

7. ПСГ – Псковская Судная грамота // Хрестоматия по истории отечественного государства и права (X век - 1917) / Сост. В. А. Томсинов. М.: Зерцало, 1998. С. 26-36.

8. ХИОГП – Хрестоматия по истории отечественного государства и права (X век - 1917) / Сост. В. А. Томсинов. М.: Зерцало, 1998. 381 с.

*Елена Николаевна ЭРТНЕР –
доцент кафедры русской литературы,
кандидат филологических наук*

УДК 821.161.1.09

«СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ» А. БЕЛОГО:

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРОВИНЦИИ В РОМАНЕ О ХУДОЖНИКЕ

АННОТАЦИЯ. В статье впервые предпринята попытка изучения «Серебряного голубя» Андрея Белого как романа о художнике. Образ провинции в произведении исследуется как интенциональный.

The article is devoted to the study of «The Silver Dove» by Andrei Belij as a novel about the artist. The image of the province in the story is looked upon as being intentional.

«Серебряный голубь» Андрея Белого [1] еще ждет своего серьезного исследования, ибо ученые до сих пор размышляют о «двусмысленном положении» произведения в творчестве писателя: «О чем говорится в романе, не проясняет ни само действие, ни (отсутствующее) объяснение происходящего автором» [2]. Но если помнить, что именно этот роман открывает задуманную автором трилогию «Восток или Запад», а ее следующей частью становится «Петербург», признанная вершина прозы поэта (третья книга так и не была написана), то, возможно, следует поставить под вопрос «непроясненность художественного замысла» «Серебряного голубя».

Необходимо признать, что предметом внимания исследователей уже становились сказовая основа произведения [3], «народнический эксперимент» героя, тематизируемая в романе концепция жизнотворчества, [4], особенности стиля [5] и другое. При этом феноменологические принципы повествования [6] и интенциональная природа образа провинции оставались не замеченными исследовательской традицией. Пространственная образность романа должна быть исследована вне традиционной субъектно-объектной точки зрения на взаимоотношения человека и места. Сегодня эта признанная парадигма начинает противоречить новым идеям, которые встроить в нее оказывается невозможно. Изучение феноменологии провинции в романе Белого «Серебряный голубь» и станет для нас исследовательской задачей в данной работе.

Топология провинции в «Серебряном голубе» включает в себя: уездный город Лихов [7], к которому ведет железная дорога от Москвы, «подгородное» село Целебеево, окруженное полями и холмами, связанное с городом дорогой, дворянскую усадьбу Гуголево. Таким образом, в романе автором репрезентируется иерархическое целое русской провинции. На первый взгляд кажется, что Белый в одном из первых своих романов подробно разворачивает описание провинции как территории, воссоздавая реалии «российской глуши» начала XX века. Действительно, роман насыщен «реалиями» места, в нем присутствует поэтика «эмпирического образного слоя», ощущается наблюдательность и вкус автора к «характерности» места.

Но если признать, что этим исчерпываются формы развертывания провинции в тексте Белого, то возникает вопрос о «вторичности» слова о провинции Белого. Но может ли эмпирия провинции иметь традиционное воплощение в романе писателя,

если вспомнить утверждение Андрея Белого о том, что он «*описывает только горизонты собственного сознания*» [8]?

Феноменология места проявляет себя уже на уровне становления творческого замысла произведения. Писатель не представляет своего творчества и процесса творения вне пространственной образности, *воздействия места*. Вынашивание темы, звука, ритма мысли провоцируется, по Белому, хорологией, географией места и формами «*движения*» в нем творца. Только таким способом осуществляется процесс феноменологической сраченности субъекта и объекта. Как пишет В. Пискунов: «Сам процесс творчества был неразрывно связан для Белого с движением-жестом» [9]. И происходит это в определенном месте, как, например, по словам Белого, «в полях окрест имения «Серебряный Колодезь»: «Я вытоптываю и выкрикиваю свои ритмы в полях» [10]. Простор и движение (танец, по Ницше и Белому) задают ритмы поэзии и прозы поэта. Русское поле способно соединить у Белого космически-вселенское и национальное, только «погружаясь» в него, художник может проникнуть в тайну бытия России.

«Движение» Белого — процедура по своей сути феноменологическая, в ней «встречаются» субъект и объект: объект субъективируется, а сознание художника «насыщается» объектом. Именно место рождает мысль. В основание «Серебряного голубя», как пишет автор, положен «процесс записания фраз, слов, ситуаций... подслушанных в себе» [11]. Но, как ни странно, писание романа о «подслушанном в себе» заставляет художника покинуть кресло у письменного стола и отправиться в путешествие: «Искание тембра и жеста выбили из писательского кабинета меня — в поля, в лес... где я слагаю отрывки своих произведений, как песни, записываемые на клочках» [11;21]. Данное изречение Белого необыкновенно важно: «подслушать» и запечатлеть можно не результаты внутренней работы художника, а сам процесс ощущения места, «слушания» «голоса» места в себе, а точнее, «голосов» мест.

