

УДК 821.161.1

С. А. Ромащенко, П. Е. Жиличев

Новосибирский государственный педагогический университет

**О морозе, смерти и «заколдованном сне»
(коннотативный объем ключевого эпизода
поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»)**

Предлагается анализ рецептивно-семиотических аспектов эстетического целого поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», включающий и интерпретацию ключевого эпизода (явление Мороза), и описание его структурно-смысловой связи с вариативным финальным эпизодом. Исходя из принципа изоморфности части и целого, оба фрагмента рассматриваются в качестве интерпретант, создающих смысловую неоднозначность в истолковании «картин из крестьянской жизни». Поэтическая емкость интертекстуальных и мифопоэтических коннотаций, распространяющихся на весь текст поэмы, а также принцип соотносительности героини Дарьи с персонифицированным творящим (созерцающим и повествующим) субъектом дает читателю возможность быть сопричастным акту письма в процессе «замедленного» чтения. Таким образом, эпизод явления Мороза обнаруживает возможность не просто расширить круг ассоциаций в смысловом поле «зима-смерть», но и воплотить органически присущую тексту Некрасова автореферентную актуализацию.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, рецептивная установка, «зимние» коннотации, интерпретативные модели, направление читательской конкретизации, поэтика финала.

Уникальность поэтического целого поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», подтвержденная временем, все еще обеспечивает для современного исследователя возможность сочетания устойчивых интерпретативных моделей с новыми, пока не реализованными возможностями. История изучения поэмы, включающая критические высказывания современников, тенденциозно заостренные рецептивные клише и, безусловно, глубокие работы монографического плана, не ограничивается только исследованием текста и контекста. Смысловая валентность ключевого фрагмента, связанного с сильной позицией заглавия, с преобладающими

Светлана Анатольевна Ромащенко – кандидат филологических наук, доцент Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия; ifmip@nspsu.net)

Жиличев Павел Евгеньевич – студент Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилуйская, 28, Новосибирск, 630126; Россия; ifmip@nspsu.net)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2015. № 3
© С. А. Ромащенко, П. Е. Жиличев, 2015

ми в структуре сюжета «зимними» коннотациями, открывает для анализа область, которая позволяет расширить интерпретативное поле, сохраняя при этом верность принципу изоморфности части и целого.

Две последние главки поэмы, отмеченные явным вторжением субъекта-повествователя, можно рассматривать под особым углом зрения, который очевиден при синтагматической интерпретации и совершенно дезавуируется парадигматической. Т. С. Колосова, например, строит парадигму следующим образом: «Произведения, созданные Некрасовым, органически сочетают в себе вековые народно-поэтические традиции с творческими методами поэта революционной демократии» [Колосова, 1956, с. 210]. В. Е. Евгеньев-Максимов в качестве основы предлагает следующую модель истолкования: «...поэзия Некрасова – бодрая, зовущая к борьбе и протесту поэзия, поэма же “Мороз, Красный нос” проникнута непоколебимой верой в народ, в его положительные силы» [Евгеньев-Максимов, 1950, с. 327]. Ф. И. Евнин добавляет: «“Мороз, Красный нос” знаменует крупный шаг вперед – и по широте обобщений, охвативших важнейшие стороны крестьянской жизни, и по новому освещению ее» [Евнин, 1960, с. 64]. Однако даже подобные обобщенные формулировки не исключают возможного выявления скрытых семантических ресурсов, которые обнаруживают себя в семиоэстетическом подходе, – в поле зрения исследователя оказываются актуализирующие смысл фрагменты, которые обладают статусом рецептивной доминанты в силу своей особой природы.

Нам представляется интересным опыт прочтения двух наиболее значимых эпизодов поэмы – встречи героини с Морозом и финального «заколдованного сна» – с различных точек зрения, заданных возможностями и рецептивно-эстетического, и дискурсного, и сравнительно-интертекстуального видов анализа. Обратимся к тексту поэмы.

Окончив привычное дело,
На дровни поклала дрова,
За вожжи взялась и хотела
Пуститься в дорогу вдова.

Да вновь пораздумалась стоя,
Топор машинально взяла
И, тихо, прерывисто воя,
К высокой сосне подошла.

Едва ее ноги держали,
Душа истомилась тоской,
Настало затишье печали –
Невольный и страшный покой!

Стоит под сосной чуть живая,
Без думы, без стога, без слез.
В лесу тишина гробовая –
День светел, крепчает мороз [Некрасов, 1982, с. 102].

Дарьиному сну предшествуют три главки, где в виде текста в тексте дана история появления Морозки. К слову, именно этот отрывок из поэмы чаще всего печатался в детских книгах и хрестоматиях – в читательской проекции «школьного литературоведения» часто в причудливом виде отражается авторская интенция. Все «сказочные» строфы концентрируют внимание не на замерзающей героине,

а на заданном в читательском горизонте ожидания персонифицированном духе зимней стихии.

