным. Поэтому мнение авторов академической грамматики об отглагольной словообразовательной производности слова *смех* представляется нам более убедительным.

ющий значение отвлеченного процессуального признака), *великанше* 'о' (суффикс *-ш-* с модификационным значением женскости).

Итак, общая характеристика словообразовательного сегмента ФСП одушевленности-неодушевленности сводится к констатации периферийного статуса деривационных средств в рамках указанного поля. Однако из этого не следует, что данные средства не следует изучать и описывать с точки зрения теории языкового поля.

Структура словообразовательного сегмента ФСП одушевленности-неодушевленности в каком-то смысле соответствует структуре всего поля, включающего данный сегмент. Он строится по принципу языкового поля, в нем выделяются свои центр и периферия. Таким образом, словообразовательный сегмент ФСП одушевленности-неодушевленности, сам по себе имеющий полевое устройство, составляет особое микрополе в рамках ФСП.

Центр словообразовательного сегмента изучаемого нами ФСП составляют деривационные форманты субстантивных словообразовательных типов. Именно эти словообразовательные средства, входящие в основу слова [*карка-н*'](*о*), *смех-ø*(*ø*), *великан-ш*(*а*)], непосредственно помогают основе слова передавать системообразующее для данного поля значение одушевленности или неодушевленности.

Периферию рассматриваемого деривационного функционально-семантического микрополя образуют словообразовательные типы признаков слов, которые связаны с выражением семантики одушевленности или неодушевленности предмета, обозначенного доминирующим существительным.

В анализируемом выше текстовом фрагменте представлено несколько одушевленно- и неодушевленно-маркированных глаголов (ср. *жить* и *скрипеть* в тех значениях, которые актуализированы в данном тексте) и прилагательных (ср.: *безумный* и *уютный*). Однако некоторые из этих слов вообще непроизводны (см. приведенные только что глаголы); другие же производны (см. прилагательные, указанные выше в этом абзаце), но словообразовательные типы, к которым они относятся, не маркированы по признаку одушевленности-неодушевленности. Так, словообразовательный тип префиксально-суффиксальных отсубстантивных прилагательных включает как одушевленно-, так и неодушевленно-маркированные дериваты [ср. *без-ум-н(ое)* существо и *без-воздуш-н(ое)* пространство]. Точно так же суффиксальные отсубстантивные дериваты типа уютный могут информировать как об одушевленности опре-

деляемого существительного [*интеллигент-н(ый)* человек], так и о его неодушевленности [*уют-н(ый)* дом].

Однако требуют особого внимания признаковые слова, вполне определено информирующие об одушевленности или же неодушевленности грамматически доминирующего существительного. Именно они входят в состав словообразовательного сегмента ФСП, анализируемого в данной статье. Таковы, например, мотивированные неодушевленными существительными глаголы с суффиксом *-а-* типа *венчать, пластать, костылять* и т. п. [Русская грамматика, 1980: § 284], всегда являются одушевленно-маркированными. Подобным семантическим свойством обладают и отсубстантивные прилагательные с суффиксом *-ат-* (*усатый, горбатый, хвостатый* и т. п., см. [Русская грамматика, 1980: § 638]<sup>3</sup>). Задача дальнейшего исследования этой проблематики состоит в установлении закрытых перечней словообразовательных типов признаковых слов, маркированных по одушевленности-неодушевленности.

Более подробно (насколько нам позволяют рамки журнальной статьи) остановимся на центральной части словообразовательного сегмента анализируемого ФСП – на системе словообразовательных типов современного русского существительного, маркированных по признаку одушевленности-неодушевленности.

В этой системе прослеживается четкое деление словообразовательных типов на три группы по их отношению к системообразующим значениям ФСП, обсуждаемого в данной статье.

Первая группа – это словообразовательные типы, которые специализируются на образовании только одушевленных существительных (ср. отглагольные дериваты: *пекарь; враль* и т. п.; отсубстантивные дериваты типа *аптекарь; таксист* и т. п.).

По данным академической «Русской грамматики» (1980), среди отглагольных существительных можно выделить 26 словообразовательных типов, участвующих в выражении только значения одушевленности. Словообразовательными формантами этих типов дериватов являются суффиксы *льщик (болельщик), лец (владелец), ак(а) (куряка)*,

<sup>3</sup> Приводимые в академической грамматике окказиональные примеры типа *крестатый фашистский бомбардировщик* (газ.) или *нехитрое колесатое сооружение, именуемое подводой* (Л. Леонов) своей неузуальностью лишь подтверждают системную неспособность суффикса *-ат-* образовывать неодушевленно-маркированные дериваты.

ул(я) (*замазуля*), арь (*пекарь*), аль (*каталь*), х(а) (*растеряха*), с(а) (*плакса*), ц(а) (*убийца*), -уз(а) (*хапуга*) и т.п.

Вторую группу составляют словообразовательные типы, которые специализируются на образовании только неодушевленных существительных. Нам удалось по данным академической грамматики 1980 установить 76 таких типов отглагольных существительных – с суффиксами *льн(я)* (*красильня*), *ищ(е)* (*жилище*), *ин(а)* (*трещина*), *ив(о)* (*месиво*), *енность* (*договоренность*), *ни|j|* (*растение*), *н(я)* (*пашня*), *нь* (*ткань*), *итур(а)* (*политура*), *-сн(я)* (*песня*) и т.п.

Почему одни словообразовательные типы связаны с выражением только значения одушевленности, а другие – только неодушевленности? Ответ, казалось бы, очевиден – все дело в суффиксе: одни суффиксы совместимы с первым из указанных значений, а другие – со вторым.

Но есть, однако, и третья группа словообразовательных типов, каждый из которых характеризуется каким-то одним определенным суффиксом, но при этом образует как одушевленные, так и неодушевленные существительные. Ср. одушевленные дериваты типа *ездок*, *игрок* и неодушевленные дериваты типа *каток*, *росток* в рамках одного и того же словообразовательного типа отглагольных существительных. Подобных типов отглагольных существительных можно выделить также немало – 26.

Наличие большого количества словообразовательных типов третьей группы позволяет поставить вопрос о других факторах, влияющих на выражение одушевленности-неодушевленности деривационными средствами.

Рассмотрим кратко один из таких типов – обладающий продуктивностью в разговорной речи словообразовательный тип отглагольных существительных с суффиксом *-ыш* [Русская грамматика, 1980: § 247], в который входят дериваты как одушевленные, например *выкормыш*, *оборвыш*, *найденыш*, так и неодушевленные типа *обглодыш*, *отыгрыш*, *свертыш*.

Как нам кажется, анализ одушевленных и неодушевленных дериватов, образованных одним и тем же суффиксом, неизбежно приводит исследователя к выходу за рамки словообразовательного форманта и к необходимости обращения к анализу семантических характеристик производящей основы.

Все одушевленные дериваты этого словообразовательного типа образуются от одушевленно-маркированных глаголов, субъектом действия которых может быть только человек или животное *подкидыш* (←*подкидывать*), *приблудыш* (←*приблудиться*), *приемыш* (←*принимать*) и т.п.

Однако из сказанного не следует, что неодушевленные дериваты рассматриваемого типа могут быть образованы только от неодушевленно-маркированных глаголов. Ничего подобного, ср.: *вкладыши* (←*вкладывать*), *выигрыши* (←*выиграть*), *катыши* (←*катать*) – эти и подобные неодушевленные дериваты образованы от одушевленно-маркированных глаголов.

