Уральский государственный педагогический университет

Уральский филологический вестник

Русская литература XX-XXI веков: направления и течения

3

2016

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3 / 2016

серия
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX -XXI ВЕКОВ: НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ

Екатеринбург
2016

УДК 80.01 (082)
ББК Ш5 (2-р) 6-3
У 68

Редакционная коллегия:
Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения»:
Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)
Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, проф.
(Южно-Уральский государственный университет)
М.Н. Липовецкий, д-р филол. наук, проф.
(Университет штата Колорадо, Болдер, США)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет». / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2016. – Вып. 3. – 318 с.
(Серия «Русская литература XX -XXI веков: направления и течения». Вып. 17)
ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи российских, украинских, белорусских, венгерских и финских исследователей о современной русской литературе. Центральной теоретической проблемой явилась проблема специфики лирического сюжета, а также диалектика традиций и новаторства. Уделено внимание жанрово-стилевым тенденциям творчества конкретных авторов.

Статьи, представленные в сборнике, послужат установлению диалога, коррекции методологических подходов и приемов анализа поэтики, обмену опытом в рамках научного сотрудничества.

Сборник рассчитан на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2016
© Уральский филологический вестник, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
О специфике лирического сюжета

Полежаева Т.В. Сюжет в лирике: целостно-системный подход 9

Барковская Н.В. «Черный монах» А. Чехова и А. Блока: к проблеме лирического сюжета 28

Гутрина Л.Д. «Обещание» О.Ф. Берггольц: лирический сюжет стихотворения 38

Верина У.Ю. «Переживание сюжета» и композиция стихотворений С. Львовского 46

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

Раковская Н.М. Русская классика в парадоксальной критической рефлексии К. Леонтьева 55

Силантьева В.И. Традиция в перспективе переходного времени 67

Налегач Н.В. Небесные образы в книге стихов И. Анненского «Тихие песни» 81

Йожа Д.З. Метаморфозы Дарьяльского: диалог инициационного и мифологического текстов в эволюции нарциссического героя . 91

Алексеева Н.В. Роман Андрея Белого «Маски»: игровое начало и формы его воплощения 108

Маршалова И.О. Мифопоэтика образов в циклах «Разлука» Марины Цветаевой и «После разлуки» Андрея Белого 116

Скрипова О.А. Трансформация балладного сюжета в поэме М. Цветаевой «На Красном коне» 128

Шестакова М.А. Экспрессионистическое начало в лирике О.Э. Мандельштама и Н.С. Гумилёва 140

Ленская С.В. Семантико-структурные особенности заглавий в русской и украинской малой прозе 1920-х годов (опыт сравнительного анализа) 148

Пархаева А.А. Жанровая модель микроцикла К. Федина «Сказочки» 159

Кубасов А.В. «Товарищ Брук» С.Д. Кржижановского и «Подпоручик Киже» Ю.Н. Тынянова: варианты представления мнимости 170

Степанова А.А. Аполлоническое / дионисийское как фаустовская антиномия в романе Евгения Замятина «Мы» 183

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Житко Р.Г. Художественное воплощение и коннотация категории пустоты в романе В.О. Пелевина «t» 194

Оляндэр Л.К. Музыкальная структура прозаического текста. (На материале повести В. Астафьева «Пастух и пастушка») 204

Зверева Т.В. «Облачный полк» Эдуарда Веркина: между фотографией и картиной 220

Нечаева Е.А. Эстетическая коммуникация в художественной практике московского концептуализма 227

Подлубнова Ю.С. «Что не нравится – я просто отменяю»: остранения Д.А. Пригова 237

Минеева И.Н. Остров Готланд как благодатная Самария: поэтический опыт И. Фонякова 249

Фокина С.А. Семиотизация страстей как проявление авторской идентичности в on-line пространстве. Случай «павичевского» стихотворения Елены Рыжковой 258

Кузнецова Л.В. Поэтика пространства литературного текста на экране 268

Савкина И.Л. Пиковая дама: женственность и старость в современной российской женской литературе 281

Черняк М.А. «Сегодня в газете – завтра в куплете»: отражение современной истории в российской массовой литературе 296

Сведения об авторах 304

SUMMARY 308

ОТ РЕДАКЦИИ

Выпуск 17-й сборника «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения» включает в себя 26 статей авторов из разных вузов России (Екатеринбург, Ижевск, Кемерово, Петрозаводск, Санкт-Петербург, Ульяновск, Челябинск), Беларуси (Гродно, Минск), Украины (Днепропетровск, Луцк, Одесса, Полтава), финского города Тампере и венгерского Будапешта.

В первом разделе «Вопросы теории» публикуются материалы заочной полемики, развернувшейся вокруг проблемы специфики лирического сюжета. Инициирована дискуссия статьей украинской коллеги Т.В. Полежаевой. Выступая против теории бессюжетности лирики, исследовательница настаивает на применимости категории сюжета ко всем родам литературы и предлагает типологию лирических сюжетов (большой-полный, большой-неполный, малый-полный, малый-неполный). Свое понимание проблемы сюжетности лирических стихотворений высказали Н.В. Барковская (полагающая, что сюжет в лирике – не развитие событий, а движение чувства), Л.Д. Гутрина (демонстрирующая на материале стихотворения О. Берггольц сюжет как развитие внутреннего конфликта в душе героини через мотив слово/песня, аллюзии, игру местоимениями) и У.Ю. Верина, развивающая понятие «переживание сюжета» (Т. Сильман) на материале стихотворения Ст. Львовского, включающего элементы лирики, эпоса и драмы.

Данный дискуссионный материал высвечивает два момента: во-первых, необходимость возврата к традиционным «школьным» понятиям теории литературы (и, может быть, их коррекции), во-вторых, острую потребность контактов исследователей русской литературы из разных стран, с тем, чтобы наши научные «языки» оставались взаимопонятными. В этой связи отметим актуальность научного семинара «Терминология гуманитарных наук в XXI веке», проведенного в январе 2016 г. в Университете г. Седльце (Польша).

В той или иной степени размышления о специфике лирического сюжета, собранные в первом разделе, дополняются статьями Н.В. Налегач, анализирующей стихотворения И. Анненского, И.О. Маршаловой, сопоставившей циклы А. Белого и М. Цветаевой, О.А. Скриповой, исследовавшей лиризацию балладного сюжета в поэме М. Цветаевой «На Красном коне».

Раздел «Поэтика модернизма» включает статьи, реализующие принципы и приемы сравнительно-типологического анализа (сопоставление произведений А. Белого и М. Цветаевой, О. Мандельштама

и Н. Гумилева, С. Кржижановского и Ю. Тынянова), жанрового анализа, мотивного и мифопоэтического исследования. Весомую часть составили статьи, рассматривающие произведение в историческом и актуальном культурном контексте (отметим статью Н.В. Алексеевой о последнем романе А. Белого и статью Д.З. Йожи о «Серебряном голубе»); акцент сделан на динамике историко-литературного процесса рубежа XIX-XX вв.

Н.М. Раковская освещает полемику К. Леонтьева с Ф. Достоевским по поводу роли Пушкина в христианской культуре; охарактеризовав «эстетическую» критику К. Леонтьева, исследовательница полагает, что К. Леонтьева можно назвать предтечей русского модернизма. Поэтика произведений переходных эпох – предмет внимания В.И. Силантьевой. На материале полемики А. Чехова с Л. Толстым показано сложное отношение к традиции в периоды историко-культурных сломов: традиция может рассматриваться и как объект насмешки, отрицания, и как основа для экспериментов (в частности, жанровых инноваций). Нельзя не заметить актуальность звучания поднятых проблем и для литературы рубежа XX-XXI вв.

В статье Н.В. Налегач через тематический мотив небесных светил исследуется метасюжет в книге «Тихие песни» И. Анненского: напряженное стремление к идеалу сквозь «покровы кукольной Изиды». Н.В. Алексеева рассматривает А.Белого как писателя-инициатора новых форм; используя аналитический принцип «медленного чтения», исследовательница выявляет стихию карнавализации в романе «Маски», в частности, прием игры с «внесюжетными именами». Сосредоточившись на метаморфозах образа Даряльского, Д.З. Йожа анализирует диалог инициационных и мифологических подтекстов в романе А. Белого «Серебряный голубь». Очень интересен ракурс, выбранный исследователем: эволюция героя нарциссического типа. Рецепция мифологемы о Нарциссе в русской литературе перекликается, в какой-то степени, с мифологемой Фауста; герой фаустианского типа, борьба аполлонического и дионисийского начал в сюжете романа Е. Замятина «Мы», исследуются в статье А.А. Степановой на трех уровнях: психологическом, пространственном, философском. Эти публикации приоткрывают новые возможности для исторической типологии героев русской литературы, свидетельствуют, насколько глубок в художественном сознании писателей мифологический пласт, далеко не исчерпывающе изученный в отечественном литературоведении.

Варианты представления мнимости в произведениях Ю. Тынянова и С. Крижижановского анализируется в статье А.В. Кубасова, демонстрирующей возможности построения бытия мнимости средствами

речевой игры. Данный подход, думается, важен и для Р.Г. Житко, обратившегося к категории пустоты в романе В. Пелевина «t».

Диалог А.Белого и М. Цветаевой рассмотрен И.О. Маршаловой на материале двух очень разных, но контактно связанных произведений: циклов Цветаевой «Разлука» и Белого «После разлуки». Память балладного жанра проанализирована О.А. Скриповой в поэме М. Цветаевой «На Красном коне». Тематические мотивы послужили основанием и для обнаружения черт экспрессионистской поэтики в творчестве О. Мандельштама и Н. Гумилева в статье М.А. Шестаковой.

Помимо тематических мотивов, анализировались характерные черты циклических форм и некоторые жанровые модели в статьях С.В. Ленской и А.А. Пархаевой. Исследовательница из Полтавы обратилась к поэтике заглавий в украинской малой прозе 1920-х гг., обнаружив определенное сходство с русской новеллистикой данного периода и указав национальные отличия. Главное достоинство проделанной работы заключается в факте введения в научный оборот материалов из архивов и спецфондов (многие писатели были репрессированы, их творчество ранее не изучалось). Молодая челябинская исследовательница А.А. Пархаева показала трансформацию концепции «всенародного счастья» в микроцикле К. Федина «Сказочки». Учитывая присутствие на страницах выпусков нашего сборника коллег из Беларуси, можно предположить возможность сравнительно-типологических исследований «малой прозы» 1920-х гг. в литературе трех стран (Беларусь, Украина, Россия).

Раздел «Современная литература в культурном контексте» открывается статьей исследователя из Гродно. Обнаружив влияние разных учений, в том числе, гностической философии на концепцию романа Пелевина «t», Р.Г. Житко показывает двойственную семантику категории пустоты: это и проекция псевдодействительности, и метафора для обозначения потенциального творческого пространства.

Ряд статей посвящен рассмотрению поэтики литературного произведения в сопоставлении с приемами и принципами конструирования мира в других видах искусства. Л.К. Оляндэр исследует музыкальную структуру прозаического текста («Пастух и пастушка» В. Астафьева), обнаруживая параллель с музыкальной структурой начального пейзажа в романе «Воскресение» Л. Толстого. Т.В. Зверева исследует реконструкцию героического мифа в современной литературе для подростков («Облачный полк» Э. Веркина), функцию приема «остранения» во взгляде на события Великой Отечественной войны. Замена «исторического нарратива» непосредственным («фотографическим») видением объясняется тем, что история не оставляет следов, а искус-

ство, выявляя сверхсмысл события, обращает историю в миф.

Прием остранения активно используется в практике Д.А. Пригова, стремящегося, как показано в статье Ю.С. Полубновой, к уходу от любой дискурсивной конвенции. Попытка преодоления дискурсивности авторами московского концептуализма, рассмотренная с точки зрения реципиента, побудила Е.А. Нечаеву обратиться к понятию «мультитекст».

Конституирующая роль сознания реципиента продемонстрирована в статье И.Н. Минеевой, посвященной «шведскому тексту» в русской литературе – тексту, выстраиваемому самой исследовательницей вокруг острова Готланд (по аналогии с «Петербургским» и проч. текстами в русской литературе). Очень интересно моделирует И.Л. Савкина «сюжет» с опорой на пушкинский образ Пиковой дамы. В русле гендерных штудий, исследовательница анализирует репрезентации женственности и старости в произведениях Л. Улицкой и О. Славниковой.

Литература в медийном контексте – предмет исследований двух авторов. В статье С.А. Фокиной отмечен характерный факт интернет-мистификации (подменного имени), но данное явление нуждается в более глубоком изучении с привлечением соответствующей теории и более широкого круга фактического материала. Экранизации литературного произведения, способы интерсемиотического перевода, конкретные приемы и их смысл в экранизациях «Замка» Ф. Кафки, предпринятых А. Балабановым и М. Ханеке, составили содержание статьи Л.В. Кузнецовой.

Завершает сборник статья М.А. Черняк, посвященная отражению истории в современной массовой литературе (прежде всего, на примере произведений А. Берсеневой). Актуальный фактический материал сочетается, как всегда в работах этого исследователя, с выводами, имеющими теоретическое значение: о жанровых сдвигах в массовой литературе, «субжанрах», сбоях в процессе художественной коммуникации в случае, если автор, стремясь к художественному эксперименту, не удовлетворяет ожиданий читателя.

Мы благодарим всех исследователей, приславших свои работы для публикации. Надеемся, что чтение статей «соавторов» по сборнику будет небезынтересным и послужит дальнейшему упрочению научных контактов.

Н.В. Барковская

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Т.В. ПОЛЕЖАЕВА (*Луцк, Украина*)

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

СЮЖЕТ В ЛИРИКЕ: ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

Аннотация. Статья посвящена исследованию сюжета как понятия в теории литературы. Предметом исследования является проблема наличия сюжета в лирических произведениях. Рассматриваются основные подходы к изучению сюжета в лирике начиная со времен Аристотеля и до наших дней. Особо детально представлены поэтические концепции XX-XXI вв. на примере работ А.Н. Веселовского, А.И. Белецкого, Ф.В. Гладкова, М. Гина, М.С. Кагана, М. Горького, Л.И. Тимофеева, Г.Н. Поспелова, В. Лесина, А. Пулинца, Г.Л. Абрамовича, А.И. Ревякина, В.Л. Удалова и др. Уточнены узкие и несовершенные определения категории «сюжет», которые игнорируют всеобщие принципы и законы исследования литературных объектов (М. Горький, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Поспелов и др.). Констатируется, что подобное состояние в изучении проблемы лирического сюжета отрицательно сказывается на понимании «структуры лирического произведения», её составляющих, в частности места, роли, типологии сюжета и фабулы в лирике. Определено, что в современной теории литературы одновременно существуют противоречивые взгляды: «лирика бессюжетна», «лирика частично сюжетна», «лирика сюжетна, но иногда бесфабульна» и «лирика всегда сюжетна и фабульна». Представлены два исторических уровня развития теории литературы: частично-системный и целостно-системный. На основе целостно-системного уровня представлен объективный выход из сложившихся противоречий – определение единственно возможного решения проблемы наличия сюжета в лирике. Определена внутренняя неразрывная взаимосвязь категорий «образность – конфликтность – сюжет – жанр». Акцентировано внимание на несостоятельности гипотез «теория бесконфликтности», «бессюжетность произведений», «атрофия жанров», «смерть жанра». Категория сюжета представлена со стороны строения и развития: большой-полный

и большой-неполный, малый-полный и малый-неполный. Разновидности малого лирического жанра представлены на примере стихотворений Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун», А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека…», А. Ахматовой «Гость».
Ключевые слова: лирический сюжет, бессюжетность лирики, целостно-системный метод, внутренняя форма произведения, Э. Асадов, А. Блок, А. Ахматова.

У лирического сюжета как понятия в теории литературы длинная история и сложная судьба. Встречается множество противоречивых суждений относительно правомерности существования сюжета в лирике. И хотя этот вопрос существует еще со времен Аристотеля, особенно пристальное внимание ученых он привлекает на рубеже XX-XXI вв. Именно в это время прогрессирует ошибочная и необоснованная «теория бессюжетности». Причиной этому стали узкие и несовершенные определения категории «сюжет», которые, игнорируя всеобщие принципы и законы исследования литературных объектов, достаточно быстро стали традиционными (М. Горький, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Поспелов и др.) и служат отправным ориентиром для многих ученых и теперь. Однако некоторые издания осмеливаются критиковать «теорию бессюжетности», истоки которой связывают с методологической эклектикой, частичной системностью при исследовании категорий «сюжет», «фабула», «лирика», «эпос» и др.

Подобное состояние в изучении проблемы лирического сюжета отрицательно сказывается на понимании «структуры лирического произведения», её составляющих, в частности места, роли, типологии сюжета и фабулы в лирике. Сегодня в теории литературы одновременно существуют противоречивые взгляды: «лирика бессюжетна», «лирика частично сюжетна», «лирика сюжетна, но иногда бесфабульна» и «лирика всегда сюжетна и фабульна».

Обратимся к истории вопроса о наличии сюжета в лирике.

Разные взгляды на проблему сюжета существовали еще со времен Аристотеля. В их основе – отличающиеся взгляды на художественную литературу, на отдельные поэтические вопросы в эстетическом и философском освещении.

Напомним малоизвестный факт, что ещё в первые десятилетия XX в. некоторые известные теоретики однозначно считали, что сюжет свойственен любому произведению. В частности, А.Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов» (1897 – 1906) дал глубокое определение сюжета и мотива как его составляющей: мотив – «это образный одночленный схематизм»; мотивы – «неразлагаемые далее элементы», а «сюжеты

это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [Веселовский 1982: 362, 363]. А.Н. Веселовский не касался специфики сюжета в лирике, но его признание лирических сюжетов четко видно из того, что сюжеты и мотивы он выводил из образности, которая свойственна всей литературе. Из приведенных слов также видно, что сюжет и мотив он понимал как всеобщие и противоречащие в своём единстве явления: они касаются как внешних событий («актов человеческой жизни»), так и внутренних («психики»).

Позицию А.Н. Веселовского поддержал известный украинский историк и теоретик литературы А.И. Белецкий в 1923 г.: «всякая сюжетная схема не монолитна: она легко расчленяется на ряд элементов, способных существовать в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами». А.Н. Веселовский определяет мотив как «простейшую повествовательную единицу»; «Мотив – высшая степень обобщения мысли»[1] [Белецкий 1966: 331-332]. А.И. Белецкий также находит, что сюжет – это «совокупность событий как внешнего, так и внутреннего порядка (события, поступки, активные душевные переживания)», и это важно, поскольку целостно. Мысль опирается и на такой довод: сюжет – это совокупность событий, «на которой, как на скелете, держится живая плоть поэтического произведения. Увидеть скелет сквозь эту живую плоть конечно можно только путем определенного отстранения мысли» [Белецкий 1966: 321]. По поводу лирических произведений А.И. Белецкий пишет: «В чистой лирике нет сюжета в понимании комплекса действий, есть только мотивы, темы» [Белецкий 1966: 342], а «мотив – обыкновенное предложение повествовательного характера» [Белецкий 1966: 332]. Из выше приведенного следует, что в лирике тоже есть сюжет, только выглядит он иначе, чем в эпосе или драме: «В лирике явным или тем, что имеется в виду, подлежащим, героем для нас выступает сам поэт, который открывает с той или другой стороны сферу своего внутреннего мира» [Белецкий 1966: 355]. В связи с этим важно высказывание А.И. Белецкого: «В мировой литературе есть и произведения, которые дают сюжеты и мотивы в почти оголенной форме; в сказках древних народов, в народных приметах и поговорках у нас часто имеются такие оголенные сюжеты и оголенные мотивы» [Белецкий 1966: 332].

В защиту лирического сюжета выступал и писатель Ф.В. Гладков в 1934 г. в эссе «Мой творческий опыт рабочему автору»: «… строго

[1] А.И. Белецкий имеет в виду статью А.Л. Бема, которая вышла в 1918 г.

говоря, нет бессюжетных художественных книг, но одна книга сюжетно спокойна, в ней нет интриги <…> другая книга с волнующим сюжетом <…> Разные бывают градации сюжетности» [Тимофеев 1974: 393].

Такого взгляда придерживался и В.И. Кулешов в 1977 г.: «В лирике сюжетом является последовательность развертывания чувства. Раз перед нами стихотворение, значит оно определенным образом построено, то есть имеет структуру <…> Образы чувств выступают в определенной законосообразности: сам поэт решает, что будет первым, что вторым, где – теза, где – антитеза. А это и есть своего рода завязка и развязка. Почти всегда можно указать и ударный кульминационный стих, его смысловую и риторическую вершину, к которой тяготеет все остальное <…> Важно утвердить положение о наличии сюжета в лирике» [Кулешов 1977: 42].

В 1971 г. М. Гин в книге «От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова» пишет, что за любым художественным произведением стоит какой-то художественный факт, какие-то обстоятельства. «Художественное произведение всегда порождается определенной реальностью», но воссоздавать ее автор может как эпично, так и лирично. В лирических произведениях, как пишет М. Гин, «факт может оставаться и за пределами произведения, исполняя роль толчка, импульса для мысли творца» [Гин 1971: 65]. Он приводит также другой вариант: «Факт описывается только в начале, оставаясь своего рода отправным пунктом лирического сюжета стихотворения» [Гин 1971: 72]. Таким образом, автор этих строк также указывает, что в лирике всегда есть сюжет.

В том же 1971 г. другой теоретик-литературовед М.С. Каган пишет, что «нет и не может быть произведения искусства, которому бы не был присущ определенный сюжет и тема, которая разворачивается в нем» [Каган 1971: 470]. Как видим, ученый признает, что сюжет есть в любом произведении, но характер его разный.

Таким образом, в XX в. было достаточно много высказываний в пользу лирического сюжета.

Иной позиции придерживался, как известно, М. Горький, который определял сюжет как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей – история роста и организация того или иного характера, типа» [Горький 1953: 215]. Из такого определения сюжета соответственно вытекает следующее заключение: лирика, в которой нет взаимоотношений людей, истории роста их характеров, должна считаться бессюжетной.

По этому пути в науке, опираясь на авторитет Горького, пошло подавляющее большинство теоретиков 30 -40 гг. XX в. Л.И. Тимофеев в книге «Стих и проза» (1938), понимая события только как внешние, писал: «Непосредственные, данные нам в произведении взаимоотношения людей, показаные в полной цепи событий, называются сюжетом произведения..», «Сюжет – отличительный признак эпического повествования» [Тимофеев 1938: 107, 111]. Позже на протяжении многих десятилетий Л.И. Тимофеев будет отстаивать принцип бессюжетности лирики: «В лирике перед нами композиционная организация, выражающаяся в движении переживания. Но сюжета как системы событий в ней нет. В эпических и драматургических произведениях сюжет выступает именно как система событий, отражающих в конечном счете общественные противоречия и конфликты <…> Композиция, таким образом, может быть организована и сюжетно и несюжетно. Эпическое повествование и драматургия сюжетны, лирика несюжетна <…> Но не во всяком произведении мы будем иметь дело с сюжетом, т.е. с раскрытием характеров при помощи событий, в которых обнаруживаются свойства этих характеров. Так, в лирике с этой точки зрения мы не имеем сюжета, поскольку в ней нет изображения событий и поступков <…> Если человек изображаестя в развитии, сюжетно, как законченный характер, – перед нами эпос. Если он изображается в отдельном своем состоянии, в переживании, без сюжета, – перед нами лирика» [Тимофеев 1976: 160, 157, 163, 346].

Для того чтобы как-то обозначить, что же в лирике есть вместо сюжета, Л.И. Тимофеевым была выдвинута «теория композиции»: «В композиции художественного произведения мы наблюдаем две основные формы: *событийную* – сюжет и *несобытийную*, несюжетную, как это прежде всего можно видеть на примере лирики. Композиция, таким образом, может быть организована и сюжетно и несюжетно <…> Композиция – это, прежде всего, художественное средство создания, раскрытия, обрисовки характера путем определенного, последовательного изображения его свойств и признаков, путем соотнесения его с другими характерами <…> Характер, так сказать, переходит в композицию, как и она в свою очередь переходит в характер» [Тимофеев 1976: 157].

В 40-х гг. Г.Н. Поспелов также придерживался широко принятой в то время позиции «лирика бессюжетна», однако высказывал её менее определенно. В «Теории литературы» (1940) он только упоминает о композиции в названии главы «Поэтические жанры и их композиция», а по поводу лирики пишет: «Лирика в большинстве случаев не имеет

повествовательного сюжета, она бессюжетна <…> Но бывают и сюжетные лирические произведения. Это – лирические баллады. Баллада представляет собой короткое эмоциональное повествование о каком-либо событии; в ней есть и действующие лица, и сюжет, совсем как в эпическом произведении, и, тем не менее, баллада часто бывает лирическим произведением. В коротком эмоциональном повествовании поэт иногда не углубляется до создания типов и типических действий. Его сюжет не типизирует реальную жизнь, а только выражает типические мысли и настроения поэта» [Поспелов 1940: 160 -161]. В последнем предложении приведенной цитаты легко увидеть обычную игру слов, поскольку «типические мысли и настроения» – это один из способов типизации реальной жизни поэтом.

В последующие годы Г.Н. Поспелов придерживается той же позиции. Его высказывания еще ярче представляют внутренние противоречия: «Изображенная в произведении пространственно-временная последовательность событий, складывающихся из поступков персонажей, есть сюжет произведения. Поэтому эпические произведения всегда, так или иначе, бывают сюжетными и в своей сюжетности очень часто, хотя и не всегда, конфликтными» [Поспелов 1978: 98]. Эта мысль – отголосок ошибочной «теории бесконфликтности», которая в теории литературы много раз отбрасывалась. Сюжеты не могут строиться только на внешних действиях, на внешних поступках героев, двигающих действие вперед, как это обычно определяется в литературоведении. Сюжет вбирает все возможные проявления – как внешнего, так и внутреннего порядка – как и высказывания персонажей, обращенные к другим или обращенные к себе. Несмотря на это, Г.Н. Поспелов определяет сюжет только в одной разновидности лирики – изобразительно-повествовательной.

Проблема с определением лирического сюжета зачастую прослеживается на страницах одного пособия, одной книги, даже в тексте одной статьи [Недилько 1994: 132; Ревякин 1972: 43-44, 50]. Обратимся по этому поводу к словарям.

Третье издание «Словаря литературоведческих терминов» (1971) В. Лесина и А. Пулинца содержит следующее определение: «Сюжет – те сложные конфликты и взаимоотношения между персонажами, те события, разворачивая которые писатель раскрывает характеры персонажей <…> это представление персонажей художественного произведения в действии..» [Лесин, Пулинец 1971: 407]. Здесь же в статье «Лирика» можно найти такое несмелое уточнение: «..в лирических произведениях могут быть эпические моменты (зародыши сюжета), диалогическая форма, свойственная драме» [Лесин, Пулинец 1971:

216]. Авторы уточняют, что эти «зародыши сюжета» являются именно «эпическими моментами», или «диалогической формой», свойственной драме. Дальнейших размышлений относительно лирики и сюжета нет. Но в 1985 г. выходит книга В. Лесина «Литературоведческие термины», в которой мы находим более откровенное высказывание относительно сюжетности лирики: «В лирических произведениях они (сюжеты) или отсутствуют, или пребывают в зародышевом состоянии. В них на первом плане не разворачивание внешних событий, а выявление чувств, переживаний, настроений» [Лесин 1985: 217]. Иными словами автор признает, что в лирических сюжетах на первом плане не внешние события, а внутренние, что уже указывает на отличие лирического и эпического сюжета, и, одновременно, на *своеобразие* лирического сюжета (но, все-таки, *сюжета*).

Одновременно с изложенными выше двумя позициями – «лирика сюжетна» и «лирика бессюжетна» – существует и третья точка зрения – «лирика *иногда* сюжетна».

Частичная сюжетность лирических произведений – это наиболее распространенная концепция ученых рубежа XX-XXI вв. Как гипотеза, она имеет полное право на существование. Обратимся к пособию В.Я. Недилько «Элементы теории литературы» (1994): «Лирические <…> произведения, которые не имеют сюжета, передают внутреннее состояние человека, его настроения, чувства и переживания» [Недилько 1994: 49]. В 1997 г. ученый уточнил свою позицию: «Сюжет – событие или система событий, положенная в основу эпических, драматических, *иногда* лирических произведений» [Літературознавчий словник-довідник 1997: 666].

Различие между внутренней стороной событий, изображенных в произведении, и внешней стороной (всесторонне исследованной в литературоведении) все больше привлекает внимание исследователей. В 1961 г. Г.Л. Абрамович, рассматривая термин сюжет, пишет, отстаивая частичное присутствие его в лирике: «Движения событий нет лишь в тех эпических произведениях, непосредственным объектом изображения которых являются картины природы (например, «Лес и степь» Тургенева) или рассматриваемые в их статике черты человеческих характеров (например, юморески молодого Чехова) <…> Как правило, не имеют системы событий лирические произведения..». В виду отсутствия движений событий либо наличия статики представленного образа-характера ученый приходит к выводу о бессюжетности некоторых эпических произведений, опираясь на внешний событийный ряд как на определяющий. Но дальше ученый продолжает: «В подавляющем большинстве творений лирики выражается движение мыслей, чувств,

переживаний, передаются те или иные конфликты внутреннего мира. Изображения развития того или иного жизненного конфликта называется сюжетом» [Абрамович 1961: 133]. Здесь основой для определения сюжета автор избирает «движение» и «развитие» мыслей, чувств, переживаний героя. Но, если, например, лирическое стихотворение, или вообще – творение лирики – не будет соответствовать этой основе, то, по Абрамовичу, сюжет в них можно и не найти. Иными словами, если в наличии только статика «мыслей, чувств, переживаний», то речь о сюжете «лирического творения» вести нельзя.

Позже, в 1979 г. Г.Л. Абрамович конкретизирует свою мысль: «Как правило, не имеют системы событий лирические произведения. Это не значит, однако, что они бессюжетны <…> поэт раскрывает в своем произведении происходящее во внутреннем мире движение мыслей, чувств, переживаний <…> и определяет известную сюжетность лирического произведения» [Абрамович 1979: 118]. Иными словами, Г.Л. Абрамович признает наличие лирического сюжета, определяя его существенное отличие от эпического. Если таким отличием является движение событий *внешних*, то существенным отличием сюжета лирического будет движение событий *внутренних* («*движение* мыслей, чувств, переживаний»).

Ряд примеров, иллюстрирующих частичную сюжетность лирических произведений, можно продолжить, но основная их суть будет сводиться к следующему. Если основополагающим содержанием произведения являются мимолетные впечатления и мгновенные переживания, если в них непосредственно не передается *развитие* событий, нет *движения* мыслей, чувств и переживаний, то сюжетным такое произведение назвать нельзя. Правда, в ряде случаев, как, например, у А.И. Ревякина есть уточнение: «Но сюжет все-таки присутствует и в этих произведениях. Условно его можно назвать психологическим» [Ревякин 1972: 132].

Таким образом, на протяжении XX в., как и ранее, существуют разные взгляды на проблему наличия или отсутствия сюжета в лирике. Каждый из взглядов обоснован фактами, каждый подтвержден авторитетами, каждый так или иначе обусловлен. Но, в тоже время понятно – существовать эти концепции одновременно, претендуя на *истинность*, не могут, поскольку опровергают друг друга. Нельзя сказать, например, что в стихотворении А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека…» сюжет одновременно и есть, и его нет, или он здесь присутствует частично. Можно лишь сказать наоборот: либо в данном произведении сюжет есть, либо его нет.

Вследствие этого неразрешенного противоречия возникает много вопросов. Например: почему так долго в науке одновременно продолжают существовать взаимоисключающие суждения? какое из представленных суждений истинно? какие методологические погрешности не позволяют сделать объективный вывод?

Сложность исследования обозначенной проблемы состоит в том, что категории «сюжет» и «лирика» не существуют в теории литературы отдельно. Они связаны не только между собой, но и с другими категориями и понятиями, и поэтому их исследование зависит от качества исследования смежных вопросов. Недостаточно исследованными до сих пор остаются категории рода, вида в литературе, конфликта, коллизии, фабулы, этапов развития действия в произведении, сюжетной линии и т.д. Все это также влияет на качество представлений о сюжете в лирике, о составляющих сюжета со стороны его строения и со стороны развития, о существенных принципах лирики, о разновидности проявления лирического действия, о типологических разновидностях лирики, о композиционной возможности лирического сюжета и т.д.

Решение этих и других проблем (в нашем случае, связанных с лирическим сюжетом) зависит от уровня методологических подходов в науке. В литературоведении XX в., как известно, объективно существуют два исторических уровня развития теории литературы:

1) частично-системный и

2) целостно-системный [Удалов 1995].

Причину отсутствия четких представлений в 50 -80-х гг. об этих уровнях сегодня можно понять. Просто «системный подход» охватывает конкретику объективных методологических исследований лишь частично. Как следствие – рождаются разные взгляды на один и тот же вопрос. Они, в свою очередь, способны стать основой для «целостно-системных» исследований.

Уже доказано, что современная теория литературы находится в рамках переходного периода от частично-системного к целостно-системному уровню своего развития. Выход на целостно-системный уровень зависит от осознанного использования принципов и правил *целостно-системного метода*[2]. Это дает достаточные основания для

[2] *Бушмин А.С.* Задачи философских семинаров в разработке методологических проблем гуманитарных наук // Философско-методологические проблемы специальных наук. Л., 1976. С. 129-138; *Гусев В.И.* К соотношению философских и литературоведческих категорий в контексте современной интерпретации классики // Классика и современность. М., 1991; *Удалов В.* Теория литературы: целостно-системный уровень. Часть 1. Луцк, 1995; *Удалов В.* Проблемы разви-

абсолютно объективного целостного определения лирического сюжета.

Основная причина названных выше недостатков в исследовании поэтического материала, лирического сюжета в том числе, коренится, прежде всего, в качестве методологии современного литературоведения, а значит, в качестве мышления и познания. Сегодня необходимо учитывать наличие *четырех уровней методологии науки* вообще, они же имеют непосредственное отношение к методологии литературоведения:

1) *эклектический уровень* (элементарные знания, отдельные, единичные сведения об отдельных объектах);

2) *классификационный уровень* (отдельные сведения о соотношении отдельных объектов с учетом их только внешних взаимосвязей);

3) *частично-системный уровень* (учет частичного взаимодействия объектов, частичные знания и частичное использование объективных всеобщих законов Действительности; результаты исследования на этом уровне не выходят за пределы «общего»);

4) *целостно-системный уровень* (естественные, целостные знания об объектах, их целостное взаимодействие с внутренней и внешней стороны, как между собой, так и с Действительностью. Базовая основа естественных знаний об объекте – это использование естественных и всеобщих принципов и законов Действительности с учетом бинарных закономерностей: «целое и часть», «статика и динамика», «структура и система», «строение и развитие», «анализ и синтез», «объединение и разъединение», «внутреннее и внешнее», «непосредственное и опосредованное», «отношение и взаимодействие», «непрерывность и перерыв постепенности», «процесс и скачок», «постепенность и ступенчатость», «соблюдение основы и смена основ», «координация и субординация», «возможное и необходимое» и т.д. Принципы объективной Действительности: все есть *мысль* (тонкая материя); все *подчиняется законам*; все *движется*; все имеет *противоположность*; все движется *гармонично* (взаимодействие противоположностей); все имеет *причину и следствие*; все *бинарно* и т.д.

Сегодня современное литературоведение находятся в пределах *переходного периода* – от традиционного, частично-системного к ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНОМУ уровню. Это определяется тем, что в последнее время наряду с частичными подходами и следствиями все чаще встречаются и объективные, целостные представления о *пути,*

тия современной теории литературы. Целостно-системный подход. Луцк, 1998.

направлении и *способах* исследования (интуитивные или осознанные). Все чаще звучит мысль о неудовлетворенности многочисленными существенно различными, субъективными представлениями об определенных объектах исследования: об образе, конфликте, сюжете, жанре, также виде, роде, методе и т.д. В условиях современного развития литературоведения необходимо изменить подход к системе анализа.

Так, важно отметить следующее взаимодействие поэтических аспектов: «*образность-конфликтность-СЮЖЕТ-жанр*». Каждый из этих аспектов имеет одно неизменно существенное определение и разную форму проявления (именно это пока часто не учитывается при исследовании). Указанная цепь аспектов по своей сути неразрывна, это значит, что *одно* (например, сюжет) не бывает без остальных составляющих цепи, и, в то же время, *одно* выплывает из *других* остальных составляющих цепи. Это значит: 1) произведений без образов не существует (неоспоримый факт); 2) от формы столкновения образов зависит форма конфликтности (неоспоримое наличие образа, лежащего в основе коллизии, указывает на обязательное наличие конфликта); 3) форма развития конфликтности составляет содержание СЮЖЕТА и определяет его сложность (наличие фабулы или фабул в составе сюжета; внутреннее или внешнее его проявление; *одномоментное* проявление также); 4) форма строения и развития СЮЖЕТА определяет жанр произведения (в лирическом сюжете жанр, как правило, *малый и часто неполный*[3]).

Иными словами, произведений без образов не существует. Поскольку столкновение образов – это содержание конфликта, а конфликтность – содержание сюжета, то жанр, в свою очередь, форма этого сюжета. Каждое звено квадриадной цепи – это неотъемлемая часть внутренней формы произведения. Значит, на уровне цепи указанных аспектов («*образность-конфликтность-сюжет-жанр*») неизменно и объективно в произведении должны присутствовать все четыре – и определенный *образ* (образы), и *конфликт* (коллизия или коллизии), а значит и *сюжет* (в лирических произведениях он, как правило, состоит из одной фабулы), который определяет *жанр* произведения. Одновременно указанные аспекты бывают разными по содержанию и форме, да и присутствие их в произведении тоже имеет варианты. Именно эти свойства часто не принимают во внимание при анализе поэтиче-

[3] Малый жанр – наличие только одной сюжетной линии (фабулы). Неполное развитие сюжетной линии (фабулы) – это отсутствие одного или более этапов развития сюжета (экспозиции, завязки, развития действия, кульминации, развязки).

