

РЕЦЕНЗИИ

НИКОЛАЕВА Т.М. О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЮТ НАМ ТЕКСТЫ?

М.: ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР. 2012. 324 с.

НИКОЛАЕВА Т.М. О ЧЕМ НА САМОМ ДЕЛЕ НАПИСАЛ МАРСЕЛЬ ПРУСТ?

М.: ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР. 2012. 128 с.

Две последних монографии Т.М. Николаевой, члена-корреспондента РАН, одного из ведущих отечественных лингвистов, на протяжении многих лет возглавлявшего отдел типологии и сравнительного языкознания Института славяноведения РАН – столичного форпоста Московско-тартуской семиотической школы, посвящены «“разгадыванию” скрытой семантики художественных текстов» (I, 7)¹. То есть – тем аспектам изучения *литературного* материала, в разработку которых в нашей науке последних десятилетий особо яркий вклад внесли именно *лингвисты-семиотики* – В.Н. Топоров, Вяч. Вс. Иванов, Т.Г. Цивьян и др. В этом ярком ряду автору рецензируемых книг принадлежит свое достойное место.

Нет нужды доказывать, что плодотворность структурно-семиотических “вторжений” на литературное поле зачастую воспринимается как нечто прямо пропорциональное “отторжению” от так называемых традиционных методов литературоведения. По крайней мере, проблематизация отношений между этими методологическими парадигмами (как и их *разность*) нередко сознательно подчеркивается филологами-семиотиками. В этом смысле весьма характерно методологическое самоопределение Т.М. Николаевой в вводных частях своих книг, хотя, как мы попытаемся показать далее, в реальности подходы ученого оказываются шире постулируемых установок.

В аннотации к первой книге без экивоков сказано, что автор «выступает против “традиционного литературоведения”» (I, 4) – и действительно, на начальных страницах обоих трудов Т.М. Николаева методически отменяет от себя все, что именуется ею “литературоведческим конвоем” – анализ эпохи, литературного процесса, жанровой эволюции, биографии писателя и т.п. Исследователем провозглашается свобода от “конвоиров” – сосредоточенность исключительно на разборе

“текстов, только текстов и ничего, кроме текстов” (I, 8).

Имплицитной предпосылкой таких (само)аттестаций служит сциентистское пренебрежение, так сказать, методологической эклектикой и слабой формализованностью “традиционного литературоведения” – а заодно и желание сразу отвести в сторону попытки верифицировать фактами историко-литературного, биографического и прочего внешнего “позитивистского” порядка результаты анализа “только текстов”, которые “просто вопиют, обращаясь к нам и демонстрируя разгадки своих загадок всеми способами нашего языка и коммуникативных ресурсов” (I, 8).

Такая установка на научную чистоту объекта, взыскующего адекватной модели описания, заставляет автора констатировать необходимость построения “грамматики” художественного текста, параллельной “лингвистике текста”, – со своим набором категорий, планом выражения и планом содержания, своими минимальными единицами (II, 21). Собственно, практическому решению этой теоретической задачи и посвящены обе книги Т.М. Николаевой, содержащие результаты как многолетней работы с литературным материалом (положения, содержащиеся в первой книге, зачастую прежде представлялись автором на суд коллег в докладах, статьях и проч.), так и исследований самого последнего времени (монография о Прусте).

Автор выделяет «следующие категории “грамматики текста”»: “1. Повторы. 2. Антитезы-повторы. 3. Интертекстуальные единицы. 4. “Ключи” нарратива» (II, 22). В первой книге даны примеры разбора всех четырех категорий (пусть и с повышенным вниманием к последней), в работе о Прусте речь идет в основном о “ключях” нарратива, хотя именно в эту монографию Т.М. Николаева поместила общую обзорную методологическую главу «Что такое “грамматика текста”?»

Т.М. Николаева – исследователь смелый и не особо склонный к компромиссам. Тем показательнее общая доминанта ее теоретических суждений – осторожность в построении “позитивного

¹ Здесь и далее в круглых скобках римской цифрой I обозначается книга “О чем рассказывают нам тексты?”, цифрой II – “О чем на самом деле написал Марсель Пруст?”, затем указывается номер цитируемой страницы.