Значит, имеется еще один фактор, влияющий на способность деривата выражать значение одушевленности или неодушевленности, – это характер частного словообразовательного значения деривата, связанного с типом пропозициональных отношений между производящим и производным в рамках словообразовательной структуры деривата (т.е. прежде всего отношений субъектных и объектных).

Так, в рамках общего словообразовательного значения ‘носитель процессуального признака’ [Русская грамматика, 1980: § 210] авторы академической грамматики выделяют частное значение ‘результат или объект действия’ [Русская грамматика, 1980: § 247]. Нужно заметить, что на уровне пропозициональных структур объектное значение всегда противопоставлено субъектному. И в рамках рассматриваемого словообразовательного типа реализация частного словообразовательного значения ‘субъект действия’ вполне возможно, однако оно, к сожалению, не отмечается грамматикой. Приведем ряд обнаруженных нами дериватов на *-ыши* с субъектным словообразовательным значением:

разг. *приблудыши* ‘тот, кто приблудился, пристал к кому-, чему-л.’ [Кузнецов, 2000: 970] (← *приблудиться*);

*оборвыши* (← разг. *оборваться* ‘износить до ветхости, до дыр свою одежду; обноситься’ [БАС, 13: 319],

разг.-сниж. *отрепыши* ‘о человеке в изношенной, разорванной одежде, лохмотьях’ [Кузнецов, 2000: 759] (← разг. *отрепаться*<sup>2</sup> ‘сильно износить, привести в негодность свою одежду, обувь’ [БАС, 13: 360]).

В итоге можно кратко сформулировать закономерности образования одушевленных и неодушевленных дериватов, когда набор двух факторов, рассмотренных ранее (словообразовательный формант и семантическая группа производящего), абсолютно одинаков, а дериваты тем не менее отличаются по своему отношению к признаку одушевленности-неодушевленности, и все дело в частном словообразовательном значении деривата.

Дериват с частным словообразовательным значением субъекта действия, названного производящим одушевленно-маркированным глаголом, всегда является одушевленным: *отрепыши* (←*отрепаться*).

Дериват с частным словообразовательным значением объекта или результата действия, названного производящим одушевленно-маркированным глаголом, может быть как одушевленным, так и неодушевленным: *откормыш* (←*откормить*), *наигрыш* (←*наиграть*).

Нужно также заметить, что дериваты с общим транспозиционным словообразовательным значением отвлеченного действия, которые образованы тем же словообразовательным суффиксом *-ыш*, но относятся по причине отличия своей деривационной семантики к другому (непродуктивному) словообразовательному типу [Русская грамматика, 1980: § 277], всегда являются неодушевленными, ср.: *проигрыш* (←*проиграть*), *розыгрыш* (←*разыграть*).

Таковы основные факторы, влияющие на реализацию словообразовательных средств в рамках семантической категории одушевленности-неодушевленности.

### Список литературы

- БАС, 2004 – Большой академический словарь русского языка / Гл. ред. К. С. Горбачевич, А. С. Герд. М.; СПб., 2004 – (издание продолжающееся).
- Бондарко А. В. Основы функциональной грамматики: Языковая интерпретация идеи времени. СПб., 1999.
- Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / Под ред. Г. А. Золотовой. 4-е изд. М., 2001.
- Виноградов В. А. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990.
- Володин А. П. О функционально-семантическом поле одушевленности / неодушевленности // Исследования по языкознанию: К 70-летию члена-корреспондента РАН Александра Владимировича Бондарко. СПб., 2001.
- Ельмслев Л. О категориях личности-неличности и одушевленности-неодушевленности // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.
- Зализняк А. А. Русское именное словоизменение. М., 1967.
- Зализняк А. А. Грамматический словарь русского языка: Словоизменение: Ок. 100000 слов. 2-е изд., стереотип. М., 1980.
- Клобуков Е. В. Морфология // Современный русский литературный язык / Под ред. П. А. Леканта. М., 2013.
- Кронгауз М. А. SEXUS, или Проблема пола в русском языке // Русистика. Славистика. Индоевропеистика: Сб. статей к 60-летию Андрея Анатольевича Зализняка. М., 1996.

*Кубрякова Е. С., Клобуков Е. В.* Теория функциональной грамматики (обзор) // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5.

[*Кузнецов С. А.*] Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. 2-е изд. СПб., 2000.

*Мамечков С. Г.* Функционально-семантическое поле биологического поля в современном русском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.

*Нарушевич А. Г.* Категория одушевленности-неодушевленности в свете теории поля: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Таганрог, 1996.

Русская грамматика / Гл. ред. Н. Ю. Шведова. Т. I. М., 1980.

*Тихонов А. Н.* Словообразовательный словарь русского языка: Ок 145000 слов: В 2 т. М., 1985.

ТФГ, 1987 – Теория функциональной грамматики: Введение. Актуальность. Временная локализованность. Таксис / Отв. ред. А.В. Бондарко. Л., 1987.

ТФГ, 1996 – Теория функциональной грамматики: Локативность. Бытийность. Посессивность. Обусловленность / Отв. ред. А.В. Бондарко. СПб., 1996.

*Шакар Р.* К вопросу о соотношении лексического и грамматического сегментов в функционально-семантическом поле // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания: Сб. научных и научно-методических статей. Вып. 9. М., 2013.

*Сведения об авторе:* Решат Шакар (Reşat Şakar), аспирант филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: resatsakar@hotmail.com

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

**Судьбы курсив – курсив литературы: К юбилею профессора  
Нэлли Михайловны Щедриной: Междунар. сб. науч. тр. /  
Сост. В.А.Скрипкина, Н.М.Щедрина. М.: ИИУ МГОУ, 2014. 472 с.**

Далеко не всякий юбилейный сборник статей становится научным событием. Рецензируемое издание принадлежит к числу считанных исключений, и причина тому – широта исследовательских интересов юбиляра, профессора кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета Н.М.Щедриной (в последнем разделе опубликована полная библиография ее научных и учебно-методических трудов). Каждый, кто занимается отечественной литературой прошедшего столетия (в том числе русским зарубежьем), сможет найти для себя в этой книге материал, достойный внимания. Однако структура сборника, вопреки сложившейся традиции такого типа изданий, подчинена не тематическому и даже не жанровому принципу.

Первый раздел (с предшествующей ему автобиографической заметкой «О времени, о людях, о себе...») посвящен учителям и наставникам, с которыми судьба связала Н.М.Щедрину. Крупным планом представлены А.И.Пауткин, С.М.Петров, В.С.Синенко, В.П.Скобелев, Л.А.Финк, М.Заградка. О каждом из них приводится краткий биографический очерк с характеристикой научной деятельности, дается личностный портрет, основанный на живых воспоминаниях от общения, а это ценнейший материал для историков науки (в будущем не менее значимыми могут оказаться непривычно подробные сведения об участниках данного сборника, помещенные в самом конце). На сегодняшний день количество мемуаров о литературоведах (в особенности не первого ряда либо живших в провинции) крайне невелико. В большинстве случаев ушедшие из жизни исследователи (будь то преподаватели или кабинетные ученые) не представимы для потомков как *личности*. Их мировоззренческие установки, человеческие поступки и качества быстро стираются из коллективной памяти. В этом же разделе публикуются значимые, с точки зрения составителей, работы упомянутых учителей: «Образ М.В. Ломоносова в советской исторической прозе» (А.И.Пауткин), «У истоков русского исторического романа» (С.М.Петров), «“Домострой” как поэтическая

реальность трилогии Василия Розанова» (В.С. Синенко), «Возникновение и эволюция романа в трактовке А.Н. Веселовского» (В.П. Скобелев), «“Город” и города в названиях литературных произведений» (М. Заградка). В одном ряду с ними – мемуарное повествование Л.А. Финка «И одна моя судьба». Его автор, арестованный в двадцать один год и семнадцать лет проведенный в заключении, глубокий исследователь творчества Л. Леонова, К. Симонова, Д. Гранина и др., размышляет о своем лагерном опыте в контексте суждений В. Шаламова и А. Солженицына.

