

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Gracq J. Un beau ténébreux // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 103–263.
2. Gracq J. Pourquoi la littérature respire mal // Gracq J. Oeuvres complètes. V. I. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1989. P. 857–881.
3. Gracq J. En lisant en écrivant // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 555–768.
4. Gracq J. Lettrines, Lettrines 2 // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 139–403.
5. Gracq J. Carnets du grand chemin // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 937–1112.
6. Berthier Ph. Julien Gracq critique. Lion, 1990.
7. Boie B. Notices. Au château d'Argol // Gracq J. Oeuvres complètes. V. I. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1989. P. 1125–1145.
8. Carrière J., Gracq J. Entretien avec Jean Carrière // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 1231–1276.
9. Dourguin C. Notices. Carnets du grand chemin // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 1622–1637.
10. Haddad H. Julien Gracq, la forme d'une vie. Zulma, 2004.
11. Rabourdin D. Je n'ai pas cessé d'écrire en cessant de publier / propos recueillis par D. Rabourin // Le Magazine littéraire. № 465. Juin 2007. P. 26–34.
12. Roudaut J., Gracq J. Entretien avec Jean Roudaut // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 1211–1230.
13. Sollers Ph. Le roman et l'expérience des limites // Logiques, Seuil. 1968. P. 237–238.
14. Женетт Ж. Обоснование чистой критики // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998. С. 252–263.

Ольгерд
Исаевич
УСМИНСКИЙ

**ПРАКТИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА:
ВЕРСИИ, ДЕКОДИРОВАНИЕ
АЛЛЮЗИЙ, ДОКАЗАТЕЛЬСТВА
ГИПОТЕЗ**

В данной статье автор анализирует возможности «практической герменевтики» и обращает внимание на факторы разного типа, которые обеспечивают декодирование текстов

«Нет на карте белых пятен, вся Земля давно обжита...», — пелось в советской песенке. Но ясно было, что необжитые «катакомбы» любой науки — это те самые карты с массой белых пятен.

Есть такое учение — герменевтика и помогает она не описывать текст, но извлекать из него потаенные значения, скрытые семантические планы, идеи, которые автор текста не хотел подавать «прямым звуковым посылом».

А начинается все со словесных странностей. С текстовых фрагментов, которые вроде бы и не выглядят глупо или фантастично, но через некоторое время как-то возвращают к себе, оставляют в памяти зарубку, «запятую»...

ПОЧЕМУ ИМЕННО ОН?

Психологическая сила, мистическая сила — эти и другие характеристики более чем приложимы к выдающемуся роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Текстологи, историки и герменевты уже немало потрудились над разгадыванием его тайн. И все-таки, и все-таки...

Несколько лет назад я решил поближе познакомиться с биографией композитора и скрипача Анри Вьётана, которого Булгаков сделал концертмейстером оркестра (то есть, вторым человеком после дирижера) на великом балу у Сатаны. Дирижировал оркестром Иоганн Штраус, король вальсов, это понятно, но и скрипач за первым пультом — очень важная, по сути ключевая фигура для такого музыкального коллектива.

Анри Вьётан... Слов нет: прекрасный скрипичный композитор и знаменитый исполнитель. Но почему Булгаков не остановился на великом Паганини, которого папские эмиссары не раз обвиняли в связи с дьяволом? Почему не сделал концертмейстером ни одного из таких выдающихся скрипачей, как Виотти, Шпор, Венявский, Берио, Изай, Крейслер? Почему, наконец, не Джузеппе Тартини? Того самого Тартини, что создал знаменитые «Дьявольские трели»? А ведь, кажется, Паганини и Тартини куда как уместней «прозвучали» бы на сатанинском балу в силу их биографических и творческих особенностей. Да и, как ни крути, самое начало романа хоть немного, но опирается на намек «в облике» фамилии Берлиоз: литературный критик Миша Берлиоз и французский композитор Гектор Берлиоз с его прекрасной и страшноватой «Фантастической симфонией» — российский писатель был настоящим знатоком музыкальной классики!

А, может быть, Булгаков не хотел пойти по накатанной дорожке и использовать слишком знакомые фамилии? Исключать это нельзя, но и в случайный выбор Анри Вьётана как-то не верилось. Что-то скрывалось за этой фамилией, за этим булгаковским персонажем, единожды мелькнувшим в великом романе.