ской стороны произведений, что приводит к появлению таких несостоятельных гипотез как «теория бесконфликтности», «бессюжетность произведений», «атрофия жанров», «смерть жанра» и т.п.

Сюжет любого произведения, в данном случае нас интересует лирический сюжет, имеет разные формы и виды, и не только со стороны материала (бытовые, психологические, социальные, философские, мировоззренческие и т.д.), но и со стороны *строения* и *развития*:

1) со стороны *строения* (*малый* сюжет – состоит из одной фабулы[4]-сюжетной линии; *большой* сюжет – состоит из двух или более фабул-сюжетных линий);

2) со стороны *развития* (*полный* сюжет – все пять этапов развития действия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, и *неполный* – меньше пяти этапов[5]).

Таким образом, можно определить *четыре типа сюжета*: два – по *строению* и два – по *развитию* (*большой-полный* и *большой-неполный, малый-полный* и *малый-неполный*) – что помогает определить жанр любого произведения[6].

---

[4] Фабула нами понимается как причинно-следственное развитие событий в произведении на основе одного конфликта или коллизии; это отдельная, сжатая история. Фабула может составлять весь сюжет произведения (сказка, рассказ, миниатюра и т.д.) или быть в составе других фабул (множественность фабул есть, например, в романах Ф. Достоевского «Бедные люди» и Л. Толстого «Война и мир», или в повести А. Чехова «Степь»). Фабула имеет те же элементы развития (полные или *неполные),* что и сюжет (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Фабула и сюжетная линия являются синонимами. Фабула лирического стихотворения может строиться как на многомоментном проявлении событий как внешнего, так и внутреннего порядка, так и на одномоментном проявлении событий внешнего и внутреннего порядка. В лирическом стихотворении событиями (событием), как правило, являются многомоментные или одномоментные движения чувств, переживаний.

[5] Со стороны развития сюжета лирики, как правило, имеет меньшее количество этапов развития сюжета.

[6] *Роман* – это произведение с большим сюжетом по строению (две и больше фабулы) и полным по развитию (пять этапов развития действия) – *большой полный жанр*;

Повесть – это произведение с большим сюжетом (в этом его сходство с романом), но неполным по развитию (существенное различие с романом) – *большой неполный жанр*.

Роман и повесть – две разновидности большого жанра.

Рассказ – это произведение с малый сюжетом (одна фабула) и обязательно полным (пять этапов), *малый полный жанр*.

Благодаря целостно-системному подходу, анализируя лирическое произведение[7], можно определить не только особенности внутреннего *содержания*, но то, что является объектом нашего пристального внимания, внутреннюю *форму*, а именно: «*образность – конфликтность – сюжет – жанр*».

Таким образом, любое лирическое произведение, бесспорно, обладает сюжетом. Возьмем, например, стихотворение Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» (сюжет – малый-полный, одна коллизия с пятью этапами развития действия). Здесь повествуется о героях, которые взаимодействуют относительно назревшего конфликта – это спор двух героев и вмешательство третьего. ***Героями*** (основными художественными образами) являются обобщенные металогические архетипы – «Любовь», «Измена», «Колдун». ***Тема*** стихотворения – общечеловеческая и мировоззренческая: существующее, т.е. Действительность, представлено как субъективный негативный факт словами Измены: «*Жить надо умело, хитро и с умом*»; ей противостоят слова Любви, исполненные философского смысла: «*А я не согласна бессовестно жить // Попробуй быть честной и честно любить!*». **Проблема** предстает в бесконечно длящемся споре (борьба Добра со Злом), исхода которого могло и не быть, если бы не одно обстоятельство: «*В гневе проснулся косматый старик, // Великий колдун…*». ***Идея*** всего стихотворения воплощается в словах Колдуна: «*Так вот, чтобы кончить все ваши раздоры // Я сплавлю вас вместе на все времена!*» Это – соединение несоединимого, взаимодействие противоположностей. Конечным образом «сплавки» нам представлена – *женщина*. Справедливости ради считаем необходимым сгладить гендерный аспект. Если посмотреть глубже, автор металогически представил нам два крайних типа человеческого характера – альтруистический и эгоцентрический. Альтруистический тип представлен в образе Любви (позитивного начала в человеке), а эгоцентрический – в образе Измены (негативного начала в человеке). А человек как таковой обладает положительными и отрицательными чертами характера (другое дело, что умный человек не позволяет себе проявлять свои отрицательные черты). **Фоновый**

Миниатюра – это произведение с малым сюжетом (одна фабула) и неполным (меньше пяти этапов), *малый неполный жанр.*

Рассказ и миниатюра – две разновидности малого жанра.

[7] Целостно-системный метод предназначен для анализа любого произведения без ограничений в тематическом, идейном, образном, конфликтном, жанровом и др. планах.

материал – это жизнь, окружающая действительность, вечные образы вне времени и пространства.

Так мы определили *внутреннее содержание произведения* – «*фоновый материал – тематика – проблематика – идейность*».

Теперь обратимся к *внутренней форме произведения* – «*образность – конфликтность – сюжет – жанр*». Автор четко определил **образы** – Любовь, Измена, Старик (Колдун), скалы, спор, раздор, кувшин, трещина, женщина и т.д. (в любом произведении, как и в этом, каждое слово нам представляет отдельный образ). **Конфликт** выражен единственной коллизией: неразрешимым спором главных героинь и решающим участием третьей стороны – Колдуна. На основе единственного конфликта мы можем определить сюжет данного стихотворения.

В отличие от образности и конфликтности (*статики* внутренней формы произведения) сюжет и жанр представляют *динамическое* развитие. В этом проявляется перерыв постепенности исследуемого объекта.

Рассмотрим стихотворение Э. Асадова с точки зрения **сюжета**, развитие которого уложим в привычную цепь.

– *экспозиция* (определяемые автором рамки места, времени и действия, иными словами – что и кто, где и когда):

В горах, на скале, о беспутствах мечтая,
Сидела Измена худая и злая.
А рядом под вишней сидела Любовь,
Рассветное золото в косы вплетая.
С утра, собирая плоды и коренья,
Они отдыхали у горных озер.

– *завязка* (возникновение вопроса, проблемы, спора):

И вечно вели нескончаемый спор -
С улыбкой одна, а другая с презреньем.

При анализе малых лирических жанров, в частности стихотворений (это касается произведений любого жанра), нужно пользоваться следующим приемом – почувствовать вопрос: А что случилось? Что произойдет дальше? Как разрешится эта проблема?. Ответы на все вопросы *завязки* дает *развязка*.

– *развитие действия* (события могут быть выражены как многими строфами, так и одним словом, что зависит от объекта исследования); в нашем случае это четыре строфы.

– *кульминация* (главное обострение хода событий, одновременно решающий фактор исхода развития действия и перехода к развязке).

Однажды такой они подняли крик,

Что в гневе проснулся косматый старик…

Кульминация в этом стихотворении занимает три строфы.

– *развязка* (заключительная часть хода событий всего произведения; ответ на вопрос, заключенный в *завязке*):

Кувшин остывает. Опыт готов.

По дну пробежала трещина,

Затем он распался на сотню кусков,

И.. появилась женщина..

Заключительным этапом анализа художественного произведения с позиций целостно-системного подхода является определение **жанра:** Таким образом, стихотворение Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» – это *лиро-эпическое* стихотворение с *малым полным* сюжетом, имеющее все пять этапов развития действия и одну коллизию (спор Любви и Измены).

Стихотворений, в развитии сюжета которых есть все пять этапов, наименьшее количество. Лирика – исключительный и специфический род; ей не присуща обязательная детальная разворачиваемость событий (особенно внешних), продолжительность изложения ключевых моментов, исключительная детализация представленных фактов – все это характерно для больших эпических жанров. Собственно говоря, события для лирики, это лишь внешний, часто скрытый фактор, о котором читатель узнает посредством дополнительных источников, исторической критики. Тем более в лирической лаконичности нет предысторий (как в романах), обусловленности изображенных фактов, нет и, как правило, конкретного адресата.

Рассмотрим стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека…». Нас интересует в первую очередь наличие событийного ряда (либо отсутствие такового по определенным причинам). Да, здесь нельзя определить героев (людей, действующих лиц), но это на первый взгляд; также невозможно указать конкретное время и место событий. Унифицированность изображенного требует иного подхода. В двух строфах нам следует определить: и фоновый материал, и тему произведения, также проблему, идею – и это только со *стороны внутреннего содержания*; далее – образность, конфликтность, сюжет и жанр – со *стороны внутренней формы*.

Жизненным **материалом** в этом стихотворении является философское восприятие пустой обыденной действительности во всех ее проявлениях: «Ночь, улица, фонарь, аптека», «встарь», «бессмысленный и тусклый свет», «четверть века»; **тема** – сомнение в актуальности человеческого существования; **проблема** – что делать дальше, возможно ли что-либо предпринять для изменения сложившейся ситуа-

ции; **идея** – тривиальность и безысходность бытия. Да, грустно, конечно, от этих строк, но тем не менее. Блок высказал нам свое, пусть сиюминутное, одномоментное видение и ощущение жизни, ее смысла, вернее отсутствие такового. Иногда в литературоведении можно встретить замечания, что образ фонаря следует расценивать как символ надежды. Но, позвольте… как же тогда рассматривать уточнение автора, что даже свет в этой унылой серой жизни «Бессмысленный и тусклый…». И появление образа фонаря в конце последней строки подтверждает всю безысходность существования: «И *повторится* все, как встарь… // Аптека, улица, фонарь».

Теперь рассмотрим *внутреннюю форму* стихотворения А. Блока. **Образная** система здесь, как фундаментальная составляющая, представляет обширный материал *во времени и пространстве* с помощью унылого, пошлого, мертвого города; **конфликт** (он же единственная коллизия), конечно, один – *Я и мироздание*. **Сюжет** нужно определять со стороны и строения, и развития.

Традиционное литературоведение, как правило, усматривает в подобных лирических произведениях лишь одномоментность проявления чувства, единичность восприятия. Целостно-системный поход позволяет взглянуть на исследуемый литературный объект по-другому: от первой строки «Ночь, улица, фонарь, аптека…» до последней строки «Аптека, улица, фонарь» звучит одна мысль – безысходность. Относительно **этапов сюжета –** отсутствие некоторых из них не означает *полного* отсутствия сюжета. Приводим весь текст:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века -
Всё будет так. Исхода нет.

Умрёшь – начнёшь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Из пяти этапов в этом стихотворении мы имеем только *один*, в котором завуалировано читаются все остальные. Единственный присутствующий здесь этап – **развязка.** Поэт в имеющихся двух строфах лишь высказывает окончательное, неоспоримое, по его мнению, суждение относительно безнадежности, безысходности и неминуемой цикличности жизни: «Всё будет так. Исхода нет». В данном тексте нет ни завязки, ни развития действия и т.д. О них читатель может только догадываться; т.е. отсутствующие этапы развития лирического сюжета

способны присутствовать в нем в скрытой форме. Иными словами, читатель можем прочувствовать *экспозицию* (человек в «своей» жизни; человек в «мире» среди людей, но в пустом городе и т.д.); *завязку* – внутренний разлад с самим собой и с Действительностью (внутренний вопрос – что делать дальше? возможны ли перемены?); *развитие действия* – наблюдения и размышления над жизнью; *кульминацию* – наивысший накал страстей, неконтролируемый взрыв эмоций по поводу пережитого, разочарование; *развязку* – как горький холодный ответ на гложущий поэта вопрос «Нужен ли такой смысл жизни?.». Итак, стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека…» – это малый-неполный лирический жанр, сюжет которого состоит из одного этапа (сюжет-развязка).

Есть также примеры с *четырьмя этапами сюжета*, но что более важно, с *нарушением хронологической последовательности событий*. Стихотворение А. Ахматовой «Гость» в первой строфе содержит **развязку**, в которой подведен итог минувшему событию (из развязки мы узнаем, что исходом данной встречи явилась душевная пустота, которая и была у героини ранее):

Все, как раньше. В окна столовой
Бьется мелкий метельный снег.
И сама я не стала новой,.

Последняя строка первой строфы – **завязка**: «А ко мне приходил человек». Эта строка указывает не только на давность события во времени (т.е. воспоминание), но и на мнимый вопрос: «А это было что-то значимое? Что было дальше?». Из дальнейшего повествования читатель узнает о ходе минувшей встречи, которая представлена в трех строфах – это **развитие действия**:

Я спросила: «Чего ты хочешь?»
Он сказал: «Быть с тобой в аду».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду».

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы:
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».

И глаза, глядящие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Заключительная строфа является **кульминацией** развития действия, в которой звучит нота трагического разочарования:

О, я знаю: его отрада -
Напряженно и страстно знать,
Что ему ничего не надо,
Что мне не в чем ему отказать.

Итак, сюжет стихотворения А. Ахматовой «Гость» представлен в *четырех этапах* своего развития (малый-неполный) с *нарушением хронологической последовательности событий*. Читатель сначала знакомится с развязкой, а лишь потом узнает о событиях, которые ей предшествовали. Такой принцип в лирике используется довольно часто.

Таким образом, проблема наличия сюжета в лирике легко решается с помощью целостно-системного подхода. Это значит, что сюжет как категория поэтики обладает следующими определяющими признаками – **величиной и полнотой** развития – (сюжет *большой-полный; большой-неполный; малый-полный; малый-неполный*). Лирика как род, в основном воплощенный в стихотворениях, имеет исключительные возможности проявления, выраженные с помощью лаконичности, авторского чувственного видения, индивидуалистического отношения и, иногда, с нарушением временной последовательности событий. Как правило, это одна фабула с вариантами развития действия: 1) сюжет с *полным последовательным* развитием действия (что бывает весьма редко, например, в стихотворении «Любовь, Измена и Колдун» Э. Асадова); 2) сюжет с *частичным* наличием этапов действия («Ночь, улица, фонарь, аптека» А. Блока, содержит только один этап – развязку); 3) сюжет с *вариативным* наличием этапов развития действия («Гость» А. Ахматовой содержит четыре этапа развития действия с нарушением хронологической последовательности[8]). Сюжет в лирическом произведении – это необходимая часть внутренней формы, который является неотъемлемой частью квадриадной неразрывной цепи «образность – конфликтность – сюжет – жанр».

[8] Нарушение хронологической последовательности этапов действия в лирическом сюжете представлены в нашей работе: Полежаєва Т.В. Особливості сюжету і фабули, в структурі ліричного твору (на матеріалі української та російської поезії XIX-XX ст.). Автореферат канд. дис, спец. 10.01.06 – теорія літератури. Автореферат канд. дис. Київ-Луцьк: Вежа, 2000. 16 с.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Учпедгиз, 1961. 403 с.

Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1979. 352 с.

Білецький О. Зібрання праць в п'яти томах. К.: Наукова думка, 1966. Т. 3.

Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Хрестоматия по теории литературы. М.: Просвещение, 1982. 608 с.

Гин М. От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова. М.: Сов. писатель, 1971. 303 с.

Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. литература, 1953. Т. 27. 1951. 588 с.

Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е, расшир. и перераб. Л.: ЛГУ, 1971. 768 с.

Кулешов В.И. О сюжетосложении в гражданской лирике // Замысел, труд, воплощение. М.: МГУ, 1977. 240 с.

Лесин В.М. Літературознавчі терміни. К.: Рад. школа, 1985. 251 с.

Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. К.: Рад. школа, 1971. 286 с.

Літературознавчий словник-довідник / Автори-укладачі Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К.: Академія, 1997. 752 с.

Неділько В.Я. Елементи теории литературы. К.: Віпол, 1994. 67 с.

Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М.: Просвещение, 1972. 367 с.

Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Учпедгиз, 1940. 264 с.

Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.

Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.

Тимофеев Л. И. Стих и проза. М.: Учпедгиз, 1938. 271 с.

Удалов В. Теория литературы: целостно-системный уровень. Часть 1. – Луцк, 1995. 110 с.

Н.В. БАРКОВСКАЯ (*Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-14:821.161.1-32
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-3

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ» А. ЧЕХОВА И А. БЛОКА (К ПРОБЛЕМЕ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА)

Аннотация. В статье отстаивается понимание лирического сюжета как движения чувства, развития эмоции. Элементы описаний мира внешнего (портрет, пейзаж, деталь) становятся носителями лирического переживания. В качестве примера анализируется лирический сюжет в стихотворении А. Блока «Здесь ночь мертва. Слова мои дики…». В стихотворении упоминается «черный монах», что дает основание для сопоставления образного строя стихотворения с рассказом А. Чехова «Черный монах», тем более что для «прозы настроений» писателя характерна музыкальная (сонатная) композиция, что доказано Н. Фортунатовым. Некоторое сходство деталей этих двух произведений только подчеркивает принципиальное различие эпического и лирического типов сюжета. Событийный сюжет в рассказе Чехова завершен, лирический сюжет в стихотворении Блока сжат в одну точку и оставляет лирического героя в ситуации «распутий». Анализ стихотворения показывает, что сюжет стихотворения (нарастание отчаяния и рвущийся из груди крик) реализуется не в событийной канве, а в самом интонационном строе текста.
Ключевые слова: лирический сюжет, лирический герой, образ переживания, А. Блок.

Статья коллеги из Луцка Т.В. Полежаевой заставила задуматься над тем, что казалось вполне очевидным: какова специфика сюжета в лирике? Вслед за Гегелем-Белинским мы традиционно принимаем разделение литературы на три рода: эпос, лирику и драму. Учитывая тот факт, что лирика, «царство субъективности», выражает мир внутренний, содержанием лирического произведения обычно называют переживание (мысли, чувства, настроения, побуждения, состояния лирического субъекта). Соответственно, лирический сюжет понимается как движение, развитие, динамика этой эмоциональной «волны», ее спады, нарастания, контрапункты, варьирование (потому чаще говорят не о сюжете в лирике, а о композиции стихотворения: время здесь течет как бы сгустками, от строфы к строфе, огромную роль играют ритмиче-

ские факторы, не только повторы – звуковые, лексические, синтаксические, но и паузы, особенно концевые, формирующие, как известно, вертикальное пространство стиха). Исследуя перформативные истоки лирики, В.И. Тюпа полагает ее жанровыми зародышами такие протолитературные перформативы, как *хвала и хула, угроза и покой, жалоба и желание.* От хвалы берут начало ода и гимн, от хулы – инвектива, сатира, басня, от оплакивания – элегия, от покоя – идиллия, от тревоги – баллада. Исследователь пишет: «Общая тенденция развития лирических жанров состоит в нарастании и, наконец, доминировании медитативного лиризма» [Тюпа 2015:145]. Как видим, историческая ретроспекция также указывает на эмоциональную природу содержания лирического произведения. Все детали мира внешнего (пейзаж, портрет, предметная деталь) становятся носителями лирического переживания, пространство и время поэтического мира попадают в силовое поле времени и пространства стихотворного текста. Прототипом лирического субъекта выступает автор биографический. О «принципе неопределенности» лица такого лирического субъекта, его *местоименности* (*я, ты, мы*) убедительно писал Е.Г. Эткинд [Эткинд 2001: 44-49]. Для лирики характерна «прямооценочная точка зрения» [Корман 2006: 222]. Одним словом, лирика тяготеет к монологичности.

Однако субъектная сфера лирики усложняется. Б.О. Корман блестяще проанализировал ролевого героя в лирике Некрасова; в начале XX в. окончательно формируется представление о лирическом герое, как известно, термин был введен Ю.Н. Тыняновым на материале лирики Блока [Тынянов 1977: 118-119]. С.Н. Бройтман [Бройтман 2008: 300] исследовал форму неосинкретического субъекта, где «я» и «другой» не смешаны, а разыграны в их нераздельности и неслиянности. Начало XXI в. ознаменовалось расцветом «лирического эпоса» (к которому относят стихотворения Б. Херсонского, М. Степановой, Ст. Львовского, А. Родионова, Е. Фанайловой), поскольку здесь рассказывается некая история третьего лица (персонажа). Так, Ирина Плеханова пишет об имперсональности лирического субъекта в стихах Марии Степановой, стихии хорового многоголосия [Плеханова 2016: 543]. И вот тут уже ясность начинает размываться. В недавно вышедшем учебнике «Поэзия» [Поэзия. Учебник 2016: 21-23] вводится разделение поэзии на нарративную (в которой звучит голос нарратора) и медитативную (с лирическим героем); согласно этой точке зрения, баллада – жанр нарративной поэзии, и можно говорить о наличии в ней сюжета эпического типа. Возможно, одна из причин – неразличение поэзии (стихотворный текст) и лирики как рода литературы. Но, думается, проблема сложнее.

Б.О. Корман использовал понятие двуродовой природы текстов, субъектом сознания в которых выступает ролевой герой (наиболее очевидна эта двуродовость там, где слово лирического субъекта композиционно отделено от слова персонажа-рассказчика, как, например, в стихотворении Некрасова «Орина, мать солдатская»). Вместе с тем, исследователь подчеркивал, что ведущим началом в таких произведениях выступает именно эмоциональная сфера лирического субъекта, а рассказ человека из народа выступает толчком для развития новой гаммы его переживаний («Что и жалеть, коли нечем помочь!», нарастающее острое недовольство собой, душевная надломленность).

Но вот Б.О. Корман называет текстом двуродовой природы также и стихотворение Александра Блока «На железной дороге», в котором нет такого явного разделения точек зрения «автора-повествователя» и представителя простого народа. Исследователь прямо пишет, что конфликт в данном стихотворении – человек и роковая сила, подминающая его под себя («Эпическое начало в стихотворении обнажено»). Такой конфликт определяет развитие сюжета: человек на наших глазах проходит свой недолгий земной путь. Далее Б.О. Корман делает вывод: «Во всем этом нельзя не видеть осуществления принципа эпического повествования. Как в современном эпическом произведении, сюжет строится на сцеплении, смене сцен-описаний: во рву, перед приходом поезда, на перроне» [Корман 2006: 223]. Однако далее говорится, что перед нами все-таки лирическое произведение, в котором эпическое начало находится в подчиненном, служебном положении по отношению к лирическому. А затем Б.О. Корман анализирует именно лирический сюжет, разворачивающийся в сфере сознания автора-повествователя, динамику «напряженно-оценочной атмосферы» стихотворения [Корман 2006: 224-226]. К этому следует добавить соображение о принципиальной многозначности образа-символа, так что субъект в стихотворении Блока – субъект комплексный, вбирающий и судьбу девушки из народа, и судьбу России, и собственную промчавшуюся «юность бесполезную», согласно характерному для поэтики символизма принципу аналогии. (Сошлемся также на прочтение *лирического* сюжета «газетного» стихотворения Блока «Петроградское небо мутилось дождем, / На войну уходил эшелон…» Марией Степановой: «Так это всё и читается: в два слоя <…> Что здесь удивительно – это степень авторского неведения и ведения, которым при этом наделен сам *стих*. Два сюжета попеременно заступают дорогу один другому…», [Степанова 2015: 16]).

Приведем еще один пример. В блоковский цикл «Распутья» включено стихотворение «Здесь ночь мертва. Слова мои дики…».

Здесь ночь мертва. Слова мои дики.
Мигает красный призрак – заря.
Наутро ввысь пущу мои крики,
Как белых птиц на встречу Царя.

Во сне и в яви – неразличимы
Заря и зарево – тишь и страх…
Мои безумья – мои херувимы…
Мой Страшный, мой Близкий – черный монах…

Рука или ветер шевелит лоскутья?
Костлявые пальцы – обрывки трав…
Зеленые очи горят на распутьи -
Там ветер треплет пустой рукав…

Закрыт один, или многие лики?
Ты знаешь? Ты видишь! Одежда пуста!.
До утра – без солнца – пущу мои крики,
Как черных птиц, на встречу Христа!
[Блок 1946: 134]

Совершенно очевидна аллюзия к рассказу А.П. Чехова «Черный монах» (1893, опубликован в 1894), сонатную структуру которого, вероятно, почувствовал Блок, с присущим ему внутренним настроем на Дух музыки. Своеобразный «ремейк» чеховской темы, предпринятый Блоком, не противоречил чеховскому замыслу рассказа. В примечаниях о творческой истории рассказа «Черный монах» сообщается: «Заговорили <…> о мираже, о преломлении лучей солнца через воздух и так далее, и в результате возник вопрос: может ли и самый мираж преломиться в воздухе и дать от себя второй мираж? Очевидно, может…» [Чехов 1977: 490]. Таким «отражением отражения» первотекста можно считать рассматриваемое стихотворение. Блок чутко уловил личный (до известной степени) тон рассказа Чехова о Коврине: в Мелихове Чехов сам увлекся садоводством, часто приезжали И.Н. Потапенко и Л.С. Мизинова, Лика садилась за рояль и пела «Серенаду» Брага… В этот период Чехов интересовался психиатрией, был знаком и с книгой Макса Нордау о вырождении современного культурного человека. Блок, в свою очередь, не менее был озабочен кризисом личности на рубеже веков, тем более, что материал для раздумий давала и судьба собственного отца. Цикл «Распутья» – переходный от 1-го ко 2-му то-

му лирики, отсюда центральная тема двойничества («Боюсь души своей двуликой»), внутренняя противоречивость лирического героя, наблюдаемая не со стороны, а изнутри самого себя, что и послужило основой для лирической интерпретации чеховского рассказа в данном стихотворении.

Стихотворение датировано 9 января 1903 г. Как известно, кризис отношений с Л.Д Менделеевой спровоцировал у Блока в конце 1902 г. мысль о самоубийстве. Однако 2 января 1902 г. положительный ответ получило официальное предложение, сделанное Л.Д. Менделеевой («Она дала мне царственный ответ»), а 3 января произошел знаменательный обмен письмами с Андреем Белым, положивший начало восторженной дружбе и, далее, не менее острой вражде. Помимо общей тревожной атмосферы начала 1900-х гг., совсем близко были и трагические события в ближайшем окружении Блока и Белого: 16 января скончался Михаил Сергеевич Соловьев, его жена Ольга Михайловна вышла в соседнюю комнату и застрелилась, сын Сережа остался сиротой. А вскоре началась война с Японией и все дальнейшие катастрофы в российской истории и личной жизни поэта. Блок, с его обостренным внутренним слухом к тональности времени, не мог безоглядно отдаться счастью взаимной любви (ср. Коврин: «И меня, как Поликрата, начинает немножко беспокоить мое счастье» [Чехов 1977: 248]), тем более что отношение его к невесте отнюдь не было житейски и психологически простым.

Как преломился чеховский сюжет в стихотворении Блока? Прежде всего, отметим, что поэт выбрал самый финал рассказа, который резюмирует весь смысл, сжав, тем самым, событийный сюжет до его завершающей точки. У Чехова умирающий Коврин, в последний раз увидевший черного монаха, «…звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна…» [Чехов 1977: 257]. Блок не мог не увидеть в этом фрагменте почти полный перечень тех лирических мотивов, которые наполняли его «усадебную» лирику 1-го тома и с которыми он прощался, выходя из гармонического мира Прекрасной Дамы в большой «страшный мир».

Если рассматривать ситуацию, обрисованную в стихотворении, как событийную, то можно выстроить некое подобие эпического сюжета: утомленный бессонной ночью герой (1 строфа, экспозиция) видит в полусне призрак черного монаха (2 строфа, завязка); кульминационная 3 строфа содержит описание призрака, далее следует развязка – герой убеждается, что вместо призрака перед ним лишь пустота (4

строфа); в рассказе Чехова эквивалентом пустоты в финале становится смерть Коврина: утром Варвара Николаевна обнаружила его мертвым. Однако такая процедура моделирования событийного сюжета будет явной натяжкой, поскольку конфликт в стихотворении внутренний: борьба в душе героя между стремлением к Христу, к служению и тихому благоговению – и страхом демонической подмены объекта поклонения.

Первая строфа начинается почти на грани отчаяния: короткие предложения констатируют «мертвую ночь» и «дикие слова» (отметим нарушение схемы 4-стопного хорея: между третьей и четвертой стопами появляется лишний безударный слог, что дополнительно делает ритм более нервным). Утренняя заря не кажется спасением от мертвой тьмы: она «мигает», подобна «красному призраку». И только две последние строки первой строфы выражают надежду на приход утра, когда слова героя, как «белые птицы», полетят навстречу Царю. Во второй строфе герой снова погружается в тьму своей больной души, причем добро и зло так же неразличимы, как сон и явь, заря и зарево, тишь и страх; «белые птицы»-херувимы осознаются как порождение собственного безумия. Вместо Царя к герою приближается черный монах (вторая строфа), одновременно и «страшный», и «близкий». Отсутствие глаголов, внутренние паузы в каждой строке и концевые многоточия (усиливающие основную стиховую паузу) замедляют ритм. Напряжение первой строфы сменяется растерянностью, смятением; вместо «криков» на фонетическом уровне отчетливо преобладают «шепотные» *ч, ш, х*. В третьей строфе происходит дальнейший спад голоса, внимание переносится с внутреннего страдания вовне: герой вглядывается в призрак, уже не столько страшный, сколько жалкий: он в лоскутьях, у него костлявые пальцы. В конце концов, страшное видение растворяется в тоскливом, выморочном пейзаже (вместо настойчивого повторения «мой», «мои» – обрамляет начало и конец строфы слово «ветер», имплицитно вносящее мотивы пустоты, неприютности, сиротства, оставленности «на распутье»). И, наконец, четвертая строфа – кульминация лирического сюжета, эмоциональный взрыв. Тихая речь, замедленная многочисленными паузами, сменяется риторическими вопросами, восклицаниями, обращениями, теснящимися друг на друга; пронзительно звучит ассонанс звука [*и*]. Обман обнаружен, герой бунтует против лже-Царя.

Здесь уместно вспомнить рассуждения П. Флоренского о лике, лице и личине. Лицо, читаем в «Иконостасе», есть то, что мы видим при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; это как бы сырая натура, над которой работает портретист. Лик – он-

тологический дар Божий, идеальная (духовная) основа каждого человека, и от человека, степени его подвижничества и праведности зависит, насколько сквозь его лицо проступит лик. Полную противоположность лику составляет личина, larva, persona – это маска, кора, которая прикрывает пустоту, «мистическое самозванство» [Флоренский 1993: 26-29]. Флоренский указывает, что в немецких и русских сказках нечистая сила признавалась пустою внутри [Флоренский 1993: 30]. К.Д. Мочульский по поводу одного из стихотворений Блока замечает: «Самое страшное в двойнике – о т с у т с т в и е л и ц а: в нем угроза разложения личности, полного небытия» [Мочульский 1948: 77].

Обнаружив за видимостью призрака пустоту, герой стихотворения в отчаянии отрицает и утро, и белый свет, и солнце (важное уточнение «без солнца» интонационно выделено, тире здесь не знак синтаксиса, а знак чтения, интонационного акцента). Кощунственно звучит мстительное обещание-проклятие в финальной строке: слова героя полетят, как черные птицы, навстречу Христу. Двойственность состояния, колебания полусна-полубезумия разрешаются победой демонического начала, душа, содрогаясь, погружается во тьму. (О двойственности Блока, о противоречивом отношении к образу Христа много было сказано, особенно в связи с финалом поэмы «Двенадцать», см., напр., Г.П. Федотов [Федотов 1927], А. Якобсон [Якобсон 1992] и мн. др.) Но до знаменитой поэмы в 1903 г. было еще далеко; возможно, для Блока в этот период уже началось «угасание зорь», если в образе монаха увидеть намек на В.С. Соловьева, под влиянием поэзии и философии которого Блок находился в юности. В 1910 г., к десятилетию со дня смерти В.С. Соловьева, Блок напишет статью «Рыцарь-монах», где обрисован мифологизированный портрет покойного: «… бледным светом мерцает панцирь, круг щита и лезвие меча под складками черной рясы. Тот же взгляд, углубленный мыслью, твердо устремленный вперед. Те же стальные волосы и худоба, которой не может скрыть одежда» [Блок т.5: 451]. Композиционное кольцо, когда конец последней строфы варьирует конец первой, только заостряет контраст белых и черных слов, надежды на утро и отчаяния.

Как видим, сюжет разрешается совсем по-другому, чем в рассказе Чехова, где Коврин умирал с блаженной улыбкой – здесь же герой остается жить в страдании. Коврин также осознавал, что призрак – порождение его расстроенной психики, но он готов был поддаться самообману, поверить в свою избранность, так ему было бы комфортнее жить, чем вести здоровый образ жизни: не пить, не курить, принимать бром и читать скучные лекции. Герой Блока, напротив, восстает против обмана, не поддается на соблазн неискушенной веры в призрак.

Сюжет в рассказе Чехова завершен; внутренний сюжет героя Блока остановлен на распутье, в начале нового мучительного этапа пути «во-человечения». Но данные отличия обусловлены лишь разными авторскими концепциями произведений. Существеннее для нас отметить постоянное описание Чеховым лиц персонажей, как Коврина, так и призрака; Блока пугает именно двуличность – и призрака, и самого лирического героя – за которой зияет безликость, абсолютная пустота. В рассказе Чехова нам поведана история жизни Коврина, в стихотворении Блока выражен острый миг душевного надлома.

Н.М. Фортунатов замечательно проанализировал сонатную форму рассказа Чехова, выявив в сюжете экспозицию (изложение двух контрастирующих музыкальных тем), разработку (развитие, преображение изложенных в экспозиции тем), репризу (повторение материала экспозиции). Важным моментом является то, что экспозиция и реприза имеют одинаковую структуру. У Чехова в репризе сливаются в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставляемые темы. И в финале есть еще характерное заключение, подобное коде в музыке: когда эмоциональный тон резко меняется, возвращаясь к интонации экспозиции. Благодаря этому, пишет исследователь, заключение обращено к началу повествования (экспозиции) и не только структурно (реприза), но и интонационно отражает его в себе; тем самым форме придается строгая ритмическая уравновешенность и завершенность [Фортунатов 1974: 175-176].

Казалось бы, в стихотворении Блока мы имеем дело с такой же сонатной структурой (финал контрастно повторяет начало). Но вот заключения («коды») тут нет и быть не может, т.к. нет сознания и голоса, внеположенного лирическому герою и могущего завершить его до «целостности» (Бахтин указывал, что форма исповеди не может быть завершена изнутри самого героя [Бахтин: 1979: 125]), «ты» в блоковском стихотворении – не другой человек, это обращение героя к самому себе, знак его внутренней раздвоенности. Следовательно, нет выхода за рамки судьбы и переживаний одного героя в объективный, бесконечный поток жизни. Стихотворение выражает состояние лирической концентрации, миг, всплеск эмоций, переполняющих душу, этот миг не может длиться долго, лирический сюжет принципиально фрагментарен. Сюжет новеллы Чехова завершен, создает вполне целостный образ мира в рамках отдельно взятого произведения (Блоку понадобилось объединять циклы в книги, чтобы смоделировать Путь героя своей лирики, понятой как «роман в стихах»).

В рассказе Чехова, помимо Коврина с его переживаниями, есть широкий внешний мир (действие происходит и в усадьбе Песоцких, и

в Ялте, Коврина окружают отец и Таня Песоцкие, Вера Николаевна, сюжет охватывает несколько лет, есть и предисловный рассказ о детстве Коврина у приемного отца, сдвигающий сюжетную рамку), в конечном итоге, движет событийный сюжет столкновение Коврина с другими людьми и с жизнью в целом. У Блока весь художественный мир ограничен сознанием одного лирического героя, появление призрака черного монаха не маркирует этапы событийного сюжета, а овнешняет «черную» сторону в душе героя, сталкивающуюся с его «белой» стороной.

Итак, если в рассказе Чехова реализована симметричная сонатная композиция, то у Блока дан сгущенный миг, напряженный диссонанс. Весь сюжет стихотворения – нарастающий крик: высказанное в начале намерение *пустить крики* навстречу Царю, реализуется в конце, крик слышен в финальных восклицаниях, но выражает не благоговение, а проклятие. Этот «дискурсивный» сюжет стихотворения не предполагает выхода за пределы текста, замкнутого на себя. Сюжет длится столько времени, сколько понадобится, чтобы прочитать эти 16 строк. Событие здесь – не что-то, совершающееся в как бы реальном мире, а само говорение, речевой поток, устремленный от надежды к отчаянию, от предчувствия крика к его реализации.

Высказанные выше соображения о принципиальной разнице эпического и лирического типов сюжета можно было бы также рассмотреть на примере преломления сюжета рассказа Л. Андреева «Ангелочек» в стихотворении Блока «Сусальный ангел».

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Блок А.А. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Т. 1 Л.: Сов. писатель, 1946.

Блок А.А. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1960-1963. Т.5.

Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008; см. также: *Бройтман С.Н.* Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. С. 421-465; *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк., 2006. С. 310-321.

Корман Б.О. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.

Мочульский К.В. Александр Блок. Париж: Ymca Press, 1948. URL: http://www.vtoraya-literatura.com/publ_382.html

Плеханова И. Литературоцентризм социальной лирики // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – 3-е изд., стер. – М.: Флинта: Наука, 2016. – С. 516 – 556.

Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016.

Степанова М. Три статьи по поводу. М.: Новое издательство, 2015.

Тынянов Ю.Н. Блок / Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Тюпа В.И. Перформативные истоки лирики // Онтология и поэтика: Теоретические и аналитические аспекты: к 75-летию М.М. Гиршмана – Siedlice, 2015. С. 141-168.

Федотов Г.П. (Е. Богданов). На поле Куликовом // Современные записки. Париж. XXXII, 1927. [Электронный ресурс]. URL: http://odinblago.ru/Na_pole_kulikovom

Флоренский П. Иконостас: Избр. труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ; Русская книга, 1993.

Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 173-186.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 226 – 257.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.

Якобсон А. Конец трагедии. Вильнюс-Москва: Весть, 1992.

