

Демоны дома, или «Грамматика» страха (Стихотворение Ф. Сологуба «Не трогай в темноте...»)

В статье анализируется одно из стихотворений Ф. Сологуба, структурообразующими приемами которого являются повтор и зеркальная система субъектно-объектных отношений, создающие неопределенность и зыбкость образов и стирающие грань между внешним и внутренним пространством, между реальностью и фантастикой.

Ключевые слова: *повторы; пространство; местоимения; лирический герой; субъектно-объектные отношения; семантическая двойственность языковых единиц; игра смыслами; кольцевая композиция.*

Elena A. Panova

Home Demons or Fear "Grammar" (F. Sologub's Poem "Ne Trogay v Temnote...").

The poem by F. Sologub is analyzed in the article, the structure-forming procedures are refrain and the mirror system of the subject-object relations. That creates uncertainty and unsteadiness of images and eliminates the distinction between external and internal space, between reality and phantasy.

Key words: *refrains; space; pronouns; narrator; subject-object relations; semantic duality of language units; game of senses; circular composition.*

Стихотворение «Не трогай в темноте...» впервые было напечатано в 1907 г. («Беседа» № 3), в дальнейшем неоднократно включалось в книги стихов: «Пламенный круг» (1908), «Восхождения» (1913), «Изборник» (1918). В итоговом, составленном самим Сологубом и объединяющем ключевые стихотворения, написанные почти за десятилетия (1890–1900-е гг.), сборнике «Пламенный круг» оно входит в раздел «Волхования», в котором поэт обращается к темным силам, к образам славянской демонологии. По поводу этого стихотворения среди заметок и планов Сологуба имеется запись: «Роман из жизни домового нечисти» [Сологуб 1975: 614].

Литература не раз обращалась к демонологии как к источнику сюжетов, мотивов, образов и символов, и творчество Сологуба

не является исключением. Образы так называемой низшей славянской демонологии занимают в поэзии и прозе Сологуба значительное место и служат для создания авторских мифов, отражающих философские и эстетические взгляды писателя, его представления об устройстве мира и жизни человека. Как отметил Т. Венцлова, «вселенная Сологуба находится во власти демонических сил» [Венцлова 2012: 41].

В анализируемом тексте также нетрудно увидеть отражение народных поверий, найти «следы» фольклорных мотивов и представлений о «домовой нечисти», наполняющие стихотворение мистической атмосферой. Так, в качестве характеристик этой категории «персонажей» Сологуб использует следующие: хозяйничают в доме (*кому привольно дома*); обычно проявляют себя в темное время суток (*Не трогай в темноте*); как правило, не имеют конкретного облика и способны менять его, от зооморфного (*прокинется котом*) до антропоморфного (*прозрачною щекой*)¹; обитают в темных углах (*во всех углах... дома*); активны и находятся в постоянном взаимодействии с человеком (*А что она потом затеет? мучить? нежить?*), влияя на его душевное состояние

¹ Ср. у В.И. Даля: «У нежити своего облика нет, она ходит в личинах» [Даль 1956: 518]. Примечательно, что Сологуб употребляет слово *ноготь* (вместо ожидаемого *коготь*) — *царапнет быстрый ноготь*, что подчеркивает совмещение в этом образе человеческих и звериных признаков.

Елена Алексеевна Панова, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, Институт филологии

E-mail: eapanova@mail.ru

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

ул. Малая Пироговская, д. 1/1, Москва, 119991, Россия

Moscow Pedagogical State University

1/1, Str. Malaya Pirogovskaya, Moscow, 119991, Russian Federation

Ссылка для цитирования: Панова Е.А. Демоны дома, или «Грамматика» страха (Стихотворение Ф. Сологуба «Не трогай в темноте...») // Русский язык в школе. – 2018. – № 3. – С. 52–57. DOI: 10.30515/0131-6141-2018-79-3-52-57.

(*измаешься; серую тоской*) и вмешиваясь в его жизнь (см., например: [Славянская мифология 1995]). В качестве визуального репрезентанта образа выступают глаза (*Мелькнет зеленый глаз*), а звукового — глагол *царапнуть* (*царапнет быстрый ноготь*), который обозначает действие, часто сопровождаемое звуком. И дополняет образ тактильная характеристика, выраженная сочетанием *прильнет к тебе щекой*.