каркаса” новой теории (хотя здесь предлагаются весьма интересные положения) и, скорее, обрисовка круга проблем и трудностей, с которыми еще только предстоит справиться.

Прежде всего хотелось бы обратить внимание на то, что автор констатирует «сложность и гетерогенность “грамматики текста”, отнюдь не идентичной “лингвистике текста»» (II, 37). Что же до выделяемых автором категорий, то четче всего поддаются аналитическому описанию повторы и антитезы-повторы. Ссылаясь на генетически ритуально-сакральную функциональность (обрядовое (пере)сотворение мира) повторов, определяющих при этом структуру поэтического текста, Т.М. Николаева заключает, что они «говорят об архаичности исходных поэтических моделей, <...> о “скрытой поэтической памяти” Homo sapiens» – и в конце концов “настоящие стихи <...> восходят <...> к заклинаниям, к мольбе, к молитве” (II, 32–33). Общую актуальную структурную роль данных категорий исследователь обозначает так: “<...> если антитезы обеспечивают цельность текста, его семантическую замкнутость, то чистые повторы работают на его связность, когезивность” (II, 33). Практической иллюстрацией их структурно-семантического потенциала служит содержание главы «Функциональная нагрузка антитез и повторов в “Слове о полку Игореве”» из первой книги Т.М. Николаевой. Здесь изучение частных случаев реализации общих закономерностей, связанных с данными категориями, дает ряд весьма любопытных конкретных наблюдений, в том числе в большой перспективе исторической поэтики отечественной словесности. Так, анализ мены предикатов движения и глаголов речи приводит автора к нетривиальному выводу о том, что «именно со “Слова” начинается доминантная именно для русской классической литературы и типологически неповторимая тема краха индивидуализма» (I, 184).

Что до “интертекстуальных единиц”, то с этой категорией ясности – прежде всего, кажется, для самого автора – гораздо меньше. Т.М. Николаева, вполне сочувственно цитируя современных теоретиков интертекстуальности от Ю. Кристевой и Р. Барта до Н. Пьеге-Гро (отмечая, впрочем, несводимость интертекстуальных “откровений” только к “французской теории” и указывая на истоки понятия у М. Бахтина, А. Веселовского и А. Потебни), в итоге подчеркивает: “<...> блестящей и популярной теории интертекстуальности <...> мешает отсутствие теории, описывающей внутреннюю структуру текста так, как уже много веков описывают языковую структуру” (II, 24). Здесь явно пролегал принципиальный водораз-

дел между “классическим” французским постструктуралистом и отечественным семиотиком, поскольку предпосылкой подобного суждения может быть только неприятие знаменитой дихотомии *произведение/текст*, предложенной Р. Бартом, с ее презумпцией децентрированности, плюралистичности Текста – поля методологических операций (*un champ methodologique*), пространства игры с “неустранимой множественностью” вечно взрываемых и рассеиваемых смыслов, где “означающее бесконечно откладывается на будущее” [1, с. 414–416].

Для Барта *текст* – идеальный конструкт, в сущности призванный поглотить *произведение*, поскольку “произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, – это и есть текст” [1, с. 416]. Для Николаевой же, как, впрочем, и для большинства отечественных “традиционалистов” – представителей “литературоведческого конвоя”, в рамках логики бартовской оппозиции любой эстетически маркированный *текст* – *произведение*, ведь “цельность художественного текста <...> не подлежит сомнению, и потому всякий текст является единственным и уникальным” (II, 24). Он, конечно, зачастую содержит “загадки” – уже потому, что “неоднозначность есть принципиальная, неотторжимая особенность <...> большой поэзии и большого поэта” (I, 122). Но загадки эти также уникальны и исчислимы, а потому их разгадки требуют четких и определенных “ключей”.