В большинстве работ «Мороз, Красный нос» трактуется в тесной связи с фольклорной традицией. Обращается внимание на то, что он – Воевода, что он называет себя «парнем» и набивается в женихи Дарье, хотя неоднократно подчеркивается, что он «старик», что он «хвастает и угрожает человеку» [Колосова, 1956, с. 202], что его образ «профанируется, что он, «в отличие от сказки, не воздает терпеливой героине по заслугам» [Евгеньев-Максимов, 1950, с. 340], а главное – творит свой, иллюзорный мир. В нем Мороз выступает в роли заместителя «уснувшего» Прокла, под видом которого ласкает Дарью и погружает ее в зачарованный сон. Однако погружение не отдает героиню во власть *чужого*¹: одетая в *иней*², *холодеющая*, она замерзает *стоя* и во сне воссоздает реальность, по знаку противоположную той, которую навязал ей обманщик. Сон, охвативший героиню, встраивается в иную семантическую плоскость и называется *своим*.

XXIX глава расположена между рассказом (внутренним монологом) Дарьи и появлением Мороза и представляет собой возвращение голоса повествователя, который как бы подытоживает все сказанное, превратив крепнувший мороз в Мороза-персонажа. Наиболее заметной деталью оказывается «тишина гробовая», актуализирующая смысл, заданный в первой строфе «Смерти крестьянина» рифмой «сугроб – гроб» – тождество зимы и смерти. «Хвастливая песня» Мороза тем не менее расподбляет две эти значимые темы: он приглашает Дарью в ледяное царство, связывая его с как бы двойным бытием:

Войди в мое царство со мною
И будь ты царицею в нем³.
Поцарствуем славно зимою,
А летом глубоко уснем [Некрасов, 1982, с. 104].

Кроме того, в качестве особого удовольствия Мороз отмечает свое пристрастие «покойников в иней рядить». Его своеобразное творчество состоит и в «раскрашивании» («без мела всю выбелю рожу»), и в соблюдении границ своих владений («Мороз воевода дозором / Обходит владенья свои»). Появление Мороза предвосхищается значимыми деталями. «Странностью» этой главы является недостаточная мотивировка действий героини: непонятно, зачем она взяла топор («машинально») и снова пошла к дереву, необычно перемещение: если сперва «за вожжи взялась и хотела / Пуститься в дорогу вдова», то затем она «да вновь пораздумалась стоя / Топор машинально взяла / И, тихо, прерывисто воя, / К высокой сосне подошла»? Даже если на уровне «картины» из крестьянского быта дровни «стоят», нет никаких указаний, что она слезла с них. Но упоминание вожжей и воя важны, поскольку ассоциативно напоминают звуковой облик слова «воевода»: очевидна словообразовательная связь слова «вожжи» с «водить», налицо паронимическое сходство слов «вой» (воин, воевода) и «вой» (действие от глагола «выть»). То, что героиня бессознательно подходит именно к сосне, также выглядит неслучайным в свете созвучия «сосны» и «сна». Текстом, эксплицитно задавшим подобную связь, можно назвать лермонтовский перевод из Гейне:

¹ Здесь и далее курсив наш. – С. Р., П. Ж.

² Невозможно не вспомнить «Зимнее утро»: «... и ель сквозь иней зеленеет, и речка подо льдом блестит».

³ Ср. лермонтовские строки из поэмы «Демон»: «Тебя я, вольный сын эфира, / Возьму в надзвездные края / И будешь ты царицей мира, / Подруга первая моя» [Лермонтов, 1948а, с. 159].

На севере диком *стоит* одиноко
На голой вершине *сосна*.
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одега, как *ризой*, она.
И *снится* ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма *растет* [Лермонтов, 1948б, с. 81–82].

Знаменитая замена названия дерева (*Fichtenbaum*, слово мужского рода, – и *сосна*, слово женского рода) может быть понята и как смысловая подмена – любовное переживание стало фантазмом «идеальной сновидицы». Отметим, что некрасовский текст в каком-то смысле повторяет и историю лермонтовского перевода. В «Прологе» поэмы Некрасова читаем:

Буря *воет* (!) в саду, буря ломится в дом,
Я боюсь, чтоб она не сломила
Старый *дуб*, что посажен *отцом*,
И ту *иву*, что *мать* посадила,
Эту иву, которую ты
С нашей участью *странно связала*,
На которой поблекли листья
В ночь, как бедная мать умирала... [Некрасов, 1982, с. 78]

Ива и дуб (ср. с переводом Фета: «На севере дуб одинокий...») оказываются знаками женского и мужского начал; но сосна – уже «двуполая» сущность. Исследователи «Мороза...» отмечали, что все героини поэмы обладают схожим набором признаков: они в той или иной степени мертвы, заморожены, двуполюсы, связаны с годовым циклом. Лермонтовская *сосна*, соответственно, содержит в себе описание любого персонажа поэмы (снег, сон, стояние): «Вся в инее шапка большая, / Усы, борода в серебре / Недвижно стоит, размышляя, / Старик на высоком бугре» [Некрасов, 1982, с. 83] и т. д. Одета «как *ризой*» сосна у Лермонтова перекликается с некрасовской «белой» монахиней (схимницей). Важным признаком оказывается и повтор звука «с» («севере», «стоит», «сосна», «снегом сыпучим», «снится ей все», «одна и грустна на утесе», «прекрасная», «растет»).