Все эти детали принимают участие в создании образа «домовой нечисти», главным признаком которого в стихотворении (помимо враждебности и способности причинить вред человеку) можно считать его аморфность и изменчивость, а также отсутствие прямого наименования этого «персонажа». Четыре существительных, которые могут претендовать на роль номинаций (*котом, нежить, пусторосли, сожитель*), по сути, не имеют денотативной определенности и лишь указывают на особенности «поведения» (*прокинется котом; прильнет к тебе сожитель*) или носят собирательно-неопределенный характер (*нежить, пусторосли*). Ключевым языковым элементом в обозначении этой безликой и таинственной силы являются местоимения: *того, что* (*незнакомо*); *те, кому* (*привольно дома*); *с ними* (*был хоть раз*); *их* (*не станет трогать*); *она* (*потом затеет*); *он* (*серую тоской... затмит*). При этом как указательные, так и замещающие существительные личные местоимения имеют разные формы числа и рода, что грамматически оформляет смысловую неопределенность образа. Как отметила И.И. Ковтунова, «*то...* входит в состав “фразовой номинации” (*то, что...*), дающей возможность указать, намекнуть, не называя и не раскрывая» [Ковтунова 1986: 47]. Таким образом, дейктическая определенность местоименных слов на уровне формально-грамматическом парадоксальным образом контрастирует с их содержательной неопределенностью и расплывчатостью (лексически это получает выражение в первой строфе кратким прилагательным *незнакомо*).

Вторым ведущим мотивом, тесно связанным с первой смысловой линией и неотделимым от нее (как причина и следствие), является мотив страха (он также неоднократно встречается в творчестве Сологуба, и «страшное» является одним из ключевых элементов его картины мира). Хотя само

слово *страх* появляется только в последней строфе, но именно это чувство, постепенно нарастая, пронизывает всю атмосферу описываемой в стихотворении ситуации и является доминирующей характеристикой эмоционального состояния лирического субъекта. Уже первая строка имплицитно вводит этот мотив, так как содержит предупреждение о возможной и ожидаемой незримой опасности, вызывая ощущение тревоги. И дальше это чувство только усиливается и перерастает в иррациональный, неконтролируемый страх перед неизвестным и непредсказуемым — *жуткий страх* (выражает максимальное проявление эмоции), лишаящий лирического субъекта сил и способности адекватно воспринимать окружающее, превратившийся в персонализированную субстанцию, обладающую самостоятельностью бытия (*стоит во всех углах*) и отгораживающую героя от остального мира. «В страшном мире, который живописует Ф. Сологуб, страх из явления эмоционального плана превращается в состояние сознания, становится характеристикой мира, его имманентной данностью» [Гостева, Сулемина 2011: 360].

Таким образом, смысловое пространство стихотворения складывается из двух составляющих: 1) параллельного человеческому миру «нежити» и 2) воспринимающего его сознания лирического субъекта. При этом два этих мира настолько тесно связаны между собой, в такой степени мотивируют друг друга, что безоговорочное распределение ролей между ними представляется затруднительным: невозможно однозначно сказать, который из них является причиной, а какой — следствием. С одной стороны, тот ужас, который испытывает лирический герой, может быть вызван его опытом соприкосновения со стихией мистически-таинственного, с существами «иного мира», с «демонами дома»; а с другой — сам этот мир «нежити» может быть понят как порождение болезненного сознания, как игра воображения лирического субъекта, и источник страха, следовательно, находится в нем самом. Граница между мистическим (фантастическим) и рациональным (реальным) элементами очень условная и зыбкая, они взаимодействуют, меняясь местами, что находит отражение в системе субъектно-объектных отношений и выражено с помощью различных повторов.