И в этом смысле роман Белого «Серебряный голубь» может быть рассмотрен как *феноменологический*, подобно «Жизни Арсеньева» И. Бунина и «Доктору Живаго» Б. Пастернака [12], а сам писатель выступает одним из зачинателей этой жанровой традиции в русской литературе. Но для феноменологического романа необходим герой-художник. Именно поэтому в качестве главного героя Белый в «Серебряном голубе» изберет поэта-символиста Петра Петровича Дарьяльского. В исследовательской литературе о романе всегда подчеркивается, что Дарьяльский — «студент», но это далеко не так. Герой Белого, прежде всего, — поэт. Отчасти это замечено А. Лавровым: «Дарьяльский студент, которому Белый придал много собственных «авторских» черт» [13].

И, тем не менее, важнейшая, едва ли не главная, тема романа, тема творчества осталась вне поля зрения ученых. Однако в тексте прямо говорится, что Дарьяльский пишет стихи, упоминается, что он «поэт», «филолог», «ученый». Роман «Серебряный голубь» может быть исследован как роман о поэте, роман о процессе творчества, о *переживании* героем провинции и отражении этого экзистенциального опыта в слове. Дарьяльский не просто художник, поэт, но художник серебряного века, решающий проблемы нового искусства, и в какой-то мере судьбу русской литературы как свою собственную. Конфликт в романе реализуется противостоянием «мозговой игры» русской литературы и «мозговой игры» или, как сказано в романе, «ломания» (слово рассказчика), «работы над собой» (слово героя) художника Дарьяльского. Дарьяльский «творит» место и с ним неизбежно вступает в конфликт. Место изменяет тональность поэзии Дарьяльского. До «русской песни» его творчество было совсем иным: «Дикой красой звучали его стихи, тьму непонятым заклинаящие заклятьем в напоре бурь, битв, восторгов» (462).

«Непонятные» восторги Дарьяльский в творчестве хотел бы теперь заменить другими: воспеть то, «что ему сказала заря», воплотить «голос» места, насытить его

новыми смыслами. Андрей Белый раскрывает в романе моменты творческого процесса, поэтического мышления героя. На заре Дарьяльский удит рыбу, и ему вдруг неожиданно открывается то, чего раньше он не замечал: «...влажные пляшут на воде куски перламутров, разбиваясь о берега пузырячатой, жалобно поплескивающей водой...на черной землице в бумажке у ног копошатся красные черви; село сбоку от зари — яхонтовое, сверкающее крышами, стеклами, бревнами; дико сверкающий впереди кусок неба, и тоже яхонтовый. У Дарьяльского ноги болят, спину ломит, поднывают с работы руки, в душе же сладость да радость, блаженство неизреченное... смотрит — туда, через село: в голове-то его рифмоплетчество» (561).

Заря «говорит» Дарьяльскому многое. В этом случае «слово» принадлежит герою (за исключением нескольких ремарок): цвето — и светосимволизм позволяют видеть мир в контрасте четырех стихий: Воды, Земли и Неба, Огня. Но противоположные стихии слагают и некое единство. Заря огнями красного заливают Небо, пересоздавая пространство голубизны, делая его «диким», то есть тоже красным, «яхонтовым». «Черная землица» будет перекликаться с ним красной же цветописью червей и динамикой красного пожара зари, окрашивающего село. Не останется «равнодушной» и Вода, отвечающая Заре «влажной пляской» «кусков перламутра». Вселенская Заря поработает мир русской провинции, русскую землю. И Дарьяльский предугадывает, интуитивно постигает будущий российский пожар.

Радость, «сладость» творения охватывают художника, и он исторгает поэтические строки. Теперь мистический пейзаж оформляется и на уровне звуко-символики: «Ладно складываются слова: «А ярка ясный яхант / В прохладу влаги пал... Все — «а-я-а» да «а-я-а»: рифму бы к я х а н т! А рифмы-то нет — что за черт!» (561) (разрядка А. Б.). В тексте намеренно актуализируется прием ассонанса: «а-я-а». И изначально противоположные цвета, голубой и красный, преодолеваются не только символикой «падения» красного в голубой и цветового взаимодействия, но и единством звукописи. Символист Дарьяльский прозревает будущее России в ее настоящем. Он ищет рифму к «яхант» и не находит, «ладность» слова разрушается.

Пространства стихий превращаются в «куски» перламутра воды и неба. Проявляются лейтмотивы «блеска» и «пляски смерти», изначально связываемые Белым с преобразованием пространства, теперь оно отталкивает взгляд, не позволяя проникнуть внутрь, своим хаосом. Но пока художник вне «красного пожара», ему дано в этот момент только эстетическое переживание «зари», превращающейся в «пожар».