В поэме Некрасова подобный ассонанс усилен и графической стороной текста – уже второе четверостишие «Смерти крестьянина» выглядит так:

Старуха в больших рукавицах
Савраску сошла понукать.
Сосульки у ней на ресницах,
С морозу – должно полагать [Некрасов, 1982, с. 78].

В анализируемой главке звук «с» наиболее частотен в следующем стихе: «Без думы, без стона, без слез», – он как бы сливает слова в единое целое (вспомним «неудачное» лермонтовское «с свинцом...»). Создается предпосылка для финального превращение сосны в «мировое древо» – единый текст, «объединивший» поэзию от «Слова о полку Игореве» (белка отсылает к «мысленному древу» и «вещему Бояну») через Лермонтова до Случевского, который «дарит» Некрасову метафору сна статуи в виде точно распознаваемой цитаты («чужого слова») ⁴. Тесная связь «Статуи» К. Случевского с балладой «Воздушный корабль» Лермон-

⁴ См. об этом работу Б. Я. Бухштаба [Бухштаб, 1983, с. 104].

това не ограничивается ритмическим соответствием на уровне четырехстопного амфибрахия и заслуживает отдельного исследования.

В этой связи интересны и другие валентности слова «сон», его особое положение в поэме. Гоголь в свое время сделал неизбежным палиндромическое прочтение слов «нос» и «сон», и Некрасов, дважды помещая слово «нос» в название (всей поэмы и второй ее части), но ни разу не называя так Мороза в тексте, подобные смыслы явно использует.

Гоголеведы считают, что повесть «Нос» восходит к целому пласту «ринологических» (термин Виноградова) сюжетов русской литературы. А. Плетнева называет в числе таких источников лубок «Похождение о носе и сильном морозе»: «Картинка и текст “Похождения о носе” помещены в пятитомном собрании Ровинского под номером 183. Перед текстом Ровинский приводит описание картинки, которая отдельно помещена в Атласе: “Картинка разделена на две половины. На левой представлен нос, в виде шута, в самом легком наряде, в чулках и башмаках и в шутовском колпаке с колокольчиком. Нос разговаривает с морозом, который одет в куртку с короткими рукавами и широкие штаны; на голове его огромная шляпа, а из кармана торчит дубина. Влево от носа стоит жаровня с угольями, над которою нос держит кусок гусяного сала. На другой половине представлены те же две фигуры: нос стоит, подбоченясь фертом перед морозом, который замахнулся на него своей дубиной. Сзади виден кабак”. Под картинкой помещен следующий текст:

Случилось носу теплою похвалитца
будто смелость иметь сморозом бранитца
вдрукъ зделался велокои морозъ.
выскочиль противъ ево *красной носъ*.
Говорить Я *носъ красной*.
а о морозе пропушень слухъ напрасной.
Якобы онъ техъ жестоко знобить.
которой носъ табакомъ набить.
а я за нимъ таво непризнаваю
завсегда наруже красень пребываю.
никогда отъ того морозу нехоронюся
ежелибъ онъ здесь былъ я снимъ побронюся:
Туть морось погледель на носъ коса:
говорить впервы я вижу такова носа:
что нехощеть меня боятца:
нетъ Да я могу снимъ управлятца:
ежели самъ себя непожелеть.
небось скоро побелеть:
однако отъ морозу носъ не потрусиль.
а после морось скоро ево укусилъ.
Пошелъ износу табакъ.
бросилъ носъ скоро накабакъ...» [Плетнева, 2003].

Итак, получается, что Мороз и Красный нос первоначально – персонажи-антагонисты, подвергнутые в поэме сращению, оформленному в виде синтаксически и грамматически выделенного приложения. М. Вайскопф по отношению к повести Гоголя «Нос», например, писал о сюжете утраты и обретения телесной целостности [Вайскопф, 2002, с. 318]; в «Морозе...» же присутствует ее избыток. Мороз как бы перегружен фаллической символикой: обладает, помимо носа, булавой («дубина» лубка) и бородой («И иглы колючие сеет / С седой бороды

на нее»⁵), также он сохраняет и функцию кастрирующей инстанции: «А нос запылает огнем, / И бороду так приморожу / К вожжам – хоть руби топором» [Некрасов, 1982, с. 104]. В. В. Корона создает классификацию героев по критерию «парности», выделяя «мужскую» (от Брата и Мороза – до Гриши) и «женскую» (от Сестры и Славянки – до Маши) линии. Тем не менее признаки как мужского, так и женского начала исследователь находит в обеих линиях: Пахом носит женскую рубаху, но имеет кол, старик, копая могилу, «символически... воспроизводит отцовскую функцию, но по смыслу [действие] прямо противоположно:

Из рук его выскользнул лом
И в белую яму скатился,
Старик его вынул с трудом» [Корона, 2000, с. 39].