Второй раздел включает статьи учеников Н.М. Щедриной: Г.П. Александровой, С.А. Саловой, А.И. Смирновой, В.В. Тулупова, А.В. Татарина, Ю.В. Шевчук, А.В. Полупановой, Е.К. Холодковой, Е.С. Шлома, Э.Л. Карасевой. По преимуществу публикуемые исследования (порядок расположения обусловлен временем появления их авторов на жизненном пути юбиляра) сосредоточены вокруг проблемы художественного переживания истории либо ее отрицания (на материале современной русской прозы и стихотворений А. Ахматовой 1920-х гг.), а также – творчества В. Астафьева (дополнительно привлекаются произведения С. Довлатова, В. Распутина, Б. Екимова и др.). Речь, в частности, идет о «музыкальном “тексте”» в прозе писателя; об изображении еды как средства формирования русского национального характера; об осмыслении судьбы женщины-матери в его соотнесенности с образом России в поздних рассказах и «затесах»; наконец, о связи финала с названием дилогии «Прокляты и убиты».

Через Астафьева (см. публикации Г.М. Шленской, В.Г. Швецово́й, П.А. и П.П. Гончаровых, Т.Н. Федь) протягивается нить к следующему разделу сборника, куда вошли статьи коллег и друзей Н.М. Щедриной из самых разных городов нашей страны (Москвы, Санкт-Петербурга, Благовещенска, Иркутска, Казани, Красноярска, Перми, Ульяновска и др.), а также Белоруссии, Украины, Болгарии, Сербии, Чехии. Несмотря на то что принцип расположения материала – хронологический, а состав статей обусловлен прежде всего научными интересами коллег: от Батырши, идеолога башкирского восстания 1755 г., автора «Доношения императрице Елизавете Петровне» (Р.К. Амиров), восприятия творчества Жюль Верна взрослым человеком и ребенком (В.Л. Гопман), к рецепции А. Пушкина в Черногории (Б. Косанович), до модификации «драмы абсурда» в современной русскоязычной драматургии Белоруссии (С.Я. Гончарова-Грабовская), связи жизни и творчества в автобиографических рассказах Л. Петрушевской (Т.Г. Прохорова) и др. – можно выделить две узловые для данного раздела темы.

Прежде всего, творчество А. Солженицына, с которым Н.М. Щедрина связывает написание фундаментальной монографии («“Красное Колесо” А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века», 2010) и личные переживания: «В процессе чтения “Красного Колеса” рушились прежние представления об эпохе революционного движения и о Ленине...» (с. 14). Именно это произведение исследуется в основательных статьях А.В. Урманова («“Тот самый Ахеронт...”: Роль мифологической символики в “Красном Колесе”») и В.В. Гуськова («Рыцарь с открытым забралом и *рыцарь поверженный* в исторической эпопее А.И. Солженицына “Красное Колесо”»). Еще одно ключевое направление научных поисков Н.М. Щедриной – литература русского зарубежья. Оно представлено в работах Т.И. Дроновой («Структурно-семантические функции музыкальных произведений в трилогии М.А. Алданова “Ключ. Бегство. Пещера”»), Т.В. Есиной («Палитра рассказов художника Коровина»), М.В. Михайловой и Э.С. Малыхиной («“...красота в борще или мыльной пене?” (изображение быта русской эмиграции в цикле Н.Н. Берберовой “Рассказы не о любви”»)), А.Г. Тоне («“Перехваченные письма” А. Вишневого в контексте художественно-документальной прозы»).

Особое место в третьем разделе сборника отведено статьям, в которых рассматриваются философские и эстетические проблемы отношения искусства к действительности. Так, Т.Н. Фоминых прочитывает рассказ Б. Грифцова «Двойник» как «диалог», который вели между собой Грифцов-филолог и Грифцов-художник. В работе И. Захариевой эксплицируется – посредством анализа труда А.Ф. Лосева «Эрос у Платона» – «устремленность к междисциплинарности в деятельности ученого» (с. 264). В свою очередь, А.А. Дырдин на примере романа «Вор» демонстрирует, как метафизическая субстанция эстетики «скрепляет Леонова с метафизикой русской литературы, и шире – с метафизикой национального самосознания» (с. 256). К перечисленным исследованиям примыкает (в связи с вопросом о биографических истоках образа отца в творчестве А. Платонова) работа Н.М. Малыгиной.

Четвертый раздел объединяет коллег Н.М. Щедриной по кафедре русской литературы XX века МГОУ. Серебряный век, которому посвящена одноименная статья покойной Л.А. Смирновой, учителя для большинства членов кафедры, оказался в сфере внимания недавно ушедшей из жизни В.А. Скрипкиной («Воспоминания и мемуарные очерки С. Соловьева 1920-х годов»), А.О. Тихомировой («Отзвуки поэзии Е.А. Баратынского в ранней лирике А.А. Ахматовой»), В.Н. Климчуковой («Традиции русско-

го классического романтизма в сборнике Н.С. Гумилева “Костер”»). Тематически выбиваются из этой сферы статьи В.Б. Белуковой («“Город-чудовище, город-пожарище, город Голгофа”: образ Петербурга в лирике Алексея Гессена»), С.В. Крыловой («Олег Павлов: критик и антикритик (по книге О.О. Павлова “Антикритика”, 2005)»), С.М. Червоненко («Перипетии чувств в рассказе А. Толстого “Для чего идет снег”»).

Как видно, сборник организован по такому принципу, который позволил включить в него и научные работы, и эгодокументы (автобиографические и мемуарные тексты о В. Астафьеве, М. Шагинян, А. Солженицыне, Ю. Ковале и др.), и даже художественные произведения однокурсников Н.М. Щедриной: рассказы С. Панасенко (Уфа), стихотворения С. Либерман-Рыжевской (Израиль). Главное же, выбранный составителями путь (от учителей к ученикам и коллегам) не только соответствует профессии педагога («вначале учишься у других, затем в этой роли выступаешь сам»), но и сохраняет утрачивающееся (в современном научном мире) смысл понятие «школа» как символ преемственности и связи поколений, ибо «в ученичестве и в учительстве кольцо смыкается» (с. 22).

*А. А. Холиков*

*Сведения об авторе:* Холиков Алексей Александрович, доктор филол. наук, старший преподаватель кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: alexey\_kholikov@mail.ru.

**Тверьянович К.Ю. Русский стих 1735–1810-х годов.**

**Метрика и строфика: Антология. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. 320 с.**

Предваряя это учебное пособие для высших учебных заведений Российской Федерации, его научный редактор П.Е. Бухаркин ставит книгу в ряд других учебных книг по русской литературе XVIII в., изданных Петербургским университетом, и подчеркивает особую роль данного столетия в истории стиха: тогда возник, прежде всего благодаря В.К. Третьяковскому и М.В. Ломоносову, русский вариант силлабо-тоники, на протяжении всего периода развивавшийся и совершенствовавшийся. Казалось бы, очевидно, что «при изучении истории русской литературы XVIII века стиху должно уделяться подчеркнуто пристальное внимание; этого, однако, не происходит, более того, университетское образование не располагает соответствующими учебными пособиями» (с. 3). Помочь делу и призвана антология К. Ю. Тверьянович.