Однако в романе осуществляется и другая связь художника и места. Отправляясь в путешествие по Руси, человек неожиданно бывает испытан, «поражен» пространством. Ему открывается география страны: «Но были пространства; и в пространствах скрывались, таились и вновь открывались пространства; и каждая точка вдали, как подходили к ней путники, становилась пространством; Русь была — многое множество этих пространств, с десятками тысяч Грачих, с миллионами Фокиных да Алехиных» (414).

Русская земля видится разрастающимся, множащимся на глазах пространством (множественное число здесь неслучайно, ибо пространство здесь и «место» и «не-место»). Миллионы селений с одними и теми же названиями не унифицируют пространство земли. Русь — «многое множество» губерний, со своими «точками», всегда открывающимися как пространство. Издалека — точка, «миф» о провинции, но если сам попадешь туда (станешь местом) — обнаружишь ее истинные смыслы, «переживая» данное место русской земли. Чтобы понять себя, вслед за Белым считает Дарьяльский: необходимо «пройтись по местности земли» (490).

Провинция Белого — место далеко не идиллическое. Конфликт «святости» и «бесовства» русской земли воплощается Белым в хронологических образах «луга зеленого» и «поля», и, как следствие, в «полевой мечте» русского художника. Как город и природа (цивилизация и нерукотворный мир) противостоят друг другу, так

внутренне конфликтно и природное русское открытое пространство. Заметим, что тема России возникла «из сугубо личных мотивов тоски о воле» самого писателя. Это о своих литургических «полевых священнодействиях», и «торжественных закланиях словами травных библий» пишет Андрей Белый, рассказывая о творческой истории «Серебряного голубя» [10; 22]. Россия часто виделась Белому «зеленым лугом», где царят «песни и пляски священного экстаза, в котором глубокие души сливались с зарей и друг с другом... вот почему так невыразимо щемит сердце на зеленом лугу» [14].

«Луг зеленый» — приоритетный пространственный образ Белого, сказочный, чудесный и в романе «Серебряный голубь»: «Солнце большое, золотое золотыми лучами моет сухой, чуть буреющий под солнцем луг... вся уже природа на тебя смотрит, тебе улыбается, шепчет березовым шепотом» (543). Он соединяет прошлое и будущее, это место гармонии, «райское место» русской земли (важно, что и статья писателя, посвященная проблемам творчества и теме будущего русской литературы, носит название «Луг зеленый»). «Луг зеленый» и есть олицетворение Богом данного Руси пространства. Но тот же луг, открытый, ясный, светлый и потому святой, является в пространстве русской земли «полем». «Луг зеленый» противостоит «пустому полю», где открывается художнику «пляска неизреченного». Но «пустота» русская всегда грозит человеку бесами, о чем, как замечает в своих статьях Белый, писали Пушкин, Гоголь и Достоевский. Мифопоэтика и сама стихия «пустых пространств» не могут оставить русского художника безучастным, его душа «навсегда поражена ими» (457).

Поле в романе «Серебряный голубь» — конфликтная «территория» «луга зеленого» и «целебеевского луга», на который надвигается реальный и ирреальный (метафорическая интенция) пожар: «...медленно, низко над лугом суровые черные дыма клубы перекатывались смрадом, опрокидываясь на луг и упавая на землю темно-красной завесой, из-под которой двуполые тени так быстро перебежали и взад и вперед... визжали, бесились, казалось, что недобрая стая теней, слетевшая отовсюду, справляла свое пирувань в красном блеске огней» (619).

Бесовство охватывает Россию, ее «луг зеленый» становится «целебеевским». Оно в романе связывается с бунтом, дикостью русского востока, революцией. Но только глубинное понимание русской земли, ее духа и истории, способно пробудить в субъекте художника. Постигание ее тайны и делает поэта национальным. Россия, русское поле — заповедное, волшебное место, место-загадка: «Куда Петр ушел? Что с ним? Никогда, нигде, ничего с ним такого не бывало. Не снится нигде никогда ничего такого, как в России; а здесь, среди простых этих, не хитроумных людей, все это снится; знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны» (562).

Мелодика отрывка строится на резком контрасте рефрена отрицаний и утверждений. Три отрицательных местоимения (никогда, нигде, ничего) усиливают значение отрицательной частицы не при глаголе «не бывало». Второе предложение построено по «обратному» принципу: отрицание действия и усиливающие его рефренные слова с «ни», но в ином порядке: «Не снится нигде никогда ничего». Мелодика гипертрофированного отрицания подготавливает постановку логического ударения на слово «здесь». «Здесь» — это там, где «я» сейчас, позиция субъекта речи.