Отметим, что параллельно со стариком действует ворона: «Ворона к нему подлетела, / Потыкала носом, прошлась: / Земля как железо звенела – / Ворона ни с чем убралась...» [Некрасов, 1982, с. 83]. Это первое упоминание *носа* в строках поэмы. Несомненно, связанное с миром смерти существо (см. балладу Некрасова «Ворон», закончившуюся поеданием влюбленных птицей) неспособно оплодотворить «умершую», звенящую «как железо» землю кладбища.

Показательно, что в античной традиции ворона, напротив, считалась символом брачного союза. Е. Поликарпов отмечает, что Горapolloн в трактате «Об иероглифике» писал: «Изображают Ареса и Афродиту также иначе – рисуя двух ворон, как бы мужчину и женщину, поскольку это животное кладет два яйца, из которых предстоит вылупиться самцу и самке; по рождении (а редко случается, чтобы родились два самца или две самки) самцы, женившись на самках, не вступают в связь другой вороной вплоть до смерти, равным образом и самки: потеряв пару, живут в одиночестве. Поэтому при встрече с одинокой вороной птицагадатели считают ее *вдовствующим* животным. По причине подобного единомыслия ворон-супругов греки до сего дня восклицают на свадебных торжествах “эккори кори коронэ!”». В смягченной передаче по-русски – что-то вроде: “ворона дефлорирует девушку”. При этом, “эккори” (дефлорирует) и “кори” (девушку) – однокоренные слова, а “коронэ” (ворона) – иного происхождения, хотя и созвучное им. <...> ...Птица была фаллическим символом у греков, что подтверждается ее изображением на постаменте мраморного фаллоса в святилище Диониса на Делосе»⁶. Отмеченная нами семантика эпизода с вороной, которая достаточно подробно детализирована и включена в мотивную структуру сюжета поэмы (особенно важным нам представляется мифопоэтический смысл «долбления» вороной мерзлой земли⁷), свидетельствует о глубинных коннотациях не только из области «брачной» мифологии⁸, но в первую очередь являет собою пример опосредованного автореферентного кода (нарушение целостности, оплодотворение, созревание, рождение), маркирующего *творческий процесс*.

К античной традиции отсылает и еще одна деталь XXIX главы поэмы. Проци-тируем еще раз второе четверостишие:

⁵ Помимо фольклорного контекста здесь явно актуализируется связь «мужской силы» Черномора из «Руслана и Людмилы» с его бородой.

⁶ Поликарпов Е. Эхо античного карканья. 04.05.2009. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/theory/913> (дата обращения 10.12.2014).

⁷ Так, в ранней редакции «Поэта и Гражданина» эпизод с «убогим тружеником», который дробит камень, метафорически соотносится с первоначальным вариантом заглавия – «Русскому писателю».

⁸ См. на эту тему подробно: [Корона, 2001].

Да вновь пораздумалась стоя,
Топор *машинально* взяла
И, тихо, прерывисто воя,
К высокой сосне подошла.

Наречие «машинально» не выглядит характерным для лексики, которая оформляет сложно организованную инстанцию повествователя (ср. «на дровни поклала дрова»). В восприятии этого фрагмента показателен пример Людмилы Айнаны, эскимоски, изучавшей русский язык в школе: «Я очень хорошо помню, как учила отрывок из поэмы Некрасова “Мороз, Красный нос”. Там девушка Дарья замерзла и взяла топор – “машинально”. Я запомнила эпизод и это слово – машинально. И потом постоянно его использовала»⁹.

Интересна судьба слова «машинально» в текстах, принадлежащих к различным родам литературы: оно часто употребляется Гончаровым («Обломов»), Достоевским, Салтыковым-Щедриным, Лесковым, однако в поэзии до 1862 г., по данным Национального корпуса русского языка¹⁰, «машинально» встречается только четыре раза (Майков «Приговор», Полежаев «Чир-Юрт», «День в Москве»). Четвертый случай употребления относится к XVII строфе романа «Евгений Онегин»:

Так проповедовал Евгений.
Сквозь слез не видя ничего,
Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его.
Он подал руку ей. Печально
(*Как говорится, м а ш и н а л ь н о*)
Татьяна молча оперлась,
Головкой томною склонясь;
Пошли домой вкруг огорода;
Явились вместе, и никто
Не вздумал им пенять на то.
Имеет сельская свобода
Свои счастливые права,
Как и надменная Москва [Пушкин, 1954, с. 63–64].

Ю. М. Лотман писал: «*Машинально* выделено курсивом, поскольку воспринималось как шокирующая в поэтическом тексте цитата из разговорного языка. В 1820-е гг. это слово встречалось в бытовом употреблении. 27 ноября 1820 г. Жуковский писал А. И. Тургеневу: “Тебе надобно... любить добро (к которому ты до сих пор был привязан машинально, без наслаждения)”... Однако в поэтическом контексте оно воспринималось как резкий диссонанс, цитата из бытовой речи» [Лотман, 1995, с. 631].