Структурообразующим приемом в построении стихотворения являются многочисленные лексико-семантические и другие виды повторов. Так, можно выделить следующие наиболее очевидные пары или даже ряды повторяющихся слов и смыслов: *дома* (нар.) — *дома* (сущ.) — *обитель* — *сожигатель* ('тот, кто живет с кем-н. вместе в одной комнате, доме'); *не трогай* — *трогать*; *прокинется* («проснуться») — украинизм, означающий 'проснуться' — *заснешь*; *испуганная* — *жуткий* — *страх*; *мелькнет* — *быстрый*; *незнакомо* — *знакомо* — *близко* (в одном из значений — 'оценка чего-л. как ясного, понятного'); *прильнет* — *близко*; *прильнет* — *нежить* (глагол); *в темноте* — *затмит* ('сделать невидимым, темным'); *тоской* — *тоскующего*; *мучить* — *измаяться* ('измучиться'). Две вопросительные синтаксические конструкции с синонимическим повтором: *А что она потом затеет?* — *Но что же будет после?* И конечно, наиболее яркий каламбурный повтор омонимичных форм *нежить* (сущ.) — *нежить* (глагол)².

Все эти повторы не только создают дополнительные вертикальные связи между композиционными частями текста, объединяя слова, имеющие общие семы, но и «работают» на «приращение смыслов», активизируя в словах как прямые, так и переносные значения, а также способствуют объединению двух ключевых смысловых линий («нежити» и лирического субъекта) в единое семантическое пространство.

Рассмотрим более подробно развитие лирического сюжета.

Текст начинается с императивной отрицательной конструкции, имеющей недифференцированное значение предостережения и запрета. Несвершенный вид глагола, подразумевающий многократность, повторяемость действия, указывает на постоянность (не единичность), своего рода «нормативность» соответствующего поведения, а стало быть, и «вневременность» события. При этом объект нежелательного тактильного контакта (*Не трогай... того*) неясен, так как является чем-то неизвестным и не

поддающимся зрительному восприятию, которому препятствует отсутствие света. У слова *темнота*, косвенно указывающего на временной параметр ситуации ('время суток, когда не светит солнце') и характеризующего состояние окружающей среды, сквозь прямое значение просматривается и переносное — 'неясность, непонятность, неизвестность', а также эмоциональная коннотация — 'то, что вызывает тревогу, пугает'. К кому относится предостережение, тоже однозначно установить невозможно, поскольку глагольная форма оказывается синкретичной: она совмещает значение 2-го лица (что сразу придает диалогичность лирическому монологу) и 1-го лица (предостережение, обращенное лирическим героем к самому себе, — явление автокоммуникации); отсутствие местоимения *я* и глагольных форм 1-го лица усиливает синкретизм. Объект нежелательного действия также характеризуется двойственностью, поскольку одновременно является и субъектом, который способен навредить и адресату, и лирическому герою (т.е. всякому, любому оказавшемуся в подобной ситуации). Это выражено и грамматически: *не трогай... того* (объект) — *это те, кому* (субъект). В таком контексте императив *не трогай*, кроме значения 'не прикасайся', реализует и переносное значение 'не мешай, не вмешивайся', что отчасти уравнивает основных участников лирической ситуации по признаку «активность/пассивность». В начальном четверостишии появляется и пространственный указатель (*дома*), локализирующий происходящее. При этом представление о доме как о пространстве замкнутом, закрытом контрастирует со значением предикатива *привольно*, который в переносном (пространственном) смысле, наоборот, ассоциируется с простором. Однако на первый план у предикативного наречия *привольно* выходит все же прямое значение 'свободно', которое, словно недвусмысленно давая понять, «кто в доме хозяин», мотивирует запрет на контакт/вмешательство.

Все это: семантическая двойственность языковых единиц, совмещение значений, игра субъектно-объектными отношениями, «заявленные» в первой строфе, — сохраняется и дальше.

Второе четверостишие продолжает мотивировку предостережения-запрета ссылкой на прошлый опыт. Этому соответствует и временной план прошедшего начальной

² Эта формула встречается несколько раз в стихотворениях Сологуба, ср.: *Безумной лаской нежить / Во тьме и тишине / Отверженная нежить / Сбиралась ко мне.* («Я жил как зверь пещерный»); *Предстанет вечерняя нежить / И станет обманчиво жить. / То сладкою негою нежить, / То горькой истомой томить.* («Лихорадка окопов») и др.