Это у нас третья стиховедческая антология. Первая – петербуржца В.Е. Холшевникова<sup>1</sup> – была посвящена всему русскому стиху нового времени. Вторая – москвича М.Л. Гаспарова<sup>2</sup> – строилась на материале одного периода, но богатейшего в отношении версификации. Две антологии прекрасно дополняют друг друга<sup>3</sup>. Теперь их обе дополняет третья, закономерно обращенная к XVIII веку. Это не только начало величайшей в будущем русской поэзии. Как отмечает в предисловии автор-составитель, «вопреки “молодости” русского литературного стиха, вопреки рамкам жанрового канона – метрико-строфическое разнообразие русской поэзии XVIII столетия вполне сопоставимо с разнообразием начала XX века: здесь можно найти образцы самых необыкновенных метрических и строфических форм – и вольного дольника, и тактовика, и трехсложников с переменной анакрузой, пятисложников, разнообразных логаздов и

---

<sup>1</sup> Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. 3-е изд., испр. и доп. СПб., 2005.

<sup>2</sup> Итоговое издание: *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.

<sup>3</sup> Наряду с огромными достоинствами в них есть и некоторые недостатки (см.: *Кормилов С. И.* Стиховедческие хрестоматии В. Е. Холшевникова и М. Л. Гаспарова и проблема их комментированного переиздания // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. Материалы Международной научной конференции... СПб., 2010. С. 407–420).

самых замысловатых строфических образований, твердых стихотворных форм, и даже свободного стиха, акростихов, фигурных стихов» (с. 6).

Понятно, почему нижняя граница привлеченного материала – 1735 г.: в этом году вышел «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Третьяковского, первая заявка на «тонизацию» силлабики. И вполне убедительно отнесение верхней границы к двум первым десятилетиям XIX в.: учтены жившие тогда поэты, «чья творческая индивидуальность сложилась ранее, в русле поэтической традиции XVIII столетия (например, стихотворения Г.Р. Державина, В.В. Капниста, И.И. Дмитриева)» (с. 12). Но Дмитриев умер в 1837 г. (хотя в старости почти ничего не писал). Дж. Смит ограничивает свой материал 1816 г.<sup>4</sup> – годом смерти лучшего поэта XVIII в. Державина. К.Ю. Тврьянович какой-то один год не называет. Тем не менее резон в выделении полных двух десятилетий XIX в. есть: в 1820 г. Пушкин, родоначальник русской классической поэзии, утвердил свое первенство на Парнасе «Русланом и Людмилой». Возникла наша поэзия XIX в. в полном смысле.

В.Е. Холшевников не мог отвести в антологии «Мысль, вооруженная рифмами» слишком много места одному столетию. У него XVIII век представлен десятью поэтами. К.Ю. Тврьянович постаралась не повторять предшественника. Из десяти привлеченных им поэтов у трех – Державина, Муравьева, Богдановича – взяты только другие стихотворения. У Третьяковского повторена басня «Ворон и Лисица», из «Тилемахиды» использован другой отрывок, восемь текстов «новых». У А.П. Сумарокова из холшевниковской антологии взяты два текста («Гимн Венере» – не полностью), 39 составительница подобрала сама. У Карамзина и Радищева повторено тоже по два текста (фрагмент из радищевского «Осьмнадцатого столетия» на пару стихов длиннее, чем у Холшевникова), «новых» – соответственно девять и три. У Ломоносова, Ржевского и Нелединского-Мелецкого «старых» текстов по одному, «новых» – 13, 17 и два. Причем ломоносовский перевод из Горация «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» нельзя было не повторить, и не только как начало большой поэтической традиции: это первое использование 5-стопного ямба, редчайшего в XVIII в., но ставшего в XX столетии ведущим размером наравне с ямбом 4-стопным<sup>5</sup>. Перевод безрифменный, как и античный оригинал.

<sup>4</sup> Смит Дж. Строфика русской поэзии 1735–1816 гг. // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 49–71.

<sup>5</sup> См.: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 261–262.

Кроме десяти «холшевниковских» авторов привлечены еще 27 знаменитых и чаще забытых: А.П. Бунина, И.И. Дмитриев, Ф.И. Дмитриев-Мамонов, А.И. Дубровский, Г.П. Каменев, В.В. Капнист, П.М. Карabanов, А.И. Клушин, Я.Б. Княжин, Е.И. Костров, И.А. Крылов (не как баснописец: таковым он стал уже в XIX в.), Н.А. Львов, В.И. Майков, А.А. Нартов, А.В. Нарышкин, С.В. Нарышкин, неизвестный автор «Оды по примеру Анакреонта к живописцу» и «Рондо» («Нет правды в мире сем! торгуют все лукавством...»), Н.П. Николев, Я.В. Орлов, С.С. Пестов, В.П. Петров, М.И. Попов, П.П. Сумароков, С.А. Тучков, И.И. Хемницер, М.М. Херасков, Г.А. Хованский. Приведенные тексты интересны не только в стиховедческом отношении, например сатирический «Станс. Чем отличаются начальники от подчиненных» (1789) Пестова: «Когда начальники в пиру где подопьют, // Не пьяными тогда – веселыми зовут. // Коль на кого они сердиты, злы, брюзгливы, // Тогда все говорят: они в том справедливы. // Когда природа их обидела умом, // Не смеет и тогда никто сказать о том» и т.д. (с. 237) – или лапидарные терцеты стихотворения «Сонет и эпитафия» (1755) Хераскова, написанного от имени усопшего:

Всечасно был гоним я в свете роком строгим,  
Родился сиротой, живот скончал убогим,  
И видел множество различных счастья проб.

Как жизнь та ни гнусна, но я об ней жалею,  
Я небом был покрыт, а днесь покрыт землею,  
Мой дом был целый свет, а ныне тесный гроб (с. 279).

Материал оригинально расклассифицирован. Холшевников на первый план выдвигал творческую индивидуальность, у него рубрики выделены по именам поэтов в хронологической последовательности от Тредиаковского до Карамзина с Нелединским-Мелецким. Гаспаровские рубрики основаны на стиховедческих понятиях теории литературы: раздел «Стих и проза» делится на параграфы «Стихотворение в прозе», «Свободный стих» и др., раздел «Стихораздел и рифма» – на параграфы «Параллелизм и анжамбман», «Нерифмованный (белый) стих нестрофический», «Нерифмованный (белый) стих строфический» и др.; так же построены остальные разделы антологии. Поэты разбросаны по разным рубрикам. К.Ю. Тверьянович, хотя и сообщает, что стиховедение опровергло дилетантские представления об очень тесной связи в XVIII в. размера, строфы и жанра, все же выстраивает свою антологию по жанровому принципу: «Духовная ода», «Гимн», «Торжественная ода», «Гораци-

анская ода», «Анакреонтическая ода», «Оды разные», «Эпическая поэма», «Баллада», «Трагедия, комедия, мелодрама», «Арии, хоры и дуэты», «Басня и притча», «Сагира», «Элегия», «Идиллия и эклога», «Эпистола», «Песня», «Стансы», «Сонет», «Рондо», «Триолет», «Надпись», «Эпиграмма», «Эпитафия», «Мадригал», «Загадка». Единый критерий выделения жанров не соблюден, но он вряд ли и возможен, во всяком случае в поэтиках XVIII в. его тоже нет<sup>6</sup>, а составительница антологии стремится учитывать прежде всего жанровые определения самих авторов и свойственное тому столетию последовательное расположение произведений по «адресатам», «согласно формуле «Богу – царю – человеку»: сначала духовные оды и гимны, затем торжественные оды, а затем прочие жанры» (с. 14). В советское время, когда выходили первые издания стиховедческих антологий, применение этого принципа было бы затруднено. Сонет у К. Ю. Тврьянович закономерно предстает не только как жанр, эта твердая форма может использоваться в разных жанрах. К разделу «Сонет» сделано примечание: «См. также: Херасков “Сонет и эпитафия”, Ржевский “Сонет и мадригал Либере Саке, актрисе италийского вольного театра”» (с. 244).

