

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

СЕРИЯ 2

ИСТОРИЯ,
ЯЗЫКОЗНАНИЕ,
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ВЫПУСК 4
(№ 26)
ОКТАБРЬ
2000

Научно-теоретический журнал
Издается с августа 1946 года

Выходит 32 раза в год
по четыре выпуска в каждой серии

СОДЕРЖАНИЕ

История

- Ходяков М. В.* Концепции регионального саморазвития России в период гражданской войны: 1917–1920 гг. 3
Назаренко К. Б. Обсуждение вопроса о воссоздании морской пехоты в России (1907–1914 гг.) ... 19
Костюк Р. В. Левые силы Франции на выборах в Европарламент в 1999 г. 27
Белкин М. В. «Patres conscripti» или «Patres et conscripti» 35

Языкознание

- Панкратова С. М.* Немецкая фразеология в XX в. 48
Попова Т. И. Стратегия побуждения к ответу 54
Панова-Яблошников И. С. Проксемика: исследование достоверности. Ч. II 60
Лепнев М. Г. Конструкции с производными пространственными предлогами, передающими семантические отношения в нефизических пространствах 66
Проскураков М. Р. К вопросу о принципах концептуального анализа текста (В. Набоков «Возвращение Чорба») 74

Литературоведение

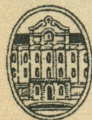
- Балуев С. М.* Об оценке Н. А. Добролюбовым «Записок Салатушки» А. Ф. Писемского 81
Косматова Е. Э. «Le voyage» Ш. Бодлера и «Плавание» М. Цветаевой: сравнительный анализ 86

Памяти ученого

- Гузев В. Г., Фомкин М. С.* С. Н. Иванов — тюрколог, лингвист и переводчик тюркоязычной поэзии 96

Краткие научные сообщения

- Васильев С. А.* К истории изучения искусства ананьинской культуры 102
Лыч Б. Г. История изучения памятников культуры псковских длинных курганов в западных регионах Новгородской земли 106
Тираспольская А. Ю. Мотив сна и двоимирия в повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» 111
Селиверстова Е. И. Проблема тождества пословицы и лексическая вариантность 115
Алтухова Е. Е. Английские «направительные» существительные и категория направленности 119



ИЗДАТЕЛЬСТВО
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Вестник
© Санкт-Петербургского
университета, 2000

А. Ю. Тираспольская

МОТИВ СНА И ДВОЕМИРИЯ В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»

В одной из своих работ о Н. М. Карамзине Г. А. Гуковский, характеризуя ранние повести писателя, замечал: «Сюжет сам по себе вообще никогда не интересует Карамзина; для него важна тональность вещи, а не события внешнего мира...»¹ С безапелляционностью подобного утверждения в целом вряд ли можно согласиться, но Г. А. Гуковский был несомненно прав, указывая на редукцию сюжета в карамзинских повестях. Конечно, сюжет в них, как в любом нарративном тексте, выполняет организующую функцию, но вместе с тем, пожалуй, не менее важную роль в них играют и другие стратегии смыслопорождения, в частности лирические мотивы. Очевидно, что в повестях Н. М. Карамзина очень ощутимы те принципы речевой композиции, которые В. Шмид называет поэтической прозой.² Одним из этих принципов является «фокусирование отдельных мотивов и выведение их из контекстных связей посредством аллюзий на чужие тексты и активизации интертекстуальных эквивалентностей».³ Для более адекватного прочтения повестей Карамзина, в частности «Острова Борнгольм», особое внимание к мотивам такого рода оказывается просто необходимым — в противном случае слишком многое ускользнет от нашего взгляда.

Обращаясь к рассмотрению повести «Остров Борнгольм», созданной в 1793 г., и анализируя ее мотивную структуру, следует среди наиболее значимых мотивов выделить мотив сна. Данный мотив возникает в начале повести, в эпизоде встречи рассказчика с незнакомцем. Герой встречается с загадочным незнакомцем следующим образом: он высаживается вместе с капитаном судна на берег, гуляет, наконец, ложится на траву, смотрит на море: «Сей унылый шум и вид необозримых вод начинали склонять ... к ... дремоте ... вдруг ветви потряслись над моей головою... Я взглянул и увидел — молодого человека... он стоял в двух шагах от меня, но не видал ничего, не слышал ничего».⁴ Незнакомец пел, а когда герой захотел подойти к нему и «прижать его к сердцу», на сцену вышел капитан: «... капитан... в ... сию минуту взял меня за руку и сказал, что нам не должно терять времени — Мы поплыли. Молодой человек... смотрел на синее море» (1, 664).