Он родился в Бельгии, в 1820-м г. — и что же? За два года до этого российский император Александр I совершенно отчетливо для страны и ближайшего окружения потерял интерес к светской жизни, политике и военным делам, уйдя в мистицизм. В 1818-м г. началось строительство Исаакиевского собора, на фронтоне которого будет начертано: «Не мне, не мне — но имени Твоему». Дело в том, что Александр I окончательно уверовал

в абсолютную помощь Всевышнего, когда Россия билась с Наполеоном, и конец его царствования — это сумеречное сознание царя и приближенных к его особе людей в ожидании беды, катастрофы.

Анри Вьётан не был домоседом: в 1838-м г. молодой скрипач приезжает в заснеженный Санкт-Петербург и через некоторое время становится придворным солистом — никак не меньше! Время его первого приезда — не совсем обычное: годом раньше Россию постигло горе, погиб на дуэли А. Пушкин, «закатилось солнце русской литературы».

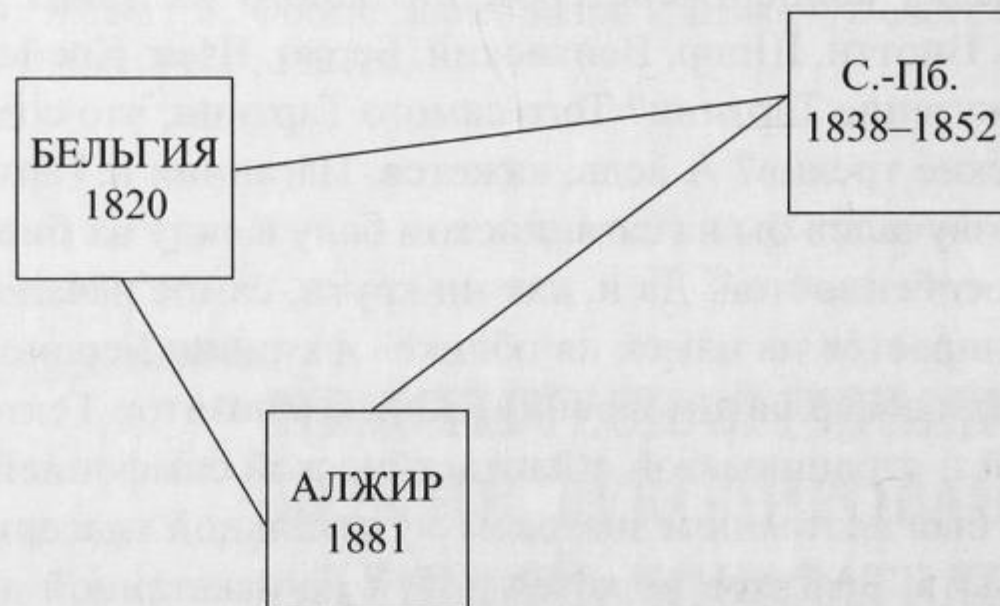
В этих временных параметрах что-то напоминает появление Воланда в Москве, который посетил столицу **спустя год** после духовного крушения Мастера.

А разве Пушкин — не великий Мастер?

Петербургская карьера Вьётана оборвалась в 1852-м г. — и тогда же ушел в мир иной наш выдающийся реалист и мистик Н. В. Гоголь.

Год кончины А. Вьётана — 1881-й. В этом же году террористы убили Александра II — либеральный (и уникальный!) период российской истории XIX в. закончился. Наверное, стоит обратить внимание и на место последнего успокоения композитора: Алжир.

Словно гигантским географическим треугольником Вьётан отметил свою жизнь и творчество, причем немалая часть этого грандиозного ро-черка пришлась на Россию. Да и основные даты его жизни совпадают или почти совпадают с драматическими событиями именно в нашей стране: 1820–1838–1852–1881.



Вспомним также, что сатанизм Воланда относителен, в романе он — часто карающее начало по отношению к подлости, злу. В эпитафии он обозначен словами из «Фауста» Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». И не случайно на его золотом портсигаре сиял алмазный треугольник — а ведь эта фигура, помимо прочего, является и символом христианской Троицы.