Однако именно “ключи нарратива” как категория “грамматики текста”, кажется, менее всего поддаются теоретическому обобщению и обузданию концептуальной формулой. На подступах к этому сюжету автор обращается к идее, согласно которой “минимальными единицами плана выражения у художественного текста могут быть не привычные для нас слова или словосочетания, а какие-то другие единицы неизвестной пока протяженности” (II, 26). Их в свое время В.В. Виноградов называл “символами”, создающими эмоциональную напряженность художественного произведения и раскрывающими его глубинную семантику. Т.М. Николаева по данному поводу делает почти апофатическое замечание: “Это нечто большее, чем чисто формальная поэтика” (II, 27). Выявляя близость символов по Виноградову к привычному нам сегодня понятию “ключевых слов”, исследователь начинает движение к определению собственно “ключей нарратива”. Но идет по этому пути прежде всего индуктивно, перечисляя, что может стать таким “ключом”: имя собственное, привычная мифологема (античное божество и т.п.), цитаты, эпиграфы, некие “об-

щие места”, пословицы, поговорки, интертекстуальные аллюзии (и здесь, похоже, две категории “грамматики текста” налагаются друг на друга), числовые коды, обычные знаменательные и даже служебные слова (сквозная для нумерологии “Манон Леско” Прево двоичность, своими архетипическими коннотациями – четностью – подчеркивающая, что это роман о Женщине; частицы и сочинительные союзы в надгробной речи Марка Антония в шекспировском “Юлии Цезаре”, посредством которых постепенно снижается статус Брута; пять анафорических употреблений словечка *a* в стихотворении Окуджавы «А мы швейцару: “Отворите двери!”»), задающих глубинную семантику интимизации, отделения мира *своих* от мира враждебных *чужих* – всем этим сюжетам посвящены отдельные главы в первой книге).

Попытки обобщающих дефиниций “ключей нарратива”, в свою очередь, скорее намечают абрис явления и ограничиваются указанием на то, что упомянутые единицы (фрагменты) неизвестной (разной) протяженности “помогают увидеть смысловую дополнительную нагрузку в самом этом тексте или ведут нас в другой текст, переключка с которым также открывает для нас дополнительные смысловые пространства” (II, 38), параллельно они должны “указывать на дальнейшее (реже ретроспективное) развитие текста” (II, 45). И более чем примечательно, что автор затем оставляет научно-формализованный язык и откровенно передоверяется метафорам: “Ключи можно уподобить какой-нибудь шпильке или клочку материи, случайно найденным в траве детективом. И связи событий вдруг ему становятся ясны” (II, 39). Тем убедительнее звучит признание, что в конце концов обретение филологом нарративных “ключей” не чуждо иррациональной подноготной и многим обязано таким “внесциентистским” / “внепозитивистским” феноменам, как интуиция и читательский опыт: «<...> все же нужно сказать, что обращение к тому или иному тексту у меня всегда приходило как внезапное озарение <...> Я думаю, что за этой интуитивистской внезапностью скрываются долгие годы подспудных впечатлений и сопоставлений, претворяющихся в “непроизвольные знаки”» (I, 7). Не случайно – и, надо думать, не только благодаря занятиям Прустом – на страницах обеих книг Т.М. Николаевой постоянно всплывает имя интуитивистского “гуру” Бергсона.

Когда знакомишься с конкретными разборами текстов – особенно в первой книге, – то замечаешь, что Т.М. Николаева при необходимости сбрасывает антилитературоведческую броню и, если это нужно для обоснования той или иной

догадки о скрытой семантике текста, свободно обращается к доводам “литературоведческого конвоя”, в “служебных тайнах” которого, кстати, ориентируется без всяких затруднений – будь то общий литературный контекст пушкинской эпохи, переводной репертуар русского книжного рынка XIX века или, к примеру, работы по лермонтоведению, не говоря уже о главном древнерусском памятнике, которому посвящены две другие монографии исследователя [2], [3].

Материал, на котором анализируются ученым в первой книге категории “грамматики текста”, впечатляет своей широтой и разнообразием, действительно редкими у представителей традиционного литературоведения: от Мариинского Евангелия и “Слова о полку Игореве” до Б. Окуджавы, от Шекспира до М. Элиаде, а между этими полюсами – любопытнейший раздел, посвященный “французскому компоненту русской культуры” (I, 8); главы о Прусте, служащие мостом между обеими книгами; насыщенный пушкинско-лермонтовский блок; обращение к “серебряному веку” (Ахматова, Гумилев, Маяковский и др.) и, наконец, даже выход в кинематографию (С. Эйзенштейн).