Пожалуй, к рубрикации жанров можно сделать только одно замечание. «Эпическая поэма», естественно, представлена фрагментами, выбранными составительницей или созданными поэтами как отрывочные переводы (М. В. Ломоносовым из Вергилия и Овидия, М. Н. Муравьевым из Гомера). Среди них помещен фрагмент из произведения И. Ф. Богдановича «Добромысл. Старинная повесть в стихах» (конец 1780-х), выполненного вольным ямбом, как и более известная «Душенька. Древняя повесть в вольных стихах», единственная у этого автора, которую привлек В. Е. Холщевников (Тврьянович не стала его повторять). Между тем иерархические различия между поэмой, высокой или трагестированной, и более свободной, не столь регламентированной повестью в стихах были актуальны не только для Богдановича, согласившегося на то, «чтоб “Душеньки” писатель, // Старинных вымыслов простой повествователь, // Вступил в широкий путь забавнейших творцов» (с. 131), но даже еще для Пушкина и Лермонтова, это мы привыкли называть поэмой любое большое стихотворное произведение<sup>7</sup> (а после Гоголя необязательно и сти-

<sup>6</sup> См.: *Курлов А. С.* Литературоведение в России XVIII века. М., 1981.

<sup>7</sup> См.: *Кормилов С. И.* Забытые и упущенные аспекты теории эпических жанров // Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XXI веков: забытые и «второстепенные»: VII Майминские чтения 5–9 октября 2011 г. Т. I. Псков, 2011. С. 18–20, 32–33.

хотворное). Если разделены «Надпись» и «Эпитафия», то лучше было бы разделить и крупные поэтические произведения.

В разделе «Эпическая поэма» К. Ю. Тверьянович еще и как будто отступила от своего принципа – вполне удачного – расположения текстов внутри разделов. Он не хронологический. «Каждый раздел, объединяющий тексты одного жанра, открывают произведения, в которых представлена стихотворная форма, считающаяся для данного жанра канонической. Далее следуют примеры прочих, иногда самых экзотических вариантов его версификационного воплощения» (с. 14). Конечно, непривычно то, например, что перед «Сонетом» В. К. Третьяковского 1735 г. («Боже мой! твои судьбы правости суть полны!..»<sup>8</sup>) напечатан написанный на 27 лет позже «Сонет. Три разные системы заключающий...» А. А. Ржевского (с. 248–249), но с точки зрения стиховедения это оправдано: второй выполнен нормальным для сонета 6-стопным ямбом (хотя по цезуре разделяется на два самостоятельных в 3-стопном ямбе), а первый – не получившим распространения после Третьяковского «стопным логоздом на основе 7-стопного хоря с цезурным усечением» (с. 249). Однако в разделе «Эпическая поэма» вольный ямб Богдановича вошел между фрагментом из поэмы Хераскова «Чесмесский бой» и переводами из античных поэтов Ломоносова и Муравьева, выполненными 6-стопным ямбом (с. 130–133). Правда, строго формально избранный составительницей принцип все-таки соблюден, так как у Хераскова шести-стопник самый распространенный, с парной рифмовкой, а в переводах – редкий безрифменный, вольный же ямб в поэзии XVIII в. вообще (но не в поэмах) был самым распространенным размером (точнее, сочетанием размеров одного метра), за ним следовали 6-стопный и 4-стопный.

Наименее оригинальна в книге вступительная статья «Метрика и строфика русской поэзии 1735–1810 годов: Краткий обзор» (с. 16–50), «по заданию» наиболее авторская. Но в данном случае неоригинальность – не недостаток, а даже скорее достоинство. Перед нами прекрасная, действительно краткая и емкая, компиляция содержания лучших работ предшественников: К. Д. Вишневского, М. Л. Гаспарова, К. Ф. Тарановского, Дж. Смита, В. Е. Холшевникова, С. А. Матяш, М. И. Шапира и др. При этом работы Вишневского, который жил в Пензе, а для изучения стиха XVIII в. многое сделал раньше и в большем объеме, чем остальные, не переизда-

---

8 Список «Источники» в основном включает советские издания, из которых составительница буквально переносит принятую тогда орфографию («твои» вместо «Твои»), как, естественно, было в оригинале.

вались и малодоступны. Читатели, не являющиеся стиховедами, наверно, только из петербургской антологии узнают, например, что трехсложники в русской поэзии начинают развиваться лишь с 1760-х гг. и в XVIII в. вообще распространены меньше, чем логазды (первых чуть более 2% метрического репертуара, вторых, самых разнообразных, – чуть более 3%), отчего их в ряде случаев не отличали друг от друга (с. 32–34); пример тому – стихотворение Богдановича «Не стремись, добродетель, напрасно...» с подзаголовком «(Дактилическими стихами)», чередующее анапест и амфибрахий (пояснение К.Ю. Тверьянович на с. 235: «Нечетные стихи 3-стопного дактиля регулярно чередуются с четными стихами 3-стопного амфибрахия. Под «дактилическими стихами» поэт в данном случае подразумевает вообще стихи, написанные трехсложниками» – в начале, к сожалению, ошибочно несмотря на приведенную перед ним правильную схему: дактиля здесь вовсе нет). Широкоупотребительные сейчас 5-стопные ямб и хорей в XVIII столетии крайне редки: зафиксировано соответственно 14 случаев первого и семь – второго в чистом виде. «Никакой определенной традиции жанрового прикрепления 5-стопного ямба или его строфической сочетаемости в интересующий нас период не складывается: так, ломоносовская ода написана астрофическим белым стихом, ода Тредиаковского – 4-стишиями перекрестной рифмовки, стихотворение Муравьева – астрофическим стихом вольной рифмовки» (с. 35). Распространенные размеры и строфы имели жанровые тяготения, но лишь как тенденцию. Так, 10-стишная одическая строфа, употреблявшаяся далеко не только в одах, восходит к Ф. де Малербу, «а в русскую поэзию перенесена Ломоносовым, который воспринял ее через посредство немецкой одической традиции» (с. 41). В 1735–1746 гг. разные 10-стишия употреблялись более чем в половине всех строфических произведений. Но уже в следующем десятилетии их обгоняют 4-стишия, поныне остающиеся самой употребительной строфой. В среднем 10-стишиями написано 24,8% строфических произведений XVIII в., «хотя по числу строк эта форма вдвое опережает 4-стишия. Дело в том, что произведения, написанные 10-стишиями, имеют, как правило, существенно больший объем: в среднем более 130 стихов; в то время как средняя длина произведения, написанного 4-стишиями, составляет около 40 стихов» (с. 40). Ясно, что, скажем, песни были гораздо короче торжественных од.

Существовали и совсем редкие формы, такие, как «вольный двусложник с переменной анакрузой»: «Что? Десять работают...» Н.А.Львова (с. 35), где, правда, строки 3-стопного ямба и 4-стопного хорей разведены

по 2-стишиям, отчего предложенное определение «вольный» не вполне точно: «Что? Десять работают, // А двое надзирают; // Ничего ж никто не знает, // Как один не управляет» (с. 283). Отмечены случаи, когда «строфу, имеющую рифмованное начало, завершают один или несколько холостых стихов (Державин *«Лчелка»*, Дмитриев *«Старинная любовь»*). Подобные структуры проникли в русскую поэзию из немецкой, где безрифменные концовки рифмованных строф получили название «вайзе», что буквально значит «сирота» – одинокая строка, оставшаяся без пары». В России этот прием «оказался непродуктивным и остался одной из специфических примет XVIII века» (с. 49). Можно было бы оговорить, что таких строф немало у Державина, знавшего немецкий язык. Это все же фигура особенная, не ординарная.