Л.Д. ГУТРИНА (*Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-14(Берггольц О. Ф.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

«ОБЕЩАНИЕ» О.Ф. БЕРГГОЛЬЦ: ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ СТИХОТВОРЕНИЯ

Аннотация. Исследуется лирический сюжет стихотворения О. Берггольц «Обещание». В стихотворении смыкаются ключевые для Берггольц 1930-х гг. темы любви, родины и поэтического слова. Лирическая героиня стихотворения показана в состоянии расколотости – между любовью как личным чувством и любовью к Родине и вождю. Продемонстрировано наложение образов возлюбленного, Родины-матери и «отца народов» в фигуре адресата песни. Лирический сюжет реализуется посредством мотива слова/песни, особой парадигмы местоимений. Специфика чувства лирической героини конкретизируется через апелляцию Берггольц к стихотворению Блока с ключевым образом России-Жены: в «Обещании» Берггольц Россия обретает черты мужчины, в любви к которому и признается героиня. В поэтике стихотворения очевидны отсылки к песням о Сталине, которые создавались в СССР в 1930-е гг. Начальный испуг героини в процессе ее размышлений и славословий не исчезает, а усиливается. Под оболочкой страха скрывается внутренняя расколотость лирического Я, утрата человеком своей цельности.
Ключевые слова: лирическая героиня, О. Берггольц, лирический сюжет, массовая песня 1930-х гг.

Сюжет лирического стихотворения – динамика переживаний его лирического субъекта, смена его состояний, чувств, мыслей. Подобное толкование лирического сюжета разрабатывалось, в частности, Т. Сильман: «Центром лирического стихотворения является его герой (лирическое Я) <…> Движение лирического сюжета в той или иной мере «дорисовывает» образ лирического героя. Лишь в процессе развертывания этого лирического сюжета лирический герой («Я») приобретает известную конкретизацию, исходящую прямо или косвенно от тех или иных элементов реальной действительности, от связей и отношений, включенных в стихотворение» [Сильман 1977: 74, 77].

Рассмотрим в связи с проблемой лирического сюжета стихотворение О. Берггольц «Обещание» (1936). В стихотворении смыкаются

ключевые для Берггольц 1930-х гг. темы любви, родины и поэтического слова. Принципиальным для трактовки темы творчества в этот период становится ее аранжирование мотивами невнятности и невозможности высказывания; в частности, это заметно в следующих строках: «О, сколько раз меня смущали / Друзей тревожили моих / Слова разлуки и печали, *Невнятно сложенные в стих*» (1936); «Нет, все, что горько плакало ночами, / *Не выплакала я, не рассказала*» (1940) [Берггольц 1983: 176; 185].

Что известно о жизни Берггольц в 1936 г., когда писалось стихотворение? К моменту создания текста она пережила смерть двух дочерей, причем именно в 1936 умирает старшая дочь Ира; развелась с первым мужем – Б. Корниловым и вышла замуж за Н. Молчанова, который служил в Туркестане на границе и был комиссован в 1932 г. вследствие серьезной травмы. Н. Молчанову во второй половине 1930-х было адресовано несколько стихотворений, лирическая героиня которых говорила о завоевании возлюбленного (см, например: «Ты у жизни мною добыт, / Словно искра из кремня»; 1936) [Берггольц 1983: 146]. В 1937 г. начнется тяжелейший период в жизни О. Берггольц, связанный с арестом первого мужа, его гибелью в тюрьме; саму О. Берггольц за «связь с врагом народа» подвергнут аресту, исключат из Союза писателей СССР; в тюрьме она потеряет третьего ребенка. Тем не менее, стихотворение «Обещание» являет высшую степень невнятности, что, как нам кажется, демонстрирует внутреннюю расколотость самой поэтессы, преданной идеям Октября, но ощущающей и ненормальность общественной ситуации,

В первой строфе стихотворения героиня пребывает в состоянии сильной гнетущей эмоции: «печальные слова», которые говорятся «на прощанье», испуг героини, явленный во фразеологизме «ни мертва и ни жива», усиленном обстоятельством «с горя». Не вполне ясно, о каком прощании и с кем идет речь, биографическая основа события неочевидна («многим жала руки» – значит, и прощалась со многими, а не только с умершей дочкой – если предположить, что биографическая подоплека – смерть Иры), но общая ситуация, в которой оказалась героиня, определенно воспринимается как неблагополучная, а состояние героини как глубоко депрессивное:

Вот я выбирала для разлуки
самые печальные слова.
На прощанье многим жала руки,
с горя ни мертва и ни жива.

[Берггольц 1983: 148]

Во второй строфе стихотворения тем многим, с кем прощалась героиня, противопоставлен ТЫ, что усилено частицей «только» и словом «единственный», а также обещанием выбрать особые слова для песни об адресате:

Только о тебе еще не спела,
об единственном в моей судьбе:
я словам глухим и неумелым
не доверю песню о тебе.

Доверительное: «только о тебе еще не спела, о единственном в моей судьбе…» позволяет провести параллель между адресатом и мужем О. Берггольц, Н. Молчановым, тем более что стихи мужу писались в этот период жизни активно.

Третья строфа создает мощный диссонанс ко второй, поскольку вводится новое ТЫ, новый адресат высказывания. Кто это – становится понятно лишь в конце строфы, потому что Берггольц старательно оттягивает называние имени, прячет его за перечислительную конструкцию, организующую строфу, – в результате тезис о том, что адресатом песни является муж героини, ставится под сомнение:

Потому что *всю большую дружбу,*
всю любовь прекрасную твою
в верности, любви и дружбе мужа,
Родина, все время узнаю.

Муж – это лишь отражение иного адресата, а его любовь и дружба – лишь отблески большой любви и дружбы, которые исходят от Родины. Именно она – адресат слова лирической героини, именно для нее ищутся особые – «неглухие» – слова.

Итак, если в первой строфе состояние героини было депрессивным, тяжелым, соединяющим в себе испуг и горе, но, по крайней мере, определенным, то во второй и третьей строфах лирическая героиня впервые предстает перед читателем в «разорванном» внутреннем состоянии: ее слово, оформленное как личное, – адресовано не мужу, который прямо назван («В нежности, любви и дружбе *мужа*»), а Родине-матери. Грамматическая рассогласованность строф: сначала ОН как объект любви, затем ОНА – моделируют ситуацию, когда героиня путается в том, кому она адресует свои слова и собирается слагать песнь. Адресат высказывания двоится: это и муж, и Родина одновременно.

В четвертой строфе стихотворения, описывающей Родину:

Все твои упреки и тревоги,

всю заботу сердца твоего…
Даже облик твой, родной и строгий,

– вновь неожиданно появляется новое лицо – ОН, с которым сопоставляется Родина:

Неразлучен с *обликом его.*

Местоименная структура стихотворения становится совсем уже невнятной: есть Я-героиня; есть ТЫ-муж (что очевидно благодаря интимному слогу, интонации, прямому упоминанию); есть ТЫ – Родина (Родина-мать с ее сердечными заботами и тревогами, упреками); наконец есть ОН – третий, который включен в сферу размышлений и раздумий героини, но тот, к кому она не может обратиться. Вот это *третий* заставляет вспомнить пушкинского «Моцарта и Сальери»:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами *сам-третей*
Сидит.

[Пушкин 1980: 271].

Этот третий, тенью стоящий за мужем и Родиной, предстает в пятой и шестой строфах стихотворения:

Осеняет шлем литые брови,
Млечный путь струится по штыку…
Кто еще любимей и суровей,
Чем красноармеец начеку?

В комментариях к стихотворению дается ссылка на факт службы Н. Молчанова в Красной Армии, соответственно, искомый красноармеец – это он. Однако напрашивающаяся аналогия со стихотворением А. Блока «В ночь, когда Мамай залег с ордою…» из цикла «На поле Куликовом» не позволяет узко трактовать данный образ:

И с туманом над Непрядвой спящей,
  Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
  Не спугнув коня.

Серебром волны блеснула другу
  На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
  На моем плече.

[Блок 1971: 160]

Помимо разностопного хорея, создающего сходную интонацию, очевидно сходство предметных деталей. У Берггольц шлем, у Блока – кольчуга; у Берггольц штык, у Блока – стальной меч. Наконец, довольно редкое слово «струится» в вариациях (у Блока «одежда свет *струящая*», у Берггольц «Млечный путь *струится* по штыку») также подчеркивает родство фрагментов. Оба героя – воины, стоящие в дозоре. Герой Блока – князь, чувствующий поддержку Родины-Жены, ощущающий снизошедшую на него благодать в преддверие битвы и уверенный в победе; в этом стихотворении из третьего тома «трилогии вочеловечения» Россия для героя обретает черты Прекрасной Дамы, идеальной возлюбленной героя. А герой Берггольц увиден глазами лирической героини именно как мужская версия Родины. Возникает ощущение не просто внутренней разорванности героини между двумя началами (любовь, частная жизнь и Родина-мать), но ее раздробленности, вызванной как минимум тремя субъектами.

В шестой строфе акцентируется уникальность третьего:

Для кого ж еще вернее слово
и прекрасней песня – для кого?
Сорок раз спою для прочих снова
и единожды – для одного.

Снова, как и во второй строфе стихотворения (как бы закольцовывая высказывание), ОН противопоставлен прочим-многим, лишь он достоин прекрасной песни и верного слова, но удивительно, что при всей любви героини ОН не может стать ее собеседником, ТЫ. Превознесение субъекта и одновременно дистанцирование от него героини вызывает ассоциации с феноменом массовой песни 1930-х гг. По словам Х. Гюнтера, «начиная с 1934 года, песенное начало быстро вытесняет идеологически насыщенную революционную музыку» [Гюнтер 1997]. Вот, например, какой текст написан в 1935 г. М. Исаковским:

А кому же мы *песню,*
Друзья, посвящаем?
А кого же мы с Вами,
Кого величаем?

В мире нет человека
Дороже, роднее,
С ним и счастье счастливей,
И солнце светлее.

Величаем мы сокола,
Что всех выше летает,
Чья могучая сила
Врагов побеждает.

[Исаковский]

Ситуация слагания песни была довольно частотной в произведениях такого рода; массовая песня «постоянно тематизирует самое себя», – считает Х. Гюнтер [Гюнтер 2000: 776]. Любопытной представляется «Песня о Сталине» М. Исаковского 1937 г., – написанная позже, чем стихотворение О. Берггольц. Помимо побуждения к пению песни, сам образ Сталина сходен с тем, что было у Берггольц, – он так же «окружен символикой железа и стали» [Гюнтер 2000: 765]:

Границы Союза Советов
Закрыл он от воронов черных,
Одел их *бетоном и камнем*
И залил чугунным литьем.
Споем же, товарищи, песню,
О самом *великом дозорном*,
Который все видит и слышит -
О Сталине песню споем.

При безусловном сходстве стихотворения О. Берггольц с массовой песней, есть и существенное отличное. Во-первых, лирический субъект массовой песни – коллективное «мы». У Берггольц же настойчиво звучит «Я». Во-вторых, Берггольц в своем стихотворении проблематизирует ситуацию рождения песни, в то время как в песнях Исаковского герои не мучаются поиском слова для песни о Сталине. И неизвестно, получилась ли песня у лирической героини стихотворения О. Берггольц: сначала она говорит о словах «глухих и неумелых», а в финале слова вообще исчезают, потому что горло перехвачено немотой:

Но с такою гордостью и силой,
чтобы каждый вздрогнул: красота!
Чтоб дыханье мне перехватила
вещая, как счастье, немота..

Отметим обилие в строфе слов с отрицательной экспрессий: «чтобы каждый вздрогнул», «перехватила дыханье», «вещая немота». Все это – знаки физического оцепенения, испуга, в состоянии которого мы уже видели героиню в первой строфе. Чем вызван испуг? Вероятно, страхом, получится ли песня такой, какой должна быть. А может

быть, страхом от того, что песня как раз ПОЛУЧИТСЯ? Именно испугом и страхом, утратой внутренней свободы и цельности определяется невнятность позиции героини и невнятность самого стихотворения. Одно из средств моделирования внутреннего состояния героини, которая хочет сказать важное, но не может, – обилие слов-местоимений, их всего 23 в тексте стихотворения. Местоимения не называют вещи своими именами, за местоимениями прячутся явления и предметы; местоименная поэтика здесь выступает как своего рода «поэтика неопределенности», поэтика невнятности. Подобная поэтика мотивировалась, очевидно, «тенью третьего». В лирике О. Берггольц 1939-40 гг., уже после ее освобождения, поэтика невнятности исчезнет, и прямо зазвучат слова о больной совести, личном стыде и личной вине:

Но опять кричу я, исступленная,
Страх звериный в сердце не тая…
Вдруг спасет меня моя Аленушка,
Совесть отчужденная моя?

[Берггольц 1983: 186]

Таким образом, лирический сюжет реализуется в стихотворении на нескольких уровнях художественной формы. О начальном состоянии героини как испуге свидетельствует использование фразеологизма «ни мертва ни жива»; во второй строфе героиня сосредоточена на раздумьях о необходимости «неглухих» слов для песни, а далее в тексте начинается нанизывание местоимений (ты и он в разных падежных формах), свидетельствующее о внутренней разорванности героини, поскольку адресат песни «троится»: это и возлюбленный, и Родина, и некто ОН, приобретающий в 5-6 строфах черты «отца народов». Специфика чувства лирической героини по отношению к третьему конкретизируется через апелляцию Берггольц к стихотворению Блока с ключевым образом России-Жены: в «Обещании» Берггольц Россия обретает черты мужчины, в любви к которому и признается героиня, хотя назвать его «Ты» не может: слишком велика дистанция. В поэтике стихотворения очевидны отсылки к песням о Сталине, которые создавались в СССР в 1930-е гг. Лирический сюжет стихотворения осложняется своеобразным решением мотива слова/песни: героиня размышляет о необходимости адекватного слова для песни, обещает написать такую песню, но появляющиеся в финале мотивы «немоты», вкупе со словами о вздрагивании («Чтобы каждый вздрогнул…»), проблематизируют ситуацию: героиня сама не уверена, нужна эта песня или не нужна. Стихотворение обрамлено композиционно: начальный

испуг героини в процессе ее размышлений и славословий не исчезает, а, скорее, усиливается, поскольку эта эмоция охватывает уже всех и каждого. А под оболочкой страха скрывается внутренняя расколотость лирического Я, утрата человеком своей цельности.

ЛИТЕРАТУРА

Берггольц О.Ф. Избранные произведения [Текст] / О.Ф. Берггольц / вст.статья Павловского А.И. – Л.: Советский писатель, 1983. – 607 с.

Блок А.А. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3 [Текст] / А.А. Блок / Комм. С.А. Небольсина. – М.: Правда. 1971. – 350 с.

Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. С. 743-784. [Электронный ресурс] // URL: https://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2592/1235/ (дата обращения: 31.05.2016).

Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопросы литературы, 1997. № 4. [Электронный ресурс] // URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gunter.html (дата обращения: 31.05.2016).

Исаковский М. Тексты песен 1920-30-х гг. [Электронный ресурс] // URL: http://www.norma40.ru/articles/isakovskiy-pesni-1920-1930-godov.htm# (дата обращения: 31.05.2016).

Пушкин А.С. Избранные сочинения в 2-х тт. Т. 2 [Текст] / А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1980. – 744 с.

Сильман Т. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л.: Сов. писатель, 1977. – 223 с.

У.Ю. ВЕРИНА *(Минск, Беларусь)*

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-45

«ПЕРЕЖИВАНИЕ СЮЖЕТА» И КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ С. ЛЬВОВСКОГО

Аннотация: Понятие «переживание сюжета», введенное Т.И. Сильман для лирического стихотворения, применено в статье для анализа произведений, включающих элементы лирики, эпоса и драмы, – стихотворений С. Львовского. Лирические родовые свойства выявляются из совокупности композиционных средств: повторов, многократных возвращений к теме, заглавий и эпиграфов, зачинов и концовок. Также принимаются во внимание такие аспекты, как субъектная структура, длина строки, ритм и графика стиха. Короткострочные стихи С. Львовский использует в стихотворениях с преобладанием сюжета, нарратива с целью создания художественно выверенного баланса между лирическим и эпическим. Сверхдлиннострочные стихи, графически весьма близкие прозе, композиционно строятся на акцентуации элементов лирики. Сюжет в них может быть не выражен, а лишь подразумеваем всей структурой текста, зачастую имеющего сложную трехродовую природу.
Ключевые слова: сюжет, композиция, элементы лирики, эпоса и драмы, субъектная структура, повтор, заглавие, эпиграф, нарратив, короткая строка, сверхдлинная строка, Станислав Львовский.

«Переживание сюжета» – это понятие употребила Т.И. Сильман, предлагая «общую формулу лирического стихотворения», состоящего из эмпирической и обобщающей частей, в центре которого, «в некоей постоянной для данного стихотворения точке, находится лирический герой, аккумулирующий в своем внутреннем мире протекание лирического сюжета. Время протекания лирического сюжета заменено, таким образом, в стихотворении временем его переживания, точно так же как стихотворение непосредственно передает не самый сюжет, а переживание этого сюжета лирическим «я», почему оно в идеале и способно по краткости приближаться к мгновению» [Сильман 1977: 9 -10]. Эта модель представляет именно «общую формулу» произведения «чистой» лирики, в которой не учтена возможная повествовательность («время протекания лирического сюжета»), необязательность присут-

ствия лирического героя, нетождественность его лирическому «я». Исследователи сюжета Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич видят уязвимость этой модели в том, что слово «сюжет», согласно концепции Т.И. Сильман, «должно обозначать именно переживание, а не объект этого переживания», и поэтому «не следует применять термин и к объекту, и к моменту (точнее, процессу) переживания» [Левитан, Цилевич 1990: 393]. Для разграничения предлагаются понятия «переживаемое событие (объект переживания)» и «событие переживания (процесс переживания)», диалектическое единство которых «и есть рассказываемое событие в его лирическом бытии» [Левитан, Цилевич 1990: 393]. На наш взгляд, подобного рода детализация представляет собой лишь один из возможных аспектов: взгляд с позиции важности разграничения субъективного и объективного начал в лирическом сюжете. Однако в формуле Т.И. Сильман их слитность в единое понятие «переживание сюжета» не лишено основания. И мы возьмем на себя смелость показать, что это понятие может быть незаменимо при анализе произведений, весьма далеких от «чистой» лирики, чья специфическая особенность состоит как раз в соединении субъективного и объективного, где разделение «процесса» и «объекта», на наш взгляд, невозможно.

Такова специфика поэзии Станислава Львовского, чью содержательную сторону определяют как «новый историзм, внимание к проблемам памяти, травмы и устной истории» [Корчагин 2013][1]. Это содержание, как нам представляется, невозможно воплотить средствами «чистой» лирики, оно требует расширения пространственно-временных пределов стихотворения, его субъектной сферы: «В центре внимания поэта – опыт непосредственного существования, но этот опыт всегда оказывается несколько чужим, поглощенным глобальными историческими нарративами. Это опыт такого существования в истории, при котором частное почти неотделимо от общего, – вернее, при котором частное превращается в общее на наших глазах» [Корчагин 2013]. Мы остановимся на формальных сторонах стихотворений С. Львовского, тех композиционных средствах, которые характерны

[1] К. Корчагин в примечании указывает работы, в которых охарактеризована эта сторона поэзии С. Львовского: *Кукулин И.* Антифон замолкнувшего радио: Львовский С. Camera rostrum. М.: Новое литературное обозрение, 2008; *Дмитриев А.* Утешение историей: Об одном стихотворении Станислава Львовского // Новое литературное обозрение. 2008. № 92; а также отсылает к интервью, опубликованном в посвященном С. Львовскому разделе номера журнала «Воздух» (2012, № 3-4, с. 34-39).

для лирического стихотворения, при том что «маркеры эмоциональной речи от первого лица здесь почти отсутствуют» [Корчагин 2013].

Анализ стихотворений книги С. Львовского «Всё ненадолго» (2012) показывает, что преобладание событийной стороны, объективации лишь кажущееся. Свойства лирического субъекта достаточно ясно выявляются в композиции стихотворений, строящихся на повторах, варьирующих тематический образ стихотворения [Холшевников 1985: 9] или ситуацию. В этих повторах происходит возвращение к одной и той же теме, «вплоть до полного ее исчерпания, до подведения окончательного итога» [Сильман 1977: 140], и это одна из важнейших характеристик лирического стихотворения: «Повтор, как органический составной элемент лирики, присутствует во всевозможных стихах независимо от того, вспоминает ли лирический герой о прошлом, или анализирует настоящее, или размышляет о будущем» [Сильман 1977: 140].

Тематический образ в стихотворениях С. Львовского заявляется в заглавии («Довоенный футбол: три фотографии Игоря Мухина», «Карл Шлегель: медленное чтение», «Тридцатое») либо в первых строках – в зачине («ну что, если война / начнется…», «ну что, Россия / вперед…», «в ночь на второе марта, под выборы…»). Этот тематический образ формируется в своей полноте всем текстом стихотворения, его окончательное раскрытие происходит только в концовке. В первом стихотворении книги важно не описание фотографий, не рассказ о них, а субъективное впечатление, создаваемое ими. Уже в первом строфоиде после того, как названы фигуры, изображенные на фотографии, создается образ, к которому поэт еще вернется, чтобы развить его и завершить стихотворение. Развитие образа достигается не пространственно-временным движением, как в эпическом сюжете, а увеличением различных субъективных характеристик. Если в начале вводятся лишь два свойства, которые не изображены на фотографии, а существуют только в воспринимающем сознании («…мяч / кожаный *лёгкий* / *горячий*»), то в конце образ включается в воображаемую ситуацию и дополняется длинным перечнем, характеризующим не свойства предметного образа, а место и время в их лирическом переживании: «трое мальчиков / девочка. / у них не футбол. / а просто, – / потрёпанный / упругий / горячий / лоскутный мяч / опять и опять / взмывающий / над полуденным / городом / над расплавленным / зноем, над заревом / до полнеба / над зимними / играми патриотов. / круглый / бесполезный / прекрас-

ный / лёгкий / ничего не стоящий / драгоценный / единственный / уцелевший / с довоенных времен / предмет» [Львовский 2012:14 -15][2].

Стихотворение «ну что, Россия…» композиционно выстроено подобным образом: структура держится на повторах и перечислениях, развивающих тематический образ («типа вперед, Россия», «так что, Россия / вперед», «вперед, Россия, страна ученых / филологов, генетиков, космонавтов / летчиков, путешественников / художников, атлантов, вагантов», «славься страна / оле-оле-оле / и вперед», «вперед / великая и прекрасная»). Движение лирического сюжета здесь проходит несколько стадий в направлении от предельно идеализированного образа райской, благодатной, богатой и процветающей страны к полной аннигиляции этого образа в парадоксальной концовке:

вперед, оле-оле-оле.
славься, не бывшая никогда
вообще невозможная
не существующая
страна.

[Львовский 2012: 24]

Эта концовка предсказана в эпиграфе: «где жених признавался в любви невесте / где все влюбленные в конце концов были вместе». Эпиграф подписан инициалами Ф.С., это строки из стихотворения Федора Сваровского «Великая, несуществующая»: заглавие подсказывает финал стихотворения С. Львовского, а композиционно текст Ф. Сваровского разворачивается как раз в противоположном направлении, от военных действий, от слов персонажа, находящегося перед лицом смерти (« -ребята, пока враг еще сжимает кольцо / пока вертолеты еще идут / пока несутся осколки / пока невозможно поднять лицо / пока мы еще не трупы»), к заключительной части, в которой «общий хор солдат подхватывает: / правь страна / где деньги печатали на бумаге / где на яхтах под музыку развевались флаги… где зимой зеленела трава / где поздняя осень тепла» и к финалу: «золотые / недоступные / времена» [Сваровский 2009: 290 -292]. Первые строки стихотворения С. Львовского подхватывают: «ну что, Россия…».

В композиционной структуре лирического «переживания сюжета» немаловажную роль играют переходы лица, показывающие, как позиция повествователя, оставаясь в «фиксированной точке» (неподвижность субъекта предусмотрена моделью лирического стихотворения Т.И. Сильман), но меняет форму своего выражения. Так, стихо-

[2] Здесь и далее при цитировании орфография и пунктуация автора сохранены.

творение «Тридцатое» открывается словами повествователя, говорящего о «людях, наших»: «живое там, / где тянутся родные, / умершие, чужие, / не такие…» [Львовский 2012: 25]. Затем субъект вовлекает кого-то (нас?) в орбиту своей речи, употребляя «мы»: «а мы еще гуляем / по весне. / а мы еще толпимся / в тишине» [Львовский 2012: 26]. Причем это «мы» наделяется общими свойствами с теми, о ком говорилось в первой части отстраненно: «…и те, / кто поднимается наверх, / и те, / кто опускается под землю» [Львовский 2012: 25]; «и поднимаемся наверх, / и опускаемся под землю…» [Львовский 2012: 26]. После смены лица повторяется всё, что было сказано раньше, до кульминационного пункта стихотворения, который представлен в драматизированном фрагменте – словах персонажного героя, смерти:

…живое там, где вы уже не ваши
и сами не свои, где ваше слово
не смеркнется, а будет длиться.
там нет меня, и ничего не бойтесь…

[Львовский 2012: 26]

Следующая часть вновь отводится повествователю, говорящему, многократно повторяя, о смерти – «она». И в заключительном фрагменте лирическое «я» преобразует все, уже дважды повторенные, мотивы смерти и рождения в ситуацию любовной прогулки и любви «до гроба»: «но если мы / с тобой / обнявшись, / и взявшись / за руки, / и навсегда, / тогда пошли / гулять, спускаться / и подниматься, ехать / до конечной» [Львовский 2012: 27-28].

Особый эмфатический эффект в этом и других стихотворениях С. Львовского достигается за счет использования поэтом короткой строки. В сочетании с многократными повторами они делают каждое слово особенно значимым, а каждое новое для него соседство слов – заметным и неслучайным. Сам поэт, по его признанию, «аутичный и не склонный к рефлексии в отношении собственных текстов»[3], объясняет свою приверженность к короткой строке необходимым для него звучанием, предназначенностью текстов для произнесения вслух. Можно обратить внимание, однако, как короткая строка участвует в лиризации нарратива, наряду с другими средствами. Например, в цикле, состоящем из трех стихотворений – «39, 41», – первое написано короткой строкой, и в нем, если бы не эта короткострочность, подчеркивающая отдельные слова, а не связь мотивов и образов, на первом плане был бы рассказ о семейной паре на приеме у семейного терапев-

[3] Слова С. Львовского из интервью для журнала «Воздух» (2012, № 3-4).

та. 39 и 41 – это возраст мужа и жены, до и после сорока – кризис середины жизни. Из этого стихотворения можно извлечь условную фабулу, поддающуюся пересказу лишь отчасти. Пересказ останавливается там, где сюжет начинает соскальзывать в неоднозначность: то ли герой действительно был футболистом, то ли он безумен и помнит себя футболистом и не помнит работы в секретных городах, то ли он безумен из-за того, что он действительно там работал и подорвал свое здоровье, однако данная однажды подписка заставляет его и в болезни хранить государственную тайну о городах, которых «нет на карте». Здесь каждое слово, как капля, добавляет еще одну деталь, еще образ, еще один мотив, непредсказуемо меняющий направление сюжета[4]. Стихотворение С. Львовского имеет чеховский финал, как в повести «Огни», где рассказчик в конце может лишь подумать: «Ничего не разберешь на этом свете!».

а она плачет.
сидит
и плачет.

никак не поймет
что значит.

[Львовский 2012: 36]

Второе и третье стихотворения цикла развивают два сценария 39-го и 41-го годов как мирного и военного времени соответственно. Мир – это небывалый урожай яблок во всем мире, рождение детей, полнота жизни. И в этом стихотворении виды национальных яблочных напитков, перечисления разных стран и местностей – всё это метафоры «переживания сюжета», сформулированного в первой строке: «война закончилась, не начавшись…» [Львовский 2012: 36]. Заключительное стихотворение цикла построено как ряд мотивов и включает реплику персонажного лица, переданную повествователем, но завершается ро-

[4] М.Л. Гаспаров, предлагая понимать образ как «всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т.е. потенциально каждое существительное», мотив как «всякое действие, т.е. потенциально каждый глагол», а сюжет как «последовательность взаимосвязанных мотивов», стремился к простоте необходимого ему инструментария. Мы позволили себе опереться на те же основы: «Все мы знаем, что слова «сюжет», «мотив» и, особенно, «образ» употребляются в самых разнообразных значениях; но эти представляются всего проще и понятнее, этим словоупотреблением мы и будем пользоваться» [Гаспаров 1997: 14-15].

левым «я» и ситуацией несостоявшейся любви: «я убит лежу подо ржевом / и рядом лежит она…» [Львовский 2012: 38].

Таким образом, отправная история, рассказанная, увиденная со стороны, переживается вновь и вновь, излагается с разных точек зрения, выявляя к финалу точку «я», пропустившего времена, лишенного человеческого счастья, уничтоженного:

тишина над нами
встает и стоит

тишина.

[Львовский 2012: 38]

Важно подчеркнуть, что в этом цикле лишь первое стихотворение написано короткой строкой. Его сюжет близок к эпическому, и короткие строки создают необходимую «стиховность» нарратива. Два других, в которых лиризм создан другими средствами (повторы, обилие метафор или не связанных друг с другом в сюжетную последовательность мотивов), написаны более длинной строкой. Такой баланс наблюдается и в других стихотворениях С. Львовского.

Использует поэт и сверхдлинные строки. В книге «Всё ненадолго» такие стихи напечатаны в альбомной ориентации, т.е. чтобы их прочесть, книгу надо повернуть и листать как блокнот. Такое расположение текста внушает и особое его восприятие: условно говоря, не как стихи. Однако вертикальное членение текста сохраняется, сложный ритм, как в стихотворении «Чужими словами», создается непредсказуемым чередованием строк разной длины, а также фраз художественного и нехудожественного дискурсов. Многократные повторы с вариациями также участвуют в ритмообразовании. Композиционно стихотворение «Чужими словами» напоминает строение сверхдлиннострочных текстов А. Драгомощенко, развивающихся от темы, через ряд посылок и вопросов к некатегорическому итогу (для художественного мышления А. Драгомощенко характерно «снятие» финала, отсутствие логической точки в конце). В стихотворении С. Львовского «Чужими словами» создается сюжет, который стоит *за* текстом, но не выражен в нем. Смешение дискурсов делает точку зрения «я» трудно формулируемой, но в данном случае не совсем применимо, на наш взгляд, и получившее распространение понятие «оптика», которое используется в тех случаях, когда поэт лишь изображает и констатирует или рассказывает, избегая лирического «я», т. е. позиция «я» проявляется только в выборе объектов. Заглавие «Чужими словами» содержит в себе мысль о том, что не изображение или событие, а слова о них будут темой стихотворения, а также что сбор этих высказываний будет

произведен иным лицом – поэтом, автором, не договаривающим свои собственные слова до конца:

есть вещи, от которых нельзя отступиться.

комитет по невмешательству в испанские дела
из учебника новейшей истории для десятого класса
средней школы, когда я.

цитата из Гёте в учебнике по обществоведению:
Суха, мой друг, теория, везде, / Но древо жизни пышно зеленеет
(перевод Н. Холодковского)

зачем это было сделано?. <…>

…ни одного человека, который может выразить ситуацию
нормальным языком.
комитет по невмешательству в испанские дела
(перевод Н. Холодковского)

зачем это было сделано? леса продолжают гореть.
автономии, только автономии.
[Львовский 2012: 57, 66]

Курсивом в стихотворении выделены «чужие слова», которые затем могут стать «своими» и наоборот, что, в частности, происходит с первой строкой, возвращенной в конце как цитата:

многое предстоит пережить, -
пишет Гёльдерлин, – *нельзя отступаться от веры*
[Львовский 2012: 70].

Тот сюжет, который подразумевается за словами стихотворения, можно определить как «я воспринимаю события в мире посредством масс-медиа и соцсетей – и понимаю ошибочность, “чуждость” этого восприятия». Он выражен всей совокупностью композиционных, метроритмических средств, графикой стиха, типографским исполнением – и вся эта «фактурность», избыточная для эпического сюжета, позволяет, как нам кажется, говорить о том, что «переживание сюжета», т.е. свойство «чистой» лирики, превалирует в структуре произведений С. Львовского. И его новаторство как поэта видится нам преимущественно в этом аспекте, а не в свете проблем «нового историзма, внимания к проблемам памяти, травмы и устной истории», что, бесспорно, является важной приметой современной поэзии, но не принадлежит исключительно ей. Область названных актуальных проблем с успехом

осваивается гуманитарными науками. Их связь с поэзией является взаимно обогащающей, но современная поэзия, кроме того, что может себе позволить свободно оперировать любым языком (научным в том числе), обладает своими, только ей присущими средствами.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною…». Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 9 -20.

Корчагин К. Довоенное детство // Новый мир. 2013. № 8. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2013_8/Content/Publication6_924/Default.aspx. Рец. на кн.: Станислав Львовский. Всё ненадолго. Предисловие Полины Барсковой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 192 с. (Серия «Новая поэзия»).

Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 512 с.

Львовский С. Всё ненадолго / предисл. П. Барсковой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 192 с. (Серия «Новая поэзия»).

Сваровский Ф. Путешественники во времени: Стихотворения с визуальным сопровождением Олега Пащенко / предисл. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 424 с. (Серия «Новая поэзия»).

Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 223 с.

Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения: межвуз. сб. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. С. 5-49.

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

Н.М. РАКОВСКАЯ (*Одесса, Украина*)

УДК 821.161.1.09(Леонтьев К.)(091)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-02 +Ш3г

РУССКАЯ КЛАССИКА В ПАРАДОКСАЛЬНОЙ КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ К. ЛЕОНТЬЕВА

Аннотация. В современном гуманитарном дискурсе актуализируются интерпретации и рецепция критического текста. В этом плане интерес представляют работы ученых В. Крылова, Р. Громяка, М. Лановик, Н. Астрахан и др. В данной статье акцентируются суждения К. Леонтьева о русской литературе XIX века, в центре которых философские, эстетические и психоментальные аспекты соединяются в единое целое. Литературные статьи критика построены на оппозициях: гармония – дисгармония, прекрасное – безобразное, дидактическое – эстетическое. В связи с этим исследуется, в частности, рецепция А. Пушкина, представляющая для К. Леонтьева идеальную сущность, даруемую Богом и творческой интуицией. Рассматривается полемика К. Леонтьева с Ф. Достоевским, в которой речь идет о роли А. Пушкина в христианской культуре. Актуализируются идеи критика о современной ему реалистической литературе, представляющей с точки зрения критика не прекрасное, а «обыденное пошлого мира». Такая парадоксальная точка зрения обусловлена концепцией эстетизма критика, его неприятием эгалитарного мира. В статье указывается, что предметом художественных и философских исканий К. Леонтьева является поэтическая «живописность земного бытия», постигаемая в соотношении внутреннего закона бытия с эмпирическим. Творческий процесс в концепции К. Леонтьева это стремление к воплощению в художественном мире писателя исключительно эстетической идеи о красоте. Обладая поэтическим видением, К. Леонтьев обращает особое внимание на поэтику текста, а именно: точки зрения в тексте, роль автора, функции рассказчика и повествователя, символику текста. Критик исследует, как и каким образом создается эстетический эффект текста, реализуемый в коммуникативной сфере: текст – автор – читатель. Очевидно, что наблюдения К. Леонтьева дают возможность

назвать его предтечей русского модернизма.

Ключевые слова: эстетизм, литературная критика, критическая рефлексия, автор, парадоксальность, гармония.

В жизни К.Н. Леонтьева непостижимым образом сочетались власть традиций, быта с властью своего «я», своего особого предназначения, исканиями Бога и страхом перед ним, европейская образованность с открытым вызовом новой Европе и утверждением русской национальной идеи. Его проповедничество, исторические и философские пророчества стали предметом размышлений А. Королькова («Пророчества К. Леонтьева»), В.И. Косик (К. Леонтьев. «Размышления на славянскую тему»), С. Сергеева («Творческий традиционализм К. Леонтьева»). Значимым оказалось издание антологии в двух книгах «Константин Леонтьев: pro et contra», в которой собраны, но еще не систематизированы биографические материалы, мемуары, эссе, в основном, его современников, среди которых наиболее ценными являются статьи В. Розанова, В. Соловьева, С. Булгакова, С. Франка. В современном литературоведении о нем написаны публицистические статьи Г. Бочарова и В. Ерофеева. Литературоведение делает первые шаги в осмыслении художественного и критического наследия К. Леонтьева, о чем свидетельствует кандидатская диссертация И. Славина «Литературная деятельность К. Леонтьева», защита которой состоялась в МГУ, в 2008 г. Вместе с тем, критическая рефлексия К. Леонтьева остается все еще вне поля зрения исследователей. В связи с этим, актуальность исследования его интерпретационной практики очевидна.

Целью данной статьи является осмысление некоторых аспектов критической рефлексии К. Леонтьева, в которой проявилось парадоксальное и противоречивое мирочувствование талантливого мыслителя, исследующего мир русской классической литературы.

Художественный мир русской классики, в частности, А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого был предметом размышлений близких К. Леонтьеву по мировосприятию Ап. Григорьева и Н. Страхова. Не случайно он называл свою критическую концепцию так же, как и Ап. Григорьев, «органической» и в публикуемых работах явственно пытался доказать верность славянофильским идеалам, которые в 70-80-е гг. XIX в. утрачивали свое влияние в общественной и литературной мысли.

«Духовная амбивалентность леонтьевского эстетизма» [Булгаков 1918: 141], особенности его кризисного сознания отразились в статье «Наши новые христиане. Ф. Достоевский и граф Л. Толстой», в кото-

рой творческое наследие писателей включается в эстетико-философский контекст размышлений о судьбах славянофильства, православия, русской и европейской культур.