Важно, что позиции анализируемой главки «Мороза...» и семнадцатой строфы пушкинского романа схожи: главка завершает рассказ героини, переходя к повествованию от третьего лица, и имеет результатом появление Мороза; в пушкинском тексте строфа находится между монологом Онегина и длительным отступлением повествователя.

Отметим, что Некрасов заимствует в «Морозе...» пушкинский прием, используя пропуски строк, выделенные точками; в частности, в главке, предшествующей

⁹ *Опарин Д.* Людмила Айнана. URL: http://bg.ru/society/lyudmila_aynana-11500/?all (дата обращения 12.12.2014).

¹⁰ Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru/>

анализируемой, они отделяют окончание монолога Дарьи (ср.: «моя крестьянка» – «с Онегиным моим») от речи повествователя. Важен для Некрасова и другой элемент – скобки, в которые заключено пушкинское «машинально». Они появляются, когда, описывая фантазм героини, повествователь сообщает:

Смотри же!..» Жена застыдилась:
«Довольно с тебя одного!»
(А знала, под сердцем уж билось
Дитя...) «Ну! Машук, ничего!» [Некрасов, 1982, с. 107]

Беременность Дарьи показана и имплицитно подразумеваема на уровне графики текста: скобки являются своеобразной визуализацией закрытости (утробности). Однако приснившаяся беременность оказывается мнимой. Поскольку пространством («деревом») текста распоряжается автор, то произведение, использующее чужой прием, чревато не рождением, а смертью, вернее, застыванием. «Машинальность» как прием (*deus ex machina*) противостоит циклическому существованию героев (оно неизбежно прервется катастрофой, которую решит «бог из машины»), но в то же время постулирует цикличность как способ существования текста (трагедия каждый год новая, но каждый раз вызывает катарсис).

Некрасов, таким образом, не только актуализирует «пушкинский» код, но и, как было показано выше, сам задает интерпретанту для понимания центрального эпизода поэмы – встречи Дарьи с Морозом и погружения ее в сон. Этот сон позволяет создавать, выражаясь современным языком, виртуальный образ эстетического объекта, оформляя его как законченный фрагмент ненаписанного текста о небывшем и несбывшемся. Именно эпизод дарьиного сна стал причиной спора критиков, которые, хотя и нашли «не то», но почувствовали, где надо искать. Критики спорили о его «достоверности», а семантика его композиционной функции осталась вне области их интереса.

Перед нами совершенно уникальная модель конкретизации возможных способов воссоздания эстетического целого. На уровне наивного восприятия отношений между основными персонажами-актантами возникает «гениальная» читательская находка: Мороз погубил Прокла, чтобы под видом умершего мужа овладеть его вдовой, устранив счастливого соперника – человека. Концептуализация статуса персонажа с позиции компетентного читателя варьируется в указанных пределах, не переходя границ концепта персонификации злой судьбы, преследующей героев. Формулировка: «Образ Мороза получает социальное звучание»¹¹ заполняет все ячейки концептуального поля, несмотря на различные нюансы. Формы сугубо эстетического типа конкретизации мотивируются не только сложностью сюжетного и композиционного взаимодействия, но и особой смысловой нагрузкой, которая возникла именно в поле читательской компетенции. Только с учетом жанровых конвенций, входящих в горизонт ожидания читателя поэмы «в народном духе» и «без тенденции», оптимистической и трагической одновременно, не рассказавшей о народном взгляде на мир, но воплотившей его в самом художественном целом, можно представить себе контуры восстановления смысла художественного целого из скрещивания двух уровней онтологического бытия художественного текста – сюжетного и композиционного.

С точки зрения реализации данного утверждения представляется возможным реконструировать особую семантику концовки, сравнив ее с эпилогом, от которого поэт впоследствии счел нужным отказаться. Заметим, что заключительная

¹¹ Концепт «социальность» как референт символического в применении к интерпретации поэмы «Мороз, Красный нос» актуализируется в работах: [Евгеньев-Максимов, 1950; Евнин, 1960; Колосова, 1952].

строка последнего стиха, входящего в XXXVI главку поэмы, становится в окончательной редакции с устранным эпилогом абсолютным сигналом конца – и текста, и земной жизни героини.

Большинство исследователей (Ф. И. Евнин, Т. С. Колосова, И. М. Колесническая, В. А. Сапогов, К. И. Чуковский, А. И. Гаркави и др.) сходятся в вопросе о судьбе героини. Ф. И. Евнин пишет об исполненном трагизма описании гибели Дарьи «под холодом зимних небес», с помощью которого Некрасов «повысил самый жанр своего творения: из бытовой драмы оно стало высокой трагедией» [Евнин, 1960, с. 63]. У И. М. Колесницкой «беспощадная зима довершила жестокое дело, доконала героиню так же, как раньше она это сделала с Проклом» [Колесническая, 1960, с. 334]. В то же время глубокое наблюдение В. А. Сапогова свидетельствует о возможности иного толкования. «Замечательно, что Некрасов нигде не говорит, что Дарья умерла. Поэт оставляет свою героиню во сне, то есть согласно фольклорной и литературной традиции, в состоянии “пограничном”, когда смерть еще не вполне разлучила человека с жизнью:

А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне...» [Сапогов, 1980, с. 20].