Текст позволяет предположить, что капитан не видит незнакомца, хотя незнакомец секунду назад пел, он никак не реагирует на его присутствие, как будто рядом с ним никого нет, кроме героя-рассказчика. Таким образом, свидетелем существования незнакомца является только путешественник. Эту загадочную «слепоту» капитана можно было бы расценить как некоторую схематичность повествования, если бы такой случай был единичен. Но подобная ситуация не раз повторяется: так не менее показательны несколько эпизодов и деталей, связанных с рассказом о замке о. Борнгольм и о появлении там героя-рассказчика. Жители острова — простые рыбаки — никогда не бывали в этом древнем замке: «Мальчик не мог сказать мне, кому принадлежал сей замок. „Мы туда не ходим, — говорил он, — и бог знает, что там делается!“» (1, 666). Жители замка тоже не общаются с внешним миром. Старец говорит герою, что давно живет в уединении, говорит о свете как об «оставленном».

Как герой попадает в замок? Несмотря на страх мальчика-проводника, путешественник подходит к замку. С наступлением ночи из замка вдруг раздается голос, насмерть перепугавший мальчика. Рассказчик просит о гостеприимстве, мост опускается, приходит провожатый, который ведет его в замок. Путешественник, прежде чем последовать за ним, «оборотился назад, но мальчик... скрылся» (1, 666). Вся последующая сцена в замке разворачивается опять лишь при участии главного героя; когда он покидает замок, матросы ждут его у стен за пределами пространства замка.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что герой-рассказчик способен видеть то, чего не видят другие персонажи, способен попадать туда, куда другие попасть не могут. Если разделить на части пространство произведения, то образуются два замкнутых мира: 1) мир обычных людей (капитан, мальчик, рыбаки) и 2) мир загадочных героев (Лила, старец, незнакомец). Они изолированы друг от друга и непроницаемы: действующие лица замкнуты в них. Единственный персонаж, свободно перемещающийся из мира в мир и вступающий в контакт со всеми героями, это герой-рассказчик.

Все вышеуказанные факты позволяют предположить, что путешественник выполняет функцию посредника между мирами. Миров именно два: мир незнакомца и мир замка едины, хотя разнесены пространственно, так как герои знают друг друга, являются родственниками и ранее находились в одной точке пространства, пока незнакомец не был изгнан с о. Борнгольм за преступную любовь к сестре.

Естественно возникает нуждающийся в осмыслении вопрос: как герой-рассказчик переходит из мира в мир и что есть этот «незримый» мир замка? Приступая к его решению, важно отметить, что в данном случае в произведении актуализируется мотив сна: перед тем, как увидеть незнакомца, герой склоняется к дремоте, «к тому бездействию души, которое есть самый разительнейший и самый пиитический образ смерти...» (1, 662).

Здесь мы имеем весьма распространенное построение сюжета, характерное для произведений, в которых описывается сон как реальное событие, и лишь пробуждение героя в конце повествования указывает на то, что ранее рассказывалось о сне. Такое построение сюжета во многом основано на том факте, что сознание человека переходит от бодрствования к состоянию сна плавно, не фиксируя границ одного и другого. Поэтому в данном случае у нас есть все основания предполагать, что рассказчик видит незнакомца уже во сне или, во всяком случае, находясь на грани сна и яви. Герой видит сны и в замке. Первый сон — о рыцарях, второй — о чудовище. Функции этих снов, скорее всего, следует соотносить с таковыми «готического» романа: В. Э. Вацура отмечает две основные функции подобных снов: 1) «сон героя получает функцию пророчества»; 2) (поэтика сновидения) «ирреальна по отношению ко всей повести, которая воспринимается как реальность».⁵

Первую функцию может иметь чудовище как аллегория инцеста, «тайны страшной», о которой путешественник узнает в конце повести. (Символическое изображение страшного преступления в виде ужасного фантастического монстра типично для поэтики «готического» романа.) Сон рассказчика о рыцарях тоже может быть расценен как иносказательное предвидение последующих в действительности событий.