В этом аспекте К. Леонтьев был одним из тех мыслителей, кто признавал дар Ф. Достоевского и Л. Толстого, но не принимал их мироощущения, духовного проповедничества. Так, например, оценивая рассказ Л. Толстого «Чем люди живы», К. Леонтьев размышляет о художественной эволюции писателя. Его интересует переход от больших романов к коротким рассказам, отказ от реалистических бытописаний, и в то же время, «высокая простота и сжатость формы», эстетизация мира и человека. Артистическая манера писателя проявилась, с его точки зрения, независимо от «нравственного направления». К. Леонтьев не принимает мировоззренческий поворот Л. Толстого к «новому христианству». Логическое самосознание и христианское мышление Л. Толстого несоразмерны «изяществу и силе его полунечаянного творчества», «повесть – правильнее его тенденции», «гениальный повествователь выручил весьма несовершенного христианского мыслителя», – замечал критик [Леонтьев 1913 Т. 8: 167]. В статье «Анализ, стиль и веяние» К. Леонтьев продолжит размышления о художественном мире писателя. Анализ романа Л. Толстого «Анна Каренина» дает, с его точки зрения, представление о развитии психологизма в русской литературе и особенностях толстовской поэтики. Здесь главный акцент сделан на психологических формах и средствах анализа, символике текста, его знаковых кодах. Детали, подробности, цвет, звук, числа станут предметом интерпретации, обнажая метафизический характер толстовского романа. В. Грифцов назовет данную статью «плотиной», сдерживающей поток метафизических вопросов и следствий, которые поставила русская литература и, в частности, Л. Толстой, о человеке и мире. Иной подход наблюдается у К. Леонтьева при анализе творчества Ф. Достоевского. Ему интересно не только романное творчество писателя, но и его публицистика. Вместе с тем, современники (в том числе Г. Успенский, А. Чехов, Н. Лесков) категорически не приняли концепцию критика. В. Грифцов отмечал, что К.Леонтьев «близоруко-несправедлив» к творчеству Ф Достоевского, единственного человека, который смог бы ответить на его требование «потрясающей музыки чувств» [Грифцов 1913:15]. Но, вместе с тем, именно благодаря Ф. Достоевскому совершался переворот в сознании критика, завершившийся духовным кризисом. В 70-е – нач. 80-х гг. К. Леонтьев писал о том, что выходит на собственную дорогу исканий, связанную с исключением из своего сознания «тоскливого субъективизма», возникшего под влиянием

Ф. Достоевского. Теперь его будет привлекать философия красоты, осознание Ф. Достоевским жизни как объективной силы и всеобъемлющего мерила явлений мира.

В этот период он близок не только к Ф. Достоевскому, но и к Ап. Григорьеву; их объединяла общая литературная почва. Ап. Григорьев отмечал, что литературно-душевная почва «нашего недавнего прошлого» (речь шла о А. Пушкине и И. Тургеневе) была для них «родной», и они сохраняли верность ей при всех эстетических разногласиях и философских переоценках. Неоднократно К. Леонтьев писал о значимости русского байронизма и европейского романтизма, мировой тоске русского мыслящего героя. Заметим, что и Ф. Достоевский в 1876 г. размышлял о Жорж Санд как одной из «ясновидящих предчувственниц» более счастливого будущего, ожидающего человечество [Достоевский 1980 Т. 23: 36], а в 1877 г. на могиле Н. Некрасова защищал перед новыми радикалами байронизм как «великое и святое» явление европейского духа. По этому поводу С. Франк заметил: «В их звуках [словах] зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование в своем назначении» [Франк 1910:86]. В поисках гармонии критик и писатель обращались к А. Пушкину. К. Леонтьев был солидарен с Ф. Достоевским, что только А. Пушкин указал «исход для нас, русских, из мировой тоски – в обращении к идеалу народности, почве» [Леонтьев 1913 Т. 2: 113]. Из своей первой монастырской кельи, на Афоне, в 1872 г. критик писал: «От некоторых мест Чайльд Гарольда можно перейти без всякого усилия и почти незаметно к иным местам Давидовых Псалмов, а от Псалмов Давида ко всей христианской церковности. Два величайших лирика (речь идет о Пушкине и Байроне. – *Н. Р.)* всего мира могут легко примириться в больной и тоскующей русской душе. – И вольно же было сухим умам мировую тоску, тоску безграничной ненасытной и широкой души сводить на мелкое гражданство, недовольство современностью, вместо того, чтобы разрешить ее в Боге» [Леонтьев 1892: 34]. В парадоксальном сочетании этих имен и заключалась, с точки зрения Н. Бердяева, «цветущая сложность» К. Леонтьева. Он склонялся перед требованиями православной аскезы и не хотел, в то же время, терять широту эстетических и культурных переживаний. «Ум свой упростить я не могу», – замечал критик. Он не просто в своей концепции совмещает Байрона и пророка Давида, эти имена важны для него как некие вехи пути русского человека. Путь, на котором «тоска мировая широкой и ненасытной души находит себе разрешение в почве и в Боге» [Леонтьев 1892: 35], путь, какой проходили близкие ему по духу интеллектуальные герои XIX века, в том числе и такие его протагонисты, как

Ап. Григорьев, Ф. Достоевский. Совершенно очевидно, почему для всех них кумиром и спасителем культурной памяти был А. Пушкин, тем более, что мир поэта являлся постоянно предметом острой полемики в литературной критике.

К. Леонтьеву была близка мысль Ф. Достоевского о том, что «Пушкин умер в полном развитии своих сил и, бесспорно, унес с собой в гроб некоторую тайну, и вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [Достоевский 1980 Т. 28: 176].

Как известно, ответ на вопрос о судьбе наследия А. Пушкина в русской культуре пытался дать Ап. Григорьев, но столь понятное и четкое «Пушкин – наше всё» подвергалось постоянным сомнениям. Речь Ф. Достоевского о Пушкине, в определённом плане, в 80-х г. XIX в. была попыткой не только воскресить интерес к поэту, но и поставить проблемы национального значения А. Пушкина, которое определялось, с точки зрения писателя, тем, что он воплотил тип «русского скитальца», и в то же время, обладал «всемирной отзывчивостью». Статья К. Леонтьева «О всемирной любви», написанная после выступления Ф. Достоевского и опубликованная в цикле статей (газета «Варшавский дневник») предполагала определенную исповедальность и близость к «Дневнику писателя» Ф. Достоевского.

Остановимся подробнее на некоторых ее аспектах. Рецепция феномена Пушкина (как его осмыслял Ф. Достоевский) в концепции К. Леонтьева может быть прослежена следующим образом: во-первых, характеры Алеко и Онегина – характеры «вечных скитальцев», оторвавшихся от почвы. Возможно, здесь для К. Леонтьева очевидна близость с Иваном Карамазовым, восходящая к притче о сеятеле (Мф. 13; 3 -23). Во-вторых, противопоставление «русским европейцам» пушкинских народных типов, «положительно прекрасных». В-третьих, связь с именем Христа и евангельской идеей плодоношения. В-четвертых, два типа универсализма и вселенскости – механический и онтологический, и способность Пушкина к «полнейшему перевоплощению в гении чужих наций» с выявлением всей затаенной глубины их как свойство второго типа универсализма, соединяемое с понятием «служения» в евангельском контексте (Мф. 20; 25 -28, Мф. 10; 42 -45). В-пятых, становление в художественном мире Пушкина двух типов «универсализма» и выбор поэта между ними как проявление национального самосознания, и, одновременно, предпосылка соизмеримости «феномена Пушкина» и русской судьбы.

Главной проблемой в пушкинском творчестве для Ф. Достоевского и К. Леонтьева является проблема гармонии, решаемая в эстетическом и философском контексте. Как известно, Ф. Достоевский

обосновывал необходимость будущей гармонии и её неотвратимость самим существованием гармонической личности, какой для него была личность Пушкина. По собственному признанию Ф. Достоевского, искусство Пушкина подвело его к современным вопросам, к осознанию того, что обновление мировой цивилизации будет достигнуто благодаря тому, что русский художник, каким был Пушкин, одарен высшим разумом и инстинктом общечеловечности. «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Медный всадник» – эти произведения А. Пушкина, пишет Достоевский, – обнажают такие свойства натуры поэта, как «самостоятельность мышления, вековечная, благодатная, ничем не смущаемая вера в справедливость при жажде новой истины» [Достоевский 1980 Т. 28: 173].

Отмечая мысль Ф. Достоевского о «неизбежности для всякого русского человека – жить, страдая скорбями о всечеловеческих страданиях, о европейском, всечеловеческом смысле русского «скитальничества», К. Леонтьев вносит свои коррективы в понимание пушкинской гармонии, указывая, что пушкинская гармония – это не просто преодоление несчастий, «разрывов и надрывов» (как считал Ф. Достоевский), они – условие её существования, ибо органическая природа живет разнообразием, антагонизмом и борьбой. Именно в антагонизме она обретает единство и гармонию. Стремление обойтись без органических бедствий и разочарований он называет «розовым славизмом», который был чужд А. Пушкину, но присущ Ф. Достоевскому. К. Леонтьев видит в пушкинской гармонии амбивалентное единство вражды с любовью, возникающее из многообразного, «чувственного, воинственного и демонически пышного» гения. С. Булгаков считал, что в этих суждениях, весьма резких, обнажается некая тайна и самого К. Леонтьева, открывается его собственное язычество, «закрытое в сознании и в исповедании, но сохранившееся в бытии и миросозерцании» [Булгаков 1918: 34]. Идея всемирного братства, которую усматривает Ф. Достоевский в А. Пушкине, кажется Леонтьеву «ересью», ибо даже Христос не обещал благоденствия. Для Достоевского Христос – это идеал, олицетворяющий любовь и самопожертвование, для Леонтьева – не искупитель, а жертва. «Терпите, всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такое колебание горести и боли, есть единственная на земле гармония» [Леонтьев 1892: 27]. Об этом, с его точки зрения, свидетельствуют полюсно-контрастные характеры – Онегина и Татьяны, Моцарта и Сальери и т. д.

Не воспринимает К. Леонтьев и настойчивую мысль Ф. Достоевского о необходимости совершенствования человечества.

Ф. Достоевский пишет в «пушкинской речи»: «Не торопитесь перестраивать жизнь, займитесь прежде всего жизнью собственного сердца вашего». К. Леонтьев считает, что Достоевский как художник может надеяться на сердце человеческое, но Христос, с точки зрения критика, не верит ни в совершенство человека, ни в совершенство общества. Ф. Достоевский, отвечая на эти замечания, указывает: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое, сверх того чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коли все обречены, так чего ж стараться, чего любить добро делать? Живи в своё пузо..» [Достоевский 1980 Т. 28: 174].

Определение «безрассудности» идеи К. Леонтьева связано, с точки зрения Ф. Достоевского, прежде всего с философской концепцией критика. Ф. Достоевский не мог принять вольное обращение К. Леонтьева со священными текстами, не мог осмыслить, почему философия К. Леонтьева представляет «смесь страха и любви». Действительно, страх Божий и любовь к человечеству – такова главная леонтьевская антитеза.

Свою философию страха и любви К. Леонтьев противопоставлял теории Достоевского как прямо христианскую [Леонтьев 1913 Т. 2: 68]. Ф.Достоевский напоминал ему новозаветное слово, содержавшее решающее возражение: «В любви нет страха, но совершенная любовь вон изгоняет страх» (1 Послание Иоанна, 4, 18). К. Леонтьев возражал: «Та любовь к Богу, которая до того совершенна, что изгоняет страх, доступна только очень немногим». Как современное учение «одностороннее» проповедование христианской любви есть для Леонтьева признак «розового» или «нового» христианства, незримо связанного с эмансипационно-эгалитарными течениями века. Собственное леонтьевское решение: «Смесь страха и любви – вот чем должны жить человеческие общества, если они жить хотят..» [Леонтьев 1892: 42].

«Совершенной любви» в картине леонтьевского бытия – нет. У Леонтьева понятие любви относительно, “паллиативно”» [Леонтьев 1913 Т. 8: 192]. Для критика любовь – сила естественная, подчиненная, как и всё живое, закону старения и умирания: «под конец оскудеет любовь», – повторяет Леонтьев от лица Евангелия, на деле, однако, переводя евангельское пророчество («И, по причине беззакония, во многих охладеет любовь» – Матф. 24, 12) на язык своей теории триединого процесса. Исследователи творчества Ф. Достоевского не раз отмечали, что в «Братьях Карамазовых» предусмотрен спор Леонтьева с Достоевским: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви», – говорит Алёша, и ему по-леонтьевски

отвечает Иван: «По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо» [Достоевски 1980 Т. 14: 216].

«Всё, кружась, исчезает во мгле..». К. Леонтьев понимал данное суждение и в статье «О всемирной любви» повторял, опять от имени Евангелия, но акцентируя по-своему, что «на земле всё неверно и всё неважно, всё недолговечно..» [Леонтьев 1913 Т. 8: 182]. И христианство – «для внутренней жизни нашего сердца» – характеризовал как «религию разочарования, религию безнадежности во что бы то ни было земное» [Леонтьев 1913 Т. 8: 183]. Глубокое погружение в религиозное миросозерцание в середине жизненного пути и было вызвано у К. Леонтьева острым переживанием тленности и обреченности земной красоты и самой жизни.

«Неподвижно лишь солнце любви». Этой формулы, видимо, К. Леонтьев не признавал, но ее хорошо осознавал Ф. Достоевский. В поэме об инквизиторе Ф. Достоевский раскрывал глубинную суть явления людям Христа: «Солнце любви горит в его сердце..». В видении Алеши сам Христос – это солнце: «А видишь ли солнце наше..? – Боюсь, не смею глядеть.. – Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотою своею», но милостив бесконечно..» [Достоевский 1980 Т. 14: 327].

Заметим, что в полемике с К. Леонтьевым В. Соловьёв напишет статью «Смысл любви», которая откроет новую линию истолкования этой темы в русской философии и литературе XX века.

В. Соловьёв полагал ошибочным обвинение К. Леонтьева в искажении Ф. Достоевским христианской идеи «примесью сентиментализма и отвлеченного гуманизма», так как гуманизм Ф. Достоевского утверждался на Христе и на Церкви, а не на вере в отвлеченный разум или в безбожное и бесноватое человечество [Соловьев 1990]. Спор К. Леонтьева с Ф. Достоевским, по словам не только В. Соловьева, но и В. Розанова, отразил начавшийся «глубочайший водоворот христианства, стержнем которого был вопрос, что есть сердцевина в христианстве: нравственное братолюбие или некая мистика, при коей братолюбие и не особенно важно» [Розанов 1982: 219]. К. Леонтьев главным в христианстве считал его мистическое содержание, недостаток которого обнаружил в «Братьях Карамазовых». Ф. Достоевский, отрицая мистицизм в православии, тем не менее хорошо понимал, что отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству, которая, в свою очередь, невозможна без «веры в бессмертие души».

Соглашаясь с тем, что в произведениях А. Пушкина и Ф. Достоевского Сын Божий предстает в традиционном облике носителя деятельного добра, искупителя людских грехов, предавшего свою

плоть «бичам мучителей», а дух – испытанию «коварством искусителя», в связи с чем образ Христа трансформируется в фигуру положительно прекрасного «земного подвижника», открывающего «спасенья верный путь и тесные врата всем жаждущим», «мир любви к живой жизни», без которой жизнь «дар напрасный, дар случайный», К. Леонтьев, вместе с тем, не осознал, что характеры А. Пушкина и Ф. Достоевского страстно взыскуют веры в Бога и отсюда дух терпения и смирения. Не принял критик и идею положительного всеединства добра, истины и красоты, посредством которой Ф. Достоевским и В. Соловьевым решался вопрос о Пушкине – пророке и жреце «чистой красоты».

В статье К. Леонтьева «В. Соловьев против Н. Данилевского» учение Соловьева прямо возводится к идеалам Достоевского. Их общность, с его точки зрения, проявляется в тезисах о невозможности гармонии социальной и необходимости гармонии внутренней. Но для критика важна не только «эстетическая упоенность жизнью» (В. Соловьев), но и религиозный ужас гибели. «У К. Леонтьева, – писал Н. Бердяев, – в отличие от Соловьева и Достоевского, со страха начался духовный кризис» [Бердяев 1926: 94]. С. Булгаков вообще считает мотив страха ведущим мотивом отношения К. Леонтьева к себе и миру. «Роковой, метафизический испуг толкает его на борьбу за спасение культуры, родины, собственной жизни, поэтому и религия, и политика, и социология у него пронизаны страхом» [Булгаков 1918: 118]. Весьма категоричен С. Франк: «Бог есть для него (К. Леонтьева – *Н.Р.*) только грозный властитель и мстительный судья, а практическое значение религиозности сводится к жесткому аскетизму, к душевной борьбе и принудительному истреблению всех естественных побуждений» [Франк 1910: 65].

Однако следует заметить, что страх смерти «проснулся» в Леонтьеве как сигнал «высшего спасения, спасения души». Поэтому в творчестве А. Пушкина он, в отличие от В. Соловьева и Ф. Достоевского, ищет спасение для собственной души и находит его в мотиве уединенности. Тут же возникает ассоциация с «чугунной куклой» из онегинского кабинета «с руками, сжатыми крестом» [Пушкин 1957 Т. 5: 148], Раскольниковым, который углубился в себя и уединился от всех, Алеко, который «для себя лишь хочет воли»:

Все предрассудки истребя
Мы почитаем всех нулями
А единицами себя.

Как известно, уединенное сознание – это значимое духовное явление. Его границы определяют: во-первых, монологизм «сумрачно замкнутого круга уединенной мысли, конструирующий свою собственную субъективную картину мира» [Столяров 1924: 71].Такое сознание мыслит и другую личность не как партнера по диалогу, не как иную субъективность, но как объект, как несамостоятельный компонент оригинального и самовольного миропорядка. Во-вторых, это демоническое самоутверждение субъекта; демоническое постольку, поскольку предполагает дух отрицания, дух сомнения по отношению ко всему объективному и оборачивается, в конечном итоге, отрицанием жизни, как неподвластному субъекту бытия действительного мира. Однако К. Леонтьев не учел, что позиция «уединенного сознания», по Пушкину, безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу испытания смертью и преобразиться для новой жизни. Трагизм духовной маргинальности, отрешенности от жизни «подпольных» персонажей героев Достоевского также безжизненен. Для самого К. Леонтьева страх смерти после уединения и есть начало подлинной веры. Ее смысл в смирении ума, презрительно относящегося не к себе одному, но и ко всем другим, страх перед именем Божьим, затем вера и любовь, как награда за веру и страх, и особый дар благодати.

Открытие проблемы уединенности характерно для К. Леонтьева еще и потому, что «сознание пустыни и трансцендентного непоправимого одиночества слышна во всем, что ни писал К. Леонтьев» [Грифцов 1913:21].

Вместе с тем, заметим, что Пушкину свойственно превращение уединенного сознания в сознание изображенное (В. Тюпа). Евгений и Татьяна, возможно, два варианта уединенности. (Об этом писал еще Ап. Григорьев). Вследствие столкновения и взаимодействия этих субъективных миров, их жизненные позиции претерпевают кризис (для героини «все были жребии равны»), для Онегина выходом из кризиса намечается обретение «своего другого», выливающееся в форму неожиданной влюбленности. Для Татьяны – это поворот вспять к ценностям авторитарного самоопределения. Кризис уединенного сознания – это открытие «другого» в качестве полноправного субъекта жизни. Есть у Пушкина и открытие самоценной инаковости «другого», путь от уединенного (монологизированного) «Я-сознания» к конвергентному (диалогизированному) «Ты-сознанию». Конвергентной ментальностью наделен, в частности, пушкинский Моцарт, воспринимаемый Сальери как некий херувим, явившийся, как и Сальери, субъектом уединенного сознания, чтобы «возмутить бескрылое желанье» высшей духовности. Его менталитет особый, его «я» не мыслит себя вне соотне-

сенности с «ты». Жизненная норма для Моцарта – причастность к какой-либо человеческой связи («с красоткой или с другом – хоть с тобой»), Моцарт всегда больше себя, хоть «сам того не знает». Сальери же, в уединенности своего сознания, опредмечивающий чужую личность, не умеет духовно обогащаться причастностью к жизни другого («Что пользы, если Моцарт будет жив..»).

Прямым продолжателем пушкинской ментальности явился, с точки зрения К. Леонтьева, Ф. Достоевский. К. Леонтьев на интуитивном уровне ощутил, что Соня Мармеладова, Алеша Карамазов, князь Мышкин созданы как субъекты конвергентного сознания. Леонтьев ссылается на эпилог в «Преступлении и наказании»: «сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [Достоевский 1980 Т. 5: 473]. Так, по сути, К. Леонтьев предваряет современную концепцию, согласно которой творчество А. Пушкина и Ф. Достоевского – это «культура нераздельности и неслиянности личностных миров» (М. Бахтин), связанных диалогическими отношениями подлинной соборности (в соловьевском ее понимании).

Думается, эти идеи применимы не только к А. Пушкину, но и к Ф. Достоевскому, Л. Толстому. Парадоксальные суждения К. Леонтьева стали своеобразными пророчествами в современной гуманитарной мысли и требует своего дальнейшего осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев Н.А. Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. Париж: YMCA-Press, 1926. 269 с.

Булгаков С.Н. Тихие думы: Из статей 1911-15 гг. М. : Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. 202 с.

Грифцов В.А. Судьба К. Н. Леонтьева // Русская мысль. 1913. № 2. С. 15-25.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л. : Наука, 1980.

Зеньковский В.И. История русской философии в 2 т. Л. : ЭГО, 1996. Т. 2. 269 с.

Леонтьев К.Н. Полн. собр. соч. и писем : в 12 т. – СПб. : Владимир Даль, 2003. – Т. 6.

Леонтьев К.Н. Избранные письма. (1854 – 1891). СПб. : Пушкинский Фонд, 1993. 640 с.

Леонтьев К. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь, М. : Тип. Муллера и Богельмана, 1892.

Неизданные письма В.В. Розанова к К.Н. Леонтьеву // Литературная учёба 1989, № 6. С. 110-126.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР,1957.

Розанов В.В. Теория исторического прогресса и упадка // Русский вестник 1892, № 3, с. 218-261.

Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика, М. : Искусство, 1990.

Столяров М. Могила Пушкина // Россия (Новая Россия) 1924, № 2 [13], с. 149 -170.

Флоровский П. Пути русского богословия, Париж : YMKA-PRESS, 1983.

Франк С.Л. Миросозерцание К. Леонтьева // В. Леонтьев. Pro et contra: личность и творчество. СПб. : Христ. ун-т, 1995. Т. 1.

В.И. СИЛАНТЬЕВА (*Одесса, Украина*)

УДК 821.161.1-3(091)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,4

ТРАДИЦИЯ В ПЕРСПЕКТИВЕ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ

Аннотация: В статье поставлен вопрос об особенностях наследования традиции в периоды «слома эпох» и перехода от одной формы художественного отражения мира к другой. Вопросы переходного художественного сознания возникают периодически, в современной литературе это демонстрирует постмодернизм. Для характеристики таких периодов часто используют терминологию и понятийный ряд, предложенный синергетиками. Поэтому используются понятия «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». В ситуации турбулентности и торжества Хаоса корригируется усвоение традиции, формируется новый взгляд на достижения. В работе предлагается новая схема анализа произведений, созданных в эпоху переходности. Отправным моментом исследования стало творчество Чехова как писателя, который соединил XIX-й и XX-ым века. Показано его отношение к проблеме усвоения и переосмысления прошлого. Используются письма Чехова и его полемика с Толстым по поводу романа «Воскресение». Сопровождение составляют работы Ю. Лотмана по теории «взрыва»; Р. Арнхейма и М. Вертхеймера по гештальт-теории; Вл. Соловьева по вопросам «всеединства». Синергетическая парадигма представлена работами Г. Хакена, И. Пригожина, и их последователей. К вопросам художественного переориентирования в искусстве рубежа XIX-XX веков и места Чехова в литературе обращались Андрей Белый и Д. Мережковский. Мы приходим к выводу, что традиция в моменты «излома времени» по преимуществу рассматривается как объект насмешки и отрицания. От нее предпочитают отказаться, а не корректировать ее в соответствии с требованиями времени. Но в то же время традиция воспринимается и как объект для активных экспериментов. Действует и фактор «прогрессивной случайности». В результате создаются новые долговечные жанровые образования. Так случилось с Чеховым: он создал произведения, которые удивляли и вызывали гнев современников, но выжили и продолжают жить в XXI веке.

Ключевые слова: переходное время, хаос, неравновесность, диссипативность, энтропия, флуктуация, традиция.

К постановке проблемы. Обычно, говоря о наследовании традиции, без которой, собственно, нет развития нового, отмечают прямое, последовательное использование наработанного и фиксируют новый тип художественного оформления идеи. Развивая эту мысль и подтверждая свои наблюдения высказыванием А. Франса, украинский исследователь А. Нямцу пишет: «Совпадения часты и неизбежны <…> Мысль ценна лишь по своей форме и <…> придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства…» [Нямцу 2009: 135]. Конечно, с утверждением А. Франса, как, впрочем, и А. Нямцу, трудно не согласиться, но, подчеркнем: такой вариант усвоения традиции возможен только в периоды относительной стабильности и постепенного (эволюционного) ее развития. А если мы наблюдаем резкий излом времени, когда констатация турбулентности сопровождается всеобщим нигилизмом? Вот тогда, по-видимому, о своем праве и преимуществе заявляет логика т. н. *переходного времени*. Данная статья – о колебательном контуре непостоянства, о *переходности,* которой обозначается «культурное зияние», существующее между прошлым и будущим. Еще – о времени, которое предельно обостряет противоречия, очерняет прошлое и не желает наследовать прежнее. В этом – *актуальность и новизна.*

Одним из вариантов переходного времени и слома эпох является наше время. В синергетике оно определяется рядом понятий, среди которых первенствуют «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». Но чтобы разобраться в сегодняшнем, принято обращаться к подобным эпохам в прошлом, т.к. историческое время адсорбирует главное и предлагает уже выстраданный вариант матрицы «переходности». Знаковым именем в истории непростой смены художественных параметров является имя А.П. Чехова. Его творчеством определяется движение от «золотого» реалистического века к веку модернистскому, «серебряному». Материал, связанный с позицией Чехова в литературе его времени, предлагается в нашей работе.

Чехов в контексте «уходящего времени». Напомним, что Чехов, при всем его уважительном отношении к старшим своим современникам -Тургеневу, Толстому – попал в ситуацию «всеобщего изгойства», потому что выглядел непоследовательным их учеником. Его называли «безыдейным» автором те, кто жаждал видеть реализм XIX века сильным. Констатируя, что этот автор не похож на своих «учителей», его хотели привлечь на свою сторону те, кого на сломе эпох называли «декадентами». Ничего не получалось: на предложение о сотрудничестве с «новыми», Чехов отвечал завуалированным отказом и, удивляясь этому, Мережковский писал: «Я был молод; мне всё хотелось поскорее

разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову как учителю жизни. А он сводил на анекдоты да на шутки.

Говорю ему, бывало, «о слезинке замученного ребенка», которой нельзя простить, а он вдруг обернется ко мне … и промолвит:

– А кстати, голубчик, что я вам хотел сказать: как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку – превосходно готовят, да не забудьте, что к ней большая водка нужна.

Мне было досадно, почти обидно: я ему о вечности, а он мне о селянке … я начинал подозревать Чехова в «отсутствии общих идей» [Мережковский 1989: 425].

В 1904 г. в статье «Чехов» место писателя в литературном процессе конца XIX – начала XX вв. определил Андрей Белый: «К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном … Он – непрерывное звено между *отцами и детьми*…» [Белый 1994: 372]. Это определение природы таланта Чехова как автора, занявшего нишу «между» реалистами XIX и модернистами XX века, подтвердили дальнейшие исследования его творчества. Как следствие, в конце XX века наследие писателя начали анализировать в контексте идей рубежного (переходного) времени, иногда – прибегая к теории неравновесных систем и самоорганизации материи Г. Хакена, И. Пригожина. Оказалось, что в соотнесении с синергетическими выкладками отношение к традиции выглядит несколько иначе.

Турбулентность и вопросы развития (наследования) в синергетике. Эта область знаний идентифицируется как постнеклассическая. Синергетики изучают колебательный контур непостоянства, фиксируют изменения в картине мира и в его восприятии. Так как мир неоднозначен и нелинеен, синергетика не может спрогнозировать траекторию развития от низших форм к высшим. Закономерно поэтому, что краеугольным понятием этой области знаний становится понятие *самоорганизации* материи, предполагающей активное экспериментаторство и векторный разброс предпочтений. Как следствие, трансформируется представление о самой науке и о способе постановки научных проблем. Приходится принять вывод С. Гамаюнова, который заметил: «Сегодня классическая наука, основанная на классическом рационализме и детерминизме европейского метафизического типа, характеризуется структурным кризисом, будучи не в состоянии включить в свои модели факты новой реальности». Уже поэтому, говорит далее исследователь, мы становимся свидетелями «деконструкции классических научных моделей» и «отказа от центрирующего модели-

рования», а это, в свою очередь, ведет нас к «сложным самоорганизующимся системам» [Гамаюнов 1999; Добронравова 2006].

Итак, нелинейные самоорганизующиеся системы, отражающие мир, переживающий состояние кризиса-хаоса-переориентации, как это было и при Чехове, образуются в результате *случайного* выбора одного из возможных вариантов самоорганизации и в дальнейшем могут уступить место другим структурам – тем, которые образовались на следующих этапах флуктуации и саморегулирования. В таком варианте существования «отрицания» и «вместедействия» оказывается ненужной строгое наследование традиции и наступает момент отчаянного эксперимента, а еще – и «откровенного зубоскальства», как говорил сам Чехов и как это не раз подтвердили современные постмодернисты. Почему все-таки «зубоскальства»? В первую очередь потому, что в ситуации нестабильности и непредсказуемости перехода из одной системы оценок в иную строгое следование канону выглядит простым повторением пройденного, а еще хуже – плагиатом.

Синергетический подход к проблеме усвоения традиции и ее отрицания кажется парадоксальным. Но новое видение мира всегда формируется как нестандартное. Размышляя об этом, С. Курдюмов и Г. Малинецкий приводят следующий пример. На тех конференциях, где рассматривались проблемы искусствоведения или культурологии с позиций синергетики, часто вставал вопрос: к какому стилю, к какому направлению искусства синергетика ближе всего по духу? Определиться, в принципе, невозможно, но, говорят ученые, по-видимому, можно принять следующую правду: «Конечно, это не постмодерн с его эклектикой, технологией комбинирования различных фрагментов, коллажем из предшествующих идей, штампов, приемов, образов. Вероятно <…> {ей} *созвучны образы и мировидение импрессионизма.* Здесь и обостренное внимание к целому, к тому, что делает его большим, чем сумма слагающих его частей. Здесь и новое отношение к вечному и преходящему, акцент на переходных, переломных, ускользающих от неспешного наблюдения моментах» [Курдюмов, Малинецкий 2000].

Теории «перехода и обновления», сополагаемые с синергетикой. Теория самоорганизации нового как перспективного «порядка из хаоса», имеет точки соприкосновения с уже привычной для литературоведа *«культурой взрыва»* Юрия Лотмана, а также с *гештальт-теорией* немецкого психолога Макса Вертхеймера, удачно атрибутированной в эстетике американца Рудольфа Арнхейма. Она может быть соотнесена и с *теорией «литературной эволюции»,* предложенной Юрием Тыняновым в 1928 г.

В синергетике существует понятие «момент накопления энергии (преобразования)». Этот момент и формирует потенцию для возникновения нового целого, образованного сложным поведением составляющих элементов исходной среды, подверженной, как и всё, ветшанию. Крупномасштабные флуктуации в конце концов представляют мир в вариантах новых супплетивных сращений.

Если вспомнить основные положения теории Ю. Лотмана, изложенные в работе «Культура и взрыв», то нужно обратить внимание на следующие обобщения:

1. Моменты взрыва и постепенного развития сополагаются не столько в виде «двух попеременно сменяющих друг друга этапов», сколько «в едином, одновременно работающем механизме».

2. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаимодействия этих пластов.

3. «Момент взрыва одновременно – место резкого возрастания информативности всей системы».

4. «Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения».

5. «Выбор будущего реализуется как случайность..» [Лотман 2000: 22-23].

Итак, момент взрыва старой системы отражения в искусстве знаменуется началом другого этапа, который в индивидуальном сознании автора оседает как «единственно возможный» (Ю. Лотман). Одновременно это и переломный этап в индивидуальном художественном мышлении отдельного автора (например, Чехова). В ретроспективе этот *момент воспринимается как закономерность, на самом деле – это случайность***.**

Если сравнивать выводы Ю. Лотмана с выводами синергетиков о самоорганизующихся моделях в искусстве переходного типа, то останавливает внимание близость позиций: а) и последователи теории «взрыва», и синергетики главным моментом эстетического переориентирования считают сложное *вместедействие* прошлого и настоящего, то есть одновременный процесс «отрицания-приятия»; б) основоположники обеих теорий отмечают важность случайностного фактора в организации новых систем повествования; в) и в одном, и во втором случае подчеркивается неожиданность новейших эстетических образований – в синергетике это фракталы, лишь отдаленно напоминающие привычные в прошлом формы повествования.

Если же мы обратимся к гештальт-психологии М. Вертхеймера и гештальт-эстетике Р. Арнхейма, то прорисовывается следующая картина переориентирования. В момент предельного напряжения и разрушения уже устоявшейся формы («хороший гештальт» в терминологии гештalистов) образуется *целостность, не сводимая к сумме составляющих ее ощущений*. «Новый порядок» в этой схеме переориентирования рождается в результате внезапного напряжения и разрушения старого порядка, который в глазах абсолютного большинства зрителей (читателей, слушателей) еще таковым не кажется. Вот в этот момент, утверждал Вертхеймер, «..то, что проявляется в отдельной части этого целого, определяется внутренним структурным законом этого целого» [Вертхеймер 1925: 7]. Переведя высказывание на язык литературоведения, можно утверждать, что остатки старой системы повествования, «осевшие» в новой форме, рождают ***иллюзию*** развития традиции, а на самом деле определяют собой промежуточную суппплетивность. Итак, схема гештальт-моделей, апробированная в работах Арнхейма [Арнхейм 1994], интересна искусствоведу и литературоведу уже потому, что она способна отразить диффузное состояние искусств переходных периодов. Так как в самом понятии «переходное время» заложен смысл неопределенности и зыбкости, то эта модель соответствует его ритму. А поскольку в данной схеме переориентирования заложен и момент случайного наследования, и момент эксперимента, то и гештальт-схемы могут быть использованы в работах, посвященных исследованию морфологии переходности.

Мир как завидное непостоянство, как противоречивое единство был представлен и в работах Ю. Тынянова в конце 20-х, в начале 30-х гг. XX в. Это был труд ученого, еще не предполагавшего о возможном существовании теории непостоянства и самоорганизующихся систем, но слова «скачок», синонимичное лотмановскому «взрыву», и развитие как «случайность» уже использовались автором.

Начнем с того, что, рассуждая о закономерностях преемственности в литературе, Тынянов предложил под эволюцией понимать «не планомерную эволюцию, а скачок, не развитие, а смещение». В статье «О литературной эволюции» [Тынянов 1977: 270-281] он говорил о том, что главное понятие литературной эволюции – это смена систем: «Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковый характер и *не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают* новую функцию *этих формальных элементов»* [Тынянов 1977: 281]. Как остроумно заметил в связи со сказанным Шкловский, Тынянов давал возможность «старому» выполнять функции «нового».

Проблема переходного состояния волновала и выдающегося русского философа и поэта второй половины XIX в. Вл. Соловьева, к работам которого охотно обращались как религиозные мыслители начала XX в., так и «декаденты». Напомним, что его научное и поэтическое творчество стало духовной основой последующей русской религиозной метафизики, художественного опыта русского символизма. Влияние оказывали не только идеи ученого, но и сама его личность. В культуре «серебряного века» он воспринимался как «рыцарь-монах» (А. Блок) и как открыватель новых духовных путей осознания мира – «безмолвный пророк» (Д. Мережковский).

Это он, остро чувствующий момент социального и философско-этического переориентирования России после 1861 г., продумал и создал философскую систему «всеединства», главным компонентом которой оказался тезис «всё есть одно». Это о нем К. Мочульский сказал: «Для него хаос имеет онтологическую основу; *хаос есть потенциальный космос* … Разорванная душа мира сама стремится к гармонии и свету. Соловьев видит красоту в взаимном проникновении духа и плоти <…>, Соловьев учит о реальном преображении мирового тела и о соединении неба с землей». Обобщая, можно принять мнение К. Мочульского, писавшего: «Всеединство, по Соловьеву, есть идеальный строй мира, предполагающий воссоединенность, примиренность и гармонизированность всех эмпирических несогласованных, конфликтных элементов и стихий бытия» [Мочульский 1936].

Основы учения о всеединстве как начале и цели мирового процесса (синергетики это называют аттракцией) Вл. Соловьевым изложены в его докторской диссертации «Критика отвлеченных начал» (1880), в работах «Духовные основы жизни» (1884); «История и будущность теократии» (1886); «Россия и вселенская церковь» (1889); «Красота в природе» (1889); «Смысл любви» (1892-1894); «Теоретическая философия» (1897-1899); «Определение добра» (1897-1899); «Три разговора» (1900). Его теософия как учение о всеединстве природно-естественного и религиозного бытия человека формировалась в противостоянии христианству как догмату, осквернённому многовековой «светскостью», с одной стороны, и современному мистицизму – с другой. В Хаосе, настигающем человека, считал он, есть перспектива гармонии Космоса, и она подпитывается внутредействием внешне как будто несополагающихся частей (например, материалистического и религиозного сознания). Цельность человека в неспокойное время осмысляется философом как его способность к самопознанию и многочисленные попытки обрести себя в новой ситуации.

Спасение человека в периоды «излома», считал Вл. Соловьев, состоит в его умении соединять божественное (христианское) и теургическое. Только в этом случае «дар всемирной отзывчивости», повышенная чуткость и вечное страдание становятся личностной доминантой», – писал он [Соловьев 1988: 603-604].

Характерно, что свою формулу «всеединства» как «вместедействия» Вл. Соловьев отказывался воспринимать как простую эклектику. Это подтвердил и В. Розанов в статье «Памяти Вл. Соловьева»: «В одной ненапечатанной статье своей <..> я, указывая историческое положение Соловьева и характеризуя общий склад его ума, занятий и направлений, определил их словом «эклектизм». Покойный, прочитав эту рукопись и возвращая ее мне, сказал: «Только слово «эклектизм» вы заменили бы словом «синкретизм» [Розанов 1900]. По-видимому, синкретизм как осознанное древними вместедействие мышления и оценки действительности, налагаясь на христианское проповедничество и самобытный пантеизм Вл. Соловьева, рождал ощущение, что результатом всеединства может явиться «новое целое, которое несводимо к простой сумме составляющих его компонентов» [Соловьев 1988: 554]. В отличие от эклектики, где в результате соположения целых форм существует только «относительная целостность» (готовая распасться на составляющие), синкретизм выглядит монолитом, не подверженным распаду, но ориентированным на «приращение».