Однократно упомянутый М. Булгаковым «великий Вьётан» — виртуозно, туго и тайно завязанный узелок, зашифрованная аппликация на часть российской истории.

И — потрясающая мотивированность в выборе героя!

ДВА ВЕКТОРА ДЕКОДИРОВАНИЯ

Один из наиболее отталкивающих антиподов Мастера — Алоизий Могарыч. Сочетание имени и фамилии странноватое, но мало ли на страницах этой книги других причудливых собственноимённых сочетаний? Один «Штурман Жорж» чего стоит: это псевдоним детской женщины-писательницы.

Первое объяснение приведенной «именной формулы» может базироваться на современной М. Булгакову действительности: во-первых, слово «могарыч» давным-давно стало очень русским словом, обозначающим дополнительную мзду за проделанную работу (часто — в виде крепкого алкогольного напитка). Что же касается имени «Алоизий», то его вариант Алоиз было псевдонимом Адольфа Гитлера до прихода к власти в совокупности с фамилией отца: Алоиз Шикльгрубер. Этот псевдоним был широко известен не только в Германии, но и многим иным европейцам.

Не является ли приведенная формула (Алозий Могарыч) намеком на две опасности: на нацизм в Германии и сталинщину в СССР? «Мы живем, под собою не чуя страны», — строка выдающегося русского поэта вполне адекватна той атмосфере страха, что навис над нашими людьми в 30–40-е гг. Видимо, мировое Зло для М. Булгакова не было локализовано «в точке» одной нации, одной страны — оно приобрело уже интернациональный характер, оттенок эдакого «черного интернационала».



А. Кухтерин. УЛИТКА

Другой вектор поиска находится в рамках толкования этимологии «Алоизия» и «Могарыча». Слово «могарыч» — семитского происхождения: др.-евр. «мохар» обозначало взнос, калым, брачный подарок от жениха. Арабское «maḥarīj» обозначало расходы, издержки. Вспомним слова булгаковского Алоизия о том, что он уже потратился на ремонт квартиры Мастера: пристроил ванну, сделал побелку, купил купорос. Исторические значения этого слова так или иначе означали стяжательство, корысть, стремление не упустить свое после финансовых затрат. Все эти моменты более чем подходят к Алоизию Могарычу.

А первичное значение имени Алоиз (Алоизий) в латинском языке имело значения «горький», «горечь». В латыни слово «aloē» считалось поэтическим обозначением «горечи».

Антипод Мастера словно бы нес в своем имени (Алоизий) предвестие о горькой судьбе непризнанного писателя.

Представляется, что обе версии не только не противоречат друг другу, но, если так можно сказать, с разных сторон подтверждают неслучайность этого зловещего антропонима: Алоизий Могарыч.

ГЕРМЕНЕВТИКА И ВОПРОС ОБ АЛЛЮЗИВНЫХ ГИПОТЕЗАХ: ВЫДВИЖЕНИЕ И ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

По нашему мнению, практическая герменевтика может быть представлена и в более строгом, формализованном виде.

Аллюзия как герменевтический предмет анализа продолжает оставаться проблемной с разных точек зрения [1: 143, 144], в том числе — с типологической и алгоритмической. Алгоритм декодирования, доказательства аллюзивной гипотезы требует применения формализованного языка, который хотя бы частично преодолевает интуитивизм и приблизительность в исследовании художественных текстов.

Аллюзия — «непрямая ссылка» на какое-либо из явлений литературной или повседневной жизни [2: 23]. Аллюзия — полная информация «первого слоя», за которой скрывается неполная информация «второго слоя». Аллюзивная гипотеза (АГ) — предположение о наличии «второго информативного слоя». Декодирование аллюзии не может расцениваться как завершённое доказательство намека уже в силу самой *принципиальной* неполноты вторичной информации, создающей статус аллюзии.

Простой типологией аллюзий может быть типология аллюзивных денотатов: последние — это типичные, обобщенные объекты, в отношении которых создаются текстовые художественные намеки. По нашему мнению, *денотативная аллюзивная классификация* может включать следующие таксономические позиции:

I ТИП: **эзотерический (элитарный) объект**; как правило, радикально удаленный от читателей во времени и пространстве; он может быть ирра-

циональным. Пример: в стихотворении А. Вознесенского 1973-го г. простое звукоподражание пению птиц создает образ жаркого, душного и привычного июльского дня:

Но свищут пичуги в
московском июле:
Туит-ту-ту-туля!
Туля! Туля!