Вторая функция сновидений как будто тоже соблюдена. Но обратимся еще к одной особенности текста. Герой в ужасе пробуждается и выходит в сад и, идя по аллее, размышляет о друидах. (Сравним, как герой говорит о сне и о своих мыслях наяву: 1) «Сон мой не был спокоен. Мне казалось, что все латы... превратились в рыцарей... Тут новая мечта возмутила дух мой. Мне казалось, ... что ... ужасное крылатое чудовище... летело к моей постели» (1, 669); 2) «Мысль о друидах возбудила в душе моей — и мне казалось, что я приближаюсь к... святилищу, где хранятся все таинства... их богослужения» (1, 669). Происходит довольно необычное взаимодействие семантик понятий «сон» и «мечтание, размышление наяву»: говоря о сне, Карамзин употребляет слово *мечта*, что позволяет провести параллель между такими понятиями, как *сон* и «воображение»; говоря о сновидении и размышлении, автор использует один и тот же глагол — *казаться*, что позволяет дополнить семантический ряд «сон — воображение — явь». Использование одной и той же лексики и смешение в тексте семантик слов *сон* и *мечта* позволяет предположить, что в пространстве замка сон и реальность эквивалентны.

В пределах замка герой неоднократно впадает в состояние сна: он засыпает и после встречи с пленницей, а пробудившись, узнает наконец-то «тайну страшную». Далее повествование о событиях в замке прервано и действие переносится в «обычный» мир, о мире замка не упоминается ни слова. Герой уплывает с острова.

Мы видим, что герой перемещается в другой мир в состоянии сна, который приоткрывает «тонкую завесу» между миром живых и миром мертвых. То, что мир замка — мир мертвых, определяется рядом деталей, атрибутирующих смерть, появлением в тексте некоторых символов смерти и отвечающих традиционным представлениям о царстве умерших изображений его. Карамзин описывает незнакомца как «худого, бледного, томного, — более привидение, нежели человека», говорит, что «чувства его ... мертвы для внешних предметов». Проводник в замке ведет рассказчика в полном молчании и одет в длинное черное платье. В черное одета и пленница, рука у нее «иссохшая», она бледна. Замок мрачен и пуст, начинает разрушаться от древности, двор зарос кустарником, крапивой и полынью. Любопытно, что герой, ложась спать, мечтает, «подобно такому человеку, который между гробов и могил взирает на прах умерших и оживляет его в своем воображении» (1, 668).

Смерть позволяет человеку перейти из мира в мир без возврата, сон как подобие смерти может осуществлять ту же функцию с той лишь разницей, что предполагает возвращение назад. Герой путешествует из мира бытия в мир небытия при помощи сна. Здесь мы подходим к вопросу о мифопоэтическом наполнении мотива сна в произведении Карамзина. Корни представления о единстве природы сна и смерти как пространственном движении уходят во времена мифологического мышления, которое отразилось в обрядах (в основном в обряде инициации), волшебных сказках и в мифах.

Близость карамзинского понимания сна к данным представлениям делает правомерным рассмотрение этого мотива «Острова Борнгольм» в мифопоэтическом аспекте. Существенно важной для Карамзина была прежде всего античная мифология. «Мифологическая система культуры, — замечал А. В. Михайлов, — ... никогда и не переставала существовать вплоть до XVIII в. и при всех своих внутренних переменах ... оставалась культурой готового слова — слова, черпающего из фонда значимых мифов».⁶

Переход «от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого

фонда знаний и образов к непосредственности выражения» приходится на рубеж XVIII–XIX вв., как раз на то время, когда Карамзин писал свои повести («Остров Борнгольм» написан в 1793 г.). Эту переломную эпоху характеризует «углубление и исчерпание» античности, «одновременно и схождение античных начал и новоевропейских концов одного культурного процесса». ⁷ В исторический момент «крушения» эпохи готового слова Карамзин ориентируется на античную культуру и, перенося в свое произведение «готовые» элементы ее фондов, бессознательно переносит в «готовых» формах не только мифологические представления, но и обряд как то, что стоит за мифом. В эту эпоху «углубления» в античность и мифологический и сакрально-обрядовый смысл (хотя о последнем, вероятно, современники Карамзина ничего не знали) активизируются вне зависимости от воли автора. Семантический пласт обряда инициации, содержащийся в мотиве сна, заставляет нас обратиться к материалам волшебной сказки, в которой он сохранился в несколько затемненном виде. Представляется ясным, что на самого Карамзина оказала влияние античная мифология, так как русская мифопоэтическая традиция в то время была попросту неизвестна. Но и античный миф и волшебная сказка содержат в себе один и тот же пласт культурной памяти — ритуал, обряд. Следовательно, говоря о мифопоэтическом подтексте произведения, необходимо обратиться к исследованию в первую очередь волшебной сказки, которая генетически ближе к обряду, а потому позволяет четче выявить ритуальное значение сна и перехода в мир мертвых.