Обобщая сказанное, зададимся вопросом: от чего зависит кристаллизация новой формы познания мира в периоды «неспокойного времени»? Ориентируясь на нравственно-этический комплекс человеческого Я, мы бы сказали, что это зависит от общей культуры личности и ее способности переделывать себя (вспомним, что именно Чехов, остро чувствуя момент исторического распутья, говорил о необходимости выдавливать из себя «по капле раба»). А вот философ Вл. Соловьев подарил своему читателю «Мировую душу», способную приподнять человека над земными бытовыми проблемами. Именно Мировая душа (а в русском прочтении еще и София) представляет собой энергию, которая одухотворяет все существующее. Она, эта София, выглядит связующим звеном между творцом и творением, придающим общность Богу, миру и человечеству. Сам акт творения, преображающий хаос в космос, представляется им как длительный процесс мистического соединения «лучезарного небесного существа Софии» с реальной стороной, с материей мира. А. Блок, с большим уважением и восхищением относившийся к Вл. Соловьеву, безоговорочно вводит в свой поэтический мир Вечную жену как ипостась Мировой души. Что касается Чехова, то прочувствованная им необходимость духовного и

нравственного преображения личности, реализованная во многих его произведениях, заставила критиков и литературоведов на протяжении всего XX века спорить об особенностях пантеистического мышления писателя, его атеизме и религиозности. В этом конгломерате одновременных предпочтений копилась энергия, необходимая для осознания изменяющегося мира.

«Колебательный контур» чеховского наследования: А. Чехов и Л. Толстой. Как представляется, чеховское творчество фактически обозначило собой момент прерывности в развитии привычной традиционности и обозначило векторный разброс в обновлении традиции. Закономерно поэтому, что в глазах современников писателя его поиски выглядели нелогичными. Как помнят все читатели Чехова, этого автора постоянно упрекали за необдуманно легковесное отношение к своему таланту, за непоследовательность, «зубоскальство», неумение создать роман, написать пьесу и прочее. Ему советовали, его поучали со всех сторон. Он отмалчивался, но иногда писал (А.С. Суворину): «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи» [Чехов 1975: П. 5, 174]. И рядом: «Описания природы хороши, но.. чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [Чехов 1975: П. 5, 175].

Это «другое» проявляло себя то в написании уникальных пародий («Шведская спичка», «Драма на охоте», «Цветы запоздалые»), то в лиризованном эпосе («Степь», «Счастье», «Мечты»), то в создании особой драмы-комедии-водевиля – то есть пьесы, принципиальную новизну которой не мог оценить даже Толстой. Импрессионистичность мышления и настроения, поток жизни (в которой ничего не происходит), соотнесение обыденного и вечного, открытые финалы – словом, все качества, которые мы сегодня называем очень характерными для искусства переходного времени, заявляли о себе в прозе и драматургии Чехова, как казалось современникам, совершенно непоследовательно. «Обобщение прошлого», свойственное усвоению традиции, вылилось у него в символизацию опорной детали, в легитимизацию подтекста как важной составляющей нового текстового образования и отдаленно напоминало то, что использовали в своем творчестве модернисты. Вместо подробных описаний природы наступило время передачи опосредованного пейзажного впечатления. Таинство лунной ночи, утверждал писатель, можно выразить нечаянным штрихом, например, – «.. на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки или волка» [Чехов 1974, П.1, 242].

Очень характерной для понимания проблемы, обозначенной в нашей статье, оказалась полемика Чехова с Толстым. Важность темы «Чехов и Толстой» заявлена уже давно. В.Я. Лакшин, в начале 1990-х открывая один из первых выпусков «Чеховианы» (РАН) работой о месте и значении писателя в литературе конца XIX века, писал: «Живший и творивший на излете XIX в., Чехов по существу своего взгляда на мир и на людей оказался писателем века двадцатого. И это несмотря на то, что он рисовал по преимуществу, казалось бы, изведанный, многократно описанный, «обветшалый» по выражению Н. Берковского мир» [Лакшин 1990: 7]. Рядом с процитированными были слова и о том, что окончательным водоразделом между веком уходящим и новым оказалась смерть Толстого, «последовавшая в 1910 г.». Таким образом, два очень разных, но больших таланта были поставлены рядом, этими именами обозначен момент перехода от эстетики и художественности XIX века к XX, полемика о причинах «приятия и отталкивания», существующих между названными двумя авторами, продолжилась.

Хорошо известно письмо Чехова М.О. Меньшикову от 28 января 1900 г. Реагируя на известия о тяжелой болезни Толстого и о возможности у него онкозаболевания, Чехов писал: «Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место». Объясняя сказанное, он перечислил причины этой своей привязанности: «Во-первых, я ни одного человека не люблю так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру. Во-вторых, *когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором;* даже сознавать, что ничего не сделал и не сделаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех… В-третьих, Толстой стоит крепко, авторитет у него громадный, и, пока он жив, дурные вкусы в литературе, всякое пошлячество, наглое и слезливое, всякие шаршавые, озлобленные самолюбия будут далеко и глубоко в тени» [Чехов 1976: П. 9, 29-30].

Середина этого письма посвящена анализу только что прочитанного Чеховым романа «Воскресение»: «Чтобы кончить о Толстом, скажу еще о «Воскресении», которое я читал не урывками, не по частям, а прочел все сразу, залпом. Это *замечательное художественное произведение*» [Чехов 1976: П. 9, 30]. Оценка, предложенная в следующей части письма, будет выглядеть неоднозначной, но в связи с нашей проблемой к ней нужно присмотреться и попробовать прокомментировать. Итак:

– «Самое неинтересное – это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше».

– «<…> самое интересное – князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители. Сцену у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита, я читал с замиранием духа – так хорошо! А mme Корчагина в кресле, а мужик, муж Федосьи! Этот мужик называет свою бабу «ухватистой». Вот именно у Толстого перо ухватистое».

Вывод, последовавший далее, кажется парадоксальным – уже в силу того, что об «иконе», в ранге которой для Чехова пребывает Толстой, так не высказываются:

«Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, – это уж очень по-богословски. Решать все текстом из евангелия – это также произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из Корана?.» [Чехов 1976: П. 9, 30].

Первоначально, отдельными частями, Толстой давал Чехову читать «Воскресение» несколько лет назад. В «Дневнике» Суворина, сопровождавшего Чехова в хамовнический дом Толстого в 1896 г., зафиксирован следующий эпизод:

«Чехову он сказал:

– Я жалею, что давал Вам читать «Воскресение».

– Почему?.

– Да потому что теперь там не осталось камня на камне, все переделано.

– Когда кончу – дам» [Суворин 1992: 95].

Известно, что Толстой долго искал и менял развязку «Воскресения». Так, например, был отброшен вариант «счастливого конца»: Нехлюдов женится на Катюше, едет за ней в Сибирь и, в конце концов, начинает с ней новую жизнь, осев навсегда на сибирской земле. Недовольство Толстого развязкой, о которой раньше, чем кто-либо другой, догадался Чехов, нашло отражение в решении писателя продолжить действие этого романа, показав жизнь Нехлюдова и Катюши в крестьянской среде – «народная правда», к которой так тяготел автор, помимо «Войны и мира» могла реализоваться и в «Воскресении». Но и этого не случилось. Почему? Комментируя данную ситуацию, К. Ломунов [Ломунов 1978] и многие исследователи второй половины XX в. сделали предположение о том, что коррекция замысла была связана с усилением обличительного начала произведения. Если в «Анне Карениной» преимущественный интерес Толстого вызывала психология «заплутавшей женщины», то в «Воскресении» – то, что впоследствии получило название «срывание всех и всяческих масок».

Сюжетный мотив «Нехлюдов – Катюша» не мог заинтересовать Чехова, так как развернутая (романная) история обретения любви и судьбы в конце XIX века, уже тяготеющего к малым жанровым формам, воспринималась днем вчерашним. Подчеркнем, что этот «отход от традиции» наметился у самого Чехова довольно рано – в уже цитированном письме, посвященном «Отцам и детям» Тургенева, есть строки: «Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает как сделано. Просто гениально» [Чехов 1975: П. 5, 174]. В этом же письме он сравнивал тургеневскую Одинцову с толстовской Карениной не в пользу первой: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к чёрту» [Чехов 1975: П.5, 174].

Что восхищает молодого современника Толстого? Конечно же, то, что стало фактом величайших достижений писателей XIX века – психологизм русских реалистов. Казалось бы, этому следует внимать и это нельзя изменять. И, тем не менее, как мы помним, разговор о писателях, перед которыми А.П. Чехов преклоняется, закончен фразой: «но … чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [Чехов 1975: П. 5, 175]. Резким поворотом к «другому» стали *множественные эксперименты* на уровне опосредованного психологизма, обращения к детали-символу, к лиризации эпического хронотопа и др. Такой тип повествования потом назовут «открытыми формами», они дают читателю возможность широкой интерпретации текста, и уже поэтому назидательная концовка «Воскресения», да еще и закрепленная евангельской притчей, не могла не раздражать А.П. Чехова: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия?.».

Заканчивая разговор о чеховских принципах наследования традиции, напомним, что эксперименты с культурой прошлого у этого писателя были крайне разнообразными, потому и предстал он во многих лицах: юморист; бытовик; писатель элитарного класса, создающий «новые формы»; автор водевилей и драматург мирового уровня. То, что делал Чехов в литературе «перехода и рубежа», должно было казаться проявлением «неумейства» его многочисленным критикам. Только в начале XX в. стала вырисовываться закономерность, о которой, например, писал Андрей Белый: «В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного знания, что и Рок – иллюзия» [Белый 1994: 374]. Как видим, подтверждая факт наследова-

ния Чеховым традиции Толстого, этот автор обращает внимание на тут же последовавший эксперимент соположения реализма с символизмом. Но этого мало, в процитированном фрагменте статьи Андрея Белого «Чехов» фиксируется еще и факт насмешливого отношения к подобному эксперименту. Так где же это «прямое наследование и развитие», к которому мы так привычно обращаемся? Думается, отношение к традиции в момент «слома эпох» и эстетической переориентации нуждается сейчас в дальнейшем исследовании.

ЛИТЕРАТУРА

Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. 352 с.

Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.

Гjмаюнов С. От истории синергетики к синергетике истории. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/292/741/1231/010Sergej_GOMAYuNOV.pdf

Добронравова И.С. Причинность в синергетике: спонтанное возникновение действующей причины. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/dobrcausa2.html

Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и системный синтез. Синергетика в контексте культуры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

Лакшин В.Я. О «символе веры» А. П. Чехова // А.П. Чеховиана. Статьи, публ., эссе. М.: Наука, 1990. 276 с.

Ломунов К.Н. Над страницами «Воскресения». М.: Современник, 1978. 381 с.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: «Искусство-СПб», 2000. 704 с.

Мережковский Д.С. Избранное: Роман, стихотворения, эссе, исследования / Состав. А. Горло; худож. С. Майоров. Кишинев: Лит. Артистикэ, 1989. 544 с.

Мочульский К.В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vehi.net/mochulsky/soloviev/index.html

Нямцу А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций.: учеб. пособие. Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. 424 с.

Розанов В.В. Памяти Вл. Соловьева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vehi.net/rozanov/pamyati.html#_ftnref1

Соловьев В.С. Собр. соч.: В 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. 822 с.

Суворин А.С. Дневник. М.: Изд-во «Новости», 1992. 496 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Сочинения: В 18-ти т. М.: Наука, 1974-1983. Ссылки на произведения и письма А.П. Чехова оформляются по данному изданию, в тексте статьи обозначаются: серия, том, страница.

Wertheimer M. Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. – Philosophische Akademie, 1925. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philpapers.org/rec/WERDAZ

Н.В. НАЛЕГАЧ (*Кемерово, Россия*)

УДК 821.161.1-14(Анненский И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

НЕБЕСНЫЕ ОБРАЗЫ В КНИГЕ СТИХОВ И. АННЕНСКОГО «ТИХИЕ ПЕСНИ»

Аннотация. Статья посвящена системному рассмотрению небесных образов в оригинальной части единственной прижизненной книги стихов И. Анненского «Тихие песни» с целью выявления особенностей поэтического мира автора. Предпринятый анализ стихотворений, в образной системе которых небесные светила и явления играют важную смыслообразующую роль, позволяет обнаружить один из ключевых мотивов – стремление к идеалу. Устремленность лирического «Я» к идеалу, в свою очередь, определяет развитие метасюжета всей поэтической книги. В его основе оказывается жажда освобождения сознания из пут иллюзорно-миражного восприятия мира ради прикосновения к подлинной реальности, которая, благодаря специфике развития системы небесных образов, мыслится проблематичной не столько даже в своей достижимости, сколько в своей феноменологии. Тем не менее, особенно в развитии образности звезд-звезды в поэтическом мире Анненского сомнение не оборачивается отрицанием, а лишь усиливает напряженность поиска возможности человеческой мысли прорваться сквозь «покровы кукольной Изиды» к Истине.
Ключевые слова: И. Анненский, звезда, луна, солнце, облака, небесные образы.

Символичное изображение неба и небесных образов с самого начала развития поэзии оказалось неразрывно связано с мотивом постижения божественного, идеального мира. В этом смысле интерес представляют те поэтические системы, в которых намечаются вариации и смысловые сдвиги, свидетельствующие о сложном взаимодействии традиционного и индивидуального семантического комплекса в развитии этой поэтического образности. Небо в его феноменологии и суточной динамике и небесные светила и явления (солнце, луна, звезды, облака, тучи и т.п.) неоднократно встречаются в творчестве каждого поэта. Тем интереснее проследить индивидуально-авторский вариант преломления и выявить мотивно-тематический комплекс, обусловленный развитием этой образной системы в отдельном поэтическом

мире. Так, например, по пути выявления и анализа основных образно-семантических категорий поэтического мира Е.А. Боратынского пошла в своей монографии С.В. Рудакова.

Сразу отметим, что лингвопоэтический аспект символики небесных светил в творчестве И. Анненского привлекал внимание А.А. Комиссаровой, а частотность словоупотреблений зафиксирована в словаре У.В. Новиковой. По данным «Частотного словаря лексики лирики И.Ф. Анненского» употребление слов выглядит следующим образом: солнце – 45 раз, солнечный – 2, небо – 29, небеса – 12, звезда – 20, луч – 34, луна – 16, лунный – 19, облако – 20, туча – 23, заря – 9, закат – 14. В свете изучения особенностей поэтического мира возникает вопрос, насколько взаимосвязаны между собой в развитии поэтических смыслов обозначенные небесные образы в творчестве Анненского. Чтобы ответить на него, рассмотрим раскрытие и взаимодействие этих образов в структуре книги стихов «Тихие песни» (1904), единственном прижизненном издании лирики поэта, бесспорно запечатлевшем его авторскую волю в организации композиции поэтической целостности.

Первое стихотворение «Поэзия» буквально начинается с небесного образа: «Над высью пламенной Синая / Любить туман Ее лучей» [Анненский 1990: 55], основанного на сложном ассоциативном сцеплении различных небесных явлений, начиная от раскаленного солнечного неба над пустыней, заканчивая скрытой за этим лазурным дневным покровом Звезды, соотносимой в контексте стихотворения и всего творчества Анненского с символами Поэзии-Музы и единственной Звезды (ср. с образом Евтерпы в драме «Фамира-кифаред» или символом Звезды из стихотворения «Среди миров»). Вследствие такого образного решения происходит наложение явного и неявного планов бытия через изображение дневного, освещенного солнцем неба, визуально закрывающего от лирического субъекта созерцание лучей звезды, но не отменяющего ее присутствия в мире, зримо обнажающегося ночью. Показательно, что ночное сияние звезд появляется в следующем за стихотворением «Поэзия» тексте «∞». Можно видеть, как Анненский обыгрывает тютчевскую традицию дня как блистательного покрова, но не «над бездной безымянной», как у предшественника, а как покрова, скрывающего Истину/Идеал, отсылая к мифопоэтике Великой Богини и ее бесконечных одежд (ср. с «Ужель достойны вы певца / Покровы кукольной Изиды?» из стихотворения «Поэту»). Попутно отметим, что в стихотворении «Поэту» этот взгляд сквозь покровы на самую суть мироздания сохранится как свойство видения лирического героя, самоопределяющегося как поэт: именно Изида – богиня – природа – мироздание – Истина властно притягивает внимание поэта, а не

ее покровы – физическая реальность во всем ее бесконечном многообразии. Возможно, именно эту творческую установку Анненского уловил в стихотворении, посвященном ему, Вяч. Иванов, сопроводив портретный образ своего оппонента в области поэзии эпитетом «обнажитель беспощадный». Показательно в контексте внутрисимволистской эстетической полемики об отношении поэзии к реальности то, что установка на взгляд сквозь покровы в лицо Истине наиболее полно будет подхвачена в русской поэзии поколением постсимволистов, особенно Б. Пастернаком с его итоговым поэтическим кредо «Во всем мне хочется дойти до самой сути…». Закономерно, что в стихотворении Анненского «Поэзия» место Изиды занимает Муза – божественная персонификация Поэзии, если учесть строй образного ряда стихотворения в целом и содержащиеся в нем отсылки на ритмическом и образном уровнях к стихотворению Пушкина «Пророк».

Следующее стихотворение по контрасту с предыдущим ставит лирического героя, устремленного на поиски Музы, перед лицом первого покрова реальности – времени, прикрывающего собой в физическом мире идеал вечности. Показательно, что наряду с образом эмалевого циферблата часов символичным выражением всевластности течения времени выступают блеснувшие в сумрак ночи звезды. Обращает на себя внимание тот факт, что употребление Анненским множественного числа лишает это явление сакральности, противопоставляя благодаря обыгрыванию грамматической категории числа, совокупность звезд, свидетельствующих о суточном временном цикле, единственной Звезде, вбирающей в себя, в том числе и намек на поэтическую сущность, красоту и божественность, если учитывать наблюдения Н. Гамаловой над развитием поэтической символики звезды в переводах из Еврипида и оригинальных трагедиях Анненского [Gamalova 2005: 162-164]. Не противоречит этому и наблюдение Е.А. Пановой, осуществленное в процессе анализа стихотворения «Среди миров», вошедшего в следующую книгу поэта «Кипарисовый ларец», о том, что символ звезды «…может быть понят как целый комплекс смыслов, включающий в себя не только «земную любовь» к женщине, но и другие, высшие жизненные ценности: и творчество (поэзию), и надежду на счастливое «слияние душ», на соединение Я с Не-Я, на обретение своего места в мире, и (в том числе) веру (хотя, по собственному признанию поэта, он ее потерял). Иначе говоря, *Звезда* становится знаком каких-то основополагающих жизненных начал и духовных ориентиров» [Панова 2010: 54]. Тем самым в пределах книги начинает противопоставляться уникальность – нерасчлененной множественности, идеал – его дроблению и десакрализации в плане физически зримого бытия.

Образ звезд оказывается не только знаком дробимой временем (как множественностью часов, минут, секунд и т.п.) бесконечности, но и символически выражает тему избыточно переполненной мечтами души, как можно видеть в стихотворении «Который?»: «Там всё, что на сердце годами / Пугливо таил я от всех, / Рассыплется ярко звездами…» [Анненский 1990: 57]. Этот мотив дробления как низведения идеала к миражному состоянию посредством образности звезд представляется оригинальным и достаточно устойчивым в поэтическом мире И. Анненского. Закономерно, что в стихотворении «Который?» образ звезд коррелирует с образами бреда цветов, мечты, волшебной сказки, в своей совокупности складывающихся не столько в мир идеала, сколько в царство миражей и призраков, не властных противостоять динамике небесного покрова, окрашивающегося в розовый цвет зари, воспринимаемый как наносимая душевная рана, открывающая равно иллюзорный характер дневного и ночного небесных покровов, означающая равную удаленность лирического субъекта от чаемой встречи с Музой как в физической реальности, так и в мечтах.

Примечательно, что в следующем за этим стихотворении «На пороге» на роль Музы в призрачно-изменчивом мире начинает претендовать Незримая (Персефона-Смерть, дочь Деметры-Жизни). Обнаружение сюжета о Персефоне, скрыто присутствующего в имени, образованном от эпитета богини мира мертвых у древних греков содержится в работах А.А. Асояна и А.В. Подворной, делающих вывод о том, что Смерть становится вдохновительницей поэзии Анненского. Но лирический герой отказывает ей в праве заместить собою Поэзию: «С тех пор Незримая, года / Мои сжигая без следа, / Желанье жить все жарче будит, / Но нас никто и никогда / Не примирит и не рассудит» [Анненский 1990: 58]. Позже этот мотив ревности посюсторонней реальности по отношению к трансцендентному идеалу разовьется в системе персонажей и станет основой трагического конфликта вакхической драмы «Фамира-кифарэд».

В стихотворении «Листы», тоже тематически связанном с коллизией творчества как воли к бытию и власти реальности как страха умирания, метафорический образ солнца как горней лампады метонимически актуализирует представление о мире как храме, предопределяя появление в последней строфе образа Творца, к которому со своими мучительными вопросами о возможности бессмертия души обращается лирический герой. Мучительность вопроса, сомнения в традиционном христианском ответе заданы уже в динамическом аспекте описания небесных явлений в первой строфе: это выцветшее «белое» небо и угасающая «горняя лампада» (=солнце), которая «златится»

«всё тусклей». Тем не менее, сами небесные символы не лишены непосредственной взаимосвязи с миром Идеала, но в их бледности как бы растворяются визуально четкие формы, что подчеркивает неочевидность и нарастающую дистанцию между субъектом лирического переживания и велением Творца, вследствие чего круженье листопада, пронизанное страхом умирания, заслоняет собой небесную тему бессмертия души, хотя и не вытесняет ее полностью, благодаря чему Анненский и достигает эффекта семантического мерцания, передающего динамику ритма сомнений и надежд в душе лирического героя. Показательно, что в другом стихотворении этой книги «Ненужные строфы» мотив безнадежности еще более усилен посредством сочетания образа осеннего неба, которым продиктовано и на котором отпечаталось состояние увядающей листвы, чреватое листопадом, сочетающимся с мотивом обреченности черновиков с «больными» стихами каминному огню: «Как чахлая листва, пестрима увяданьем / И безнадежностью небес позлащена, / Они полны еще неясным ожиданьем, / Но погребальная свеча уж зажжена» [Анненский 1990: 63].

Небесная образность нетипично раскрывается в стихотворении «В открытые окна». Как указывали мифологи, круглоглазы-киклопы с одним глазом во лбу почитались в архаический период как один из вариантов персонификации солнца. Однако в стихотворении Анненского Циклоп выступает персонификацией скуки, ослепленной, судя по контексту стихотворения, солнечным светом. Свивающиеся рыжие волокна, проникающие через отворенные окна в комнату, и розовеющий уголек, нацеленный в глаз Циклопа, позволяют увидеть в этих метафорах дневное и закатное солнце, различаемые в духе архаичной мифологической традиции в своем семантическом наполнении. Показательно, что болезненное пробуждение души от состояния Скуки связывается именно с образом закатного солнца, ассоциативно намекающим не только на преддверие ночи как времени вдохновения, если вспомнить тютчевскую традицию, но скорее, в контексте всей книги «Тихие песни» оборачивающимся отрезвляющим воздействием мысли о надвигающейся старости-смерти, чем и объясняется мотив болезненной угрозы беспробудно спящей в летнем зное душе (ср. развитие этого мотивно-тематического комплекса в стихотворениях «Трактир жизни», «Опять в дороге», «С четырех сторон чаши» и т.п.). Интересно, что в стихотворении «Конец осенней сказки» солнце вновь метафорически сравнивается с багровым глазом этого мифологического чудовища: «Бесконечно ночи длинной / Сказка черная лилась, / И багровый над долиной / Загорелся поздно глаз» [Анненский 1990: 70]. И хотя ночь сравнивается со сказкой, намекающей на творческое состояние

души, сочетание символики бесконечности и черноты рождает тягостную атмосферу, разрешающуюся в следующих строфах обнажением мотива распятия, который запечатлен самим осенним пейзажем: «Там и сям сочатся грозди / И краснеют… точно гвозди / После снятого Христа» [Анненский 1990: 70]. Дневное светило обнажает чудовищность произошедшей с миром трагедии. Нетрадиционность помещения распятия в осенний хронотоп усиливает звучание смерти и ослабляет потенциальный мотив воскресения. При этом сближение цветовой гаммы солнца и гроздьев рябины – багрово-красной усиливает зловещий колорит, отсылая к образу Полифема, в чьем оке багрянцем отражались языки плящущего в пещере костра. Таким образом, в поэзии Анненского дневное светило предстает в достаточно зловещем семантическом ореоле, подчеркивающем не столько жизнедающую, сколько смертоносную его силу. В этом смысле показательно и стихотворение «С балкона», в котором солнце апреля, в чьей ласке распустилась бледная ива, изображено ревнивцем, готовым испепелить доверившуюся ему жизнь: «Не на радость, о бледная ива, / Полюбила ты солнце апреля: / Безнадежно больное ревниво / И сожжет тебя солнце апреля, / Чтоб другим не досталась ты, ива» [Анненский 1990: 76]. День, а через него и дневное светило в поэзии Анненского соотносится с планом житейской обыденной реальности, природы, в отличие от ночи, в которой, как правило, заключена потенциальность вдохновенного состояния. Показательно, что мотив ревности обыденной реальности к творческому состоянию человека позже будет облечен в драматическую форму в его вакхической драме «Фамира-кифарэд», где ревность нимфы, воплощающей в античной мифологической традиции силы природы, к Музе – персонификации творчества – приведет к тому, что Фамира выжжет себе глаза раскаленным угольком. Этот сюжетный ход как бы вберет в себя ранние лирические версии развития губительной силы повседневности для мира мечты и грезы.

В стихотворениях и микроциклах, которые композиционно-тематически складываются в развитие хода времен года: «Май», «Июль», «Август», «Сентябрь», «Ноябрь», – небесные образы так или иначе обусловлены мотивом течения времени и его отражения в метаморфозах природы, выступая, в первую очередь, в функции художественной детали, уточняющей образ того или иного времени года или месяца.

Обращает на себя внимание любование лирического субъекта облаками: «Скорей бы сани, сумрак, поле, / Следить круженье облаков» («Ноябрь»), «И облаков люблю лоскутья» («Ветер») и др. Причудливая и бесконечная игра формами, притягивающая к себе взгляд лирическо-

го Я, заключает в себе возможность желанного умиротворения, достигнутого вследствие созерцания метаморфоз неизменного по сути явления, для которого изменения очертаний не означает старения или смерти под влиянием времени. Интересно, что любовь лирического субъекта к облакам не распространяется на тучи, как правило, выступающие в роли вспомогательного элемента бурного грозового пейзажа, как, например, в стихотворении «Сонет», открывающем микроцикл «Июль»: «Нас тешат демонской игры / За тучей разом потемнелой / Раскатно-гулкие шары» [Анненский 1990: 60]. Эта отстраненность отражается даже в метафорах, в которых образно воплощается в его стихотворениях это явление: «Перестал холодный дождь / Сизый пар по небу вьется» («В дороге»). Таким образом, в поэзии Анненского тучи и облака не только наполняются разной семантикой, но и обладают типологически различными функциями в развитии лирического переживания.

Не менее значим в поэтическом мире Анненского и образ луны. При этом можно говорить о нескольких векторах развития его поэтической символики. Во-первых, это мифопоэтический ряд, восходящий к древнегреческой мифологии. Во-вторых, собственно деталь ночного пейзажа, самодостаточная в своей предметной конкретности.

Чаще всего луна возникает как вспомогательный образ в системе ночного пейзажа, что подчеркивается и использованием частей речи. При сохранении именной сути грамматическая форма сдвигается в сторону от обозначения предмета к его признаку, как, например, в стихотворении «Под новой крышей…»: «Схоронили пепелище / Лунной ночью в забытьи…». Когда же луна обозначена номинативно в сопровождении эпитетов или сразу предстает как мифопоэтическая метафора багрового глаза или колдуньиной маски, она наделяется усложненной семантикой, играющей важную роль в организации поэтического смысла всего стихотворения. Так, в «Первом фортепьянном сонете» образ зеленолицей луны коррелирует с мифопоэтическим символом мятущихся менад, охваченных ее чарами. Учитывая, что в этом нетипичном сравнении предстают пальцы играющей на фортепиано женщины, луна прочно оказывается связанной с ее изображением. И если в первой строфе луна сочетается с мотивом небылицы, наполняет своим светом старый сад, способствует возникновению характерной таинственной атмосферы, то во второй строфе ее сияние, преломленное сквозь листву деревьев в саду, бросает таинственный отсвет на танец пальцев-менад, претворяя темы любви, красоты, очарованности в звучащую музыку. Таким образом, оформляется мотив визуализации не только момента исполнения мелодии на фортепиано через созерцание

кистей рук, но и посредством сложно организованной ассоциативности нам дано видеть лицо музыкантши. Если вспомнить, что в том же сборнике «Тихие песни» эпитет «зеленолицые» уже появлялся в стихотворении «Идеал» как признак погруженных в пространство культуры читателей, его проявление в мерцающих чертах исполняющей музыку женщины и луны углубляет мотив взаимосвязи мотивов культуры, смерти, идеала и тайны бытия.

Примечательно, что и в других стихотворениях Анненского луна соотносится с лицом. Если в этом сонете соответствие подчеркивалось посредством сложносоставного эпитета «зелено*лиц*ая», то в стихотворении «На воде» она предстает в символе колдуньиной маски, рифмующейся с образом сказки. Интересно, что заявленный в стихотворении мотив театральности вкупе с лунной символикой (колдуньина маска может быть прочитана как атрибут античного актера) подхвачен в стихотворении «Декорация». При этом бросается в глаза совпадение образных рядов в трех стихотворениях: луна, бумажные листы, клены, мечта, дева, маска. Однако если в «Первом фортепианном сонете» и «На воде» луна лишь придавала элемент театральности происходящему посредством сравнения, то в третьем она изображена буквально как элемент декораций, сочетаясь с метаморфозами образа кленов, которые тоже теперь представлены как бумажные.

Тем не менее, и в этом стихотворении мотив театральности символичен, подчеркивая драматизм любви и становясь воплощением не выходящего в реальность чувства, скрытого в душе лирического я, вынужденного прикрывать маской обыденности игру страстей в собственном сердце, отсюда и второй элемент семантического наслоения в раскрытии маски – мертвенность. С одной стороны, он обусловлен известной Анненскому связью культа мертвых, чьи лица покрывали посмертной маской, и театральной маски в античности. Закономерно, что А.С. Дубинская, анализируя это стихотворение, отмечает мистический характер лунной маски и подчеркивает, что «…символизируя тайну, защиту, трансформацию, иллюзию и обман, маска представлена в качестве конкретизации, формализации некой потусторонней реалии, дающей возможность человеку познать непознанное» [Дубинская 2010: 130]. С другой, он обусловлен психологическим развитием темы потаенных (=похороненных) чувств в его творчестве. И если в предыдущих стихотворениях звучащие музыкальные произведения акцентировали мотив развития чувства, мечты о том, чтобы оно не исчерпывалось, то в последней строфе «Декорации» сценическое пространство резко сжимается в образ читаемой книги, которую приходится оставить недочитанной вследствие отсутствия вырванных страниц. Объ-

единенные образом луны и мотивами восприятия произведений искусства (музыкального, театрального, словесного), эти три стихотворения складываются в лирическую «новеллу» о потаенной любви, осознаваемой лирическим субъектом как очарованность красотой мира (луна) и искусства (звучащее/читаемое/созерцаемое произведение), гармонически воплощенных в женском образе.

Примечательно, что в сонете «Парки – бабье лепетанье» мотив вдохновения развивается как устремленность мысли к «надлунным очертаниям», представая не только как выход за пределы физически зримого мира к идеалу, но и как высвобождение сознания из-под власти эмоций. Однако это освобождение, переживавшееся лирическим субъектом как подлинное, оказывается иллюзорным в кругозоре автора: «Но мая белого ночей / Давно страницы пожелтели…» [Анненский 1990: 73]. Осознание миражной сущности порыва, как ни странно, дает лирическому герою возможность пережить подлинное слияние с бытием. Но не как желанное упоение, а как восприятие рокового ритма, явленного в образе веретена древних богинь.

Привлекает внимание, что образ луны в сочетании с образом солнца предстает и в контексте других мифологических аллюзий, коренящихся в том же древнегреческом источнике. Так, в стихотворении «Падение лилий» наступление ночи изображено в духе гесиодовского мотива передачи факела от Дня к Ночи, причем сам факел (светило) меняет свою сущность от солнечной к лунной в зависимости от того, в чьих руках оказывается. Актуализация этого древнего мотива в контексте стихотворения Анненского способствует развитию мотива безысходности и неизбывности утаенной любви, переживаемой лирическим героем как болезнь. Таким образом, лунная символика неразрывно связана в пределах поэтической книги «Тихие песни» с развитием мотива потаенной любви, лежащей в основе вдохновения, делающего его мучительным и в то же время, наделяя рожденное стихотворение силой просветления и преодоления муки.

Подводя итог системному рассмотрению небесных образов в поэтике оригинальной части книги стихов «Тихие песни», отметим их взаимодействие, которое способствует выражению одного из ключевых свойств поэтического мироощущения Анненского. Речь идет о стремлении прикоснуться к миру идеала, развивающемся в метасюжет жаждущей освобождения от иллюзорно-миражного состояния Мысли, навеянном созерцанием обманчивой гармонии природы («покровы кукольной Изиды») и сном культуры («тоска зеленолицых» в стихотворении «Идеал»).

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия).

Асоян А.А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4.: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск, 2002. С. 16-24.

Асоян А.А. Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив / отв. Ред. Е.К. Ромодановская. – Новосибирск, 2004. – С. 179-191.

Gamalova N. La litterature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poete et critique. Editions de l'Universite Lyon III, 2005.

Дубинская А.С. Взаимодействие структурных элементов в лирике И.Ф. Анненского (по книге «Тихие песни») // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2010. Т.82. № 4. С. 127-132.

Комиссарова А.А. Небесные светила в поэзии И.Ф. Анненского // Русская речь. 2010. № 4. С. 26-30.

Комиссарова А.А. Небесные светила в поэзии И.Ф. Анненского // Русская речь. 2010. № 5. С. 18-23.

Новикова У.В. Частотный словарь лексики лирики И.Ф. Анненского. Краснодар, 2006.

Панова Е.А. Загадка звезды («Среди миров» И. Анненского) // Русский язык в школе. 2010. № 8. С. 51-57.

Подворная А.В. Особенности поэтической онтологии И. Анненского. Автореферат дисс… канд. филол. наук / Омский государственный университет. Омск, 2003.

Подворная А.В. «Незримая» с факелом в стихотворении И.Ф. Анненского «На пороге» (Античные истоки образа) // Встреча культур в пространстве Сибири научные исследования, мемуаристика, художественная критика / под ред. Н.К. Козловой, Т.И. Подкорытовой. Омск, 2014. С. 81-87.

Рудакова С.В. Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского: монография. – Магнитогорск, 2013.

Д.З. ЙОЖА (*Будапешт, Венгрия*)

УДК 821.161.1-31(Белый А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

МЕТАМОРФОЗЫ ДАРЬЯЛЬСКОГО: ДИАЛОГ ИНИЦИАЦИОННОГО И МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТОВ В ЭВОЛЮЦИИ НАРЦИССИЧЕСКОГО ГЕРОЯ[1]

Аннотация. В настоящей статье рассматривается многоплановая взаимосвязь нарциссического героя, типа «лишнего человека», психологических особенностей его характера с проблемой интерпретации Андреем Белым мифологемы о Нарциссе в романе «Серебряный голубь». Ориентированность русского символизма на обработку данной мифологемы порождал многочисленные варианты интерпретаций (у Д.С. Мережковского, Блока, Вяч. Иванова, З. Гиппиус, К. Бальмонта, Брюсова), поэтому уместно ввести понятие «Нарциссов текст» русского символизма. В фокусе предлагаемого анализа – духовные аспекты перерождения героя, интерпретируемые в контексте нового жанра романа-посвящения. Термин роман-посвящение, получивший освещение в работах Л. Силард, включает в себя как эзотерические, так и герменевтические аспекты нового жанра, который возникает в мастерской Андрея Белого. Белый, у которого мотив Нарцисса уже в «Возврате» становится лейтмотивом при тенденциозном сближении фигуры Хандрикова с хандрой русских романных героев, раскрывает связь между духовной традицией русской романистики и символом Нарцисса и нарциссического героя. Белый точно вырабатывает свою формулировку касательно оценки явления нарциссизма, который переоценивается с точки зрения концепта самопознания и ритуальных аспектов, закодированных в изображении хлыстовской секты, в намеках на ее ритуальную практику.

Ключевые слова: роман-посвящение, нарциссизм, лишний человек, Андрей Белый, зеркальность.

Фигура Нарцисса в западноевропейской традиции навсегда соединилась с прототипом и архетипом художника, начиная с романа Ф. Шлегеля «Люцинда» [Vinge 1967: 303-314]. Русский символизм и декадентство в высшей степени эксплуатируют данный концепт, рас-

[1] Настоящая работа является переработанным, расширенным и дополненным вариантом статьи на венгерском языке [Józsa 2016: 99-108].

крывая преобладающие духовные и гносеологические импликации мифологемы. В настоящей работе делается попытка аргументировать точку зрения, с позиции которой эпические герои линии «лишнего человека», характерные для русской литературы (Онегин, Печорин, Обломов, и т.п.), могут рассматриваться как нарциссические личности, наделенные различными коннотациями, и также то, как они могут соотноситься с главным персонажем романа, «повести» Андрея Белого «Серебряный голубь». В отличие от предыдущих подходов мы, однако, сосредоточимся на духовных аспектах построения нарциссического персонажа. Чтобы точно истолковывать данный характер, нам приходится коснуться прежде всего жанрологического дискурса о романе-посвящении[2] и привязанности фигуры к типу лишнего человека. Наряду с этим, следует привлечь результаты исследований А. Рейхманн [Reichmann 2014: 289-354], вошедшие в недавно опубликованную монографию, в которой представлен проницательный подход к интерпретации романа. В монографии проделан подобный нашему разбор данного предмета с применением методов, разработанных в теориях нарциссического нарратива и используемых в постмодернистских исследованиях в области прозы. А. Рейхманн изучает данную проблематику в контексте межтекстовых связей рассматриваемого романа Белого и «Бесов» Достоевского.