строки, который сменяет настоящее время первого катрена. Является ли этот опыт чужим или это только личный опыт лирического героя, остается не до конца проясненным. В любом случае ситуация подается таким образом, что она воспринимается не как единичная, а как имевшая место неоднократно и не с одним участником, что создает эффект объективности (реальности) описываемого. Хотя существа «иного мира» грамматически выражены здесь падежными формами с объектным значением (*с ними, их*), в семантическом плане им скорее имплицитно приписывается субъектная активность, объясняющая опасность контакта с ними. Во второй части строфы это получает уже и формальное выражение: слова, относящиеся к «нежити», употребляются в функции подлежащего (*Мелькнет... глаз; Царапнет... ноготь* и т.д.). Кроме того, мотив потенциальной опасности получает и лексическое воплощение: одно из переносных значений глагола *царапнуть* — ‘причинить неприятные болевые ощущения’. Начиная со второй строки этого четверостишия меняется и временной план, который от прошлого переходит к будущему, и глагольные формы будущего времени сохраняются до конца стихотворения. Однако грамматическое будущее в содержательном плане тоже оказывается не вполне однозначным и однородным. С одной стороны, вся эта часть текста представляет собой своего рода предсказание, раскрывающее то, что произойдет в дальнейшем (*А что она потом затеет? Но что же будет после?*). Но, с другой стороны, это ожидаемое будущее основывается на прошлом опыте и описывает то, что уже известно лирическому субъекту, что неоднократно происходило, поэтому можно сказать, что будущее здесь равно прошедшему, а это опять-таки придает описываемой ситуации статус вневременной (всегда) и повторяющейся.

В третьей строфе уже упоминавшийся повтор каламбурного типа, безусловно, тоже участвует в игре смыслами. Благодаря звуковому тождеству с существительным *нежить*, имеющим отрицательную коннотацию, отчасти меняется коннотативное значение и омонимичного инфинитива — с положительного (‘ласкать, доставлять удовольствие’) на отрицательное, в результате чего нейтрализуется различие между антонимами *мучить* и *нежить*, которые начинают восприниматься как

контекстуальные синонимы: оба действия, поскольку их субъектом является «нежить», одинаково мучительны для лирического героя. При этом эпитет *испуганная*, выраженный страдательным причастием, сообщает подлежащему *нежить* объектное значение, снижая степень его агентивности и продолжая игру со сменой активной и пассивной ролей участников ситуации. Данный эпитет, кроме того, эксплицирует и мотив страха, который до этого не получал прямого словесного выражения.

В следующей строфе сначала, как кажется, происходит расширение пространства (выход за пределы дома?), что выражено придаточным с пространственно-уступительным значением (*Куда ты ни пойдешь...*). Здесь Сологуб употребляет еще одно (помимо *прокинется*) областное слово — *пусторосли*. Существительное *пусторосль* зафиксировано во многих словарях, в том числе и в словаре В.И. Даля, со значением ‘дрянный кустарник’. Однако в контексте анализируемого стихотворения, как представляется, это значение не очень подходит, к тому же в словарях отмечается, что существительное *пусторосль* употребляется только в ед. числе, а в стихотворении Сологуба использована форма мн. числа, так что это слово, скорее, следует считать окказионализмом, который может получить разное толкование. Одно из них предложено И. Анненским в статье «О современном лиризме»: «...что-то глупо-кошмарно-дико-разросшееся, вроде назойливо не сказанных и цепких слов, из которых иной раз напрасно ищешь выдрать в истоме ночного ужаса» [Анненский 1979: 354]. Нужно отметить, что *пусторосли*, которые являются субъектом действия (*Возникнут пусторосли*), одновременно реализуют объектное значение и непосредственно связаны с мотивом страха, обозначая объект этого чувства, то, что вызывает страх. А активность лирического субъекта-адресата, обозначенного местоимением *ты*, оказывается мнимой, поскольку его попытки «борьбы» (поиска выхода из дискомфортной ситуации) безуспешны, он продолжает оставаться объектом (мишенью) воздействия некой враждебной активности. Внутренняя форма слова *пусторосли*, состоящего из двух корней, эксплицирует здесь и мотив пустоты, которая разрослась, заполнив собой всё вокруг, всё пространство, и внешнее (пустоту, бессмысленность жизни?),