Русское поле, земля обладают «голосом», и «слово» их — в молчании. Собственно, за этим «словом» и отправляется в «поля» Дарьяльский: «... в тех полях, в тех лесах бородатые живут мужики и многое множество баб... слов немного у них; да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи — и с тобой они поделятся тем избытком; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь ты зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами сосновых смол; русские души — зори; крепкие смольные русские слова: если ты русский, будет у тебя... твое духометное слово» (562-563).

У Белого смысл устойчивого фольклорного выражения: «земля поит и кормит» — кроется на стыке, границе, денотативного и метафорического. Белый передает в романе процесс связи человека и места, художника и места: «слово» земли пьешь,

насыщаешься ее запахом («вдыхаешь дух места»). Душа места и душа народа, живущего здесь, — единое пространство, закрепленное, прежде всего, в языке. «Если ты русский», то ты владеешь заветным словом своей земли — «духаметным словом». Смола — «слезы» деревьев, принесших их из недр земных. «Липкостью смолы» входит родная земля в русского художника.

Высшей ступенью иерархической «столично — провинциальной» лестницы явится у Белого «слово» (литература) Запада. Для самого Запада проблемы «слова Востока» не существует, как ее не существует и для истинного Востока. Но русский поэт, в ком «говорит» «слово» Запада и «слово» Востока, осмысляя историю отечественной словесности («византийское» происхождение, влияние западного искусства в петровские времена и в эпоху творчества Белого; поиски собственного национального «слова»), их конфликт хорошо осознает. Русскую литературу невозможно обвинить в провинциализме. Но Белый ощущает себя «провинциалом» в пространстве мировой литературы, воспринимая провинциальное как «вторичное» и желая, может быть, «освободить» от обвинения во «вторичности» русский символизм по отношению к европейскому.

Именно Дарьяльскому доверено сопоставить, а затем и пережить «слово» Запада и «слово» Востока (как «слово» столицы и провинции). Для русского писателя «словом» провинции станет фольклор, русская песенная и хороводная (танец) традиция, но и «революционная песенная» современность. Дарьяльский пытается представить «слово» Запада и «слово» русского Востока в соотнесенности: «...многое множество слов, звуков, знаков выбросил запад на удивленье миру; но те слова, те звуки, те знаки будто оборотни, выдыхаясь, влекут за собой людей, — а куда... Но ведь не слово — душа: грустит она о несказуемом, она о несказанном томится» (563).

Запад «удивляет» мир, он создает «слово», самостоятельное и «произнесенное», оно «выплескивается в книги, всякую премудрость и науку». Такое искусство застывает «камушками самоцветных брызг», оно прекрасно, но и «конечно» в «сказуемых словах и сказанном складе жизни» (563). В России слово остается с тобой как молитва, в нем душа «грустит «о несказуемом... о несказанном томится». Именно поэтому русское «слово» ярче всего в песне. И Дарьяльский приходит к выводу, что «песню» поможет сложить ему русская земля: «Жить бы в полях, умереть бы в полях, про себя самого повторяя одно духаметное слово, которое никто не знает... а получают его в молчанье» (563-564). Именно тогда герой и решает жить «в полях», потому что «здесь... все пьют вино жизни... здесь самый закат не выжимается в книгу... Россия есть то, обо что разбивается книга, распыляется знание да и самая сжигается жизнь» (564) (подчеркнуто мною. — Е. Э.). Заболевая «полевой мечтой», Дарьяльский стремится к недостижимому, но другого пути у русского художника нет.

И история жизни поэта Дарьяльского не явится исключением: «полевая мечта» заставит героя разделить трагическую судьбу многих русских писателей: «Сколько, сколько в тайне сжигает полевая мечта: о русское поле, русское поле! Дышишь ты смолами, злаками, зорями: есть где в твоих просторах, русское поле, задохнуться и умереть» (564). Дыхание русской земли чрезмерно, оно «насыщает» и губит, в его молчании можно раствориться, «задохнуться».

Отношения «русского поля» и русского художника всегда конфликтны, как бы они ни сложились. Вспоминая о писателях, сыновьях русского поля, Дарьяльский понимает: «Сколько сынов вскормило ты, русское поле; и прозябли мысли твои, что цветы в головах непокойных сынов твоих; убегают твои сыны от тебя, Россия, широкий твой забывать простор в краю иноземном; и когда они возвращаются после, кто их узнает? Чужие у них слова, чужие у них глаза... но в душе они твои, о поле: ты сжигаешь их мечты, ты прозябаешь в их мыслях райскими цветами, о луговая, родная стезя. Не пройдет году, как пойдут бродить по полям, по лесам, по звериным тропам, чтобы умереть в травой поросшей канаве. Будут, будут числом возрастать

убегающие в поля! Будут в сибирских дремучих местах умножаться часовенки! Знает ли каждый из нас, чем он кончит... кончит же тем, что вернется к тебе, о русское поле! — Так вот и я! — вздрагивает Дарьяльский» (564-565).