Мы обязаны предварительно указать на необходимость дифференцирования между нарциссическими (инспирируемыми, главным образом, автобиографичностью) текстами и проблематикой разработок и истолкований мифологемы о Нарциссе, с одной стороны, и истолкованиями русскими модернистами фигуры Нарцисса, подобно *архэ* текстов, генерирующихся вокруг мифологемы, – с другой. Правда, характерный для русской культуры синкретизм (достигший своих вершин и переосмысленный в эпоху символизма) и духовная ее ориентированность теоретически исключают применение такой рабочей гипотезы.

Насколько нам известно, ни в одной из работ по данной теме не упоминается, что чуть ли не первая страница русского декаданса и символизма открывается как раз образом Овидиева героя. Речь идет о малоизвестном юношеском стихотворении Д.С. Мережковского, озаглавленном «Нарцисс» (1881). Свежий дебютант на литературном поприще, автор, по-видимому, вполне сознательно расшифровывает глу-

[2] Об этом см. подробный список релевантных статей Л. Силард, включенный в работу, изучающую приметы данного жанра с учетом его истоков: [Szilárd 2016:152], а также отличную монографию Д. Оболенской: [Oboleńska 2009].

бинные сематические слои мифологемы[3]. Стихотворение «Нарцисс», где сюжетный элемент диалога с нимфой Эхо, знакомый по тексту Овидия, тенденциозно почему-то целиком пропускается, выходит в свет буквально накануне появления в русской литературе нового течения и слова «символизм». В эпоху Серебряного века миф о Нарциссе, дошедший до нас в «Метаморфозах» Овидия, потом продуктивно порождает целый корпус творений Брюсова, З. Гиппиус, К. Бальмонта, Андрея Белого, Блока, Вяч. Иванова, который наряду с антецедентами справедливо удостаивается введения термина «Нарциссов текст» русского символизма, стимулирующий появление в последнее время ряда блестящих и интригующих статей[4]. П. Барта в своем редакторском предисловии и в статье, отведенной разбору данного феномена в русском символизме, резюмирует и прослеживает некоторые его семантические модуляции. Как показывают перечень анализируемых им произведений и частотность мотива, мотив становится одним из квинтэс-

[3] Мережковский изощренно улавливает как кардинальные психологические моменты «отрочества», так и основополагающие, взаимосвязанные элементы *безмолвия* и *созерцания* мифологического сюжета: «Очарованный, безмолвный, / он глядит восторга полный -, / Перед образом своим / Как статуя, недвижим…». Тем самим непосредственно затрагивается вопрос о поисках нового языка (и новой просодической формы) в контексте духовного наследия античности и эллинской культуры. Жажды «не утоляя» (идея о «святой плоти», оказавшаяся впоследствии в центре доктрины Нового Христианства), Нарцисс вступает на *путь к самопознанию*, который характеризуется как процесс болезненный и скорбный (под эгидой завета Достоевского Мережковскому: «надо страдать»). Одна только смерть приносит утешение, забвение, юноша окунается в сладкую дремоту, его участь — вечное самосозерцание, любование «собственной красою». Стихотворение не вошло ни в одно из собраний стихотворений автора, печатался в 1881 г. в благотворительном сборнике «Отклик». Полный текст доступен на интернетовском сайте [Мережковский].

[4] В стихотворении Вяч. Иванова «Нарцисс» переистолковывается мифологический образ Нарцисса, трансформируясь в фигуру Диониса. Согласно концепции Вяч. Иванова, в плане поэтики эта символическая трансформация соответствует превращению содержания в форму. [Об этом см. Цимборска-Лебода 2010: 105-115]. Этот акт аналогичен библейской праистории сотворения мира «Слово стало плотию», и соответствует теургической модели искусства. Н.Ю. Грякалова своими выводами убедительно доказывает, что Вяч. Иванов возвышает коллективную утопию соборности над самолюбием, которое воплощает Нарцисс [Грякалова 2016 (в печати)]. Тем затрагивается преважная в русской культуре оппозиция индивидуализма и коллективизма. За предоставление мне неопубликованной рукописи здесь я приношу ученому особенную благодарность и искреннюю признательность.

сенциальных ориентиров, своего рода эпистемой поэтики символизма[5].

В случае романа «Серебряный голубь» Андрей Белый сам недвусмысленно признается в своем сознательном выборе, ставя его название наряду с топонимом деревни Серебряный колодец [Nivat 1974: 65] (топониму придается важное символическое значение: зеркальная гладь колодца непременно провоцирует ассоциации с образом озера, лейтмотивно пронизывающим ткань романа) в письме 1927 года к Иванову-Разумнику. В этом принципиально важном письме исчерпывающе излагается творческий путь, личная судьба и духовная эволюция писателя в сопровождении чертежей, носителей своеобразного кода, весьма похожих на «Линию жизни» (1927), «графическую автобиографию», выполненную цветными карандашами. Закономерно поэтому, что Рейхманн доходит до того, что название романа, центральный его символ оценивает как «зеркальный образ Дарьяльского» [Reichmann 2014: 354]. Поставленный нами вопрос достоин рассмотрения уже, по крайней мере, в силу длинного, дифирамбического монолога героя, адресованного к стихии воды и собственному зеркальному отражению: «Гуголево <…> загляделось на воду – и убежало в воду <…> Там душа моя – *глубоко* <…> Слушай струй лепет: гляди в светло зыблемое отражение, более прекрасно еще, чем жизнь: зовут струи – туда зовут, и там, там стрижки вьются, кружатся, стригут крыльями воздух подводный <…> Куда она летит, моя душа – куда?»[6] [Белый 1990а: 134-135]. По поводу современного созданию романа живого интереса к нарциссизму мы здесь ограничимся упоминанием факта выхода в свет психоаналитических трудов Отто Ранка и Фрейда, откликнувшихся на теорию Хавелока Эллиса, вследствие чего мифологема возвышается в ранг эпистемы, выковываясь в психологический термин при помощи истолкования мифа (наподобие истории об Эди-

[5] Многочисленные варианты, лирические и драматические обработки темы и мифологемы – «Когда пьянеют нарциссы», «Балаганчик», «Роза и Крест» Блока, «Нарцисс и Эхо» и «Цветы Нарцисса» К. Бальмонта, «В цыганском таборе» В. Брюсова, «Песня» З. Гиппиус и «Наркисс» Вяч. Иванова свидетельствуют об уникальной позиции данной мифологемы в поэтике и поисках языка русских символистов, как это многосторонне освещается в работе исследователя [Barta 2000]. Судьба мотива в прозе декадентов и символистов, на материале произведений В. Брюсова и Мережковского, исследована в статье американской специалистки [Lodge 2010: 1-26]. Позднее мотив канонизируется в лирике эго-футуристов, в первую очередь, – у И. Северянина [об этом подробнее см. Józsa 2014: 85-104].

[6] Здесь и далее все курсивы, кроме специально оговоренных, мои – Д. З. Й.

пе). По свидетельству его мемуаров, Белый усваивает схожий в некотором смысле, специальный метод у Э.К. Метнера, воспринимавшего миф в общем как призму и средство, употребляющееся ради того, чтобы понимать динамику взаимоотношений реальных лиц, повседневных событий и мифологических персонажей. На взгляд Метнера, миф даже обладает потенциалом гадания, при его помощи можно предсказать и будущее: «Ликом древнего мифа поглядывал он на нас. <…> Мифом он оперировал, точно формулой, исчисляя события будущего и порою предвидя их тонко…» [Белый 1990б: 90]. На базе этого весомого высказывания Белого не составляет труда заключить, что он множество раз слушал «нарративы» Метнера, осциллировавшие между эмпирическим и мифологическим. Важно отметить, что миф воспринимается как живой организм, он сам по себе превращается в зеркало, отражающее действительность, и наоборот, действительность зеркально дублирует миф[7]. Метаморфоза, свершающаяся в мифологеме о Нарциссе, центрирована на чаемом сознанием преображении мира, мыслимом как познание себя (это же альфа и омега сюжета о Нарциссе, ведь уже после рождения прорицанием его предостерегли от познания собственного лица), которое обречено потерпеть фиаско (здесь очевидно родство данной мысли с замыслом романа).

Из этого факта вытекает, что мотив «зеркало» в мифологеме предстает как магический способ ритуала (согласно схеме сюжета Овидия, за нарциссическим саморазглядыванием и самосозерцанием следует метаморфоза), и таким образом зеркало является идеальным способом для моделирования неоромантического двоемирия русского символизма. Недаром определение близким писателю Эллисом существеннейшего поэтического принципа Андрея Белого, гармонизируемого с такой парадигмой, выставляет напоказ ступени *саморазглядывания*, ясновидения и *активной магической деятельности* [Эллис 1998: 269]. Нельзя упускать из внимания, что наблюдение и самосозерцание выступают как специфичные отличительные признаки в психологии нарциссической личности. Это, по всей вероятности, *цветок*, прорастающий как продукт метаморфозы, центральный символ мифологемы, интерпретируемой как история о процессе семиозиса, т.е. порождения значения знака, на который Андрей Белый намекает в статье

[7] Присутствие такой тенденции во вполне созревшем виде ощутимо в комментарии Блока, уподобившего фигуру Алискана Нарциссу. Этот комментарий, немного отклонившийся от канона, будто внушает, что автор постепенно, видимо, – уже в ходе написания «Розы и креста» осознает тождество своего драматического персонажа мифологическому персонажу.

«Жезл Аарона», посвященной поэтическому языку. Белый апеллирует к флоральному символу как обозначающему плод попытки творить язык: «надо вырастить в себе *цветок* нового Слова» [Белый 1917: 208]. *Озеро* в романе как локус функционирует в качестве *катализатора* в процессе, который помимо воли Дарьяльского, как бы под воздействием космических сил, происходит с ним. Зеркальность наблюдается в структуре романа-повести, построенной на бинарных оппозициях.

Благодаря текстообразующей функции элементов мифологемы и их переинтерпретациям, *амбивалентность героя* (мы прибавим, – примета нарциссической личности) порождает и господствует над двумя планами бытия (мистическим и повседневным) [Сёке 1977: 98]. Это колебание психического разряда есть основа развертывающегося дуалистического мировидения и культурологических дихотомий романа, которое в плане поэтики корреспондирует с поэтикой молчания *versus* высказывания.

Даже если в исследованиях примат получает гоголевский подтекст, изучаемый как комплекс аллюзий, стилистики, межтекстовых связей и конкретных намеков[8], «Онегин» Пушкина в равной степени может оказаться антецедентом романа «Серебряный голубь». Пушкинский подтекст потом глубоко пронижет текстуру «городского апокалипсиса» (по слову С.Д. Чорана [Cioran 1973]), воплощаемого во второй части проектируемой трилогии, в романе «Петербург». Такая интертекстуальная связь усматривается в основной ситуации фабулы, в мотиве отъезда из города меланхолического денди, которому жизнь прискучила, и в травестии любовного треугольника, возникающего затем в провинции. Лишь мимоходом зафиксируем, что только «история» о Дарьяльском (т.е. зеркальная тень событий вокруг него, переходящая в лирически-фольклористический нарратив о нем) возвращается в город (в «Петербурге»), тогда как самому герою это не суждено. Белый предусмотрительно избегает разыграть пушкинские моменты ревности и сюжетный элемент дуэли: образ Онегина травестируется в Дарьяльского, Кудеяров оказывается в роли Ленского, антагониста, в вывернутой ситуации девственная Татьяна вытесняется Матреной, воплощающей исконную стихию женскую и материнскую. Сам столяр, не то, чтобы ревнует, а как раз наоборот – способствует нарциссическому преодолению Дарьяльским Эроса: план единения героя с Матреной вовсе не способствует экстатичному единению индивида с божеством (как об этом учит Вяч. Иванов), а предзнаменует выполнение

[8] Историко-литературный дискурс о диалоге Белого с Гоголем подытоживается в монографии Лаврова [Лавров 1995: 279-288].

эсхатологической миссии. Следует обратить внимание, что сам Кудеяров, глава секты, страдает недугом древнегреческого юноши: он отклоняет телесные отношения с Матреной (эквивалент бунта против Афродиты), и замыслив иерос гамос, свершаемый Петром и Матреной (чаемый плод брака – «духовный младенец»[9]), Кудеяров претендует на роль демиурга, поскольку он намерен ускорить исход эсхатологического процесса, вмешивается в него, усомнившись в Промысле Божьем. Он бунтует против Бога, как и Нарцисс, сопротивляющийся велению богини любви, иначе говоря, – впадает в ересь «человекобога», если воспользоваться выражением Н. Бердяева, который в качестве собеседника Белого несомненно воздействовал на концептуализацию ряда составных элементов произведения. В соответствии с образцом, заключающим сюжет мифологемы, герой Белого осознает, что ради трансмутации, т.е. обретения «лучшего “я”» путем очищения, он должен пожертвовать своим физическим «я» [Carlson 1987: 77].

Посредством конструирования нарциссической, иначе говоря, – амбивалентной личности Белый интенсифицирует мысль о дуалистичности культуры, в которой обитает герой. Тип абстрактный (в частности, представляющий собою западный менталитет, ориентированный на понятийность) и саморефлексирующий рассматривается как носитель типичных симптомов нарциссизма. Амбивалентностью обусловлена его неспособность к выбору, как на это обратила внимание К. Сёке [Сёке 1981: 92]. Катя (Эхо) и Матрена (зеркальный образ) представляют собою объектированную *anima* и найденную *anima*, единение с последней влечет за собой неотвратимую гибель.

В критической литературе, преобладающе сконцентрированной на изучении тем символистской поэтики, почти никакого внимания не

---

[9] Символ *«младенец»,* «духовный младенец» в духовном мире и поэтике Андрея Белого по преимуществу семантизируется как результат перерождения человека, адепта. Процесс и плод словесного творчества, аналогично мыслимые как теургический акт единения с Софией и продукт, артефакт, в силу этого у него зачастую сравниваются с деторождением: к примеру, перед отъездом на лейпцигский курс Штейнера Белый фиксирует: «⟨…⟩ я себя ощущаю точно беременной женщиной, которой надлежит родить младенца; я ощущаю, что этот, рождаемый мною младенец – “Я” большое» [Фрагмент из сочинения «Материал к биографии (интимный)» приводим по работе Спивак 2015: 183.] В контексте мотивов Нарцисса в романе «Серебряный голубь» и в ракурсе темы Нарциссова текста русского символизма мы вынуждены специально считаться с фактом, что затронутый нами концепт «“я”, рождающее своего большого “Я”» вступает в своеобразный диалог с теорией Фрейда, рассматривавшего *ребенка как «нарциссический редупликат» родителя*.

уделялось постановке вопроса о возможности сближения главного героя с типом лишнего человека. Белый, по всей вероятности, переакцентирует корни этой традиции, ведь сфера социума (уже вслед за Вл. Соловьевым, наследие которого отличается комплексным характером всеобъемлющего принципов Софии и «Вселенной») причисляется им к кругу явлений, интригующих представителей символизма. Безвольный (или слабовольный) персонаж несомненно возвышается над окружающими его людьми благодаря высокому уровню интеллекта. Недостающая способность к выбору вытекает из скепсиса, порождаемого его образованностью, что созвучно модели идейной иерархии персонажей «Братьев Карамазовых», выдвигающих парадигму веры *contra* скепсиса. В капитальном труде «История русской общественной мысли» Иванова-Разумника, вышедшем в свет как раз спустя год после появления романа «Серебряный голубь», автор, собеседник Андрея Белого, отводит отдельную главу тщательной переоценке и резюмированию становления и развития типа «лишнего человека», во многом радикально разрывая с социологизированными, идеологизированными и морализирующими прочтениями, которые были предложены Герценом и Белинским. Тургеневскую догадку он доводит до осознания факта, что данный литературно-психологический тип является продуктом русской культуры. Целесообразно привести здесь ранние рефлексии Достоевского, выявившего, что сквозь призму трагического образа Онегина русскому человеку становится ясным, что ему «на свете нечего делать» [Достоевский 1979: 79], т.е. – на *этом* свете, а на том свете? Формула Достоевского как бы внушает, что жизнь русского человека устремлена к постижению сферы потустороннего, духовного. В резкой критике романа «Серебряный голубь» Д.С. Мережковский, ни разу не прибегая к термину «лишний человек» при разгадке характера Дарьяльского, невольно удостаивает его особого внимания, приписывая давно установленные атрибуты этого типа то ли герою, то ли автору. В фокусе мысли Мережковского очевидно стоит «упадничество», которое русский символизм в принципе, в общем-то, преодолевал, в том числе активным принципом теургического и софиургийного действа. Согласно его интерпретации, причина бегства героя и от Запада, и от Востока таится в характерной для него нерешительности. В итоге, вместо чаемого синтеза двух начал, преодоления антиномий, выживает тот уцелевший мир, который находится во власти мрака, т.е. в статусе раздробленности, происходящей от господства сатаны. Согласно корректному и четкому прочтению Адрианова роман представляет собой «типичный дуализм, стремящийся к монизму» [Адрианов 2004: 252]. Все это, – к такому заключению приходит Мережковский, –

порождается из-за неадекватно обдуманного автором замысла. Заклеймив романиста и героя, отличный знаток творчества Гончарова страстно бичует святое «безделье» и «безволье» [Мережковский 2004: 266], заново воплотившиеся в романе о Дарьяльском. Последние категории как раз общеизвестны как атрибуты лишнего человека – Обломова, Онегина и Чулкатурина. Справедливости ради заметим парадокс: вопреки манящей простоте узкого штампа, канонизировавшегося в форме данного термина, на самом деле все эти персонажи, пусть опосредованно, в переносном смысле этого слова, но активны. Ведь Онегин провоцирует сгруппированных вокруг него персонажей к размышлениям, Чулкатурин отдает последние силы увековечению своей личности на бумаге, Обломов мысленно конструирует планы. Вместо служения общественной пользе, они сознательно или полусознательно подвергают себя своего рода испытаниям, устремляясь к постижению сферы духовного. Главная заслуга Мережковского, которую он оказал написанием своей рецензии на роман Белого, состоит, однако, именно в том, что он нехотя, но все-таки достаточно демонстративно указывает на параллелизм между пассивными нарциссическим героем и лишним человеком, несмотря на то, что этими понятиями он вовсе не оперирует. Он просто предостерегает от нарушения «предела отвлеченного созерцания» [Мережковский 2004: 266], тем, на наш взгляд, невольно выделяя ключевые элементы *предела* между миром и зазеркальем, *созерцания* и *отвлеченности* – коренных черт Нарцисса, который отвлечен от сферы Эроса через углубление в себя. Современниками усматривались те же главные ориентиры в романе. Наглядный пример тому – авторитетный диагноз Бердяева, который исходил из коллизии интеллигенции и народа, придерживаясь круга понятий, причисляемых к богословию и религиозной философии. Неизбежная гибель настигает Дарьяльского из-за его «болезненной и упадочной пассивности и расслабленности», «безволия»; «призрачность» его коренится в пассивном отношении к бытию. Из-за своих женственных черт – акцентирует Бердяев (тем как бы указывая на либидо нарцисса, направленное на себя) – он не годится для осуществления чаемого брака мужественного «солнечного» Логоса с Матреной [Бердяев 1994: 426-427], причастной народной стихии и оказывающейся сильнее его.

Опираясь на дихотомию Восток и Запад, архитектоника романа имеет фокальную точку в мотивах озера и зеркальных отражений, заимствованных из мифологемы и символизирующих демаркационную линию, преграду между двумя мирами. Однако, согласно нашей рабочей гипотезе, данная линия повествования представляет собой и сферу другого измерения, идеального, отвлеченного от конкретных эмпирических

пространств двух противоборствующих начал. Недаром А. Рейхманн выдвигает значимость символа озера как особого «локуса»: «идиллический зеркальный образ только временно гарантирует убежище, самоуверенность» [Reichmann 2014: 307]. Идиллический или трансцендентный? Трудно решить. На самом деле, он не «только» убежище, а потенциальный путь одоления антиномичности бытия. Симультанно обозначая предел, отделяющий друг от друга сферы деревенского сектантства и искусной мистики, дионисийского и аполлонического начал, действа и созерцания, эмпирического и трансцендентного, зеркальная гладь озера предстает как *порог, преддверие трансмутации героя*. Такая мысль, на наш взгляд, отнюдь не противоречит теории Ж. Лакана о стадии зеркала. Мифологема о Нарциссе не только предрешает гибель Дарьяльского, но в силу жизнетворческого принципа, исповедуемого поэтом-символистом, – сопровождает ищущее свой путь «я» в качестве проводника души. Мифологема, центрированная на символе зеркала, есть дериват культа, остаток посвящения. Итак, водная гладь озера выполняет и функцию зеркала в роли «протеза», созвучно термину, знакомому по семиотическому обзору У. Эко, представленному в книге «О зеркалах и другие эссе» [Eco 1985: 16 -18]. Озеро как прибор, как источник сознания («серебряный колодец») может способствовать осознанию героем неправильности поисков пути. (Прав Мережковский, отклонивший дилемму «Восток или Запад?»). Созерцанию Дарьяльского, достижению ясновидения препятствует одна Матрена. Замаскированная русалка (парафраза нимфы Эхо), она манит своим печальным песнопением героя «вниз» (заметим, согласно народным верованиям русалки выходят на сушу именно в Духов день, называемый посему в Беларуси «Русальницей»), на глубину озера, теоретически – *вглубь* (к «Самости», согласно термину теории К.Г. Юнга об индивидуации)[10]. Этим моментом, кстати, опять-таки верифицируется утверждение Бердяева, согласно которому антагонистический мир сектантов, обитающих в силовом поле стихии Хаоса, непримирим ни с «сознанием» или «самопознанием личности», ни с индивидом.

Роман «Серебряный голубь», как это очевидно посвященным его истолкователям, выходит далеко за сферу влияния методологий, при-

[10] В перечне гороскопических импликаций фонетического оформления текста «Серебряного голубя» Карлсон подчеркивает тенденциозную семантизацию звукосочетаний, обращая внимание на систему соответствий, возникающих на базе инструментовки слов *голубь, голубиный, голубчик, голубка*, созвучных словам *глубь, глубина, глубокий* и *голубизна, голубые пространства* [Carlson 1987: 71-72].

меняемых в традиционной практике историко -литературных интерпретаций, ибо он есть матрица комплексных систем намеков на доктрины герметизма, теософии, оккультизма, астрологии, алхимии, сектантства, дионисийства, христианства, западного мистицизма (в том числе, Бёме, Парацельса, и в той же мере, – лингвофилософских и софиологических воззрений Сведенборга), в котором в качестве одной из главенствующих констант выступает органическая связь между религией и вырвавшейся из нее философией. Выбор адекватного метода интерпретации романа далее осложняется тем, что свои бинарные оппозиции Белый компонует отнюдь не как прямые, диаметрально противопоставленные. Прием контрапункта ослабляется, к примеру, в технике обрисовки леса, который мог бы принадлежать к сфере дома столяра Кудеярова, но как антипод демуирга, обрабатывающего мертвый материал дерева, Дарьяльский заблуждается (по-дантовски) в лесу символов. В фигуре Дарьяльского Бердяев обнаруживает своего излюбленного «скитальца», который «внешне заблудился в лесу, и внутренне дух его заблудился» [Бердяев 1994: 426][11], т.е. пребывает в поисках пути.

Исходная, вводная фаза духовного пути отмечена статусом молчания, понимаемого как антипод вербального семиозиса. Это сигнализируется мотивом нечленораздельной речи, косноязычием «глухонемого» Сидора, оказывающегося патентованным распространителем сплетней в краю. Нарциссическая/лишняя фигура главного персонажа обрисована не только сущностными штрихами характеристики психо-

[11] В короткой статье«Лишний человек или скиталец? (к вопросу о терминологии)», посвященной анализу тургеневского Чулкатурина, Н.Г. Федосеенко тоже озадачен точным определением «типа». Он акцентирует и закодированный в типе лишнего человека духовный потенциал, невольно прибегая к термину «скиталец», который, однако, не только является приемом использования «романтического пратипа», но также перекликается с ретроспективной оценкой Бердяева, раскрывшего духовный путь подобных героев. Исследователь, четко разделяя социальный и духовный аспекты данного типа, по-видимому, посредством оперирования выражением «внутренний человек», которое некогда изобрел Белинский по поводу этого литературного типа, тоже касается проблематики неотъемлемости данного литературного характера от сотворения словесного текста: «Лишность – категория социальная, *скитальчество – внутренняя*. Герой пытается преодолеть отчуждение, появляется не столько противостояние, сколько желание объяснить себя людям, отсюда значимой чертой становится *потребность в слове*, будь то слово исповедальное, эпистолярное или достаточно абстрактное». Федосеенко http://www.rusnauka.com/28_PRNT_2011/Philologia/8_94830.doc.htm

логического типа, нарциссизм его параллельно сказывается на уровне культуры; он отчужден от обоих начал, будучи неспособным вести диалог ни с западной культурой усадьбы Гуголево, стоящей к нему ближе, ни с Востоком, воплощенным Голубями. Отсутствие вербальности доминантно присуще его общению с Матреной. Бахтинский принцип диалогичности в этом отношении получает особенное освещение, так как проблема отношения «я и другой» попадает в силовое поле, генерируемое писательским жестом ввода текста Овидия: согласно сюжету «Нарцисса и Эхо» на вопросы юноши нимфа не отвечает, повторяя только отрывки его фраз. Центральный элемент молчания родствен с характерным для символистской поэтики принципом наития, эксплуатирования скрытых намеков, загадочности, «недосказанности». Именно этими факторами мотивируется включение сектантского мира хлыстов. Десятая заповедь Даниилы Филипповича, родоначальника секты, выдвинутая Эткиндом из самого начала ритуального устава общины, запретила сектантам «веру свою» «объявлять». Они же «дали этой заповеди особенную интерпретацию». [Эткинд 1998: 39] Можно заключить, что в силу ее конспиративной организации, община хлыстов, принимающих «обет молчания», представляет собой царствие молчания. (Аналог этой мысли проявляется, в частности, в подчеркнутой апелляции русских символистов к императиву формулировки тютчевского «Silentium»'а и в их непомерной заинтересованности эзотеричными моделями тайных обществ и собратств). Если данную сеть мотивов мы рассматриваем с точки зрения поисков поэтики со стороны Белого, то включение едва доступного посторонним простонародного ритмического языка селян обуславливается подобной мыслью об *эзотеричности* (в буквальном и подлинном смысле этого слова). На взгляд некоторых исследователей и критиков-современников эти элементы языка излишни, не имеют ни смысла, ни значения; нарушая грамматические и орфографические нормы, они только подчиняются критериям стилизации. Однако, феномен стилизации в случае символистов, как мы аргументировали на материале символистской драматургии [Йожа 2013], выходит далеко за традиционные рамки поисков адекватного художественного языка: благодаря стилизации наводится мост между конкретным моментом сотворения или восприятия артефакта и древними типами сознания. Хаос языка в «узусе» сектантов, проявляющийся в скрытой от посторонних системе символов, не обязательно иллюстрирует бессознательную модель семиозиса, главную роль играет приобщение к таинствам путем ритуала и устной передачи таинств. Устремления к созиданию «трансвербального», универсального языка, с целью снова обрести

исконный единый общий язык, который был в распоряжении человечества до вавилонского смешения языков, характерны для этого периода символизма. Эти стремления, уловимые и в сведенборгианских конструкциях драмы Блока «Роза и Крест», несомненно имеют свои корни в намерении вникнуть в фундаментальные принципы механизма символотворчества. Рождение звука недаром в романе приурочивается к христианской мистерии Духова дня, сошествия Святого Духа, гарантирующего способность понимать многие языки. Сущность этого сакрального мига лаконично вскрывается в свете отчета, написанного Белым в 1913 г. об антропософских медитациях, проводимых им в дорнахском Гетеануме: «сошествие Св. Духа… и голос Божий зазвучит из меня» [цит. по Спивак 2014: 185].

Переосмысление «поэтики молчания» развивается в гармонии с попытками поисков «альтернативы слову». Это стремление у Белого проявляется уже к 1913 г. в практике молчания, рисования, в восприятии штейнеровской эвритмии, а четвертую альтернативу Белый переживает в духовном акте «контакта без слов» со Штейнером. Данные факты М. Спивак комментирует как избежание «профанации идеи словом» [Спивак 2014: 188-189]. В подобном ключе моделируется смена языковых парадигм искусства модернизма в диссертации К. Сёке, утверждавшей управляющую роль первенствующего принципа «дематериализации» в процессе развития от сецессиона к абстракционизму, достигшего своего кульминационного пункта в появлении чистой идеи [Сёке 2012]. Трактуемый здесь процесс наводит на мысль не только о параллелизме с метаморфозой Нарцисса и иссохшей телом нимфы Эхо (от нее остался чистый Звук), способной только к производству отзвука, отголоска, но и с путем Дарьяльского: в концовке он перерождается в чистом духе, в идее. Иванов-Разумник не случайно обратил внимание на то, что встречей героя со Шмидтом предрекается встреча Андрея Белого с Рудольфом Штейнером [Иванов-Разумник 1971: 105-106], в котором Белый видел надежду на посвящение и духовное перерождение. На мотив перерождения в судьбе героя «Серебряного голубя» эксплицитно указала уже М. Карлсон [Carlson 1987: 90]. В свете вышесказанного нет сомнений, что за изображением хлыстовской общины стоит гораздо более сложная, детально обдуманная авторская интенция. Как об этом много писалось, на всем протяжении своего творческого пути Белый питал исключительно сильный интерес к весьма широкому кругу разнообразных ритуалов. Обряд хлыстов, радения, переживаются как установление непосредственного контакта со Св. Духом, лежащего в самой основе проповедей секты. Сходство хлыстовства со штейнеровской антропософией, кстати, можно наблю-

дать и в иератической системе подчиненности, члены разделены на три ступени по мере посвященности. Тайной частью ритуала сектантов, скрываемой от посторонних, является часто упоминаемый, либо реальный, либо символический акт погружения в воду (адепт «бросается в чан»); сведения, кстати, подтверждают и верование, что во время ритуала, пока сектанты бегают «вокруг» него, «некто выходит из чана» [Дубасов 1883: 253]. Этот элемент хлыстовского ритуала прямо соотносим с финалом трагической истории Нарцисса, погруженного в самолюбивое самосозерцание и воочию узревшего Идеальное перед собою, в зеркальной глади воды, т.е. тот зеркальный образ, лучшее «я», с которым он вожделеет единиться, идентифицироваться. Момент самопознания и инициации в обоих случаях (как в каноне сектантского ритуала, так и в сюжете Овидия) прикрепляется к акту *спуска в воду*[12].

Вслед за Вл. Александровым А. Рейхманн раскрывает глубинные слои семантики дихотомии «Восток и Запад», декодируя образ Нарцисса как царствие слова, эквивалент Запада, а фигуру Эхо – как сферу молчания, тождественную Востоку [Reichmann 2014: 312-315]. Такая расшифровка сразу отсылает нас к метафизике и софиологии Вл. Соловьева, где нисхождение Софии-Премудрости равнозначно моменту мистического воссоединения двух, оторванных друг от друга стран света, – Востока и Запада, которые некогда были разделены схизмой. Катарсис, очищение зашифровано в имени женского персонажа Екатерины (хотя этимология имени собственного спорна, согласно версии С.Д. Чорана имя героини Белого возводимо к др.-греч. слову καθαρός “чистый, непорочный” [Cioran 1973: 122]). Процесс происходит под знаком гностико-манихейских учений, провозглашающих высвобождение духа из плена плотского. In imitatio dei принесено в жертву земное «я» человека, чтобы высвободить духовное «я». У Андрея Белого сплав этих идей гармонично интегрируется в поэтическую модель теургии, восходящую к прототексту гностико-христианской амальгамы учений о Софии. Эрос – как и в случае истории о Нарциссе – лишь способ самопознания. Этим объясняется, почему божественный младенец рождается не из соединения с Матреной. Рождение младенца мыслится как перерождение Дарьяльского, как сизигия с Мировой Душою, путем отречения от нарциссических пороков гордости, высокомерия, индивидуализма. Разгадка Андреем Белым мифологемы

[12] Мотив спуска в воду как намек на одну из фаз инициации фигурирует в текстах специального жанра русского романа-посвящения, как это акцентированно зафиксировала Л. Силард в своем выступлении на будапештской конференции «Initiation into the Myteries», состоявшейся 23-го ноября 2016 г.

открывает антропологические перспективы. Ведь имеется в виду, по сути, уже тот *«космический нарциссизм»*, который начинается там, где кончается *«эгоистический нарциссизм»*, и который, согласно терминологии французского мыслителя Г. Башляра [Bachelard 1999: 24-27], практически развивавшего теорию Фрейда о «вторичном нарциссизме» в духовном и антропологическом планах, означает познавательный процесс, ориентированный не на самопознание индивида, а на познание Вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

Адрианов С. Критические наброски // Лавров, А.В. (сост., вступ. статья, коммен.), Андрей Белый *pro et contra*. Антология. СПб. : РХГИ, 2004, С. 251-258.

Андрей Белый. Жезл Аарона. О слове в поэзии // Скифы. Сб. 1. Пг. 1917, С. 155-212.

(1990а) *Андрей Белый.* Серебряный голубь М. : Современник, 1990.

(1990б) *Андрей Белый.* Начало века. М. : Художественная литература, 1990.

Бердяев Н. Русский соблазн. По поводу «Серебряного голубя» А. Белого // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. II. /вступит. ст., сост., примеч. Р.А. Гальцевой. М. : Искусство, 1994, С. 425-433.

Грякалова, Н.Ю. От экфрасиса к интертексту. Вокруг стихотворения Вяч. Иванова «Нарцисс (Помпейская бронза)». // Русская литература, 2016, №3 (в печати).

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 тт. т. 11, Л. : Наука. 1979.

Иванов-Разумник Р.В. Александр Блок. Андрей Белый. Letchworth : Bradda Books Ltd., 1971.

Йожа Д.З. «Подражание древним». Символистская драматургия на весах бахтинского концепта стилизации. // Revitalizace hodnot: uměni a literatura. Brno, 2013, S. 167-176.

Дубасов И.И. Очерки из истории тамбовского края. Выпуск I. М. : Типография Елисаветы Гербек, 1883.

Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-ые годы. Жизнь и литературная деятельность. М. : Новое Литературное Обозрение, 1995.

Мережковский Д.С. Восток или Запад? // Лавров, А.В. (сост., вступ. статья, коммен.) Андрей Белый *pro et contra*. Антология. СПб. : РХГИ, 2004, С. 265-266.

Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. Режим доступа: http://www.morganaswelt.ru/library/poetry/dmitry-merezhkovsky.html

Сёке К. Двуплановость и две формы повествования романа Андрея Белого «Серебряный голубь». // Dissertationes slavicae Szegediensis, 1977, XII, O. 85-99.

Сёке К. Элементы «демонизма» в романе Андрея Белого «Серебряный голубь». // Dissertationes slavicae Szegediensis, 1981, XIV, O. 85-95.

Спивак М. Андрей Белый в 1913 году: в поисках альтернативы слову. // 1913. «Слово как таковое». К юбилейному году русского футуризма. Материалы международной конференции (Женева, 10-12 апреля 2013 г.) / Сост. и научный ред. Жаккар Ж.-Ф., Морар А. СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014, С. 181-193.

Федосеенко Н.Г. Лишний человек или скиталец? (к вопросу о терминологии). Режим доступа: http://www.rusnauka.com/28_PRNT_2011/Philologia/8_94830.doc.htm

Цимборска-Лебода М. Экфрасис и субъект поэзии (два стихотворения Вячеслава Иванова) // Вельмезова, Е. – Добрицын, А. (ред.), L'orde du chaos – chaos de l'orde. Порядок хаоса – хаос порядка. Сборник статей в честь Леонида Геллера. Slavica Helvetica, Band 80, Berne, 2010, P. 105-115.

Эллис. Русские символисты. Томск : Водолей, 1998.

Эткинд А. Хлыст: секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Bachelard G. Water and Dreams. Dallas : Pegasus Foundation, 1999.

Barta I.P. (ed.) Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, New York : CEU Press, 2000.

Carlson M. The Silver Dove // Malmstad, J.E. (ed.) Andrey Belyj. Spirit of Symbolism. Ithaca, London : Cornell University Press, 1987, P. 60-97.

Cioran S.D. The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague, Paris : Mouton, 1973.

Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano : Bompiani, 1985.

Józsa Gy.Z. Эго и Эхо в поэтике И. Северянина: К истории поэтики русского футуризма. // Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis, 2014, № 9, S. 85-104. Режим доступа: http://www.ejournals.eu/pliki/art/3887/

Józsa Gy. Z. A nárcisztikus és felesleges hős Andrej Belij „Az ezüst galamb" című beavatásregényében. // „A ja sz vami…" Tanulmánygyűjtemény Szőke Katalin születésnapjára. / ред. Hetényi Zs., Kalafatics Zs., Józsa Gy. Z. // Budapest: ELTE BTK "Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában" PhD program, Dolce Filologia XIV, 2016, 99-108.

Lodge K. Mirrors in Russian Decadent and Symbolist Prose:Valery Briusov and Dmitry Merezhkovsky // Studies in 20th & 21st Century Literature. Vol. 34, Issue 2 (2010), P. 1-26.

Nivat G. Trois documents importants pour l'étude d'Andrej Belyj. // Cahiers du monde Russe et Soviétique, 1974, № 1-2, P. 41-146.

Oboleńska D. Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009.

Reichmann A. Narcissus aranykora. (Poszt)modern Dosztojevszkij - olvasatok. Debrecen : Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.