Книгу открывает “французский” раздел, посвященный памяти А.Д. Михайлова, видного историка французской литературы, многолетнего спутника Т.М. Николаевой, медиевиста и специалиста по классике, в последние годы жизни, однако, много работавшего над модернистскими – прустовскими – сюжетами (попутно сразу заметим: подготовив к изданию после смерти А.Д. Михайлова его книгу [4], Т.М. Николаева собственную монографию о Прусте, по-видимому, писала как труд, комплементарный по отношению к работе мужа, осмысляющий свой объект *с иной стороны* – на сей раз в последовательном отказе от методов “литературоведческого конвоя”). Можно предположить – да автор этого и не скрывает, – что многое в данном разделе родилось в творческом диалоге с А.Д. Михайловым.

В первой главе книги – “О возможном влиянии одного текста Бальзака на судьбы русских поэтов” – мастерски расставлены сети почти детективной интриги, заданной ходовыми и чрезвычайно влиятельными в русской культуре 1830-х годов “бальзаковскими моделями”, описанными до сих пор лишь в самых общих чертах, с большим количеством лакун. Так что автор закономерно сетует: “<...> представляется странным не-обращение <...> исследователей зарубежной литературы к русским текстам. *Rossica non legentur?*” (I, 8), – и пытается заполнить пробелы.

Каркас интриги таков: в 1835 г. в петербургском обозрении “Revue étrangère” публикуется повесть Бальзака “La fleur des poïds” (“Горошковый цвет”), сюжет которой очень напоминает перипетию семейной драмы А.С. Пушкина. Важный персонаж повести – де Марсе – появляется также в роли одного из “тринадцати”, члена элитарной “ложи” аристократов-циников, манипуляторов человеческой психологией, носителей, так сказать, протонищеанской морали, стремившихся к тайной власти над обществом, в популярной среди отечественного образованного читателя трилогии “Histoire de treize” (“История тринадцати”). Как явствует из имеющихся на сегодня исследований, по крайней мере с 1838 года (а по принципиально важному предположению Т.М. Николаевой – и раньше) среди петербургских аристократов существовала группа “шестнадцати” (куда входил и Лермонтов), которая во многом ориентировала свое культурное поведение на бальзаковский образец. В их среде прочтение “Горошкового цвета” могло кого-то натолкнуть на мысль разыграть литературный сюжет в жизни – и послать письмо Пушкину, провоцирующее дуэль с Дантесом. Члены “шестнадцати” окружали царицу и были участниками ее порой пикантных светских увеселений. И вся эта вереница фактов служит “ключом” к аллюзивному фону хрестоматийных лермонтовских строк о “жадную толпой стоящих у трона” “наперсниках разврата”, объясняя жесткую реакцию государя, который по прочтении именно полного текста “Смерти поэта” (включая заключительные шестнадцать *sic!* разоблачительных стихов) выслал из столицы практически всех членов группы, включая Лермонтова, имевшего дерзость громогласно заявить, что «жена Цезаря не вне подозрений», и ее свита позволяет себе все, и именно она, группа фаворитов, затравила великого поэта» (I, 29).

Гипотеза, несомненно, интересная, во многом опирающаяся на факты, от которых нельзя просто так отмахнуться. Остается только ждать результатов новых исследований, способных подтвердить или опровергнуть предположение, что группа “шестнадцати”, ориентированная на бальзаковскую модель “тринадцати”, существовала уже как минимум в 1836 году, а заодно и новых доводов в пользу того, что антипушкинский афронт мог быть увязан Лермонтовым (и читателем стихотворения Николаем I) с вольностью нравов (вокруг) именно государыни Александры Федоровны.

Об интригующих загадках идет речь и в двух иных главах книги: они связаны с необъяснимыми или проблематическими с точки зрения привычной логики литературных влияний сходствами

(вплоть до полных совпадений) между текстами Лермонтова и Мериме.