Как в хрестоматии Холшевникова, стиховедческие комментарии даются сразу под публикуемыми текстами. В некоторых приходится констатировать ошибки, особенно нежелательные в учебной книге. «Наставление сыну» А.П.Сумарокова – не 6-стопный (с. 179), а вольный ямб, хотя и с преобладанием 6-стопного. В полиметрическом послании Н.А.Львова «Ивану Матвеевичу Муравьеву...» верно определено первое звено – «81 стих: 2-стопный пентон III – “кольцовский пятисложник”», а определение второго – «15 стихов: вольный хорей 1–6» (с. 217) – неверно, здесь первый стих «Тут меня уж как пронял смех какой!» (с. 210) представляет собой все тот же пятисложник, и за ним без пробела следует вольный ямб, а не хорей. «Отрывок из письма к Ал. Вас. Нарышкину...» Ю.А.Нелединского-Мелецкого – не просто 6-стопный ямб (с. 214), в трех его первых стихах соответственно пять, шесть и три стопы (с. 213).

«Редкий для русской поэзии случай бесцезурного 6-стопного ямба» (с. 230), – сказано о стихотворении А.П.Сумарокова, начинающемся строфой «Прости, моя любезная, мой свет, прости, // Мне сказано назавтрее в поход ийти; // Не ведомо мне то, увижусь ли с тобой, // Ин ты хотя в последний раз побудь со мной» (с. 229). Ошибки здесь нет, но редкий размер допускает и другую интерпретацию – как непоследовательно выдержанное сочетание неравных полустушии 3-стопного ямба с дактилическим окончанием и 2-стопного с мужским. По жанру это песня, а спеть ее, по сути, можно было только с цезурой между такими полустушиями, бесцезурный шестистопник – слишком «спотыкающийся». Послание В.В.Капниста «Старому другу моему Алексею Николаевичу Оленину» («Русский, друг мой! уроженец ты, хоть немного экзаметрствуешь. // Русскими тебя я виршами поздравляю с днем рождения. // В коловрате

шумной жизни сей, пожелав тебе несчетно лет, // В мире доброго житья-бытья, счастлих всех с семьей любезною <...>» – с. 203) определено как изощренная «9-ударная структура» (с. 32) и как «стопный логазд на основе 9-стопного хорей с цезурным усечением» (с. 204). Думается, этот размер можно определить проще и точнее. Перед нами цезурованное сочетание полустипий 4-стопного хорей с дактилическими окончаниями и частыми переакцентуациями. В первой строке слово «экзаметрствуешь» (т.е. пишешь гексаметрами на древнегреческий лад) ударение имеет на третьем слоге.

Наверно, не стоит признавать термины «свободный стих» и «верлибр» абсолютными синонимами и применять второй из них к XVIII, даже к XIX веку. Сумароковское переложение 27-го псалма ритмически не отличается от современных верлибров, и все-таки комментарий к нему исторически неточен: «Свободный стих – верлибр (в русской поэзии XVIII в. такие структуры были неупотребительны и не имели терминологического наименования; обращаясь к ним, Сумароков ссылается на иноязычную версификационную традицию, указывая, что пишет “точно как поеврейски”)» (с. 63). На *версификационную* ли традицию ссылается А. П. Сумароков? Или подразумевает «стих» в библейском смысле? Тогда для него строчки, хоть и записанные столбиком, – вообще не стихи как антоним прозы, а нечто вроде подстрочника. Про стих державинского гимна «К Бахусу» К.Ю. Тверьянович, прямо определившая его как «свободный» во вступительной статье (с. 36), в комментарии пишет: «От современного верлибра метрическую структуру этого произведения отличает лишь выделение 4-стиший, обособленных графически и интонационно» (с. 66). Нет, не «лишь». Скорее, строфы такого типа – «Вакха вдали (верь мне, потомство!) я видел. // Меж диких он скал сидящий, петь учил песни // Нимф, стоявших вокруг, внимавших его, – и вверх // Завостренных ушми козлоногих Сатиров» (с. 66) – можно считать дериватом гексаметра, пятииктным расшатанным логаздом. С другой стороны, переведенный Державиным с немецкого гимн «Богине здравия» для XVIII в. – не просто «переходная метрическая форма к белому вольному дольнику: в 5-м, 8-м, 11-м, 17-м стихах объем междуударных интервалов колеблется от 1 до 2 слогов» (с. 65). Четыре несиллаботонических стиха из 18-ти разноиктных безрифменных – уже основание для того, чтобы считать эту форму свободным стихом по меркам XVIII в. В античности ей соответствовал сложный логазд, но в новое время, когда слоги перестали быть долгими и краткими, метрическая природа такого стиха перестала осоз-

наваться, хотя он все равно оставался «классическим», поскольку пришел из Древней Греции.

Кроме обычного «Содержания» в книге есть «Алфавитный индекс авторов и произведений», сильно облегчающий читателю поиск нужных текстов. Помимо списка источников произведений имеются «Библиографические материалы по русскому стихосложению XVIII века» из трех частей: «Статьи и трактаты XVIII – первой трети XIX века», «Научная литература» и «Справочная литература». Первая и третья части, естественно, небольшие, а во второй 133 названия не только на русском языке, рекомендуемые в первую очередь работы отмечены звездочкой. Существенных упущений нет; тем, кому мало, предложен список источников библиографических сведений. Два недосмотра: сборник стиховедческих исследований В.М. Жирмунского «Теория стиха» вышел не в 1968 г. (с. 300), а в 1975 г. (в 1968-м вышел коллективный сборник статей под тем же названием); в заглавии одной из работ В.С. Совалина с опечаткой дан первый инициал Н.А. Львова – В. А. (с. 304).

Несмотря на отмеченные недостатки антологии К.Ю. Тверьянович (они перечислены все в отличие от достоинств), нужно радоваться тому, что книга издана тиражом хотя бы в 1000 экземпляров. Всего через год тот же Петербургский университет выпустил замечательный учебник «Теория литературы» И.Н. Сухих и хрестоматию к нему вдесятеро меньшим тиражом, по сути всего лишь для сотни профессоров-теоретиков. Студентам читать современный учебник, стало быть, необязательно. Но по крайней мере в стиховедении они теперь, надо надеяться, будут разбираться получше.