Вся история русской литературы предстает перед внутренним взором Дарьяльского. Белый пророчит трагическую судьбу русским писателям века XX, в том числе и себе. Переживая «полевую мечту», Дарьяльский ощущает себя в ином пространстве, вспоминает слова «когда-то любимого им поэта»: «Будто я в пространствах новых, будто в новых временах» (565). Герой почти дословно цитирует стихотворение А. Блока, адресованное самому Белому, «Милый брат! Завечерело» (13 янв. 1906), лишь заменяя «словно» на «будто». Финал стихотворения, как известно, возвращает лирического героя и его «брата» из неведомого: «Будь весел, / За окном лежат снега» [15].

Однако герою Белого веселье не даровано. Дарьяльский понимает, что «поле» «губит его без возврата» (лейтмотив, получивший свое развитие в романе «Петербург»). Поэт пытается «укрыться» в пространстве блоковской строки, но слышит пение столяра: «Мы, оставя всех родных, / Заклучась в полях пустых, / Господи, помилуй!...». И только тогда Петр неожиданно для себя понимает, что «мы» — это не «они», а и «он» сам, герой видит себя «голубем»: «теперь я уже не филолог, не барин, не поэт: я — г о л у б ь» (565) (разрядка А. Б.).

Свою вовлеченность в «жизнь поля» Дарьяльский ощущает все более, и это подтверждается выбором лексики «земли» для обозначения процесса внутренней работы поэта: «... все дряхлое наследство уже в нем разложилось: но мерзость разложения не перегорела в уже добрую землю: оттого-то слабые будущего семена как-то в нем еще дрябло прозябли; и оттого-то он к народной земле так припал и к молитвам народа о земле так припал; но себя самого он считал будущностью народа... Он еще ждал, еще он медлил: а уже чувствовал он, как грязная, мягкая земля прилипает к нему и за ним тянется» (461). Метафорическое изображение работы художника над собой включает традиционные мифологемы народнической прозы: «семена будущего», «народная земля», «молитвы народа о земле». И все же Дарьяльский в эту минуту еще не становится русским писателем, ибо не может художник «считать» себя «будущностью народа». И сейчас Дарьяльский — «мозговой писатель», «народник», ставящий себя выше «русской земли», но еще не подлинно русский писатель, по Белому.

И приходится Дарьяльскому, по воле автора, бороться с «серными безднами своей души», с «темными своими недрами» (олицетворение провинции и, одновременно, почвенничества). Теперь русское поле — и сам Дарьяльский, его душа. В ее дебрях и блуждает поэт, здесь перед ним встают два лица — Кати и «бабы рябой» Матрены. Мгновение — и душа его сама становится «провинцией», «болотом», «топью»: «День, взгляд, миг рябой бабы, — и свет, и путь, и его души благородство обратились в лес, в ночь, в топь и в гнилое болото» (438). Дарьяльский наконец распознает («читает») «русское поле» в себе и только тогда ему становится понятным, что и «западное» старик Павел Павлович тоже «слышит в себе самом» (566).

Испытание русской землей, ее ангелами и бесами лишает Петра Дарьяльского всеобщего знания и гордыни: «Что это я путаю?» (565). В итоге спора с западником бароном впервые герой говорит о себе: «Я и сам знаю! — усмехается Дарьяльский и вдруг ловит себя: «Что, что, что — что я знаю?» (568). И, наконец, признается: «Стой!... Заблудился я!». Опыт поля, или «опыт природь» [8; 106] Дарьяльского экзистенциальный. Как замечает повествователь: «Так думал Дарьяльский — не думал, потому что думы без воли его свершались в душе». Поле русской провинции побеждает, «растворяет» Дарьяльского: «...его проглотила страшная... явь: это Россия» (568). И в тот самый миг Дарьяльский поднимается над самим собой и становится-таки русским писателем.

И уже в этом своем качестве Дарьяльский — автор текста «Серебряного голубя» — возвращается к размышлениям о русском поле. И тогда «голоса» героя и автора, наконец, сливаются. Меняется мелодика повествования, ирония уступает место притче: «Ве-

чер осенний! Хорошо ли ты помнишь, как он бывает тих: как все, что ни есть горестного, безропотно примиряется с невзгодой в тихий, осенний вечер, когда поля из пепельной полумглы видятся поднебесными, кажут свою кроткую пустоту, и благородный покой разливается в твоих членах, когда смотрят поля на тебя огнями селений, будто полными слез глазами, негромко беседуют издалика песнями без слов, когда многие дни душу душивший страх улыбнется безобидно тебе последней зарею: «Да меня и нет вовсе...» — И нет вовсе...» (620-621). Перечислительная интонация синтаксических конструкций (придаточные времени в составе сложноподчиненного предложения) с рефренным союзом «когда» придает тексту значение условия или заклинания. «Ты» в этом случае субъект на стыке ситуаций: «ты» и «посвященный», и обыкновенный смертный, «один из».