Смерть в представлении древнего человека «принимала формы пространственного передвижения». О посвящаемом говорят, что «он умер и ушел в мир духов». ⁸ «Инициация включает... символическую временную смерть... символика временной смерти часто выражается в мотиве... посещения царства мертвых или страны духов». ⁹ О том, что мир замка — царство мертвых, говорилось выше. Добавим, что в «Острове Борнгольм» замок, в который герой попадает через мост в сопровождении молчаливого проводника, окружен глубоким рвом. В составлении с соответствующими мотивами мифа и волшебной сказки имеем: 1) ров вокруг замка; 2) наличие моста (ср.: «царство мертвых отделено от царства живых... мостом, через который переходят умершие или души умерших»); ¹⁰ 3) наличие проводника (ср.: «В представлениях Греции имеется переправа через речку с мрачным перевозчиком Хароном» ¹¹ и «римляне... приносили жертвы Таките, немой богине, воплощавшей в себе ту тишину, которая царила у... душ умерших — «в том месте, обреченном тишине»... Тогда думали, что мертвые спят... уже в Гомеровском Аиде умершие, бесплотные призраки, «спят в объятиях смерти» ¹²).

В обряде инициации мотив сна связан со «смертью временной». Во время обряда посвящаемый погружается в сон, в так называемую «временную смерть», а «жрецы во время сна его убивают». ¹³

В некоторых племенах посвящаемый засыпает перед пещерой. Его несут в пещеру, где над ним совершается обряд инициации. По окончании обряда спящего выносят из пещеры, он пробуждается вне ее, в качестве «неофита», получившего некое дополнительное сакральное знание, и поднимается на следующую ступень социальной иерархии.

Напомним, что герой-рассказчик Карамзина, проснувшись после ужасных сновидений, обнаруживает пещеру с пленницей. Правда, в сон он погружается, уже выйдя из пещеры. Но и «тайну страшную» он узнает, только благодаря тому, что побывал там. «Тайна страшная» перекликается с магическим знанием, получаемым в результате обряда инициации. (Ср.: «Символика временной смерти часто выражается в мотиве посещения царства мертвых... добывания там... религиозных тайн».) ¹⁴ Необходимо в этой связи отметить, что, подходя к пещере, герой-рассказчик ощущает, что он как будто приближается к «святилищу» друидов, «где хранятся все таинства и... ужасы их богослужения». Ассоциация у героя не античная, а скандинавская, что может указывать на «угасание» интереса к античности, а также на специфику жанра («готическая» повесть) и увлечение Оссианом. Однако перед нами точное указание на языческий обряд, которое в мифопоэтическом подтексте произведения актуализирует связь упоминаемых ритуальных действий друидов с той тайной, к которой вскоре приобретет герой.

В результате исследования мифа и волшебной сказки сакральный смысл обнаруживается и в сквозном мотиве путешествия. Представляется очевидным, что описание приключений героя в пути приобретает в «Острове Борнгольм» совершенно иные функции, нежели в авантюрном романе или повести. Как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, перед нами «лирическая повесть», «главное в которой — не ход объективно происходящих событий, а смена связанных с ними настроений автора». ¹⁵ Уточним, что в нашем случае при рассмотрении мотива путешествия в мифопоэтическом ракурсе актуализируется не только вышеуказанный «лирический» план повествования, но и мифологический подтекст. Здесь необходимо обратиться к мифам о культурных героях, в которых странствие героя «становится жизненным странствием или по меньшей мере важнейшим жизненным испытанием». ¹⁶