Важен отмеченный факт, помимо всего прочего, ссылкой на две последние строки, в которых, по мнению Б. Я. Бухштаба, содержится некая чужеродность, она «не вполне сливается с предыдущей строкой» [Бухштаб, 1983, с. 104]. Автор связывает «спутанность значений» слова «сон» с моментом цитирования: указывается стихотворение Константина Случевского «Статуя» (кстати, напечатанное Некрасовым в «Современнике» 1860 г., т. е. за три года до публикации своей поэмы). Прямо называя строку «чужой» (см. название статьи «Чужие строки в стихах Некрасова»), Б. Я. Бухштаб отвергает сознательность заимствования: «Мы имеем и здесь дело со своеобразным явлением психологии творчества, когда текст запомнился поэту, но воспринимается им не как запомнившийся, а как новосозданный» [Там же].

Возникает вопрос: неужели сам редактор как компетентный читатель «своего текста» не заметил явного сходства?

Сравним:

И видят полночные звезды,
И шепчут двурогой луне,
Как холоден к ней гладиатор
В своем заколдованном сне [Случевский, 1998, с. 179].

Сопоставление двух текстов через общую языковую конструкцию, когда один из них предшествует другому, возможно, в первую очередь, при наличии тематического единства. У Случевского живая, но нереальная русалка тщетно взывает к статуе гладиатора, уподобленной человеку (гладиатор «силится брызнуть водою в глубокую рану свою») ¹².

В поэме Некрасова заколдованный сон Дарьи, вызванный оцепенением, оживляет не только умершего мужа, создавая фантом сознания. Возникший в пространстве внутреннего текста сказочно-мифологический двойник (Мороз) раздваивает в воспринимающем сознании и само тематическое ядро: здесь и «союз мертвого с живым в пространстве виртуальной реальности» (Дарья – Мороз –

¹² В рамках общеповествовательных и общеромантических установок взаимодействие русалки и статуи представляет собою один из вариантов «русалочьего мифа». См. работу Л. А. Ходанен [Ходанен, 2000, с. 237–279].

Прокл), и живое, ставшее мертвым под воздействием чар. Заколдованный сон статуи прямо со-противопоставлен погруженной в сон Дарье, которая не падает, не прислоняется к дереву, а «стоит и стынет», подобно статуе. Ласки русалки в балладе Случевского направлены на создание ситуации взаимодействия: она просит ответа на свои лобзания и чувства, у Некрасова же Мороз, целующий Дарью, шепчет ей «сладкие речи» от лица Прокла, а она внимает речам, роняет топор и только потом погружается в сон. Последняя же главка, содержащая четыре четверостишья, уже не детализирует облик мифологического персонажа, в ней нет упоминания о Морозе, а «по деревьям шагает» и прыгает по веткам вполне реальная белка, нарушившая очарованную тишину, чье появление дает ожидаемую на протяжении всей концовки реалистическую мотивировку движения в вершинах. Последний раз «колдун» упоминается в XXXII главке, затем создается поле реалистической мотивировки, однако «заколдованный сон» подчеркивается в заключительной строке, освобожденной от контекста эпилога:

Она не погибла. Лукавый
Хотел погубить, но не мог ¹³ [Некрасов, 1982, с. 335].

Поразительным видится тот факт, что в эпилоге сон назван «чудотворным», а Мороз (Морозко) так и не исчезает, профанированный уподоблением белке. Проснувшаяся Дарья не видит никакого чародея, а лишь спешит вдогонку убежавшему коню. Пытаясь упростить событие, сняв с него коннотат чудесного, Некрасов, однако, спроецировал в сознание реципиентов конгломерат бытового и inferнального. В самом деле, Морозко щипал Савраску за уши, приморозил хвост и в то же время оказался изгнан, «благодаря» магическому троекратному ржанью. После прозаических подробностей домашней идиллии («искала в головке у Маши») вдруг возникает намек на некую тайную близость уже пришедшей в сознание героини с неведомым чародеем-инкубом:

И тайной навеки осталось,
Что делала в роще она.
Лишь Дарьюшка после боялась
В лесу оставаться одна.
Да долго румянец багровый
Вдове позабыть не давал,
Как жарко Морозко суровый
Ее под сосной целовал [Некрасов, 1982, с. 336].

Несмотря на явную связь конца эпилога с указанным выше текстом, совершенно очевидно, что сама идея цитирования в данном случае абсурдна. Намек на «тайну», которая и со временем не перестала бы мучить героиню (если бы эпилог был оставлен как часть текста), предполагал знание широкими читательскими кругами архаических, частично отраженных в фольклоре представлений о соблазнении человеческих существ нежитью.