В одной из них говорится о схождениях и перекличках между “Таманью”, созданной не позже 1840 года, и опубликованной в 1845-м и совсем незадолго до того написанной “Кармен”. Это притом, что, как до сих пор считалось, регулярные занятия русским языком Мериме начал с 1846 года (уроки у В.И. Лагренэ-Дубенской). Предположение, что причиной подобного сходства может быть общий для обоих сочинений претекст – “Рукопись, найденная в Сарагосе” Я. Потоцкого, как показано Т.М. Николаевой, способно объяснить лишь незначительный круг совпадений. Остается два варианта (впрочем, не исключающих друг друга) ответа на загадку: либо Мериме начал заниматься русским существом раньше и получил все-таки возможность до завершения работы над “Кармен” познакомиться с повестью Лермонтова (петербургские и московские литературные новинки поступали в Париж, хотя и с большим запозданием), либо он узнал о “Тамани”, скажем, от С. Соболевского, с которым встречался в первой половине 1840-х. Последнее подводит к тезису, концептуально важному для объяснения в принципе “странных сближений” между разноречивыми текстами, установление фиксированной письменной преемственности между которыми невозможно: русофил Мериме многое мог узнавать о России из *устных* разговоров, причем “пересказывать новинки литературы могли ему вовсе не обязательно по-русски” (I, 49). Такое объяснение кажется вполне правдоподобным и адекватным случаю, поскольку сходство двух текстов, “скорее, референционное, по денотатам и событиям” (I, 79), а не по элементам плана выражения. Добавим, что референционное сходство может быть обусловлено общностью устоявшихся романтических топосов, которые обслуживают сходные сюжетные ситуации, порождающие устойчивый круг семантических дериватов. Впрочем, есть в двух повестях и слишком конкретные точки “схождения”, не объяснимые общей романтической топикой, так что предложенные варианты разгадки остаются в силе.

Иной случай впечатляюще неожиданных совпадений – и на сей раз уже несомненно элементов плана выражения (насколько о них можно говорить применительно к разноречивым текстам) – рассматривается автором на материале описаний Шевардинского редута в “Бородине” Лермонтова, созданном в 1837-м как переработка совсем раннего – 1830 года – “Поля Бородина”, и новеллистическом очерке Мериме “Взятие редута”, опубликованном в 1830-м. Впрочем, в данном случае

хронология не ставит таинственных загадок. Итоговые предположения исследователя кажутся вполне закономерными, хотя и новаторскими для филологической русистики: «<...> текст Мериме был первичным и Лермонтов под его влиянием преобразовал свое почти детское стихотворение “Поле Бородина”» (I, 83). В целом же за проведенным Т.М. Николаевой анализом стоит принципиально важная для лермонтоведения установка на выявление широкого круга имплицитных французских литературных рефлексов в творчестве поэта (причем в данном случае в тексте, заметим, “антифранцузской” тематики), которыми порой пренебрегает отечественная наука, склонная вслед за Б.М. Эйхенбаумом педалировать “народно-фольклорные ориентиры” того же “Бородина”.

Недооцененная исследователями тема погруженности Лермонтова во французский литературный канон, который поэтом, да и практически любым образованным дворянином эпохи, усваивался как абсолютно “свой”, в центре также и другой главы – посвященной “Маскараду”. Здесь автор выделяет два аллюзивно-временных пласта лермонтовской драмы.

Первый из них ориентирован на актуальный культурный контекст, а второй – на классику XVIII века, поскольку, как убедительно демонстрирует Т.М. Николаева, особняком стоящий дуэт князя Звездича и баронессы Штраль, объединенных, в частности, общей семантикой чуждости окружающим и приобщенности к лучезарному “свету” / маскараднему “лжесвету”, отсылает к вполне определенным праобразам – маркизе де Мертей и виконту де Вальмону из “Опасных связей” Шодерло де Лакло (а за ними, по логике автора, просматривается в принципе инвариантная персонажная матрица – дуэт бывших любовников – трикстеров, сторонних вредителей-интриганов, с широким спектром реализаций в разных европейских литературах – вплоть чуть ли не до Лисы Алисы и Кота Базилио).

Что же до второго аллюзивно-временного пласта в “Маскараде”, то исследователь проследит разнообразные контекстуально-подтекстуальные нити, связующие драму с культурно-бытовым фоном лермонтовской эпохи: это и реаранжировки мотивов игры, и тема эмансипации женщины с иными вариациями “жорж-сандизма” и, наконец, модель отношений мрачного немолодого мужа и юной жены. Говоря об этой модели, Т.М. Николаева сочувственно ссылается на статью А.М. Марченко [5], в которой содержательная эволюция трех дошедших до нас редакций драмы (обусловленная в реальности целым