Szilárd L. A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban. // „A ja sz vami…" Tanulmánygyűjtemény Szőke Katalin születésnapjára. / ред. Heténi Zs., Kalafatics Zs., Józsa Gy.Z. // Budapest: ELTE BTK "Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában" PhD program, Dolce Filologia XIV, 2016, 141-152.

Szőke K. „A szimbolizmus túlhaladása"? A paradigmaváltás problémája a XX. századelő prózájában (Andrej Belij es Mihail Kuzmin). Akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2012 (неопубликованная рукопись).

Vinge L. The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century. Lund : Gleerups, 1967.

Н.В. АЛЕКСЕЕВА (*Ульяновск, Россия*)

УДК 821.161.1-31(Белый А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «МАСКИ»: ИГРОВОЕ НАЧАЛО И ФОРМЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Аннотация. В статье исследуется одна из форм игрового модуса повествования в романе «Маски». Предмет анализа – пути и способы воплощения карнавализованной формы игрового начала. Сознательно разрушая унылое правдоподобие, шаржируя, утрируя, гиперболизируя, Белый моделирует мир карнавализованной реальности: узнаваемой и неузнаваемой, достоверной и условной одновременно. Аналитический принцип медленного чтения позволяет проследить процесс смещения «верха» и «низа» путем снятия со столичного лика Москвы ее притворной маски, а также многообразные формы «смеховой культуры», «площадного слова» прежде всего. Разыгранные заборно-площадные диалоги, «слухи», небылицы, фамильярно-площадная речь, отражая мир наизнанку, создают эффект «зрелища без рампы». В этом контексте рассматривается и новый для поэтики Белого прием игры с «внесюжетными» именами, который наряду с живым фольклорным словом составляет авторский и «низовой» народно-мировоззренческий пласт карнавализованного пространства Москвы.
Ключевые слова: игра, игровой модус повествования, карнавализация, притворная маска, площадное слово.

Роман «Маски» (1931) – качественно новое явление в эстетике Андрея Белого. Прочно связанный с первыми двумя книгами романа «Москва» временем, местом действия, литературными героями, роман существует в принципиально иных эстетических координатах. Выбор писателем игрового модуса повествования как способа художественного постижения одной из драматичнейших страниц русской истории: по календарному времени – осень-зима 1916 года; по времени историческому – развал фронта на полях второй мировой войны, канун революций, – неожидан, но не случаен. В предисловии к роману Белый говорит, что, пишучи «Маски», он учился правде у натуры своих впечатлений от Москвы 1916 года, поразившей его после четырехлетнего отсутствия «картиной *развала, пляской над бездной*» [Андрей Белый 1989: 764]. Эта правда «натуры впечатлений», эмоционально закре-

пившаяся в творческой памяти художника, очевидно, и определила новый модус повествования («Всякое намерение имеет свои средства» [Андрей Белый 1989: 764]): подчеркнуто субъективный, личностный, далекий от эпического спокойствия.

Со времен Аристотеля различаются две формы времени: время как движение (кинезис) и время как «рождение и гибель» (метаболе). Применительно к литературе, точнее, к художественному произведению, речь может идти о протекании времени в пространстве (пространственно-временной континуум) и о «*времяпространстве,* подлинном *хронотопе»* [Бахтин 1986: 233] и соответственно о хронотопичности как умении «пронизывать пространство временем» [Бахтин 1986: 220], превращать «кусок земного пространства в место исторической жизни людей, в уголок исторического мира» [Бахтин 1986: 227]. В «Масках» историческое время опредмечено, материализовано в зрительно-слуховом «фокусе» животворящего слова, а пространство человечески освоено и осмыслено в зеркальном отражении «мира наоборот». Белый разыгрывает свою модель картины мира, какой она запечатлелась в его памяти и какой виделась сквозь реалии исторической эпохи конца 20-х – начала 30-х годов, когда создавался роман.

Игровой модус повествования с использованием самых разнообразных приемов театрализации и карнавализации, поэтики площадных жанров народной культуры, игры с семантически нагруженным словом, звуком, цветом, ритмом и рифмой явился новой формой, адекватной творимому миру. Предмет данного исследования – карнавализованная форма игрового начала, пути и средства его воплощения в романе.

Маска у Белого не атрибут; она не носит ритуально-игрового или сакрально-мистического характера. Маска – это не только человек-личина, желающий выдать себя за «другого» [эта тема – предмет особого исследования]. В поэтической структуре «Масок» повседневная, обычная жизнь Москвы и москвичей как тип непосредственного, ежедневного общения является одной из наиболее распространенных форм так называемой притворной маски, за которой скрывается подлинный лик (облик) города, улицы, событий, людей. «Маски Москвы», а именно под таким заглавием начиналась работа над романом [Сотникова 2010: 132, 133], мимикрируют под чужой формой образа, личности, поступка, поведения, идеи и т. п. «Mimicry», – пишет Роже Кайуа, – это непрестанная выдумка, в такой игре есть единственное правило для актера (в нашем случае – для писателя) – очаровывать зрителя (читателя), чтобы ни одной ошибкой не заставить его отвергнуть иллюзию, а для зрителя (читателя) – поддаваться иллюзии, не отвергая с ходу декорации, маски, условные приемы, в которые ему предлагают

на время поверить как в некую реальность, более реальную, чем настоящая» [Кайуа Роже 2007: 60].

Сознательно разрушая унылое правдоподобие, шаржируя, утрируя, гиперболизируя, Белый моделирует мир карнавализованной реальности: узнаваемой и неузнаваемой, достоверной и условной одновременно. Прежде всего это касается пространства Москвы, снятия с ее столичного лика притворной маски. Из центра («Московский чудак»): «с Петровки, с Мясницкой, с Арбата, с Пречистенки, Сретенки», «где все разливалось огнями», где к Кузнецкому («Не улица – ясный алмазник») «стекалась волна котелков, шляпок, мехов, манто», где «реклама играла», где «автомобили неслись» (87-88), писатель переносит нас на одну из её окраин: в «лысастое место» , в «сухопляс полей», где и «улицы нет никакой», а лишь «головоломка сплошных загогулин». Здесь засело «толстое собство», и здесь, в бывшем особняке Хиппих-Иппахена под маской Терентия Титовича Тителева поселился вместе со своей супругой Леоночкой (Лизашей Мандро) Николай Николаевич Киерко, «как теленок Макаром загнанный в Козиеву … спираль» От нее – сплошные тупики, заборы, заборчики, «тротуварчик»: «скорячась, пройдешь кое-как», – напротив осклабился ржавыми зубьями заборчик. Если дальше идти, будет сверт и … заборик»; «еще дальше – еще тебе будет заборик»: «дрянцеватая старь!» «Какое здесь все деревянное, дрянное, пересерелое и перепрелое: перераздряпано и расшарапано», «в пепельных плевелах, пепельно влепленный в пепельном воздухе!»… (367-369).

Образ Москвы – «пепешки», как опухолью «проплетенной сплошной переулочной сетью», где все искажалось, перекорячивалось, столбенея…» (166), появился еще в «Московском чудаке». Находясь на периферии Москвы профессорской, он соотносился непосредственно с отвратительной «гадиной», «вонючкой» Грибиковым, а через него со всей «паучиной» мерзостью, постепенно расползающейся по Москве. В «Масках» уже вся Москва – глубокая провинция, «густопселая жизнь», в которой «пространство – разбито, а время – исчерпано: «серо-прелого цвета труха, – не Москва» (490).

Весной 1914-го («Москва под ударом») на Пречистинку, район, который назывался Москвой, – «улицу тихую», «обливавшую Москву соловьиным отщелком», «отчествовать» профессора Ивана Иваныча Коробкина, именем которого была названа только что открытая звёздочка «каппа» («каппа-Коробкин»), съехался подлинный цвет мировой науки, где «каждый – «имя», согбенное бременем лет, трудов, орденов и ученых дипломов, уже заключенных заживо в «Энциклопедию» (231-233). А осенью 1916-го («Маски») перед читателем предстанет

своеобразный паноптикум светил московской элиты: «Князь» (воплощение Мясницкой, или просто – «Мясницкая»): «не личность – л и к»: «его привозили; к нему подводили; о нем говорили; и он говорил»; Пэпэш-Довлиаш: тоже «почтенное имя», профессор психиатрии, подобострастно улавливающий в пожатии «Князя» «нажим… лондонский» и соответственно лечащий Коробкина: на основании «данных опросов – допросов» (422); Тертий Чечерцев, -

– «соединение умственных смесей в
процентах -
– из Розанова – два
дцать восемь, из Ницше – пятна
дцать, и – десять из Шеллинга
(прочие тридцать – из «Утра Рос
сии»); вполне европейский масс
штаб -
– поднялся (417) .

У Сэднамена: «Трудов нет. Речи тихие». Так тихо и «досидится до кресла, до а-ка-де-ми-че-ско-го» (443). Венчает этот «цвет науки» академик ста лет Цупурухнул:

« – Цупурухнул идет!

И все вздрагивают, что, не рухнул под тяжестью переворота в науке, которой и не было до Цупурухнула: сам ее выдумал; перевороты устраивал» (418). Зато анекдот Цупурухнула «повторяли не только в Москве и Петербурге, но и в Стокгольме и Праге, и даже, – иронически заверяет Белый, – он был напечатан Корнеем Чуковским – в известнейшей книге «В е л и к и е в м а л о м», в главе «Э к и в о к и у с т а р ц е в» (422). «Снятие маски с ложного величия» [Лотман 1992:185], гротескно шаржированная «изваянность» фигуры академика олицетворяют балаганное сборище людей, обреченных историей, обнаруживают за их претензией на значительность пустоту и ничтожность.

В романе постоянно происходит присущее карнавализации смещение «верха» и «низа». Москва шестнадцатого года «сгибалась под бременем всех поражений», «загрубела…шаркатней тротуаров» (416), в воздухе – многоэтажные брани; двор – дребезденъ; пригород же – гниловище; в изроинах поле; фронт – фронда». Уже в четырнадцатом («Москва под ударом»), в канун близящейся социальной катастрофы, «в самом центре Москвы, – Москвы не было; были – Париж, Берлин, Лондон; и – даже: Нью-Йорк», но Москвы не было (314). Теперь в ней еще больше перемешались «слова, экивоки, наречия, нации»(419). В нее приезжали: французские туристы – «нас изучать», японский профессор – «изучать символизм», индус – «помочь Станиславскому»

(416-417). Она обрастала небылицами, «облеплялась, как мухами, слухами»: «де – долы встают; и де горы попадают <….> де даже царю в рыло – ворот вворотят <… > и де Питер на щепки разрублен» и т.п. Сплошной «перешурш, перегуд, перембам» (684-685, 603).

Она пестрела «криком афиш»: «Публичная лекция. «Шесть дней на фронте» и

«Примадура!» -

– «Из Эстремадуры!» -

– «Труа па!» (416);

вывесками: «“Какухо: Бюро похоронных процессий”, – серебряным: в черном», огромным золотом букв – «Елеонство», «Пеццен – Цвакке. Перчаточное заведение» (439); « “Маскарад-Напрокат, Перстопалец!” – и палец в окошке на маски показывает» (490); рекламой: «“Синебов: Телятина” – с изображением быка» (416), «Говядина Мылова» (438) и мн. др. Гротескно стилизованный «крик афиш», подобно знаменитым «крикам Парижа» (площадной рекламе парижских торговцев), выполняет снижающую функцию [Бахтин 1990: 199-201], «отелеснивая» облик столицы, придает фарсовый характер исторически «овремененному пространству» [Пригожин 1985: 253].

Хаос, раздрай в головах, поступках, чудовищная «невнятица», «голоса», рождающиеся из ниоткуда и так же бесследно растворяющиеся, нелепица имен улиц, переулков-закоулков, поведения людей. Играют все: Леоночка в мадам Тителеву, Мандро в Домардэна, братья Коробкины – Иван с половой щеткой, Никанор с кочергой – «тягаются» в шутовском сражении (736-739); «крутя переулками, в головоломку играют тупик с тупиком» (481); верещат по-бабьему заборы, «грохотом труб ветер ржал», «Козиев пляшет» и -

– «Психопержицкая – ржет за

забором с

Егором»

«В карнавале, – пишет М. Бахтин, – сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах» [Бахтин 1990: 12]. Нечто подобное происходит в «Масках». Карнавализованная, «вольная», жизнь «низов» провинциально-окраинной Москвы, при всей неприглядности ее каждодневного существования, нелепости и абсурдности, оказывается в романе воплощением национального сознания, носителем народной точки зрения. Достигается это различными формами и жанрами «смеховой культуры», но прежде всего – виртуозно разыгранным «площадным

словом» [Бахтин 1990: 185]. Структура своеобразного звукового повествования, то, что Белый называет «слуховым фокусом», и вне которого, по его мнению, чтение романа бессмысленно [Андрей Белый 1989: 764], создает эффект зрелищного действа. В нем участвуют практически все слои социального «низа»: простые обыватели, рабочие, завсегдатаи кабачков, домовладельцы, купцы, бабы. В нем говорят обо всем: о войне, о голоде, о революции да и просто по-соседски «отводят душу». Говорят без оглядки, без речевых запретов, без смирения и страха. Разыгранные автором заборно-площадные диалоги, «слухи», небылицы, песенки-прибаутки, фамильярно-площадная речь, отражая мир наизнанку, возникают спонтанно, слышатся отовсюду:

«Из-за заборика *приподнималась порой голова. Чтобы бросить в пространство соседского домика:*

– Я те кулак-то приляпаю к морде; дугой согну спину; заставлю копать носом хрен: да еще – пришью к пятке нос; да еще – взбочь: впереверт, коловертом».

И – пряталась.

И – наступало молчание.

– «Пой, пустослов, – пой; кусаются и комары: до поры!. Сам бью больно!»

И – пряталась.

Это Егор Гнидоедов, хозяин, с жильцами соседнего дома беседовал». (369)

«Из снежного дыма»:

– Карта России – пятно кровяное; Москва – на кровях.

– Петербург – на костях.

– И пора ликвидировать это. (509)

«Из пустого простора»:

Встали ворохи – мороком, рокотом… шарахнул, заухавши страх как косматый медведь

А в паветре слышалось:

– Морозовой!

– Пропустить бы мерзавчик!

И – выступили за забором сугробища да серебрень; …

В очереди:

– Нет булок; война.

– Не пора ли?

– А что?

– Знаешь сам!

Поднималась безглазая смута – от очереди черным чертом растущих хвостов.

– Рот-от – не огород: не затворишь; сорока – вороне; та – курице; курица – улице; и не запять, ни унять! Когда баба забрешит, тогда и ворота затявкают.

Бабы через улицу слухи ухватами передавали; как ржа ест железо, Россию ел слух: – Нет России! (379).

Как видно из приведенных отрывков, первостепенная роль в воспроизведении настроений народной глубинки принадлежит лексико-синтаксическому строю речи: литературная (гоголевская) и просторечная стилизация, крылатые выражения, крепкие словечки, поговорки, сотворенные автором по законам фольклорного слова: «ядреный», орнаментированный, «пересыщенный язык» [Андрей Белый 1989: 764].

В создании карнавализованного пространства романа особое место принадлежит бесчисленному множеству имен, напрямую не связанных с сюжетно-фабульной линией романа и не включенных в его событийный ряд. Говоря об этой группе имен, С. Тимина пишет: «В отдельных местах романа не покидает ощущение, что писатель как бы уже не думая, зачем это нужно, отдаваясь одному лишь охватившему его воображение фейерверку звучаний, как из рога изобилия, высыпает фамилии десятками, сотнями, заставляя нас удивляться, недоумевать.

Белый поднимается до таких высот владения стихией имен, что возникает ощущение, будто имена живут самостоятельной жизнью, вне персонажей, сами по себе являясь художественными образами» [Андрей Белый 1989: 16].

Нельзя не разделить естественного чувства изумления исследователя перед неудержимой фантазией Белого, не видеть в «фейерверке звучаний» природной склонности к игре и лицедейству Бориса Николаевича Бугаева [Андрей Белый 1994: 423-425; Сотникова 2010: 55, 136]. Для Белого – художника, как известно, каждая буква в слове, звук, краска, любой знак препинания, графическое расположение текста наполнены смыслом. В контексте изложенного попытаемся дать свое понимание того, *зачем нужны* в романе эти «*десятки, сотни*» имен. «Случай» с Белым – случай «косноязычия пророка» (Д. Лихачев). Не будучи персонажами, в контексте карнавальных форм и символов эти имена являют собой особый тип художественного образа (назовем его «внесюжетным») и создают «смеховую “тень” действительности» [Лихачев 2001: 356], порой идущую из далекого прошлого. Так, в именах типа Нюреня-Нюреню, Гортензия де Дуроприче или Николя Колэно, Пьер Бэдро, в бесчисленных «фонах» и «донах»: фон Клаккенклипс, дон Мамаво и им подобных слышится неистребимое, со времен Грибоедова, ставшее едва ли не национальной чертой, «смеше-

нье языков французского с нижегородским». Сотворенные по законам игры, без которой, по Белому, нет творчества, они живут своей гротескно-шаржированной жизнью. В них бездна смысла и бессмыслицы, но и то и другое в игровом пространстве «Масок» эстетически значимо и семантически нагружено. Они могут шокировать, вызывать недоумение, но за кажущейся бессмысленностью и хаотичностью – бессмысленность и абсурдность мира на краю бездны, в котором «рассыпаются: вещи, дома; рассыпается: старый состав человека».

Итак, в структуре карнавализованной формы игрового модуса повествования блестяще разыгранное «площадное слово» наряду с «внесюжетными» именами составляют синтез народно-мировоззренческого и авторского взгляда на мир «при дверях». Приемы поэтики фольклорно-площадных жанров народной культуры, игра с семантически нагруженным словом отражают состояние перевернутого мира в эпоху глобальных исторических перемен. Приведенный материал убеждает в продуктивности анализа романа «Маски» в аспекте игрового модуса повествования как новой формы в эстетической системе Андрея Белого, адекватной творческому замыслу: воссозданию картины распадающегося мира, ставшего «чужим» и открывающего тем самым возможность его возрождения и обновления.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый «Москва». – М.: Сов. Россия, 1989. – 768 с. Цитаты из художественного текста романа приводятся по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках. (Курсив наш – Н.А.)

Андрей Белый. Почему я стал символистом…// Андрей Белый. Символизм как миропонимание. – М.: «Республика», 1994. – 526 с.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 543 с.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – М.: Худ. литература, 1990. – 543 с.

Кайуа Роже. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ, 2007. – 393 с.

Лихачев Д. Смех Древней Руси // Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб, 2001.

Лотман Ю. Культура и взрыв. – М.: Гнозис,1992. – 270 с.

Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. – М., 1985. – 324 с.

Сотникова И. Кучинский дневник Андрея Белого. В событиях, письмах, стихах и воспоминаниях. – М., 2010. – 253 с.

И.О. МАРШАЛОВА (*Ульяновск, Россия*)

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

МИФОПОЭТИКА ОБРАЗОВ В ЦИКЛАХ «РАЗЛУКА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ И «ПОСЛЕ РАЗЛУКИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Аннотация. Статья посвящена выявлению и описанию некоторых мифологических образов циклов стихов «Разлука» (1921) Марины Цветаевой и «После разлуки» (1922) Андрея Белого. Многоуровневая мифопоэтика стихотворений обозначенных лирических собраний выявляет специфику поэтического голоса каждого автора, влияет на логику «выстраивания» циклов, является мощным проводником и катализатором эмоционально-психологических переживаний лирических героев. Несмотря на принципиальную разницу в отборе поэтического материала (доминирование античных мотивов и образов в цикле Цветаевой, превалирующая роль низшей демонологии у Белого), несхожесть авторского мироощущения и умонастроения, «Разлука» и «После разлуки» имеют безусловные точки соприкосновения: посвящение Цветаевой, проставленное Белым над последним стихотворением и вводящее читателя в своеобразный диалог Поэтов, сближающий лирические собрания мотив неотвратимости и неумолимости судьбы, а также понимание сущности поэтического творчества как единственного оплота личности от жизненных бурь и невзгод.
Ключевые слова: Марина Цветаева, Андрей Белый, «Разлука», «После разлуки», цикл, мифологические образы.

Цикл стихотворений Марины Цветаевой «Разлука» написан в 1921 году в Берлине. Предваряет его краткое посвящение – «Серёже». Ко времени составления Цветаевой цикла срок вынужденного расставания с мужем при отсутствии каких-либо известий о судьбе Сергея Яковлевича Эфрона, с 1918 года принимавшего участие в Гражданской войне, достигает четырёх с половиной лет. «Разлука» в целом перекликается с поэзией Цветаевой обозначенного периода. Поэзией, наполненной живой тревогой о судьбах России в годы Революции и Гражданской войны и переживанием внутренней трагедии личности, втянутой в водоворот катастрофических событий начала XX века. Поэтический цикл состоит из десяти произведений, написанных словно

на одном дыхании, в едином эмоционально-нравственном порыве – стремлении во что бы то ни стало преодолеть разлуку с дорогим человеком. В пользу «спонтанности» поэтического мышления автора говорят и хронологический порядок следования стихов, и привычная нумерация стихотворений внутри цикла[1]. Исчерпанность, «закруглённость» темы подтверждается отсутствием более поздних правок внутри цикла, т.е. технической неприкосновенностью, непроницаемостью его составных частей.

Поэтический цикл «После разлуки» создан Андреем Белым в 1922 г. в Цоссене, годом позже «Разлуки» Марины Цветаевой, и включает семь самостоятельных стихотворений, «Маленький балаган» (необычное название и жанровое определение которого правомерно отсылают нас к раннесимволистскому «Балаганчику» (1905) Александра Блока), три песни и микроцикл «В горах». Четыре произведения выбиваются хронотопически из всего цикла: «Бессонница» (1921, Москва. Больница), «Больница» (1921, Москва. Больница), стихотворение «Ты – тень теней», написанное в Берлине в 1922 году, и поэтическая грёза «Нет», над которой Белый, по его указанию, работал с 1901 по 1922 годы в Москве и Цоссене. Подобное «выстраивание» «После разлуки», бесконечные внутренние подвижки, включение в состав более ранних стихотворений и встраивание стихотворений интересующего нас цикла – в последующие[2] говорят о предельной композиционной, символи-

[1] Принципиально иначе выстраивал Белый-художник свои «отношения» с поэтической действительностью, о чём не преминул напомнить в предваряющей собственный лирический сборник 1923 г. небольшой вступительной статье: «Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и – часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика – не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строчки, сложенные в душе, редко бывают первыми строчками написанного стихотворения), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лика творчества и происходит наша встреча с поэтами» [Белый 1988: 7].

[2] Добрая половина включённых в цикл «После разлуки» стихотворений через год «перекочует» в цикл «После звезды», заключающий поэтическую книгу 1923 года. «Они [стихотворения], – уверяет автор, – написаны недавно, и я ничего не сумею сказать о них: знаю лишь, что они – не “Звезда”, и что они после “Звезды”» [Белый 1988: 471]. Можно себе представить, какая умопомрачительная работа была продела Белым только для составления этих двух

ко-метафорической разработанности данного жанрового образования у Белого как особой структурно-семантической единицы художественного мышления: «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и в замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму…» [Белый 1988: 6].

Основное заглавие «Берлинского песенника» (авторский подзаголовок цикла) Белый разъяснил в одной из памятных бесед с Цветаевой следующим образом: «… я после вашей “Разлуки” опять стихи пишу. <…>. Я пишу вас – дальше. Это будет целая книга: “После разлуки”, – после разлуки – с нею, и “Разлуки” – вашей. Я мысленно посвящаю её вам и если не проставляю посвящения, то только потому, что она ваша, из вас, я не могу дарить вам вашего, это было бы – нескромно» [Цветаева 1980: 293]. Посвящения Белый, действительно, не поставил. В этой книге не было ни одного посвящения – даже таинственной «Ей». Но цикл завершает стихотворение, где в заголовочной части значится имя Поэта – «М.И. Цветаевой». Что же касается «разлуки с нею» – речь идёт о неизбежном, мучительном, имевшем глубоко трагические последствия разрыве всех отношений Андрея Белого со своей Музой и женой – Асей Тургеневой.

Если ближайшим авторским контекстом «Разлуки» Цветаевой являются произведения, созданные ею в этот же период (циклы «Георгий» (1921), «Лебединый стан» (1917-1922)), то «После разлуки» стоит особняком в творческом наследии Белого. Этот цикл завязан на своеобразном диалоге именно с поэтическим голосом Марины Цветаевой.

финальных циклов, в первый из которых вошли стихи 1914-1918 гг., где «темы “Золото в Лазури” встречаются <…> с темами “Урны”, пресуществляемой по новому антропософией; и снова проходит тема России (тема “Пепла”), но не глухой России, а России мучительно ищущей своего духовного самоопределения» [Белый 1988: 409]. Ср. также: «Белый много раз возвращался к переработке собственных стихов, порою меняя их до неузнаваемости. К.Н. Бугаева в своих воспоминаниях о муже приобщает нас к этому неустанному творческому труду, на убедительных примерах показывает, как Белый создавал все новые и новые варианты старых стихов, так что от них не оставалось и следов прежнего, как он переставлял стихи в циклах, тасовал целые поэтические книги, как он разбивал одно прежнее стихотворение на несколько новых или, наоборот, объединял несколько прежних в одно новое, не говоря уже о постоянных изменениях “расстава” слов и строк, размеров, словесной инструментовки темы» [Белый 1994].

Однако по своей структуре, мотивно-образной системе и главное – мироощущению и авторскому умонастроению – «Разлука» и «После разлуки» весьма различны между собой.

Наряду с неотступным, иной раз только угадываемым или, наоборот, звучащим в полную силу образом лирической героини сквозным героем «Разлуки» является *«воин молодой»*, готовый броситься *«в гущу, грудью на копья»*. Постепенно при прочтении цикла образ реального человека – белого офицера Сергея Эфрона, отсылка к поэтически претворённому облику которого в контексте жизненных обстоятельств семьи Эфрон неизбежна, – растворяется в безбрежности поэтических прозрений героини. Его место занимает идея абсолютного рыцарства, вечной мужественности. Герой становится носителем черт некоего божества, вечно юного и прекрасного:

Твои… черты,
Запечатлённые Кануном.
Я буду стариться, а ты
Останешься таким же юным.

Твои… черты,
Обточенные ветром знойным.
Я буду горбиться, а ты
Останешься таким же стройным.

[Цветаева 1994: 31]

Он обладает несвойственной обычному человеку *«быстротой златопёрой»*, он крылат *(«Мне некий Воин молодой крыло подстелет»)* и может *«ростком серебряным рвануться ввысь»*, достичь недосягаемых высот, проникнуть в царство небожителей. Следуя логике развития цветаевского мифа, вполне естественно, что прелестный юноша становится предметом зависти богов:

При первом шелесте
Страшись и стой.
Ревнивы к прелести
Они мужской.

Звериной челюсти
Страшней – их зов.
Ревниво к прелести
Гнездо богов.

[Цветаева 1994: 30]

Остановимся на нескольких лирических отрывках, в которых сконцентрирована мифоэпическая образность, придающая всему циклу ощу-

щение причастности *«изумлённой Вселенной»* трагедии Поэта, безусловную «мифологически-метафизическую всеобщность» [Адмони 1992: 168].

В двух из них – четвёртом и седьмом согласно авторской нумерации – воссоздаётся античный сюжет (а также его возможные варианты) похищения возлюбленного. Более того – благодаря используемым символам и выстроенным образным рядам – картина становится предельно узнаваема:

Цветами, лаврами
Заманят ввысь.
Чтоб не избрал его
Зевес -
Молись!

Всё небо в грохоте
Орлиных крыл.
Всей грудью грохайся
Чтоб не сокрыл.

[Цветаева 1994: 30]

«Здесь предвосхищается коллизия трагедии «Ариадна» (1924 г.): божество – Вакх (Дионис) оспаривает Ариадну у ее смертного возлюбленного Тезея..» – замечает Анна Саакянц по поводу строк о ревности богов «к смертной любови» и «ненасытимом сердце Зевеса» [Саакянц 1999]. Нельзя не отметить реминисценцию и на другой мифологический сюжет: похищение Ганимеда. Согласно распространённой версии предания прекрасный юноша, сын одного из троянских царей и бессмертной нимфы, наделённый необычайной красотой, был похищен орлом Зевса или самим Зевсом, превратившимся в орла, и перенесён на Олимп для исполнения обязанностей виночерпия[3].

В четвёртом и седьмом стихотворениях возникает двойное противопоставление земной любви прихоти богов: внутри каждого произведения и между ними. Так, *«смуглая олива»* в начале четвёртого стиха – символ семейного очага и мирной жизни, которой лирическая героиня саму себя и подобных ей призывает *«скрыть изголовье»* супружеского ложа; в финале же она противопоставлена *«ненасытимому сердцу Зевеса»*, требующему для своих услад всё новых и новых жертв. Олива является также антитезой упоминаемого в седьмом стихотворении лавра, манящего героя ввысь, в царство богов. В античных источниках,

[3] Другой вариант мифа также развивает «астральную» символику персонажа: «… Ганимед был вознесён на небо в виде зодиакального созвездия Водолей» [Мифология 1998: 141].

а затем «в христианской и иудейской традициях оливковая ветвь, принесённая голубем в Ноев ковчег», обозначала «мир между Богом и человеком» [Кирло 2010: 303]. Неувядающий же круглый год лавр символизировал бессмертие, получить которое можно лишь отрекшись от всего земного. Лавровыми венками венчали победителей во всех видах состязаний, а также одержавших победу военачальников. Вполне закономерно, что в названных стихотворениях цикла олива становится своеобразным оберегом от *«тысячеоких богов»*, неумолимых, как сама судьба, а лавр является атрибутом *«зоркого неба»*, среды обитания суровых небожителей, вершащих судьбы смертных.

Вообще, поэтическое пространство цикла чётко разграничено на своё, в данном случае – земное, молитвенное и мученическое, и чужое, небесное, «орлиное», грозное. В стихотворении «Смуглой оливой скрой изголовье…» подобная антитеза умещается в рамках нескольких фразовых отрезков: *«Не земнородных бойся, – незримых!»*; *«Бойся не тины, – тверди небесной!»*. В стихотворении «Ростком серебряным рванулся ввысь…» молитвы героини и страх за любимого противопоставлены *«орлиному грохоту»*, хищному клюву и цепким лапам неистовой птицы, в которых *«ягнёнок крохотный повис – Любовь»*:

Простоволосая,
Всей грудью – ниц…
Чтоб не вознёс его
Зевес -
Молись!

[Цветаева 1994: 30]

Трижды повторён магический призыв «Молись!». «Молиться – кому? – размышляет Анна Саакянц над цветаевским «заклинанием». – Очевидно, Гению вдохновения – единственному, кому подвластен Поэт, – ведь цветаевская героиня – женщина-поэт.. Спастись – где? Всё в том же небе поэта» [Саакянц 1999]. Эта устремлённость ввысь, в благословенное «небо поэта» «разрешается» в пятом стихотворении цикла «Тихонько рукой осторожной и тонкой…». Героиня всё же уносится в недосягаемые для обычного человека пространства на *«крылатом»* коне, подвергая забвению все земные устремления и привязанности:

Топочет и ржёт
В осиянном пролёте
Крылатый. – В глаза – полыханье рассвета.
Ручонки, ручонки!
Напрасно зовёте:
Меж ними – струистая лестница Леты.

[Цветаева 1994: 28]

Каждое из стихотворений поэтического цикла «Разлука» с большей или меньшей напряжённостью исполнено сопротивлением неумолимому, роковому, убивающему любовь и, как следствие, губительному для самой жизни. Мифологические образы с их переливчатой символикой и постоянными поэтологическими метаморфозами усиливают трагедийность положения лирической героини – земной женщины, пытающейся оградить своё счастье молитвами, оберегами, подчас – угрозами и проклятиями. Но только Женщина-Поэт, равная Богам, добывает «бессмертие встречи» для себя и своего возлюбленного. Не ценой смирения, повиновения высшим силам, слепому року, горькой судьбе, а несгибаемой волей, отчаянным бунтарством, преодолением разлуки в творческом полёте, в котором возможно отстоять у грозного неба и сохранить в неприкосновенности чашу любви и жизни:

Я знаю, я знаю,
Кто чаще – хозяин!
Но лёгкую ногу вперед – башней
В орлиную высь!
И крылом – чашу
От грозных и розовых уст -
Бога!

[Цветаева 1994: 31]

Важнейшими смыслообразующими лирическими скрепами «После разлуки» Андрея Белого являются мотивы обмана, призрачности всего существующего ныне и происходившего ранее. Этим во многом объясняется выбор соответствующих эмоциональному строю цикла образных рядов. Здесь нет грозных, но всё же ясных, гармонически выстроенных образов античности, широко используемых Цветаевой. Вместо *«грохота орлиных крыл»* преследователя-Зевса над убитым горем Поэтом, утратившим любовь и веру, надсмехается болотная нечисть:

И взогнят беспризорные выси
Перелётным
Болотным глазком;
И – зарыскают быстрые рыси
Над болотным -
Над чёрным – леском.

[Белый 1990: 217]

«Злой и лукавый зрачок», «тень, тихий чернодум», «мутительная мгла» – вот составные части окружающего героя пространства, неотъемлемые стороны именно бытовой, личной, напрямую не связанной, как в случае с «Разлукой» Цветаевой, с военно-историческими обстоятельствами трагедии ухода любимого человека. Но эта бытовая драма

настолько кошмарна, что воспринимается измученным сознанием лирического героя как нечто нестерпимое, невозможное в обыденной жизни, как череда безумных сновидений и ирреальных ситуаций. Поэтому и героиня «После разлуки» наделена свойствами сверхъестественными, чертами инфернальными, глубоко враждебными герою Белого. Она – призрак, видение, в чьем *«вызове – ложь – искажение Духа Жизни»*. Она призвана терзать равнодушием, мучить злою усмешкою влюблённого Поэта, призывающего Забвение и Смерть на свою голову как избавление от мук потерянной любви:

В твоём
Вызове
Хмури
Ночи -
– И -
– Ложь!
Взбрызни
В очи -
– Забвение!
Вызови ж -
Предсмертную дрожь!

[Белый 1990: 224 -225]

Героиня – настоящая колдунья, которая *«выспренней ложью обводит злой круг вкруг себя»*, ворожея с *«холодным и злым»* лицом. Зеркально преломляется здесь функция магического круга, изначально предназначенного для защиты от тёмных сил. А всепроникающий холод психологически ощущаем Поэтом как абсолютное равнодушие к его судьбе, полное забвение со стороны некогда дорогого человека, потеря ценностных ориентиров и, как неминуемое следствие, ожидаемая гибель:

Перемелькала
Жизнь.
Пустой, прохожий рой -
Исчезновением в небытие родное.
Исчезновение, глаза мои закрой
Рукой суровою, рукою ледяною.

[Белый 1990: 219]

Холодность, непоколебимость, равнодушие беловской ворожеи объясняются её отнесённостью к миру ушедшему, отжившему. После разлуки значит после всего, без единой надежды для героя Белого на встречу с некогда горячо любимой женщиной, на спасение чувств или хотя бы на сохранение человеческих отношений. Лирическая героиня Цветаевой – в состоянии разлуки с дорогим человеком, когда мучает

неизвестность, терзают сомнения, но ничего не решено окончательно, не потеряно безвозвратно. Отсюда и надежда на преодоление земных испытаний в отличие от глубоко драматического ощущения конца в цикле «После разлуки» Белого.

В одном из самых проникновенных беловских стихотворений «Ты – тень теней» ситуация потери возлюбленной и тщетная попытка её возвращения коррелирует с мифологическим сюжетом блуждания несчастных любовников «по сумрачным полям» [Легенды 1988: 235] царства Аида. Вектор обращения к женскому образу цикла впервые смещается: теперь Она – жертва потустороннего мира, добыча тёмных сил, пленница подземного царства теней, печальная Эвридика, волею рока покинувшая своего Орфея:

Душа, Ты – свет.
Другие – (нет и нет!) -
В стихиях лет:
Поминовенья света…
Другие – нет… Потерянный поэт,
Найди Её, потерянную где-то.

[Белый 1990: 220]

Орфей Белого, обладающий уникальным поэтическим голосом, как и великий мифический музыкант и певец Орфей, «наделённый магической силой искусства» [Мифология 1998: 418], не способен вернуть утраченное счастье. Мотив судьбы, злой воли «незримых» богов, играющий одну из первостепенных ролей в «Разлуке» Цветаевой, звучит в цикле Белого новой болью и наполняется собственным горьким смыслом – пониманием необратимости былого и неотвратимости настоящего. И только память становится единственной *«непризрачной межой»*, оберегающей лирического героя от обманчивой действительности, смягчающей горечь былых потерь.

Выражением абсурдности, лживости и нелепицы прошедшего и настоящего без возвышающего чувства истинной любви становится образ *«Майи месячной»*, возникающий в стихотворении «Бессонница». Принимая во внимание фанатичное следование Андрея Белого в определённый период жизни и творчества антропософскому учению Рудольфа Штейнера, в значительной степени базирующемуся на эзотерике, теософии и восточных учениях о духе, можно предположить, что наименование Майя указывает не только на одну из ярчайших звёзд небесного скопления Плеяды, равнодушно наблюдающую трагедию лирического героя, но и имеет отношение к имени ведийской «богини обольщения и обмана», которая считается «источником всяческого колдовства» и является «олицетворением тленности и обманчивости

всего земного» [Кирло 2012: 258]. Именно она дарует чарующую грёзу – *«всего на миг один: сияющую жизнь»* – несчастным обитателям земли, напоминающим лишь тени живых существ[4]:

Мы – безотчётные: безличною
Судьбой
Плодим
Великие вопросы;
И – безотличные – привычною
Гурьбой
Прозрачно
Носимся, как дым
От папиросы.

[Белый 1990: 218].