Э. В. Померанцева в «Указателе сюжетов русских быличек и бывальщин» [Померанцева, 1975, с. 173–181] отмечает подобные функции у лешего, русалки, а также черта и змея, который летает к женщине, оплакивающей своего мужа или близкого ей человека. Ф. И. Евнин, сравнивая Дарью с героинями фольклора, отмечает, что она «становится прикосновенной всемогущим и чудесным стихиям природы», а «образ Мороза, освобожденный (благодаря устранению эпилога)

¹³ В комментарии к поэме уточняется, что эпилог был впервые опубликован в 1922 г. [Вацуру и др., 1982, с. 557].

от диссонирующих, искажающих черт, приобретает большую значимость» [Евнин, 1960, с. 63].

Подобное высказывание в защиту героини нельзя отнести только лишь на счет определенной тенденции. Сопоставляя окончательный текст с отвергнутым эпилогом и семантическим ореолом «чужой строки» из баллады Случевского, нельзя не отметить трансформацию смыслового поля в направлении, заданном, в первую очередь, риторическим кодом, который должен опознать компетентный читатель. Отмеченная Б. Я. Бухштабом «нечеткость» в трактовке слова «сон» представляет собой замену одного смыслового содержания другим, т. е. изменение набора сем, которые образуют смысл (семему). В основе риторической операции лежит явление языковой полисемии, которая допускает у одного означающего (слово «сон») двух означаемых. Сочетание «заколдованный сон» распадается на семемы «охваченный сном в результате колдовства» и «быть заколдованным в процессе естественного, природного сна» [Сапогов, 1980, с. 19].

Первый вариант работает и у Случевского: гладиатор, возможно превращенный в статую, активно «сопротивляется» окаменению («силится брызнуть водою в глубокую рану свою»), а «два чудные тела», гладиатор и русалка, воспринимаются, несмотря на холодность, как стремящиеся друг к другу. В поэме Некрасова «реалистическая» мотивировка сна изначально снимается – сон и замерзание во время интенсивной физической работы, разумеется, невозможны. Однако сон Дарьи вводится в ином плане – риторическом, в виде композиционного элемента (текст в тексте), где заколдованность оформляется как мини-дискурс, включающий в себя и монологическую речь повествователя, и диалог Прокла с Дарьей, сыном, старухой и дочерью. Таким образом, перед нами сложный вариант риторической заданности: «сон» приобретает статус особого состояния, в которое можно погрузиться добровольно, не впадая в транс и не подвергаясь инферальной агрессии. В. А. Сапогов замечает, что «во сне Дарьи воссоздается творческая, поэтическая форма бытия, в которой она сама предстает и как объект, и как творец, демиург этого бытия» [Там же].

Главка заканчивается упоминанием о реальном «крепком морозе», и здесь мы наблюдаем то риторическое явление, которое определяется как катархеза. В одном случае катархезой называется расширение смысла (в эпилоге Дарья с румянцем стыда, который соотносится и с точечной метафорой «обмороженности», вспоминает о «суровых» ласках соблазнителя), в другом – утрированная или «стертая» метафора. Стертость, банальность метафоры «мороз крепчал», которая приобретает характер языкового маркера, например, в «Ионыче» А. П. Чехова, у Некрасова причудливо организует второй, расширенный в пределах жанровых границ коннотативный план.

Эмоциональное состояние героини, которое выразительно характеризуется как «затишье печали» на фоне «гробовой тишины», дополняется по принципу логического сложения еще одним компонентом – определением «невольный и страшный покой». Данное смысловое единство никак не определишь в качестве «стертой метафоры». Атмосфера окружающего героиню миропорядка, как отмечают многие исследователи (Ф. И. Евнин, В. А. Сапогов, К. И. Чуковский, Т. С. Колосова, В. И. Евгеньев-Максимов), воспринимается не в приземленно-бытовом плане. Она формирует топос пограничного, чуждого человеку, не сакрального или инферального, а трансцендентного, которое в большинстве работ определяется все-таки как «высокое».

Вопрос об адекватности интерпретации текста, ставшего, помимо всего прочего, эталоном жанра, невозможно ставить вне его соотносимости с определенным корпусом канонических текстов, «в результате чего синтагматическая интерпретация заменяется финалистской, где интерпретирующий текст известен заранее» [Мейзерский, 1991, с. 24]. В. А. Сапогов не зря приводит высказывание А. А. Ах-

матовой, в котором она, структурируя весь корпус текстов в жанровой дефиниции «русская поэма», включает туда Пушкина, Лермонтова, Баратынского и Блока: «В этом смысле “Мороз, Красный нос” остался непревзойденным ни самим Некрасовым, ни его последователями и продолжателями – шлагбаум опять опустился» [Сапогов, 1980, с. 3].

Можно ли в таком случае предположить, что заключительные строки поэмы, где идет речь о «заколдованном сне», помимо отсылки к тексту Случевского, который воспроизводит контекстуальный смысл соотношения «живое – мертвое» (русалка и статуя, Дарья – Мороз – Прокл у Некрасова), допускают и финалистские варианты интерпретации «символики жизни», если иметь в виду, что «переживая свою жизнь по частям, дискретно, индивид должен умереть, чтобы прочитывать символику своей жизни» [Мейзерский, 1991, с. 21]?