рядом факторов, в том числе желанием благополучно миновать жернова драматической цензуры) сопрягается прежде всего с развитием ситуации “около Пушкина”. Однако подобная идея не может не вызвать вопросов, поскольку убедительных оснований предполагать заинтересованную осведомленность Лермонтова 1835–1836 годов в деталях семейной жизни Пушкина все же нет – и уж совсем невероятно выглядело бы желание поэта обойти надзорные рамки, выписывая в динамике такой деликатный сюжет, поскольку уже первая представленная в цензуру редакция пьесы (вторая из известных, не дошедшая до нас) была отвергнута именно из-за прозрачных аллюзий на реалии жизни петербургского света – «ввиду “непристойных нападков” на костюмированные балы в доме Энгельгардтов и “дерзостей противу дам высшей знати”» [6, с. 275]. Впрочем, Т.М. Николаева, очевидно, и сама чувствует некоторую уязвимость подобной гипотезы и в целом концентрирует внимание в связи с “Маскарадом” на иных сюжетах.

Однако тот же сюжет вновь выдвигается в книге на авансцену – в главе, посвященной “Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова”, где автор разворачивает целый веер тонких наблюдений над “ключами” поэмы и их контекстуальным фоном в пользу предположения, что в ней закодирована “не отпуская Лермонтова” пушкинская семейно-дуэльная драма. Эти наблюдения складываются во вполне убедительную мозаику. Несколько удивляет лишь то, что Т.М. Николаева как на основополагающий для себя прецедент в освоении темы указывает на сравнительно недавнюю статью О. Поволоцкой [7]. Ничуть не умаляя достоинств этой работы, заметим только, что сама идея об аллюзивных отсылках фабулы “Песни...” к пушкинской дуэли неоднократно высказывалась в истории филологической науки и даже была зафиксирована в “Лермонтовской энциклопедии” [6, с. 411]. Так что семиотические наблюдения Т.М. Николаевой вполне вписываются в большую традицию лермонтоведения.

Пушкинская тема в книге вообще лучится чрезвычайно широким радиусом – вплоть до сцеплений со “Словом о полку Игореве” (глава “Пушкин и Боян”) и любопытнейшего анализа функций античных реминисценций в “Евгении Онегине”, который выявляет глубинную семантическую связанность “текста Татьяны” с мифопоэтическим рядом “Луна – Диана – Артемида”, а поскольку зооморфом последней является медведь (греч. Arktos), то появление этого зверя во сне героини оказывается дополнительно мотивированным.

В смысловом целом монографии пушкинская парадигматика разворачивается на разных уровнях. Прежде всего автор стремится подспудно доказать, что в семиосфере дворянской культуры 1830–1840-х годов “семейно-дуэльный” смысловой комплекс, связанный с биографией поэта, был существенно влиятельнее и обладал большим текстопорождающим потенциалом, чем принято считать. Иной путь выявления пушкинской “парадигматической емкости” – описание инвариантных структур внутри его собственного творческого наследия.

Так, отдельная глава книги посвящена анализу 11 снов в сочинениях Пушкина. Они оказываются соотнесенными друг с другом по общему набору признаков, «“пропповских” компонентов», и выступают реализациями “одного реконструируемого сна”, некоего “страшного текста”, зачастую пророческого, где есть падение с высоты, смерть от холодного оружия, покойники и мотив чудовищного застолья. По логике исследователя, семантическая целостность и парадигматическая связанность гипнологии Пушкина (кажется, что все его герои с разных сторон погружаются в одно общее сновидение) уникальны для русской классической традиции, ведь “трудно себе представить, каким образом можно сопоставить на уровне сюжета, например, сон Свидригайлова и сон Раскольникова у Достоевского, или сон Данилы и виденье Пульхерии Ивановны у Гоголя” (I, 173).

Изучение транстекстуальной целостности в книге не ограничивается Пушкиным. Две главы здесь затрагивают эту тему через реконструкции метасюжетов и устойчивых семантических структур, характерных для многих писателей и целых литературных эпох.