Внешнее и явное звукоподражание пению птиц (*Туля!*) может быть расценено и как намек на желание уйти из обыденности, удалиться в романтическую, полуфантастическую прохладную страну, которую эллины еще в IV в. до н. э. называли Фуле (Фуля, Туле, Туля, ULTIMA THULE). Доказательства АГ: а) практически полное совпадение звукоподражания с мифическим топонимом; б) эмоциональная установка ухода из привычной обыденности, что вполне логично выражено в обращении поэта к романтическому мифониму [4; 28].

II ТИП: аллюзивный адрес — **реальный объект (событие, процесс)**, на который делается намек через признак или символ. Пример: в романе Л. Толстого «Война и мир» Наполеон спрашивает русского царедворца Балашова о дорогах, которые ведут на Москву; Балашов отвечает, что таких дорог несколько, и одна из них идет через Полтаву. Доказательство АГ в этом случае вряд ли актуально, так как главная победа русского оружия в XVIII в. очень прочно закреплена в памяти как россиян, так и многих образованных иностранцев.

III ТИП: **качество чего-либо или кого-либо**. Данный тип может быть весьма «прозрачным», приближающим аллюзию к прямому наименованию, к говорящим именам. Пример: в романе Л. Раковского «Кутузов» император Александр I просит князя Нарышкина сравнить прежнего посла Франции Армана Коленкура с новым послом Батистом Лористоном. Ответ Нарышкина: «*Батист, ваше величество, всегда тоньше коленкура*». Доказательство АГ: а) несложная паронимическая игра, в рамках которой аллюзивный апеллятив почти совпадает с прямым номинативным апеллятивом; б) обращение к простому фоновому знанию собеседника или аудитории.

Второй пример: в стихотворении Ф. Г. Лорки «О мой дождь францисканский!» звучит упоминание *пентаграммы страданья*. Как известно, в творчестве поэта сочетались народные испанские, мавританские и цыганские мотивы, темы. Обращение к *пентаграмме страданья* проясняет первичность *христианского начала* в национальном и художественном сознании поэта, в его отношении к родине, так как *пентаграмма страданья* — символ пяти гвоздей на кресте Спасителя, Иисуса Христа. Доказательство АГ: а) соотнесение *пентаграммы страданья* с *францисканским дождем* с точки зрения их общей архисемы «христианское»; б) знание определенным числом российских читателей значения символа «пентаграмма страданья».

Здесь, пожалуй, следует упомянуть еще об одной разновидности данной аллюзивной гипотезы, механизм которой заключается в достаточно скрытой внутренней форме фамилии или имени. Такие фамилии или имена невозможно, конечно, назвать говорящими именно в силу потаенности внутреннего мотивирующего признака. Приведем пример.

В свое время анализ текстов Джона Голсуорси позволил сделать вывод о весьма стройной, жесткой системе противопоставленных друг другу имен героев «Саги о Форсайтах», причем первичные значения имен нарицательных, которые затем стали именами собственными, явились, на наш взгляд, весьма интересными аллюзивными возможностями художественного текста или даже его тропами. Например, сюжетная, духовная и художественная противопоставленность Сомса Форсайта и Ирэн Форсайт вполне может подкрепляться тем, что его имя, скорее всего, восходит к древнегреческому слову «*сома*», то есть, тело. Материальность Сомса Форсайта в плане его приземленности, сугубо земных интересов, той телесности, которая конфликтует с духовностью Ирэн, вполне логично поддерживается исконным, и, возможно, далеко не всем читателям известным значением древнего, иноязычного имени нарицательного. Фонетическое ассоциирование имени Сомс и, допустим, термина «соматическое заболевание» может стать первым шагом в доказательстве аллюзивной гипотезы. Ее дальнейшим подтверждением могут быть и обращения к тексту эпопеи для дополнительных характеристик Сомса в качестве одного из главных героев; и, конечно же, точная оценка второго элемента оппозиции «Сомс-Ирэн». Корень «*ира*», «*ирэ*» в древнегреческом языке имел значения мира, покоя и их семантические дериваты. Скорее всего, в латинском языке тот же самый корень и слово были заимствованы у эллинов, но первичное значение и его оттенки изменились, можно сказать, диаметрально. Может быть, здесь даже пример своеобразной семантической «переброски знака». Ведь в латинском языке тот же самый корень или слово имеют значение «*гнев*». На одном из этапов развития аллюзивной версии необходимо указать, что процесс заимствования слова и его значения в античную эпоху очень просто и очень точно совпадает с «художественным движением» Ирэн Форсайт: глубоко порядочная и самым провидением созданная для мирной семейной жизни, для счастливого покоя, Ирэн переживает неотвратимые душевные изменения: ее гнев против прагматичности, меркантилизма, «фамильной СОМАтичности» становится второй, неотъемлемой натурой. Энантисемия значений в одном имени собственном лишь оттеняет духовную оппозицию меркантильности.