Момент «присутствия» автора в тексте лирических отступлений на фоне данной парадигмы трактуется как сопричастность народной жизни. Фиксация же Некрасовым субъективных ассоциаций и прямых отсылок к знакам индивидуальных концептов («душа умирает для скорби и страсти») просматривается лишь «в пространстве касания» (В. Подорога). Современный философ, утверждая обращенность любого анализа к коммуникативной стратегии, формулирует специфику синтагматической интерпретации: «...при анализе той или иной коммуникативной стратегии необходимо, прежде всего, учитывать то, что она разворачивается в процессе чтения, вступая в которое читающий не только читает, но и становится читаемым. <...> Понимание читаемого зависит теперь от того, насколько я способен соучаствовать в другом письме» [Подорога, 1995, с. 64]. Именно сопричастность письму в процессе чтения В. А. Сапогов определил при анализе композиции поэмы «Мороз, Красный нос» как «лирический взрыв», который, по мнению исследователя, маркируется появлением поэта в финале [Сапогов, 1980, с. 44]. Но существует и еще один не менее важный аспект завершения – рецептивный.

Можно сказать, что поэма Некрасова «Мороз, Красный нос» выстраивает сложную иерархию смыслов: неважно, что побеждает («машинальность» и сон или циклическое «рождение» и «конь-фалл» в эпилоге), поскольку текст уже состоялся как система, сам описал круг и застыл в бесконечном экфразисе картинки-лубка. Взгляду читателя, оказавшегося в *со-вместном сне*, предстает целое – то, что он, следуя некрасовской логике, должен интерпретировать и сделать тем самым источником новой цепи превращений.

Список литературы

- Бухштаб Б. Я.* Чужие строки в стихах Некрасова // Некрасовский сборник. Вып. 8. Л.: Наука, 1983. С. 98–109.
- Вайскопф М. Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002.
- Вацуро В. Э., Гаркави А. М., Царькова Т. С.* Комментарии // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Л.: Наука, 1982. С. 521–623.
- Евгеньев-Максимов В. Е.* Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. М.: Гослитиздат, 1950.
- Евнин Ф. И.* О поэме «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. Вып. 3. М.; Л.: Наука, 1960. С. 59–86.
- Колесницкая И. М.* Из творческой истории поэмы «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. Вып. 3. М.; Л.: Наука, 1960. С. 326–340.
- Колосова Т. С.* Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»: Автореф. канд. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1952.

- Колосова Т. С.* Традиции народной сказки в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. Вып. 2. М.; Л.: Наука, 1956. С. 197–211.
- Корона В. В.* Мороз, Красный нос и его жена, Дарья // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2001. Вып. 2. С. 24–47.
- Лермонтов М. Ю.* Демон // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.; Л.: ГИХЛ, 1948а. С. 136–171.
- Лермонтов М. Ю.* «На севере диком стоит одиноко...» // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л.: ГИХЛ, 1948б. С. 81–82.
- Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство, 1995. С. 472–762.
- Мейзерский В. М.* Философия и неориторика. Киев: Лыбидь, 1991.
- Некрасов Н. А.* Мороз, Красный нос // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Л.: Наука, 1982. С. 79–112.
- Плетнева А.* Повесть Н. В. Гоголя «Нос» и лубочная традиция // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/pletneva-pr.html> (дата обращения 10.12.2014).
- Подорога В. А.* Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М.: Ad Marginem, 1995.
- Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975.
- Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М.: Правда, 1954. С. 3–167.
- Сапогов В. А.* Анализ художественного произведения (поэма «Мороз, Красный нос»). Ярославль: Изд-во КГУ им. Н. А. Некрасова, 1980.
- Случевский К. К.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1998.
- Ходанен Л. А.* Миф в творчестве русских романтиков. Томск: Изд. Томск. ун-та, 2000.

S. A. Romashchenko, P. Y. Zhilichev

**Frost, Death and «The Enchanted Dream»
(Connotative capacity of the key episode of N. A. Nekrasov's poem
«Frost the Red Nose»)**

This paper analyses the receptive and semiotic aspects of N. A. Nekrasov's poem «Frost the Red Nose» as, including both the interpretation of the key episode (the appearing of Frost) and the description of its structural and semantic connections with the variational final episode. Based on the principle of isomorphism of a part and the whole, both fragments are regarded as interpretants which ambiguate the interpretation of «the pictures from peasants' life». The poetic capacity of intertextual and mythopoetical connotations, spreading over the entire text of the poem, as well as the relatedness between Daria and the personified creator (contemplating and narrating) make the reader feel as if he was a coparticipant of the act of writing in the process of «slowed down» reading. To sum it up, the episode of Frost's appearance not only broadens the associations within the semantic field of «winter and death», but also externalizes the natural self-referential actualisation of Nekrasov's work.

Keywords: N. Nekrasov, receptive mindset, «winter» connotations, models of interpretation, reader's concretization, poetics of the final.