и внутреннее (пустоту души?). Кроме того, мотив пустоты, как можно предположить, предвосхищает появление слова *тоска* в пятом четверостишии. Так, по мнению И.Ю. Вертеловой, пустота является одним из признаков тоски, поскольку тоска представляет собой «внутреннее переживание, при котором человек рассматривает себя как объект воздействия опустошающей его силы» [Вертелова 2004: 228]. (Возможно, не случайно следующим за *пусторосли* идет слово *измаешься*.) Конец четверостишия благодаря повторам перекликается с третьей строфой, проводя параллель между лирическим субъектом и «нежитью», при этом антонимическая пара *прокинется* (=проснется) — *заснешь* стирает границу между сном и явью, между реальностью и фантастикой (сны или сны наяву?), стягивая две основные смысловые линии в один узел. Сам Сологуб писал о себе: «Моя область — между грезой и действительностью. Я — настоящий поэт бреда» [Сологуб 1975: 592]. В конце строфы пространство сужается до конкретной «точки» в доме (что подразумевает глагол *заснешь*), оставаясь, впрочем, достаточно условным и неконкретным. Четверостишие заканчивается вопросом, ответ на который дают две заключительные строфы, но их содержание также не позволяет однозначно отнести описываемое ни к плану сновидений, ни к регистру реальности.

В пятой строфе мы опять сталкиваемся с семантической двойственностью. Так, слово *сожитель* может обозначать как человека, так и существо «иного мира», о чем свидетельствует эпитет *прозрачною (щечкой)*, который имеет значение «очень бледный, болезненный» (о человеке) и «пропускающий сквозь себя свет» (что по отношению к одушевленному существительному ассоциируется с бесплотностью, призрачностью). Глагол *прильнуть* при этом указывает на максимальную телесную близость и заставляет вспомнить глагол *нежить* из третьего четверостишия, а также возвращает к началу стихотворения (*Не трогай*) и дает понять, что попытки героя избежать тактильного контакта потерпели неудачу. Слово *обитель*, с одной стороны, является синонимом лексемы *дом*, а с другой — в силу своей стилистической окраски (устар., высок.) и словообразовательных связей, имеет добавочные коннотации: отенок возвышенности, свойственный слову, вызывает представление о сфере души,

а связь с глаголом *обитать* («жить») расширяет конкретное пространство дома до жизненного пространства в целом. Чувство тоски, отделенное от своего носителя (которым в равной степени может быть и лирический субъект, и «сожитель»), приобретает предметно-орудийное значение и предстает как экзистенциальное состояние, в котором пребывают и герои, и окружающий мир. Эпитет *серую (тоской)* указывает на обыденность происходящего и в сочетании с глаголом *затмил* создает ощущение беспросветности и безнадежности.

Соединительный союз *и*, с которого начинается заключительная строфа, связывает тоску с родственным ей чувством страха (эта связь отмечена Ю.С. Степановым, который рассматривает тоску и страх как единый концепт «страх перед существованием вообще» [Степанов 2004: 896]). Благодаря повторам последнее четверостишие соотносится с первым и тем самым образует композиционное кольцо. Слово *знакомо* (антонимически связанное с *незнакомо* из начальной строфы) сопровождается синонимом *близко* и интенсификатором *так*, указывающим на полноту, предельность проявления признака. Таким образом, если причина страха может быть неизвестна, само это чувство оказывается постоянным, хорошо знакомым спутником («сожителем») лирического субъекта.

Параллельно персонификации страха (*И будет жуткий страх... Стоять во всех углах...*), заполнившего собой весь дом (*во всех углах*), происходит и олицетворение пространства (*тоскующего дома*), которое объединяет всех участников ситуации: и тех, *кому привольно дома*, и лирического героя. Оба мира, внешний и внутренний, мистический и реальный, действительный и мнимый, как в зеркале, отражаются друг в друге, оказываются уравненными и уравновешенными, так что соединяются в единое, нераздельное пространство, символизирующее пространство жизни вообще, и страх, который заполнил собой все вокруг, — это метафора «ужаса жизни», характеризующая и все мироздание, и сознание воспринимающего субъекта. Круг замкнулся, все линии слились, и прошлое отразилось в будущем. Кольцевая композиция символизирует излюбленный сологубовский символ — круг (слово вынесено и в название его лучшего сборника «Пламенный круг»), иначе говоря — господство закона вечного повторения: *Что*

было, будет вновь, / Что было, будет не од-
нажды [Сологуб 1975: 345]. И нельзя не со-
гласиться с Ф. Сологубом, который был
убежден, что «искусство символическое
неизбежно приводит к раздумью о смысле
жизни» [Сологуб 2002: 418].