Осенний вечер, прощальная заря и освобождение от «душу душившего» страха и есть приуготовление к вечному покою. Но нет страха, нет и жизни. «Пустое поле» на самом деле полно теми, кто уже покинул бренный мир: «Все они там устали на тебя, кивают, бормочут». И это испытание возвращает тебя земле, потому что все они — голос земли: «Но пойдешь ты на зов, откликнешься на голос; только седую метелку полыни разотрешь на ладонях да увидишь скачущего прочь небольшого зверька; горько-пряным упьешься полынным запахом вместе с прелым запахом земляным...» (621).

Предстает русское поле в романе Андрея Белого и в еще одной ипостаси: не только как поле жизни, но и поле смерти: «Жить бы и умереть в полях». В этом смысле поле явлено в образе «пустого места». В последующей фразе роль рефрена играет акцентное: «кто не...», придающее высказыванию оттенок всеобщности. Синтаксическая фигура мелодически организует текст и задает ему мелодику *вопросания*: «Кто в такие миги не испытывал просветленья... в том душа умерла, потому что все люди — все — плакали в эти миги по своим прожитым годам... нужно плакать в такие ночи и гордиться покорным рыданьем, отдавшим себя полям: это слезы святы, в них смывается преступленье, в них душа беспокровно предстает перед собой» (620-621). Так ведет себя в пустых полях смиренная душа, и в момент раскаяния она обретает искупление.

И душе русского поэта Петра Дарьяльского даруется освобождение. Герою открывается тайна русской земли: «И душа Петра омылась в слезах: он шел за зарей по пустому полю, растирал горько-пряные травы, смотрел в уходящие с зарей за поля желтоватые жемчуга; на его груди были перстом незримым касанья, на устах — целованья нежно-трепетных уст; и все дальше он шел по пустому полю» (622). Только в этот момент заря «говорит» Дарьяльскому, а он ее, наконец, слышит.

Рефренные строки, как представляется, впервые сближают «Я» Дарьяльского и «Я» писателя, посвященного в тайну русской земли. И потому здесь и сейчас герой впервые различает слова в молчании поля: «Искони знакомый, давно забытый и опять прозвучавший голос безответно рассыпался негромкой песнью без слов: нет — были и слова у той песни; вот они — далеко по росе убегающие слова» (621). Петр постигает тайну русского поля. И познав ее, он возвращается к себе истинному, ему открываются «недра его души», «душа самосознающая».

Теперь русское поле навсегда с поэтом, ему больше не нужна «красная» тайна. Душа Петра представляет собой пространство жизни и смерти одновременно, так как у нее две половины, мертвая и живая. Заставая героя в этот момент, повествователь вопрошает: «Петр задумался, но о чем думал Петр?» Вопрос создает ситуацию диалога. Кто отвечает? Автор, повествователь, герой? В любом случае русский писатель: «Разве в такие минуты о чем-нибудь думают? В такие минуты считают пролетающих мух; в такие минуты глухо молчит души половина, которая ранена насмерть; глухо она молчит дни, недели, года — и только после... медленно начинаешь ты сознавать, что случилось с погубленной души половиной и есть ли еще душа у того, у кого погублено полдуши...» (635). Ирония у Белого проскользнет и здесь: «погубле-

но полдуши». Но это не компрометация героя, а скорее самоирония, открывающая «сознание» имплицитного автора в речевой маске.

Только страдание может сделать художника призванным: «...пока ты не знаешь, умерла ли душа или то обморок, и душа тебе вновь отдается... сызнова она переживает все то, что тобой уже давно пережито, чтобы нелепицу прежних дней претворить в небесную красоту...» (635). Опыт переживания русской земли обретает художник Дарьяльский. И именно в этот момент поборники кудеяровой святости убивают Петра, обрушивая на него его же собственную трость. Собственно уже от Целебеева ими Дарьяльский ведется на заклятие в Лихов. Герой пытается бежать, но кажется, что весь мир против него и спасения нет. «Голуби» трижды убивают Петра. Вначале двумя «ослепительными ударами», после которых для героя нет ничего, «рвануло, сорвало...». Но, «прожив в эфире миллиарды лет», «увидев все великолепие, закрытое глазам смертного», Петр возвращается и видит над собой «бледное» лицо, слезы которого падают ему на грудь, а в «вознесенных руках «этого грустного лица, как водруженное распятие, медленно опускалось тяжелое серебро» (641). Итак, «распятие» Петра свершилось: «он отошел, он больше не возвращался». Но убийцам кажется, что Петр жив: «Дышает!», «Давани-ка ево...» (641). Убийство Петра в романе предстает как вселенское преступление, жертвоприношение: распятие на символе секты — серебряном голубе.