IV ТИП аллюзивного денотата: **деталь ситуации и, главное, — неслучайность этой детали.** Она может быть факультативной, но при этом яркой, дополняющей основной сюжетный образ. Пример: в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» котенок, свалившись с головы буфетчика Варьете

после посещения «нехорошей квартиры», «*брызнул вверх по лестнице*». Очень близко к данному эпизоду находится эпизод, в котором Аззелло, превратившись в воробья, пританцовывает фокстрот. Неслучайность визуальной динамической метафоры «*брызнул*» может быть объяснена тем, фантастические метаморфозы и названная метафора соответствуют следующей мысленной (художественной) пропорции [5: 213]:

<i>Бегемот котенок</i> (« <i>брызнул</i> »)	≈	<i>Аззелло воробей</i>
Расчет автора на знание читателей о танго «Брызги шампанского», модного в 20–40-е гг. XX столетия		Воробей танцует фокстрот — модный танец в 20–40-е гг.

V ТИП: **авторская оценка события, явления, факта**. Скрытость такой оценки выступает как важная часть авторского замысла. Такая оценка может быть и разрушением стереотипа восприятия, интерпретации, даже авторской *провокацией* по отношению к читателю, который привык к простым интерпретациям простых функциональных символов.

У американских писателей и журналистов есть профессиональное правило: «Копай там, где стоишь». Другими словами говоря: четко и доступно «снимайте покровы» с привычных стереотипов — и перед читателями обнажается подлинник, нечто скрытое и доселе никем не подзреваемое.

Например, на уроках литературы и в средней школе, и в вузовской трактовке рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» очень прочно утвердился стереотип, который заключается в следующем: американский миллионер настолько бездуховен и неинтересен для окружающих, что у этого господина нет и не может быть имени, он безличен и безымянен. С одной стороны, такое понимание как будто обосновано и правильно. Однако, если придерживаться элементарно системного текстологического подхода, то тогда следует также опираться и на оппозиционную расстановку персонажей, на образные, если можно так сказать, «противовесы»: в этом случае тезисы об обезличенности, безымянности, которые стали следствием бездуховности, стали бы по-настоящему доказанными, корректными. Но когда начинается анализ поведенческих моделей немиллионеров, простых и бедных людей Италии, неожиданно выясняется, что отсутствие или присутствие имени — это совсем не актуальные, не абсолютные признаки бездуховности, потому что отсутствие моральных ценностей вполне присуще и людям с четкими именами.

Вылепленные по-бунински выпукло, емко, с яркими и говорящими деталями, эти образы простых итальянцев правдивы, и внешне они отличаются от обезличенного туриста-богача. Но рассмотрим в живописнейший и удивительно реалистичный эпизод рассказа:

«Мертвый остался в темноте, синие звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене... В тускло освещенном коридоре сидели на подоконнике горничные, что-то шлопали. Вошел Луиджи с кучей платья на руке, в туфлях.

— Pronto? (Готово?) — озабоченно спросил он звонким шепотом, указывая глазами на страшную дверь в конце коридора. И легонько помотал свободной рукой в ту сторону. — Partenza! — шепотом крикнул он, как бы провожая поезд, то, что обычно кричат в Италии на станциях при отправлении поездов, — и горничные, давясь беззвучным смехом, упали головами на плечи друг другу.