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И.Ф. О современном лириз-
ме // Книги отражений. — М., 1979.

Венцлова Т. Собеседники на пиру: Лите-
ратуроведческие работы. — М., 2012.

Вертелова И.Ю. Семантические истоки
идеи грусти, печали и кручины в русском языко-
вом сознании // Слово в тексте, словаре и куль-
туре. — Калининград, 2004.

Гостева А.В., Сулемина О.В. СТРАХ /
УЖАС // Русские литературные универсалии
(типология, семантика, динамика). — Воронеж,
2011.

Даль В.И. Толковый словарь живого вели-
корусского языка: в 4 т. — М., 1956. — Т. 2.

Ковтунова И.И. Поэтический синтак-
сис. — М., 1986.

Славянская мифология: Энциклопедиче-
ский словарь. — М., 1995.

Сологуб Ф. Стихотворения. Библиотека
поэта: Большая серия. — М., 1975.

Сологуб Ф. Искусство наших дней // Собр.
соч.: в 6 т. — М., 2002. — Т. 6.

Степанов Ю.С. Константы: Словарь рус-
ской культуры. — М., 2004.

REFERENCES

Annenskiy I.F. O sovremennom lirizme,
“*Knigi otrazhenii*”, Moskva, 1979.

Ventslova T. Sobesedniki na piru: Litera-
turovedcheskie raboty, Moskva, 2012.

Vertelova I. Yu. Semanticheskie istoki idei
grusti, pechali i kruchiny v russkom yazykovom
soznanii, *Slovo v tekste, slovare i kul'ture*, Kalinin-
grad, 2004.

Gosteva A.V., Sulemina O.V. STRAKh /
UZhAS, *Russkie literaturnye universalii (tipologiya,
semantika, dinamika)*, Voronezh, 2011.

Dal' V.I. Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo
yazyka: in 4 vol. (the Explanatory Dictionary of the
Living Great Russian Language by Vladimir Dahl),
Moskva, 1956, Vol. 2.

Kovtunova I.I. Poeticheskii sintaksis, Mosk-
va, 1986.

Slavyanskaya mifologiya: Entsiklopedicheskii
slovar', Moskva, 1995.

Sologub F. Stikhotvoreniya. Biblioteka poeta:
Big series, Moskva, 1975.

Sologub F. Iskustvo nashikh dnei, *Coll. ed.: in
6 vol.*, Moskva, 2002, Vol. 6.

Stepanov Yu.S. Konstanty: Slovar' russkoi
kul'tury, Moskva, 2004.

ОТВЕТЫ ЧИТАТЕЛЯМ

Вопрос: В современной речи часто встречается английское выражение *No comment*. Какова история его возникновения? (Ма с л о в А., г. Ногинск)

Ответ: В русском языке XIX в. употреблялись выражения *без комментариев* и *комментарии излишни* (калька немецкого оборота *Kommentar überflüssig*).

Английское выражение *No comment* получило распространение в XX в. Впервые оно было зафиксировано в английских словарях в 1950 г. По сведениям большинства лексикографических источников, автором данного выражения является Уинстон Черчилль. 12 февраля 1946 г. он после встречи с Гарри Труменом в Белом доме заявил журналистам: «No comment», при этом пояснил, что данное выражение он позаимствовал у американского дипломата С. Уэллса. Оборот *No comment* получил в дальнейшем широкое распространение, прежде всего в речи политиков и журналистов, и стал интернационализмом. В языке современных отечественных СМИ встречается как англоязычное вкрапление *No comment*, так и его русский эквивалент *Без комментариев*, в котором используется форма множественного числа.