Но герой и сам обрекает себя на смерть, вершит свой истинный суд. Так, гибнет, и одновременно возносится, воспаряет душа Дарьяльского. В первый раз это свершается в «пустых полях», где герой уже прикоснулся к тайне смерти и ответил на ее зов. После душа Петра, восставая от смерти, снова «страшному подлежит суду: сызнова она переживает все то, что тобой уже давно пережито» (635). Покаяние Петра в Лихове выплеснется на страницы письма к Кате, и автор заметит: «И мы поверим Петру, что слова эти свои — он нашел». Но и раскаяние не приносит герою освобождения. Он не способен рассматривать свои действия как «эпизод», не может согласиться со своим другом Шмидтом, который «самое его позорное поведение и гибель в ночь одну обернул только в необходимый искус, посылаемый на жизненном пути» (623).

Дарьяльский — творец своей судьбы, жизни и смерти. «Расшивание» узора жизни не может быть замолено. И Петру является откровение смерти: «Душа Петра омывалась в слезах: уже был он в забвении: и ему казалось, что далеко город Лихов остался у него за плечами, а что шел он по пустому полю, растирая горько-пряные травы, смотрел в уходящие с зарей за поля желтоватые жемчуга; на его груди были перстов незримых касанья, на устах — целованья нежно-трепетных уст; все дальше он шел по пустому полю на негромко звучащие ему песни без слов; и все тот же искони знакомый, давно забытый, сестринский слышался ему голос: «Приди ко мне — приди, приди!» (639).

Ситуация мистического «хождения» в пустых полях для Петра повторяется полностью. Он экзистенциально погружается в «пространства новые» «бесконечных времен». Используя «стиль плетения словес» Белый вновь «цитирует» «слово» пустых полей, ставшее рефренным в повествовании. Петр откликается на зов забытого голоса и стремится возвратиться. Но куда? Он «возвращается» в русские поля, где душа Поэта «беспокровно предстает перед собой» (621), возвращается к себе истинному.

Теперь душа Петра открывается как «место», «территория» и зеленого луга, и «пустого поля». «Обрывы» и «пропасти» (бездны) Дарьяльского, его «русский пустырь» почти в буквальном смысле слова изжиты героем. Петр провоцирует свою смерть: «Своим криком и приглашением над ним исполнить задуманное он себе как бы сам под прожитой жизнью подписывал: «смерть». Тогда шелкнул замок, и он и появились» (641) (разрядка А. Б.). И тогда смерть Петра в романе может рассматриваться и как волеизъявление героя: его собственная «задушила душа». Петр Дарьяльский в финале предстает и как «пространствами стертый» (Белый), и как обретший в них свое спасение и слово художник.