Герой повести Карамзина, путешествуя, совершает не столько передвижение из одной точки пространства в другую, сколько приобретает поэтапно новые знания о мире, задается философскими вопросами, в результате чего углубляет свои познания в интеллектуальной и духовной области. Рассматривая эту проблему, следует обратить внимание на изменения в структуре повествования. На нарративном уровне происходит следующее: имеется «Ich — Erzähler» («я — повествующее») и герой —

медium, «я — повествуемое», соучастник происходящих событий, функция которого — сцепление всех сцен повести в одно целое, объединение всех точек пространства произведения, где «Ich — Erzähler» и герой объединены в одной личности. Причем, Карамзина интересует именно «история души» героя, процесс самопознания и становления его как личности, а не история незнакомца и не рассказ о «тайне страшной». Происходит как бы смена нарративных масок: повествователь, который до этого времени был лишь условной фигурой, сторонним наблюдателем событий, становится главным героем и несет функцию организации повествования на всех его уровнях; объектом повествования в данном случае является не описание внешних событий, происходящих с героем-рассказчиком, а его самонаблюдение и самоанализ.

Следовательно, перед нами повесть, в которой «странствие героя превратилось в путешествие „внутреннего“ человека по страстям».¹⁷ Мифопоэтическое же начало, выделенное посредством фокусирования и выведения из контекстных связей мотива сна и соподчиненного ему мотива двоимирности, приводит к ассоциативному обогащению нарративного смысла и к активизации интертекстуальных эквивалентностей. Так, в данном тексте актуализируются парадигматические связи, на которые В. Шмид указал как на неотъемлемые составляющие «поэтической прозы» применительно к поэтике А. С. Пушкина.¹⁸ На основании вышесказанного можно заключить, что уже ранней прозе Н. М. Карамзина свойственна такая трансформация повествовательной структуры, когда, «с одной стороны, поэтические сопряжения... накрывающие субстрат повествования, позволяют раскрыть новые аспекты действия и персонажей, с другой стороны, архаичское... мышление, свойственное словесному искусству, ... неизбежно подвергается редукции и психологическим мотивировкам», что дает возможность «опосредованного изображения человека и его внутреннего мира».¹⁹

Начало процесса трансформации нарративной структуры, имевшего место на протяжении всего XIX в. и приведшего к качественной, если не сказать революционной, модификации последней, следует, таким образом, относить не к пушкинскому, а к карамзинскому периоду развития русской литературы. В связи с этим нельзя не согласиться с высказыванием В. Н. Топорова о том, что «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, написанная за год до появления «Острова Борнгольм», «стала точкой отсчета... для всей русской прозы Нового времени, неким прецедентом, отныне предполагающим — по мере усложнения, углубления и тем самым восхождения к новым высотам — творческое возвращение к нему, обеспечивающее продолжение традиции через открытие новых художественных пространств».²⁰

Summary

This article is an attempt of reading the text of Karamsin's story from the point of its mythopoetic strategies. Analysis of lyric motive of "dream as a death" gives us a new idea of Karamsin's prose on the whole.

¹ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в. М., 1939. С. 507.

² Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.

³ Там же. С. 41.

⁴ Карамзин Н. М. Избранные соч. в 2-х т. Т. 1. М.; Л., 1964. С. 662. — Далее номер тома и страницы даны в тексте в скобках.

⁵ Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Сб. 8. Л., 1969. С. 200–201.

⁶ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 512.

⁷ Там же. С. 516–517.

⁸ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 53.

⁹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 226.

¹⁰ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 339.

¹¹ Там же. С. 212.

¹² Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 53–54.

¹³ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 94.

¹⁴ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 226.

¹⁵ Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 330.

¹⁶ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 227.

¹⁷ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 374.

¹⁸ Шмид В. Указ. соч. С. 41.

¹⁹ Там же. С. 40.

²⁰ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. М., 1995. С. 7.

Статья поступила в редакцию 24 мая 2000 г.

Пословицы — факты самой филологии. Слово «блуду» было в древности высокая степень идеализации речи, тяготен экспрессивностью языковой

К постоянству внеязыковой информации приобретает в своих носителях речевом виде.

Многие варианты параболы опробования ее композиции

Проблема практически приведенное в — трех) композиций или за позиционный и стично. В отношении пословиц возмодующим по слругим, не син«перделку» п

Близка к эфразеологизма варьируемых с внутренней фоирующихся с в фразеологизмы словами разно семантической семантическую взаимозаменяе

Интересно ний вариантност субституции ос упорядоченным имплицитны».⁶ ципах «согласо