*С. И. Кормилов*

*Сведения об авторе:* Кормилов Сергей Иванович, доктор филол. наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.  
E-mail: profkormilov@mail.ru

**Кислова Е.И. Учебно-методическое пособие для студентов механико-математического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова «Русский язык и культура речи». М.: МАКС Пресс, 2014. 60 с.**

Опыт – и в пушкинское время, и сейчас – «сын ошибок трудных». Курс «Русский язык и культура речи для нефилологов», возрожденный в системе высшего образования в начале XXI века и спустя несколько лет вновь вымытый из учебных планов большинства вузов волнами перемен, в МГУ имени М.В. Ломоносова не просто сохранил свои позиции, но постоянно развивается, образуя важный фокус междисциплинарного взаимодействия. На сегодняшний день можно констатировать, что движение по пути этого взаимодействия, начатого в 2000 г., было полезным и для целевой аудитории – студентов разнообразных гуманитарных и естественнонаучных факультетов главного университета страны, и для преподавателей-филологов, получивших в лице этой целевой аудитории новый стимул для совершенствования своих методических идей и для научного поиска ответов на вопросы, актуальные для современных носителей русского языка. Каждый из университетских русистов, входящих в нефилологическую аудиторию для преподавания русского языка и культуры речи, оказывается в положении, красноречиво описанном известным английским лингвистом Д. Кристалом в качестве объяснения того, как прикладные задачи дают в языкознании толчок к теоретическим изысканиям: «There is nothing worse than to see the facial expression of innocent hopeful expectation – the one that accompanies “You are a linguist, you’ll know!” – changed to one of disillusioned disbelief on hearing the response “No, I don’t, actually.” We then try to salvage some face by offering “to do some work on it”»<sup>1</sup>. Однако в нашем случае научный и методический аспект предмета осложняются и становятся более интересными и требовательными за счет того, что на «выражение наивной надежды на лице» рассчитывать не приходится: факультеты МГУ, безусловно, различаются по интеллектуальному и культурному уровню студентов, но на большинстве из них аудитория предъявляет к преподавателю русского языка и культуры речи требования сверхвысокие, а не просто высокие. Механико-математический факультет, где курс русского языка и культуры речи читается на третьем и пятом годах обучения, даже среди первых занимает особое место.

---

<sup>1</sup> *Crystal D. Final frontiers in applied linguistics? // S. Sarangi and T. Van Leeuwen (eds.). Applied Linguistics and Communities of Practice. London, 2003. P. 10.*

Тем более приятно, что именно для этого факультета старшим преподавателем филологического факультета к.ф.н. Екатериной Игоревной Кисловой создано специализированное пособие, сконцентрировавшее в себе опыт работы автора на факультете и благодаря этому успешно решающее три основных проблемы «равновесия», которые определяют в конечном итоге качество курса «Русский язык и культура речи»:

1) Баланс между «универсальными», не дифференцированными для разных направлений подготовки знаниями, умениями и навыками, с одной стороны, и специализированными, профессионально обусловленными (следует подчеркнуть, что этот баланс реализуется не только в содержании курса, но и в форме представления материала, тактиках и общих стратегиях работы с ним). Так, в теме «Кодификация» учащимся предлагается, ознакомившись с типологией словарей и литературой по теме, проанализировать словарную статью «Число» из различных словарей, затем на основе фрагмента статьи М.А.Кронгауза о «художественных словарях» побеседовать о нетипичных словарях, изучить словари, входящие в перечень рекомендованных Министерством образования в 2009 году, и реакцию специалистов на них, выступить с докладами / рефератами, посвященными отдельным авторитетным словарям русского языка и поучаствовать в дискуссии по животрепещущим вопросам кодификации, по которым любому образованному носителю языка хорошо бы иметь свое мнение (например: «Есть ли современные писатели, чьи книги являются для нас образцом современного литературного языка?»), а некоторые из которых затрагивают будущих выпускников мехмата профессионально («Влияет ли электронная форма словарей на способы подачи материала?»).

2) Баланс между традицией и современностью, позволяющий и представить русский язык как язык великой русской культуры, «язык Пушкина, Толстого и Достоевского» и даже древнерусских письменных памятников, с одной стороны, и сформировать у учащихся знания, умения и навыки, связанные с функционированием русского языка в современную эпоху интернационализации и информационных технологий. Так, для целевой аудитории пособия интересной интеллектуальной задачей оказывается «расшифровка» таких письменных памятников Древней Руси, как Мстиславова грамота, Лаврентьевская летопись или берестяные грамоты; новые аспекты не только в понимании русского языка, но и в профессиональной области раскрываются через знакомство с научными текстами XVIII века («Арифметикой» Магницкого, учебниками по геоме-

трии и физике). Задания на с. 41–43, демонстрирующие «сложносочиненных» монстров современной и послереволюционной эпохи, заставляют задуматься над эффективностью передачи информации с помощью аббревиатур, а последние темы – над идеалом и реальностями функциональных стилей современного русского языка.

3) Баланс между активной и вдохновляющей мотивацией студентов к изучению дисциплины, которая, к сожалению, в сознании большинства из них связана с удручающими воспоминаниями о школьном ЕГЭ по русскому языку и начетническом коллекционировании «аргументов» для сочинения по литературе, с одной стороны, и постоянным нарастанием позитивного знания (соответствующего уровню сложности, который удовлетворяет студентов мехмата). Так, тема «Происхождение и история письменности» начинается (после списка основных терминов и дополнительной литературы) предложением учащимся перевести пиктограмму эскимосов, затем следует задание, привлекающее внимание к различным функциям знака «!» в разных знаковых системах, в том числе математической; изучается схема происхождения европейских алфавитов; учащиеся распределяют языки, данные списком, «по алфавитам, к которым восходит их письменность»; знакомятся с именами создателей различных азбук. Завершается тема обсуждением проблемы «Алфавит и языковая политика в XX веке» (студенты не только получают представление о том, что такое языковая политика, но и узнают о конкретных примерах ее реализации на территории СССР). Не просто интересными, а интригующими и в то же время профессионально полезными для студентов мехмата, являются предлагаемые темы для рефератов и докладов и вопросы для обсуждения, например: «Дешифровка письменностей мертвых языков» или «Разработка письменностей для бесписьменных языков: нужна ли она?».

Пособие состоит из двух тематических блоков, отвечающих общему названию курса: «Русский язык и его место в мире» и «Культура русской речи: реализация нормы на разных уровнях языка». Всего блоки содержат 13 тем, что соответствует объему содержания курса для учебного плана, в котором на преподавание дисциплины отводится один семестр (4 аудиторных часа в неделю: поточная лекция плюс семинары в группах). В конце пособия располагаются список рекомендуемой литературы и примерный перечень вопросов к зачету. Как сообщает автор в аннотации, пособие ориентировано на общую (базовую) для факультетов МГУ программу (автор – М. Ю. Сидорова) и совмещается в ее рамках с учеб-

ником М. Ю. Сидоровой, В. С. Савельева «Русский язык и культура речи» (М., 2013), что позволило опустить или отобразить лишь минимально практические задания, связанные со структурой текста, коммуникацией и функциональными стилями. В целом пособие является самоценным методическим материалом, не требующим (и это важно) от преподавателя, имеющего некоторый опыт преподавания дисциплины, дополнительной подготовки: Е. И. Кислова дает коллегам в руки готовый самоочевидный инструмент обучения – из пособия совершенно ясно, как его применять, что делать на занятиях, что задавать на дом, как осуществлять контроль и т.д. На все методические вопросы сама структура пособия и организация материала дает ответы.