Так, исследование мотивных параллелей в русской лирике XIX–XX веков к лермонтовской строке “Из пламя и света рожденное слово” позволило автору реконструировать сквозную для отечественной поэзии в целом метаситуацию: в определенное время – от заката до рассвета – при багрянце, во мгле или в ясную ночь в состоянии возвышенного трепета поэт слышит отчетливые стихогенные невербальные звуки. В другой главе Т.М. Николаева путем тонкого перебора “ключей нарратива”, отталкиваясь от установления связи через словосочетание *Вечер ал* между стихотворениями “Охота” Гумилева и “Сероглазый король” Ахматовой, прокладывая линию преемственности к гумилевскому тексту от “Смерти Сигурда” Леконта де Лилля и вглядываясь в широкий фон вагнерианства рубежа веков, воссоздает генезис

и дает описание инвариантного сюжета “смерть властелина на охоте” – весьма популярного в культуре модерна (в широком диапазоне – от Ростана, Метерлинка и Стриндберга в Европе до Г. Иванова, Северянина и Вертинского в России), но до сей поры, в сущности, не исследованного.

В заключительном разделе первой книги Т.М. Николаевой особняком стоят еще несколько глав, впечатляющих широтой своей тематической и методологической амплитуды. Производя *структурный лингвосемантический анализ* функций метатекстуальных компонентов в Мариинском Евангелии, автор заключает, что они соотносятся не с планом выражения, а с содержанием, “связываясь в основном с оппозицией: свой – чужой” (I, 236). В главе о повести Мирче Элиаде “На улице Мынтулясы” предлагается вполне убедительная *литературоведческая интерпретация* на мифопоэтической основе этого образца “фантастического реализма” в постклассической словесности XX века с учетом поэтологических особенностей текстов подобного типа: они подразумевают принципиальную множественность возможных трактовок и размытость границ между истинным и ложным, реальным и фикциональным, становясь проблематизированным высказыванием о статусе самой описываемой реальности. Наконец, в главе о фильме С. Эйзенштейна “Иван Грозный” автор, перешагивая барьеры “грамматики” письменного текста и вступая в область *нефилологической семиотики*, выдвигает неожиданную версию о том, кто послужил реальным прототипом режиссерской интерпретации роли Федора Басманова в исполнении Михаила Кузнецова. Т.М. Николаева полагает, что это князь Феликс Юсупов, и приводит в пользу своей точки зрения целую череду доводов, учитывающих и гомоэротический фактор, и комплексы отцеубийства / incestуальности, и особенности бытования образа убийцы Распутина в культурной среде, и режиссерские заметки, и мифопоэтические ориентиры художественного мышления Эйзенштейна с его тягой к андрогинности и трагедийному карнавалу. Сказанное здесь об эстетике режиссера и ее глубинных предпосылках вызывает особый интерес и содержит зачатки новых многообещающих исследовательских сюжетов. Что же касается непосредственно предположения о том, что Юсупов был прототипом Басманова, то оно в основном обосновывается доводами косвенного характера – хотя и соблазнительно выразительными. Безусловных прямых доказательств автор все же не предлагает, да, насколько можно судить, на них в сущности и не рассчитывает, помещая в книгу признание, что “тут сыграла свою роль

интуиция-озарение” (I, 10). В любом случае это весьма любопытная, пусть и не бесспорная, версия, которую следует иметь в виду и киноведам, и не только им.

Внутренние переключки между разными исследовательскими сюжетами, занимающими Т.М. Николаеву, многочисленны, разнообразны, но при этом далеко не случайны. Так, вполне закономерно и концептуальное созвучие темы размытых граней между истинным и вымышленным в главе об упомянутой повести Элиаде и той идеей, которую исследователь кладет в основу своего видения поэтологической природы романа “В поисках утраченного времени”, – идеей, что в романе Пруста различимы две действительности: реальная и виртуальная, авангардистски противостоящие друг другу и друг в друга перетекающие, сосуществующие, подразумевается, по принципу нераздельной неслиянности.

На этом базируется основная авторская гипотеза – одновременно свежая и, рискуем сказать, ожидаемая читателем, поскольку она соответствует интуитивному постижению глубинных законов прустовского мира, а потому даже не “воспринимается”, а по-платоновски “узнается”. Гипотезу автор резюмирует так: “Марсель Пруст описывает то, чего не было никогда, и то, что мерещится, или мечтается, тяжело больному подростку (потом – тяжело больному юноше, потом – вышедшему из больницы старику) из обеспеченной буржуазной семьи, в основном находящемуся в постели, задыхающемуся от приступов удушья, много читающему, пытающемуся писать, стать писателем, и, конечно, окруженному заботами реальных близких и больных” (II, 46). Автор мастерски подбирает “ключи” (сюжетные “несоответствия”, противоречия, анахронизмы и проч.), вскрывающие текст романа и с безусловностью подводящие именно к таким заключениям. И параллельно разворачивает два иных сюжета, которые отдельными главами вошли также и в книгу “О чем рассказывают нам тексты?”