Потом он, мягко подпрыгивая, подбежал к самой двери, чуть стукнул в нее и, склонив голову набок, вполголоса почтительнейше спросил: «*Ha sonato, signore?*». И сдавив горло, выдвинув нижнюю челюсть, скрипуче, медлительно и печально ответил сам себе, как бы из-за двери: «*Yes, came in...*»

Мастерски созданный образ коридорного Луиджи и горничных отеля — очень небогатых и простых людей — позволяет расценить бунинскую псевдоаллюзию «богатый — значит бездуховный и безымянный» как преднамеренный художественный ход, как игру с читателями, так как неуважение к покойному, какое-то варварское глумление над смертью оказывается вполне обычным и для христиан-«немиллионеров», католиков, духовных детей римского понтифика, для людей с определенными именами. Доказательство АГ: а) четкий учет социальных, религиозных, апеллятивных и поведенческих маркировок так называемых «простых людей»; б) учет вполне возможной функции топонима «Сан-Франциско», который словно нейтрализует христианское и нехристианское, глумливое; в) наконец, восприятие текста «без очков и шор» или, лучше сказать, со сверхсильными очками адекватного восприятия.

Итак, этот тип аллюзий мы позволили себе определить и как «игру с читателями», как намек на презумпцию превосходства писателя над читателем. Профессор Владислав Петрович Скобелев как-то определил отношение Пушкина к читателям, помимо всего прочего, и как «игру в мячик». Лукавый, незлобный бес Асмодей — часть Александра Сергеевича; немножко поиздеваться над читателем — также частица творческой личности великого поэта.

Настоящий писатель все-таки выше своих, даже самых любимых, героев. Истинная сюжетная драма героев может и не растворять в себе автора произведения. Возможно, намек на такое авторское остранение и на недостаточное внимание читателей содержится в восьмой главе «Евгения Онегина». Расставание Татьяны и Онегина окончательно, по сути трагично, но Пушкин все-таки усмехнулся не столько над героями, сколько над обыденным читательским восприятием. Дело в том, что формально Татьяна Ларина и Евгений Онегин породнились:

«Так ты женат? Не знал я ране!
Давно ли? — Около двух лет. —
«На ком? — На Лариной. — Татьяна?
Ты ей знаком? — Я им сосед.
О, так пойдём же». — Князь подходит
К своей жене и ей подводит
Родню и друга своего.
Княгиня смотрит на него...

VI ТИП аллюзивных гипотез допустимо рассматривать в сфере исследования **языковой национальной картины мира**. Мы имеем в виду установление ментальности нации на базе самых различных единиц языка или речевого текста, которые, в совокупности, могут своими значениями, так сказать, сориентировать исследователя на ментальные доминанты. Намек в этом случае обеспечивается семантическим массивом словосочетаний, фразеологизмов. Например, в латинском языке есть довольно много фразеологизмов, которые несомненно свидетельствуют о такой ментальной доминанте древних римлян, как «понимание неизбежности быстрого перехода от жизни к смерти». Во всяком случае, ничего подобного тому, что звучит как «Самое дорогое у человека — это жизнь», или «Жизнь дается человеку один раз» у древних римлян не было.

А в английском языке есть много фразеологизмов, отражающих, скорее всего, такое важное духовное качество британцев, как «готовность к борьбе, к встрече с опасностью, упорство в трудных жизненных ситуациях».

Таким образом, совокупность смыслов многих идиом как сумма аллюзий позволяет рассуждать об определенных ментальных доминантах различных этносов.

Аллюзии являются, по мнению И. В. Гюббенет, «очень удобным термином, который указывает на наличие у читателя историко-филологического знания» [3: 20, 21, 23, 30].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердникова И. В., Голубовская Е. А. Каламбур и аллюзия в жанре литературной пародии // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Межвузовский тематический сборник. Вып. 3. Омск, 2000.
2. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка: учеб. пособие для институтов и факультетов иностр. языков. М.: Высшая школа, 1971.
3. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). М.: Изд-во МГУ, 1981.
4. Усминский О. И. Сенсорные тропы: классификация, значения, функции. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 1996.
5. Усминский О. И. Лингвистический анализ художественных текстов. (Образность и типология текстовых единиц). Сургут: Дефис, 2002.