Структура пособия и организация материала заслуживают отдельного внимания. Все темы имеют одинаковую структуру – четкую и логичную. Каждый раздел темы начинается списком основных терминов. О выверенности и значимости этих списков говорит тот факт, что если собрать их по всем разделам и выстроить в ряд, то получится набор ключевых понятий, полностью охватывающих программу курса и наглядно демонстрирующих, как эта программа последовательно разворачивается. В тех темах, которые не охватываются полностью учебником, указанным выше, после списка терминов следует «Дополнительная литература». В пособии близким к идеальному способом реализовано важнейшее методическое понятие «учебного шага» (шага учебного процесса, шага учебной деятельности). «Шаги», которыми предлагается двигаться учащимся, размеренны и энергичны: нет того недостатка, которым грешат многие разработки и учебники по гуманитарным дисциплинам – одну тему обучающиеся проходят «вразвалочку», мимо второй – пробегают, по третьей – скачут, как кенгуру. Е.И. Кисловой прекрасно известна ее аудитория: студенты мехмата не простят организационной расхлябанности и непосредственности, недостаточно четко структурированный материал сразу снижает мотивацию. Зная это, автор пособия создала для него массу способов графического (схематического, табличного) представления лингвистической информации. Структура национального языка, происхождение кириллического алфавита, типология словарей, история русского языка, основные принципы русской орфографии и многие другие темы находят свое отражение в простой инфографике, позволяющей компактно донести до студентов-нефилологов достаточно сложное содержание. Каждая тема заканчивается списком возможных докладов и рефератов, а также вопросами (темами) для обсуждения. Еще раз подчеркнем: ни од-

на из этих тем не взята «с потолка», все они проверены автором пособия на «интересность» и содержательность не в одной семинарской группе механико-математического факультета. Размышляя об интересах уже не учащихся, а обучающихся, без сомнения заключим: каждый преподаватель не раз скажет Е.И. Кисловой искреннее спасибо за «готовый к употреблению», апробированный материал для занятий.

От структуры перейдем к содержанию. Оно вызывает не меньше положительных эмоций. Последнее слово здесь очень важно: ни в одной теме пособия Е.И. Кислова не забывает, что пишет она для людей молодых, а значит, особую роль в методике играют приемы эмоционального стимулирования учения, обеспечивающие не только запоминание конкретного материала, но и формирование познавательного интереса в области русского языка и культуры речи. С первых же страниц нас встречают прекрасно подобранные тексты из русской художественной литературы, повседневного общения, научной литературы, в первую очередь математической, деловой коммуникации. Объем пособия невелик – 60 страниц формата А4. Тем более впечатляет, с каким диапазоном текстов предлагает автор поработать учащимся в этом объеме. Баланс положительного и отрицательного языкового материала соблюдается, равно как и баланс оценочных суждений, которые автором пособия «навязываются» (как же без этого, без прямых указаний, «что такое хорошо, а что такое плохо», сформировать представление о языковой норме?), и оценочных суждений, которые предлагаются к дискуссии «с открытым концом» или для самостоятельного формулирования учащимися. Нигде студент не чувствует себя под прессом дидактического диктата преподавателя, в то же время все параметры культуры русской речи – правильность, простота, выразительность, вежливость – неуклонно формируются, причем не посредством теоретических лозунгов, а в практической деятельности.

Есть ли в пособии недостатки? Есть единственный дискуссионный момент, заслуживающий упоминания: набор писателей, произведения которых использованы как материал для заданий. Я бы не стала тратить время и разум студентов на первых страницах пособия на знакомство с текстами Е. Колядиной, В. Сорокина и Э. Ионеско – аналогичный языковой материал дают более, на мой взгляд, достойные писатели. Но, во-первых, это дело личного вкуса до той степени, до которой в пределах отдельного пособия сохраняется многообразие русского текстового материала, а это многообразие представлено в данной книге в полной мере. А во-вторых, много лучше, чтобы гомеопатическая доза «непревзойден-

ной стилистики» В. Сорокина была получена молодыми людьми из рук специалиста, чем если это знакомство осуществится самостоятельно.

Исходя из всего сказанного, можно заключить, что рецензируемое пособие не только полностью соответствует формулировке компетенции по русскому языку и культуре речи в текущем образовательном стандарте МГУ, обеспечивая учащимся как высокий уровень владения русским языком и речевой культурой, так и способность аргументированно отстаивать культурноречевую позицию в дискуссиях. Оно последовательно и творчески реализует идеологию, объединяющую преподавателей филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, разрабатывающих дисциплину «Русский язык и культура речи»: «Данный курс направлен на повышение общей культуры речи студентов, на выработку у них сознательного отношения к родному языку, умения не механически, а творчески организовывать свою речевую деятельность, соблюдая моральные и культурные нормы, добиваться поставленных целей и решать возникающие в профессиональной, общественной и личной жизни задачи, а также на формирование способности критически подходить к разнообразному языковому материалу, который их окружает в повседневной жизни, преодолевать трудности в понимании текстов, аргументированно отстаивать культурноречевую позицию в спорах. Главная задача курса – добиться того, чтобы у каждого конкретного студента возникло желание говорить (и писать) хорошо: правильно, точно, выразительно, просто – и сформировались необходимые для этого умения и навыки»<sup>2</sup>.

Пособие Е.И.Кисловой можно рекомендовать любому преподавателю-русисту, разделяющему эти устремления. Оно находится в открытом доступе по адресу на сайте автора: <http://ekislova.ru> .

*М. Ю. Сидорова*

*Сведения об авторе:* Сидорова Марина Юрьевна, доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail [sidorovadoma@mail.ru](mailto:sidorovadoma@mail.ru)

---

<sup>2</sup> См.: Сидорова М.Ю., Николенкова Н.В. Русский язык и культура речи: Базовая рабочая программа учебной дисциплины. М., 2014.

## ПРАВИЛА ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» публикует статьи, материалы и сообщения, рецензии и библиографические обзоры, информацию о круглых столах и конференциях по своему научному профилю.

Авторы несут ответственность за достоверность приведенных фактов, цитат, имен собственных (в том числе географических названий), а также сведений энциклопедического характера.

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» выходит один раз в два месяца.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Требования к **формату** файлов:

- текстовый редактор Microsoft Word (любая версия);
- шрифт Times New Roman или Times New Roman Cyrillic 12-й кегль;
- полутонный межстрочный интервал;
- поля 2,54×3,17;
- объем рукописи до 20 тыс. знаков с пробелами (для аспирантов – до 15 тыс. знаков с пробелами).

Требования к **форме** предоставления статей:

- текст предоставляется на компакт-диске (или присылается на электронный адрес редколлегии) в формате .doc или .rtf и в распечатанном виде (можно прислать указанные материалы простым письмом по почте на адрес редколлегии с пометой «для Вестника МГУ»);
- если в статье используются дополнительные шрифты (старославянские, древнегреческие и т. д.), то они должны быть записаны на диск;
- схемы, рисунки, алгоритмы и иной иллюстративный материал необходимо сохранить отдельными файлами и распечатать на отдельных страницах.

**Статья должна содержать обязательные элементы, без которых ее публикация невозможна:**

- аннотацию (3–5 предложений) и ключевые слова (3–6 слов / словосочетаний) на русском и английском языках;
- сведения обо всех авторах: фамилия, имя, отчество (полностью), ученая степень, ученое звание, полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения, контактный телефон и / или адрес электронной почты автора;
- ссылки на цитируемые произведения должны быть оформлены **в тексте в виде постраничных примечаний**, а перечень процитированных произведений должен быть вынесен **в конец статьи в виде списка литературы**.

**Статьи, оформленные не по правилам, не будут приниматься к публикации.**

Помните, что набор текстов в других редакторах или программах, сохранение их на вирусных или дефектных дискетах, а также распечатка без соблюдения требований к шрифту, его размеру, межстрочному интервалу, некачественная печать могут существенно образом усложнить процесс публикации ваших статей.

Материалы сдаются в редколлегию по адресу: 119992, Москва, Ленинские горы, МГУ имени М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет, комн. 902; тел.: (495) 939-53-80; e-mail: edit@philol.msu.ru

Выплата гонора за публикацию не предусматривается.

Рукописи не возвращаются. Рецензии не высылаются. Редакция в переписку с авторами не вступает. Во всех случаях полиграфического брака просьба обращаться в типографию.

**Плата за публикацию рукописей (в том числе с аспирантов) не взимается.**