Таким образом, осознавая, что «говорит» ему русское поле, герой Белого недвусмысленно встречается с самим собой, обретает истинный опыт самопонимания, «душу самосознающую». Собственно, русская земля как интенциональный предмет «задает» Дарьяльскому вопрос о нем самом и потому является для героя бесконечным истоком переживания, трансцендентальным горизонтом обнаружения Другого. Вступая с русской провинцией в диалог, отвечая ей, герой — художник одновременно становится собой, то есть поэтом этой земли, и творит ее новые становящиеся смыслы. Креативная и ценностно-осмысляющая интенция автора (имплицитного и эксплицитного) и феноменологизирует русскую провинцию в романе «Серебряный голубь». При этом Андрей Белый, «отправляя» Дарьяльского в «полевое странствование», воссоздает процесс объективирования субъективного в диалоге русской земли и ее поэта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белый А. Серебряный голубь // Белый А. Сочинения: В 2 т. / Вступительная статья и подготовка текста В. Пискунова. Комментарии С. Пискуновой, В. Пискунова. Т. 1. М., 1990. (В дальнейшем все сноски даются на основании этого издания в тексте с указанием страницы.)
2. Козьменко М. Автор и герой повести «Серебряный голубь» // Белый А. Серебряный голубь. М., 1989. С. 9.
3. Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 139-165; Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность М., 1995.
4. Лавров А. В. Дарьяльский и Соловьев: О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 94; Чурсина Л. К. К проблеме житнетворчества в литературно-эстетических исканиях начала XX века: (Белый и Пришвин) // Русская литература 1988. № 4. С. 186-199; Пустыгина Н. «Трагедия творчества» (А. Блок и роман А. Белого «Серебряный голубь») // Блоковский сборник / Тарт. ун-т, кафедра рус. лит. Тарту, 1993. № XII. С. 79-82.
5. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988; Ильев С. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991; Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 265-284; Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М., 1992; Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990.
6. Методологическим основанием могут служить работы русских философов, опосредующих философскую традицию применительно к филологии: Шпет Г. Г. Субъективность и формы экспрессии // Г. Г. Шпет. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 2003; Лосев А. Ф. Бытие — Имя — Космос. М., 1993; Его же. Из ранних произведений. М., 1990; Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994; Энгельгардт Б. М. Избранные труды / Под ред. А. Б. Муратова. Спб., 1995; и др.
7. Спивак М. Л. «Заветные грязищи» и «славный город Лихов» (Провинция в творчестве Андрея Белого) // Русская провинция: Миф – Текст – Реальность / Сост. А. Ф. Белоусов и Т. В. Цивьян. М.; СПб., 2000. С. 241-257.
8. Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 145.
9. Пискунов В. Сквозь огонь диссонанса // Белый А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 5.
10. Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 120.
11. Белый А. Как мы пишем // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 11.
12. Мальцев Ю. В. Феноменологический роман // Мальцев Ю. В. Иван Бунин. М., 1994. С. 302-322; Колобаева Л. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Научные доклады филологического факультета МГУ / Под ред. М. Л. Ремневой и Н. А. Соловьевой. Вып. 2. М., 1998. С. 155-167; Пращерук Н. В. Феноменология И. А. Бунина: Авторское сознание и его пространственная структура: Автореф. дис. ... д-ра филол. н. Екатеринбург, 1999. 34 с.; Мазаева О. Г. Г. Шпет и А. Белый: Феноменологическая традиция в русской культуре // Всесоюзная научная конференция «Творческое наследие Г. Г. Шпета и современные гуманитарные исследования», 9-11 апр. 1991; Материалы конф. / Томск. ун-т. Томск. 1991. С. 50-53.

- 13 Лавров А. В. Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 564.
 14. Белый А. Луг зеленый // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 330.
 15. Блок А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1955. С. 169.

*Наталья Владимовна ЛАБУНЕЦ -
 доцент кафедры общего языкознания,
 кандидат филологических наук*

УДК 811.161.1'28

ЛЕКСИКА СИБИРСКОЙ ПРИРОДЫ В ЛИНГВОЭТНИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

АННОТАЦИЯ. На материале географической лексики, бытующей в русской народной речи юга Тюменской области, рассматривается проблема реконструкции исходного состояния вторичного говора.

The article focuses on the problem of the secondary dialect initial status' reconstruction. The research is based on the study of the geographical lexicon in the Russian folk speech of the south of Tyumen region.

Исследования последних лет показали, что основной лексический фонд говоров Сибири генетически связан с северными говорами европейской России. Окающая речь выходцев из Архангельской, Вологодской, Олонецкой губерний, из Перми Великой стала той базой, на которой складывалось «сибирское наречие». В составе первопоселенцев были выходцы из центральной и южной России, но их влияние на старожильческие говоры незначительно.

Формировавшиеся с конца XVI в. говоры сибирских регионов обладали как общими, так и специфическими чертами, обусловленными, с одной стороны, историей заселения, с другой — своеобразием междиалектного и межъязыкового контактирования. «Длительное совместное существование различных говоров севернорусского наречия на сибирской территории привело к тому, что возник некий средний тип говора, своего рода севернорусское койнэ, в котором можно найти черты различных говоров севернорусского происхождения, но не во взвешенном состоянии, а в сложившейся системе, своеобразном сплаве, который и характеризует собой говоры сибиряков-старожилов» [1; 68].

Процессы интеграции «перемещенной» диалектной речи материнских основ, взаимодействующей с языками и диалектами сибирских «инородцев», приводили в каждом регионе к различным результатам. Лексика метрополии, вобравшая в себя «инородческие» элементы, «перемальвалась» в новых условиях, образуя новый диалектный сплав, новый «своеобразный языковой организм» [2; 8], развивающийся в направлении унификации исходных систем.

Становление и развитие словарного состава говоров непосредственно связано с судьбой их носителей, ибо именно «лексика является такой стороной языка, в которой исторические перемены в жизни народа находят свое наиболее яркое выражение» [3; 519]. Складывание тюменских старожильческих говоров, начавшееся с конца XVI в. и завершившееся к середине XVIII в., также осуществлялось на основе очень близких друг другу говоров северновеликорусского наречия. С конца XIX в. начался период постепенной нивелировки говоров в связи с усиленным воздействием на них литературного языка [4, с. 12], поэтому современные говоры не содержат набора важнейших структурных признаков диалекта исходного состояния. «Этот набор, хотя бы в его основных чертах, должен быть реконструирован» [5; 5].