Первый – о пресловутой “антибуржуазности” романа Пруста, на разные лады десятилетиями склоняемой критиками. Собственно саму “антибуржуазность” исследователь отнюдь не отрицает, но справедливо предлагает расширить оптику и понять смысловую перспективу этого феномена. А она, в свою очередь, состоит в том, что антиподом буржуазии, естественно, выступает аристократия. Постепенное угасание и упадок блистательного, мишурного и трогательного старосветского дворянства, Франции живой старины, – угасание и упадок, выписанные отстраненно, но и с ощутимым флером ностальгической

меланхолии, – одна из сквозных подспудных тематических линий многотомного романа, последняя часть которого – “Обретенное время” – заканчивается словом “де-аристократизация”.

Второй сюжет – о самом загадочном и необъяснимом образе Пруста, Одетте де Креси, “женщине в розовом”, сочленяющей реальное и виртуальное пространства текста. Автор акцентирует двойственность героини – не очень красивой, недалекой и малообразованной содержанки и в то же время – прекрасной дамы, таинственно неуловимой, серафичной, неподвластной времени и неизменно молодой психеи. Т.М. Николаева сопрягает ее образ с “вечной мифологемой человечества – прекрасной Еленой” (II, 80). Со своей стороны добавим, что было бы очень интересно его рассмотреть в соотнесении с теми воплощениями, которые эта мифологема обретала в модернистской культуре рубежа веков (и прежде всего – в России), попытаться понять, какое место Одетта Пруста занимала в символистской галерее софийно-двойственных ликов Вечной Женственности. Различия, думается, здесь могут быть выразительнее схождения – как в случае с разностью коннотаций розового цвета в русской и французской языковых моделях мира, о чем также в связи с “дамой в розовом” размышляет Т.М. Николаева: в отечественной культуре равнодушное и даже несколько пренебрежительное отношение к розе сочетается с недоверием к литературным “красавицам”, в культуре французской (в том числе у Пруста с его преизбытком розового) – все наоборот.

В заключение хотелось бы сказать еще об одном. Мы уже отмечали, что Т.М. Николаева – ученый смелый, не боящийся предъявлять на суд публики порой неожиданные, идущие вразрез устоявшимся представлениям гипотезы, не лишенные провокационного духа. Чтение книг, на страницы которых они ложатся, стимулирует полемический настрой и интеллектуальную бодрость. Но есть у этого исследователя еще одна черта, которая встречается ныне, увы, не столь часто – способность быть благодарным читателем коллег. В своих работах Т.М. Николаева цитирует других, кем бы они ни были – от студентов до академиков, – неизменно сочувственно, не опускаясь до “дележа делянок” и мелочных дискуссий, не используя “разоблачения” и “развенчания” предшественников и собратьев по цеху как средства утверждения собственных претензий на обладание истиной, а “чужих” предпочитая просто не замечать. За этим стоит не благодущие, а уверенность в собственных силах и внутренняя свобода. Свойства стиля, достойные настоящего ученого.

Особенно приятно, что обе рецензируемые книги вышли в канун 80-летия их автора. От души поздравляем Татьяну Михайловну с этим юбилеем и ждем от нее новых трудов, столь же интересных и значимых.

В.В. Полонский

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.
2. *Николаева Т.М.* “Слово о полку Игореве”. Лингвистика текста и поэтика. М.: Индрик, 1997.
3. *Николаева Т.М.* “Слово о полку Игореве” и пушкинские тексты. М.: Индрик, 1997.
4. *Михайлов А.Д.* Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012.
5. *Марченко А.М.* Перечитывая “Маскарад” // *Новый мир.* 1984. № 10.
6. *Лермонтовская энциклопедия.* М.: Советская энциклопедия, 1981.
7. *Поволоцкая О.* Два поединка (Поэма Лермонтова “Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова” и дуэль Пушкина) // *Московский пушкинист-ХІ.* – М.: ИМЛИ РАН, 2005.