Возникающие затем в разных стихотворениях цикла образы злых духов, немых демонов, мифической ночной прялки, мертвого бога, рогатого бога усиливают представление о бесовщине происходящего, придавая фантасмагорические черты окружающей героя действительности, в которой любовь уже не является оплотом от всех бед. Последней защитой Поэта становится собственное «Я», ничем не искажённое и не замутнённое, несущее благую весть причастному трагедии Поэта миру:

Из растерянного
Бледного рассвета,
Из обманутого Богом
Дня –
– Столб –
Огня -
– «Это –

[4] Примечательно, что первые «нотки» разуверения в подлинности окружающей действительности звучали уже на страницах ранних стихотворений Белого. Так, составители комментария к двухтомнику поэта Владимир и Светлана Пискуновы склоны видеть в заключительных строках стихотворения «В полях» («… все земное нам снится // утомительным сном»), включенного в первую «светоносную» лирическую книгу поэта «Золото в лазури», отсыл к рассуждениям Артура Шопенгауэра, содержащимся «в настольной книге молодого Белого – “Мир как воля и представление”…, в которой, опираясь на древнеиндийскую философию веданты и используя ее центральное понятие-мифологему – Майя (божественная причина “кажимости” сущего), Шопенгауэр пишет: “Весь этот воспринимаемый мир есть ткань Майи, которая, как покрывало, наброшена на глаза всех смертных и позволяет им видеть лишь такой мир, о котором нельзя сказать ни что он существует, ни что он не существует, ибо он подобен сну”» [Белый 1990: 653].

Я
с
Вами!»

[Белый 1922]

Из ада пережитой трагедии, из огня страданий лирический герой выходит обновлённым, принимающим своё положение и понимающим своё истинное назначение в подчас обманчивом мире. Единственное, что не отнято у Орфея Андрея Белого в результате горьких земных скитаний, – это его песня.

Таким образом, поэтическое небо оказалось нераздельным для двух Поэтов, а сам акт творения, пусть и песен разлуки, явился созидающей силой, позволившей каждому Поэту по-своему укрепиться в единственном оплоте от всех бед – собственном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века // Звезда. 1992. № 10. С. 163-169.

Белый А. После разлуки // Белый А. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Поэзия; Проза. М.: Худож. лит., 1990. 703 с.

Белый А. После разлуки. 1922. URL: http://az.lib.ru

Белый А. Стихотворения. М.: Книга, 1988. 576 с.

Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1929_poe.shtml

Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М., 2010. 525 с.

Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. М.: Правда, 1988. 576 с.

Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.

Саакянц А. «Марина Цветаева. Жизнь и творчество». М.: Эллис Лак, 1999. 816 с. URL: http://lib.rin.ru/doc/i/75018p32.html

Цветаева М. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) // Цветаева М.И. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1980. 543 с.

Цветаева М. Разлука // Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мухина. М., 1994. 592 с.

О.А. СКРИПОВА (*Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-14(Цветаева М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ТРАНСФОРМАЦИЯ БАЛЛАДНОГО СЮЖЕТА В ПОЭМЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «НА КРАСНОМ КОНЕ»

Аннотация. В статье рассматривается лирическая поэма Цветаевой «На Красном коне» (1921), относящаяся к переходному, кризисному периоду её творчества, прослеживается оживление балладной традиции на уровне сюжета, композиции, героев, мотивов, отмечены текстуальные переклички с известными русскими и европейскими балладами, исследуется роль балладной семантики, причины актуализации памяти балладного жанра в творчестве Цветаевой, влияние романтической традиции. Чувство отрешения от повседневности, эмоциональная напряжённость, чудесное приобщение к высшему миру, свойственное балладе, близко цветаевскому мироощущению. Однако у Цветаевой нет дистанции между миром баллады и творящим этот мир автором, лирический субъект – и повествователь, и участник событий. Анализируется сюжет поэмы, этапы которого обозначают главные повороты в судьбе лирической героини, отмечают моменты её драматического испытания и взросления. Особое внимание уделяется анализу образа Гения (Всадника, Вожатого) – героя, принадлежащего к иному миру, его роковому вмешательству в жизнь лирической героини. Показано, как экстремальная, драматически напряженная ситуация становится в лирической поэме проекцией внутреннего мира героини, делается вывод о подчинённости балладного сюжета лирическому – сюжету поэтического самоопределения и самопознания (рефлексии) лирического субъекта, находящегося на грани двух миров.
Ключевые слова: баллада, балладный сюжет, лирическая поэма, М. Цветаева, лирический герой, иносказание.

Поэма «На Красном коне» была написана в течение нескольких дней 1921 года. Многие исследователи период с 1918 по 1921 гг. называют кризисным, переломным в творчестве Цветаевой, при этом одним из самых интенсивных и плодотворных. Вновь на первый план выходит проблема самопознания и поэтического самоопределения: об этом говорит и название книги «Ремесло». Так, М. Мейкин пишет: «Создание сборника “Ремесло” совпадает с концом важного этапа биографии

поэта и одновременно знаменует начало по значимости равного предыдущему этапа поэтического развития. Сборник неоднократно в скрытой форме заявляет о новой поэтической зрелости, которой способствует возросший интерес к народному языку, фольклору и магии» [Мейкин 1997: 144-145]. О кризисном периоде жизни Цветаевой говорит и С. Лютова, которая видит «напряжённое энергетически заряженное ядро цветаевской поэзии» в этот период в сопоставлении двух зеркальных фигур-персонификаций архетипа анимуса в трансцендентном его аспекте: «В каком-то смысле анимус – аналог поэтической Музы. Мы обнаруживаем в стихах Цветаевой такие образы двух типов. Назовём этих «демонов», эти архетипические персонификации, эти новые божества Белый Всадник и Красный Всадник. Оба всадника вступают во взаимодействие с женскими фигурами, представляющими бессознательные аспекты эго-идентификации автора» [Лютова 2004: 22]. Исследователь применяет к поэзии Цветаевой методы юнгианского психологического анализа, порой эта методика позволяет сделать интересные наблюдения и выявить закономерности функционирования тех или иных образов. Е. Коркина предполагает, что в цикле поэм Цветаевой 1920-1922 годов «символически отразилась личная психологическая ситуация – разделение внутренней личности на две ипостаси: человека и поэта и поиск условий для их слитного бытия. Эту коллизию можно условно назвать «На грани двух миров» (кстати, характерное положение для балладного героя), обозначая этим хотя и зыбкое, но ещё существующее равновесие обеих ипостасей и цельность личности. Сквозной метафорой стремления в иной мир становится огненное вознесение» [Коркина 1994: 5].

Поэму «На Красном Коне» чаще всего рассматривают как аллегорию о священном даре и долге поэта. А. Саакянц пишет: «На Красном коне – поэма-символ, поэма о беспощадной, требовательной природе искусства» [Саакянц 1994: 768]. Е. Коркина воспринимает её как романтическую аллегорию жертвенной природы поэтического творчества, А. Павловский полагает, что тема поэта и поэзии вплетена Цветаевой в более широкую проблематику: «о соответствии души искомой высоте, о долге, самоотречении и очищении путём катарсиса» [Павловский 1989: 206]. Е. Титова определяет цветаевскую поэму как поэму-легенду, подчёркивая, что «индивидуальные творческие поиски Цветаевой соответствовали общему направлению русской поэзии 1910-х – начала 1920-х годов: поэты преображали объективный мир во внутренний с помощью фантастики, аллегории, символики и метафор» [Титова 1997: 47]. Действительно, в лирической поэме начала XX в. широко используется аллегория. Однако сюжет поэмы «На Красном

Коне» вбирает в себя многие особенности балладного сюжета. Выросшая на немецких балладах, Цветаева тяготеет к ирреальному чудесному миру, трагическим коллизиям. Вспомним её признание: «От Матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию» [Цветаева 1991: 362], то есть с романтизмом у поэта генетическая и психологическая связь: «В моём лице Вы столкнулись с романтизмом всерьёз» [Цветаева 1997: 354]. Об особом интересе Цветаевой к романтической балладе свидетельствует и написанное впоследствии эссе «Два “Лесных царя”», сопоставление баллад Гёте и Жуковского: «Видение Гёте целиком жизнь или целиком сон, всё равно, как это называется, раз одно страшнее другого, и дело не в названии, а в захвате дыхания» [Цветаева 1991: 323]. «Захват дыхания» становится результатом воздействия на читателя балладного события. Попытаемся проследить, как трансформируется балладный сюжет в цветаевской поэме.

Роднит с балладой уже то, что в поэме есть герой, принадлежащий к иному, не подвластному земным законам, миру. Это Всадник, Гений, Вожатый. Повторяется ситуация вмешательства в человеческую жизнь неведомой мистической силы. Поэма начинается с обращения к этой высшей силе: «Топчи, конный!», «к Тебе, Не смертной женой – Рождённый». Сразу обозначена цель – духовное вознесение: «Чтоб дух мой, из рёбер взыграв – к Тебе!» Образ Гения ряд исследователей соотносит с Блоком. Так, А. Эфрон пишет: «В поэме предстаёт сложный, динамичный в своей иконописности образ обожествлённого Цветаевой Блока, Георгия Победоносца Революции, чистейшего и бесстрастнейшего Гения поэзии, обитателя тех её вершин, которые Цветаева считала для себя недосягаемыми» [Эфрон 1989: 90]. С. Бройтман развивает эту мысль: «Отстраняя от себя женственную Музу (с которой в «Стихах к Ахматовой» отождествлялся адресат) и соотнося свою жизненную и творческую судьбу с мужественным Гением, Цветаева понуждает нас увидеть за ним Блока… Отказываясь от женственной (и душевной) Музы Цветаева создаёт в лице Гения (Блока) её мужественный духовный коррелят» [Бройтман 2008: 238-239]. Безусловно, блоковский контекст важен в поэме, но образ Гения многозначен и многослоен. Скорее можно согласиться с точкой зрения Е. Титовой: «В главном герое поэмы соединились черты обожествлённого Блока, Гения поэзии, черты Георгия Победоносца, черты небесного Рыцаря в серебряных доспехах, Ангела-Воина, чья духовная мощь определяет мощь физическую» [Титова 1997: 43]. Рассказ о нём начинается с цепочки отрицаний: «Не Муза, не Муза Над бедною люлькой Мне пела». Нагнетается интрига, поскольку сущность заменившего Музу не названа. Используется приём контраста: «чёрным косам» противопо-

ставлены «два крыла светлорусых. Коротких – над бровью крылатой». Повтор однокоренных слов «крылатой – крыла» усиливает ощущение иноприродности, надмирности Вожатого. Портретная деталь «стан в латах» вызывает ассоциации с рыцарем, воином. Романтическая атмосфера поддерживается и контрастными образами, относящимися к самой лирической героине: «холодные руки – горячие веки».

Перечисляется и то, чего не делал таинственный спутник, вновь настойчивая цепочка отрицаний, относящихся к действиям, которые традиционно связаны с заботой о маленькой подопечной: «к устам не клонился», «на сон не крестил», «о сломанной кукле со мной не грустил». Единственное действие «Всех птиц моих на свободу Пускал» вводит повторяющийся мотив освобождения. А затем Всадник рисуется как мелькнувшее видение и впервые появляется сочетание, давшее название поэме: «На Красном коне – промеж синих гор Гремящего ледохода!». Детские воспоминания, где повествуется о повторяющихся действиях Всадника, постоянном присутствии в жизни героини и одновременно исчезновениях из неё, являются своеобразной преамбулой балладного сюжета.

Далее элементы сюжета обозначают главные повороты в судьбе героини, отмечают моменты её драматического испытания и взросления. Этапы взросления и утраты-жертвы обозначены синтаксическим параллелизмом:

Девочка – без – куклы
Девушка – без – друга!
Женщина – без – чрева!

Каждый эпизод мог бы стать сюжетом самостоятельной баллады, в каждом раскрывается роковое противоборство со стихией: огонь – вода – воздух, и чудесное спасение самого дорогого благодаря вмешательству Всадника. Первый эпизод пожара представлен как воспоминание из детства, в то же время создаётся эффект присутствия, словно событие происходит здесь и сейчас:

Пожарные! – Широкий крик!
Как зарево широкий – крик!
Пляша от страшной красоты,
На красных факелов жгуты
Рукоплещу – кричу – свищу -
Рычу – искры мечу.

У Цветаевой нет дистанции между миром баллады и творящим этот мир автором, лирический субъект – и повествователь, и участник событий, поэтому рассказ от первого лица может сменяться взглядом словно бы со стороны, появляется 3-е лицо (девочка, девушка, женщи-

на). К тому же экстремальная драматически напряженная ситуация становится в лирической поэме проекцией внутреннего мира, что хорошо видно уже в первом эпизоде, где героиня восклицает:

Пожарные! – Душа горит!
Не наш ли дом горит?

Образ горящей души, упоминание пожарных, сам глагол «рухнуть» отсылает к поэме Маяковского «Облако в штанах», картине пожара сердца. Но лирическая героиня цветаевской поэмы испытывает особое упоение от разбушевавшейся стихии:

Крепчай, Петух!
Грянь в раззолоченные лбы!
Чтобы пожар не тух, не тух!
Чтоб рухнули столбы!

Подобная заворожённость ребёнка огнём с «глазами василиска» встречалась в балладе Каролины Павловой «Огонь», где в основе сюжета губительные последствия выпущенной на свободу стихии:

Заиграл неодолимо,
Разозлился как живой.

И в степи широкой, белой
Столб лишь огненный стоит.

Неожиданность драматического поворота событий подчёркнута повторяющимся «вдруг»:

Что это – вдруг – рухнуло – вдруг,
Это не столб рухнул!
Бешеный всплеск маленьких рук
В небо – и крик: – Кукла!

Быстрота событий передана с помощью эллипсиса и коротких назывных предложений: «Крик – и перекричавший всех Крик. – Громовой удар», «Кто это – вслед – скоком с коня Красного – в дом красный?!». Напряжённость балладного действия сродни драматическому. В цветаевской поэме акцентируются лишь наиболее выдающиеся моменты действия при его большой сжатости. Вопросительные конструкции выражают потрясение героини из-за вмешательства в её жизнь чудесной силы, словно бы слитой с огненной стихией, что подчёрнуто сравнениями: «Вздымая куклу как доспех Стоит как сам Пожар», «Как Царь меж огненных зыбей Встаёт, сдвигает бровь. – Я спас её тебе, – разбей! Освободи Любовь!».

Характер героини и героя раскрывается в кульминационных, вершинных проявлениях. Потрясённая чудесным спасением куклы лирическая героиня должна сразу же сделать драматически сложный

выбор: принести жертву во имя высшей любви. Как и в балладе, в цветаевской поэме не раскрываются чувства и эмоции героини, даётся только жест и констатация утраты: «То две руки – конному – вслед Девочка – без – куклы». Этот принцип будет действовать и в других эпизодах поэмы, сцепленных по аналогии. Ощущение приказа Всадника как рокового, ломающего судьбу создаётся с помощью повтора наречия «вдруг» с глаголом, передающим стремительность, разрушительность действия: «Что это вдруг – рухнуло?», «Что это вдруг – ринулось?», «Что это вдруг хрустнуло?». Сами синтаксические конструкции акцентируют внимание на действии внешней силы, словно бы неподвластной субъективной воле человека, словно иной выбор и невозможен.

Распространённый мотив в балладе – вещий сон, предсказывающий роковой ход событий. «Во время сна, когда ослабевает контролирующая функция отрезвляющего рассудка и совершается переход в другое измерение, становится возможным непосредственный контакт человека с миром иррациональных сил, и герою открывается воля Провидения» [Ермоленко 1996: 259]. Например, баллада И. Козлова так и называется «Сон невесты»: «И внезапно тайный сон Ей смежил печальны очи». В поэме Цветаевой действие разворачивается во сне, которому предшествует пейзажная деталь, характерная для балладного мира:

Злая луна – в прорезь окон.
Первый мне снится сон.

Следующий эпизод (уже во сне героини) напрямую отсылает к повторяющемуся балладному сюжету, известному по «Кубку» Шиллера, по «Балладе» Лермонтова («Над морем красавица-дева сидит»). В центре – испытание героя и его исчезновение в пучине. Но у Цветаевой акцент делается на нерасторжимом единстве влюблённых, что подчёркивается троекратным повтором: «Стоим, обнявшись туго», «Глядим, обнявшись немо», «Стоим, сплечившись круто: Бок в бок, ладонь в ладонь». Героиня здесь не жестокосердная дева, она не посылает возлюбленного на верную смерть, лишь просит его поклясться в готовности рискнуть ради неё жизнью, герой же «Глядит – и – просто Вниз головой – в поток». Драматизм усиливается тем, что возлюбленный для героини – сама жизнь: «Окаменев – тупо – гляжу, Как моя жизнь тонет», в центре её чувства, которые не выплёскиваются криком, как в предыдущем эпизоде, героиня каменеет от горя. Чудесное вмешательство Всадника, опять «вдруг», подготовлено образом пенного коня, в которого превращается упомянутый ранее «пенный клок». Спаситель уподобляется водной стихии, которая, впрочем, наделяется

огненными характеристиками: «Кто это вдруг – красным всплеща Полымем – в огнь синий?!» Теперь он «встаёт как сам Поток», «как Царь меж вздыбленных зыбей». Повторяется тот же приказ, что и в предыдущем эпизоде. Спасение оборачивается утратой: «Я спас его тебе, – убей! Освободи любовь». С. Бройтман так комментирует эти строки: «Смысл этого рефрена осложняется тем, что он, будучи обращён к героине, одновременно отсылает к срокам А. Ахматовой, посвящённым, по преданию, Блоку»:

Ты, приказавший мне: довольно!
Поди, убей свою любовь! (Покорно мне воображенье)
[Бройтман 2008: 239].

Затем вновь повторяется мотив сна, причём это дурной сон, как и в предыдущем эпизоде, он так же вводится пейзажной деталью, предвещающей зловещие события: «Мутная мгла – в прорезь окон». Во мгле происходит действие многих баллад. В цветаевской поэме действие во сне происходит ночью, причём сама ночь становится активной силой, нагнетается атмосфера страха: «Ночь гонится – а путь таков: Кровь в жилах сжата». Сюжет путешествия в ночной мгле с сыном отсылает нас к балладе «Лесной царь», только у Цветаевой путешествуют сын и мать, которая подбадривает своего ребёнка словом в экстремальной ситуации: «Мужайся, отрок! – дух Горы Один – нас двое». (Итак, вместо Лесного царя – Дух Горы). Цель пути – покорение выси:

Ввысь, первенец! – За пядью пядь -
Высь будет нашей!

Действие разворачивается в пространственной вертикали: «Чёрная высь. – Голый отвес». Это предельное пространство, чреватое катастрофой, характерное для балладного образа мира.

Гора у Цветаевой символизирует отрешённость от повседневности, высоту Духа, ситуация подсвечена романтическим ореолом: двое на фоне грандиозного пейзажа: «Здесь только зори да орлы, Да мы с тобою». Кульминационный момент – похищение ребёнка орлом и чудесное спасение – вновь передан эллиптическими конструкциями:

Смех – и в ответ – яростный плеск
Крыл – и когтей свёрла.
Кто это вслед – наперерез -
Молнией – в гром орлий?!

Всё происходит «молниеносно», поэтому мать даже не успевает осознать случившееся, на первом плане событие, а не чувство. Звуки гиперболизируются, что усиливает ощущение рокового столкновения человека со стихийными силами: «гром орлий», «хрип», «громоподоб-

ный рёв Грудь горную рассёк». Всадник теперь воспринимается как повелитель воздушной стихии: «Как Царь меж облачных зыбей Стоит, сдвигает бровь». Утроение ситуации идёт от фольклора. Заметим, что если раньше героиня лишалась куклы, друга, то есть чего-то внеположного себе, то в третий раз о ней говорится «Женщина – без – чрева». То есть она лишается своей женской сути. Можно согласиться с мнением С. Бройтмана: «В поэме женственное начало в лице героини проходит испытание мужественным духом, и первой проверкой становится то, способна ли героиня выполнить трижды повторенный приказ Гения» [Бройтман 2008: 239]. Третий приказ становится поистине роковым, исключающим возможность возврата в привычный мир, мир людей. Атмосфера трагических испытаний и горестных утрат характерна для балладного жанра.

Утраивается в поэме и ситуация сна:

Злая заря – в прорезь окон,
Третий мне снится сон.

Повторяется эпитет «злая», при этом наблюдается временная динамика, движение от ночи к утру: луна – мгла – заря. Час зари тоже считается таинственным временем и часто встречается в балладах. Например, в балладе В. Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (перевод В.Жуковского) есть такие строки: «Уж заря занялась; был таинственный час Меж рассветом и утренней тьмой; И глубоким он сном пред Ивановым днём Вдруг заснул близ жены молодой». В то же время образы зари, метели, вьюги, ветра из блоковского поэтического мира. В третьем сне лирической героини обыгрывается характерная для баллады сюжетная ситуация – преследование, погоня:

За красным, за красным конным
Всё тот же путь.
То – вот он! Рукой достанешь!
Как дразнит: Тронь!
Безумные руки тянешь,
И снегом – конь.

Здесь уже появляется мотив оборотничества, на что указывает и сравнение-превращение «снегом – конь». Символический образ красного конного (общее обозначение коня и героя, их слиянность) словно раздваивается, образуя новые метафорические ряды: «красным гоном», «конный сон». В «конном сне» героиня обретает силу, повелевает природными стихиями, сама создаёт причудливые пространственные метаморфозы:

Мети, ветра!
Мети, громозди пороги -

Превыше скал,
Чтоб конь его крутоногий
Как вкопан – стал.
И внемлют ветра – и стоном
В ответ на стон.

Возникает образ «стоглавого храма», словно вздыбленного вьюгой. Храм – место совершения брачного обряда, скрепления союза, защиты от нечисти – часто является целью пути в балладном мире. Героиня цветаевской поэмы думает, что это «конец и венец погоне». Однако пространство храма претерпевает метаморфозы, достижение цели оказывается мнимым. Отметим, что все метаморфозы связаны с действиями коня, и здесь обнаруживаются текстуальные переклички с немецкими балладами. Вот строки из «Леноры» Бюргера в переводе Жуковского:

Конь прянул… Пламя из ноздрей
Волною побежало;
И вдруг… всё пылью перед ней
Расшиблось и пропало.

У Цветаевой: Но прядает конь – и громом
Взгремел в алтарь!
Престол опрокинут! – Пусто!
Как в землю сгас!
Померкло от конской пены
Сиянье риз.
Шатается купол.

И в балладах, и в цветаевской поэме конь имеет огненную природу: «Огненный – вскачь конь». Огонь в поэзии Цветаевой – постоянно повторяющийся символ творческого горения, интенсивной жизни, страсти («Пожирающий огонь – мой конь»). Во сне лирическая героиня видит своё падение, возможно, физическую смерть, смерть тела:

И рухает тело – руки
Крестом распяв.

Попытка молитвы прерывается явлением с высоты всадника, описание которого здесь явно отсылает к образу Святого Георгия: «Доспехи на нём – как солнце… Полёт крутой – И прямо на грудь мне – конской встаёт пятой». В письме к Рильке Цветаева так характеризует своего Св. Георгия: «Райнер! Следом посылаю книгу «Ремесло», там найдёшь ты св. Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю их и не называю. Твой всадник! Ибо всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее ранее, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник:

ВСАДНИК» [Небесная арка 1992: 65]. Обратим внимание на то, что в сознании поэта всадник сливается с конём, образуя новое мифологическое существо. Традиционно Конь связан с мужской солярной силой и является подножием для поднимающегося духа человека. Однако драматизм сна связан с тем, что всадник по сути топчет героиню, он Победитель, она побеждённая.

Последний дистанцированный повтор вытесняет природные явления (луну, мглу, зарю) атрибутами Всадника: «Огненный плащ – в прорезь окон. Огненный – вскачь – конь». Возможно, именно лирическое сознание видит в заре красного конного. В этот момент наступает пробуждение. Новый этап развития лирического сюжета связан с толкованием сна. Героиня обращается к бабке, которая ассоциируется с ведьмой:

– Какой ж это сон мой? – А сон таков:

Твой Ангел тебя не любит.

Для героини это «гром первый по черепу», своеобразный взрыв в сознании, предельный эмоциональный накал передан внутристрочными паузами, рваным синтаксисом, потоком восклицательных предложений:

Не любит! – Так я на коня вздымусь!

Не любит! – Вздымусь – до неба!

Взрыв отмечает кульминацию в развитии лирического сюжета, он направлен вверх (отсюда повтор глаголов с приставкой -вз: вздымусь, взыграй), словно подбрасывает героиню, окончательно отрывая от атрибутов женственности (женских кос, красных бус). Материализацией внутреннего взрыва становится «разломанное небо». Ситуация мистифицируется тем, что героиня взывает к духу дедов – Эолу, приобщается к стихиям и тем самым становится вровень с Гением. Развязка сюжета – мистическая битва героини «на белом коне впереди полков» с «гордецом на коне на красном». Поединок, бой часто становятся основой балладного сюжета, поскольку это остро драматический момент бытия. Пограничность ситуации особо акцентирована в поэме: «Солдаты! До неба – один шаг: Законом зерна – в землю!» Нагнетается красный цвет: «заря кровянит шлем мой», «На снегу лат Не знаю: заря? Кровь?» Всё это подготавливает трагический исход, связанный с парадоксальной духовной победой героини, ведь любовь Гения «она заслуживает лишь тогда, когда как равная восстаёт на него и получает смертельную рану» [Бройтман 2008: 239]: «И входит, и входит стальным копьём Под левую грудь – луч»

И шёпот: Такой я тебя желал!

И рокот: Такой я тебя избрал,

Дитя моей страсти – сестра – брат -
Невеста во льду – лат!
Моя и ничья – до конца лет.

Здесь и реализация метафоры «смертельной любви поединок», и акцентирование болевой природы любви, и характерная для баллады ситуация – роковое слияние героев из разных миров.

Баллады часто имеют кольцевую композицию, так обозначены начальная и конечная фазы развития сюжета, причём образы, окольцовывающие сюжет, ярче выявляют смысловые сдвиги, последствия балладного события. У Цветаевой своеобразный эпилог начинается теми же словами, что и вступление: «Не Муза, не Муза». И вновь разворачивается цепочка отрицаний, которые подчёркивают роковую силу нового союза, с одной стороны, сковывающего героиню, «Не женской рукой, – лютой, Затянут на мне – Узел», с другой стороны, освобождающего, позволяющего обрести крылья: «О кто невесомых моих два Крыла за плечом – Взвесил?» «Обретая в конце поэмы крылья, героиня приобщается к духовной высоте, которую символизирует Всадник». Союз страшен, потому что предполагает сверхчеловеческий путь и усугубляет драматизм положения героини «на грани двух миров», что подчёркнуто контрастными образами: «В черноте рва Лежу – а Восход светел». Однако из этого противоречия есть выход – вознесение в лазурь с Гением:

Доколе меня
Не умчит в лазурь
На красном коне -
Мой Гений!

Е. Титова подчёркивает: «Лазурь, не имея ничего общего с представлением о загробной жизни, воплощает некое третье царство чистой души, тот мир, где умыслы сбываются» [Титова 1997: 45]. А. Саакянц называет это «небом поэта» [Саакянц 2000: 243].

С.И. Ермоленко на примере творчества М. Лермонтова показала возможности использования аллегории в балладном жанре [Ермоленко 1996: 310]. В цветаевской поэме иносказание и балладный сюжет подчинены лирическому сюжету – сюжету самоопределения поэта и внутреннего выбора. Драматизм этого внутреннего выбора и обусловил обращение к традициям романтической баллады, движения души, внутренняя борьба лирической героини представлены как событие. Чувство отрешения от повседневности, эмоциональная напряжённость, чудесное приобщение к высшему миру, свойственное балладе, близко цветаевскому мироощущению. Но у Цветаевой балладная семантика

становится иносказательным выражением сверхчеловеческого пути поэта, болевой природы любви и творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. 485 с.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 420 с.

Коркина Е.Б. Поэтическая трилогия Марины Цветаевой// Марина Цветаева. Поэмы 1920-1927. – СПб: «Абрис», 1994.

Лютова С. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. 192 с.

Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. – СПб.: Акрополь, 1992. 383 с.

Саакянц А. Жизнь Цветаевой. – М.: «Центполиграф», 2000. 827 с.

Титова Е.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой: дисс. канд. филол. наук. – Вологда, 1997. Режим доступа: http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/titova/tit.pdf

Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.

Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.

Эолова арфа: Антология баллады. – М.: Высш. шк., 1989. – 671 с.

Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. – М., 1989.

М.А. ШЕСТАКОВА (*Самара, Россия*)

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45+Ш33(2Рос=Рус)6-022.56

ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ЛИРИКЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА И Н.С. ГУМИЛЁВА

Аннотация. В современном литературоведении проблема русского экспрессионизма осмыслена не до конца. Перед исследователями возникает проблема определения круга имён поэтов и писателей, в творчестве которых проявляется поэтика экспрессионизма. Характерные приемы и образы экспрессионизма использовались и авторами, не имевшими прямого отношения к литературным группам русских экспрессионистов. В статье анализируются экспрессионистские приемы поэтики в лирике поэтов-акмеистов Мандельштама и Гумилева. Рассматривается обращение поэтов к экспрессионистическим образам крика, ужаса, боли, физиологии человеческого тела, болезни, смерти. Проводится параллель с развитием экспрессионизма в Германии. Отмечается индивидуальное своеобразие преломления приемов и образов экспрессионизма в творчестве крупных поэтов начала XX в. Делается вывод об усилении экспрессивности образов как общей тенденции в лирике первых десятилетий XX в.
Ключевые слова: русский поэтический экспрессионизм, физиологические образы, образ крика, лирика О.Э. Мандельштама, лирика Н.С. Гумилёва.

Изучение русского литературного экспрессионизма сопряжено с трудностями описания его как художественного явления и очерчивания его границ. Исследователями В.Н. Терёхиной, В.Н. Пестовой, А.А. Нененко, Т.А. Терновой была обозначена еще одна связанная с экспрессионизмом научная проблема – распространение экспрессионистической поэтики в творчестве поэтов и писателей, не имевших прямого к нему отношения. Эта проблема не исследована учеными в достаточной мере и представляется актуальной. Поэтому предметом изучения в статье становится проявление экспрессионистического начала в лирике поэтов-акмеистов О.Э. Мандельштама и Н.С. Гумилёва.

О.Э. Мандельштам был знаком с явлением немецкого экспрессионизма, который привлекал поэта не только новаторскими методами, но и пафосом напряжения и трагедии. Сильное впечатление на поэта

произвела драматургия Э. Толлера, которой О.Э. Мандельштам посвятил статью «Революционер в театре» (1922). Пьеса Э. Толлера «Человек-масса» в переводе О.Э. Мандельштама была поставлена Мейрхольдом в московском Театре Революции в 1922-1923 гг. [Пестова 2004: 165]. Однако интерес поэта к немецкому экспрессионизму не ограничивался именем одного драматурга. О. Мандельштам обращался к творчеству немецких поэтов-экспрессионистов: им был переведен ряд стихотворений М. Бартеля, четыре стихотворения Р. Шикеле, «Прогулка» А. Лихтенштейна и «Прекрасный, сияющий человек» Ф. Верфеля. В 1926 г. переводы были опубликованы в антологии «Молодая Германия», под редакцией Г. Петникова [Петников 1926].

Во время появления в печати первых опытов русских экспрессионистов в лирике О.Э. Мандельштама уже присутствуют экспрессионистические образы, которые возникают в текстах стихотворений как средства повышенного эмоционального воздействия на читателя и «ударов» по привычному для него восприятию действительности. Поэт не входил в группировки русских экспрессионистов и не публиковал свои тексты в совместных с ними сборниках. Исключением является единичный случай публикации двух стихотворений поэта во втором сборнике альманаха эмоционалистов «Абраксас», в которых возникают образы, отсылающие к экспрессионистической выразительности (душа *«**беснуется** от жару»* [Терёхина 2005: 338], *«**роковая трепещет** звезда»*, *«чешуя **искалеченных** крыл»* [Терёхина 2005: 339]).

Стремление О.Э. Мандельштама передать поэтическими средствами особую насыщенность переживания, обращение к образам двоемирия и смерти можно обнаружить уже в ранней лирике поэта: *«**невыразимая** печаль»* [Мандельштам 1994: Т.1, 69], *«**Неужели я настоящий // И действительно смерть придёт**?»* [Мандельштам 1994: Т.1, 76]. В стихотворении ***«**Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы»*** возникает образ умирающего солнца. С отжившим светилом сравнивается погибающий человек: *«**Человек умирает**, песок остывает согретый, // И **вчерашнее солнце** на **чёрных носилках несут**»* [Мандельштам 1994: Т.1, 126]. Образ умирающего солнца встречается в творчестве футуристов [Шевченко 2016: 84]. Вл. Маяковский часто прибегает к изображению внутреннего мира человека через сравнение его с космическими величинами. Если у Вл. Маяковского герой могуч и силён, как светила, оттого и одинок, то у О.Э. Мандельштама солнце беспомощно перед смертью, как человек: оно отживает своё (*«вчерашнее»*) и потому должно подобно человеку *«времени бремя избыть»* [Мандельштам 1994: Т.1, 126]. О.Э. Мандельштам, наравне с поэтами-современниками, обращается к

поискам возможности точного выражения человеческого переживания, осмысления жизни, что способствует экспрессивности поэтического высказывания в лирике поэта.

Стихотворение «Век» (1922) наполнено образами, которые можно было бы назвать экспрессионистическими, несмотря на то, что сам О.Э. Мандельштам не принадлежал к числу экспрессионистов. Образы физиологических составляющих тела позволяют поэту говорить о коренном изменении мира, гибели века и необходимости рождения нового времени: *«Чтобы вырвать век из плена, // Чтобы новый мир начать, // **Узловатых дней колена** // Нужно **флейтою связать**»* [Мандельштам 1994: Т.2, 41]. Нельзя не заметить в физ**и**ологической трансформации образа флейты аллюзию на текст поэмы Вл. Маяковского «Флейта-позвоночник» (1915). Однако О.Э. Мандельштам констатирует предсмертную агонию века. Так появляются мотивы необходимой кровавой жертвы: кто *«своею **кровью склеит** // Двух столетий **позвонки**?»* [Мандельштам 1994: Т.2, 41], *«Словно нежный **хрящ ребёнка** // Век младенческой земли – // Снова в **жертву**, как ягнёнка, // **Темя** жизни принесли»* [Мандельштам 1994: Т.2, 41]. Необходимые для жизни физиологические составляющие оборачиваются смертью века: *«**Кровь-строительница хлещет** // **Горлом** из земных вещей»* [Мандельштам 1994: Т.2, 41].

Поэт работает с образами хребта-позвоночника, звериного-людского, выстраивает образы в единый синонимический ряд, чем добивается игры смыслов: *«**Захребетник** лишь трепещет // На пороге новых дней»* [Мандельштам 1994: Т.2, 41], *«Тварь, покуда жизнь хватает, // **Донести хребет должна**, // И невидимым играет // **Позвоночником** волна»* [Мандельштам 1994: Т.2, 41].

В лирике О. Мандельштама предельность поэтического высказывания находит своё отражение в образах стихотворений не только 1920-х, но и 1930-х гг. В лирике 1930-х годов обращение к экспрессионистической физиологичности образов позволяет поэту говорить о жизни в напряжённом ожидании смерти. В стихотворении «Ленинград» жизнь героя соседствует с миром мёртвых, ожидание-ощущение собственной смерти находит выражение в традиционном для экспрессионистов приёме обращения к физиологической образности: *«Я на лестнице чёрной живу, и **в висок // Ударяет** мне **вырванный с мясом звонок**»* [Мандельштам 1994: Т.3, 42]. Примечательно, что в ранней редакции стихотворения сохранены указанные образы, что демонстрирует их роль в выражении авторской мысли, отсутствие сомнения поэта в их значимости для образного строя стихотворения. Вплоть до 1937 г. образы разъятого тела встречаются наравне с образами крика в

опубликованных и черновых вариантах стихотворений. Анализ творчества поэта позволяет выявить в лирике О.Э. Мандельштама тенденцию обращения к экспрессионистическим образам вследствие необходимости выражения крайних переживаний человека.

В лирике Н.С. Гумилёва можно обнаружить тенденцию к сходному осмыслению изменений внешнего мира и человека в нём с использованием особого ряда образов для создания атмосферы напряжения, ужаса. Поэт отмечает наступление хаоса мира, предчувствует блуждания человека в тщетных поисках верного пути. В стихотворении ***«Ужас»*** (1907) воплощены образы иррационального страха, переходящего в ужас, персонифицированный в фигуре звероподобного существа: *«Я встретил голову гиены // На стройных девичьих плечах»* [Гумилёв 1998: Т.1, 149]. Усиливает эмоциональное давление физиологическая деталь в описании существа (***кровь*** на его морде) и образ «*бледного* ***ужаса***» [Гумилёв 1998: Т.1, 149]. Стихотворение не столько изобилует экспрессивными образами, сколько погружает читателя в атмосферу напряжения, ужаса от неожиданной встречи с пугающей фигурой, к которой лирический герой направляется сам. Философская проблема жизненного пути обретает острое звучание благодаря иррациональным и физиологическим образам, которые позволяют обнаружить вхождение элементов поэтики экспрессионизма в лирику поэта-акмеиста уже в 1910-х гг.

В стихотворениях Н.С. Гумилёва 1910-1913 гг. появляются образы ужаса (*«И пугали* ***ужасом наития*** *// Тёмные пророчества гитан»* [Гумилёв 1998: Т.2, 23]), смерти или убийства (*«с* ***мёртвым сердцем*** *в море // броситься со скалы»* [Гумилёв 1998: Т.2, 51]), физиологические детали и образы (*«И* ***слепнут глаза*** *от солёного* ***пота***» [Гумилёв 1998: Т.2, 32]), *«В пожарах сёла,* ***луг в крови***» [Гумилёв 1998: Т.2, 37]). В ранней лирике поэта обнаруживаются образы крика (*«В каждом вздохе томительный* ***крик***» [Гумилёв 1998: Т.2, 103]). Снижение возвышенных образов позволяет поэту передать ужас и отчаяние лирического героя, говорить о зыбкости и изменчивости его восприятия мира (*«Иль* ***Беатриче*** *стала* ***проституткой*** *<…>И Байрон – площадным шутом…о* ***ужас!***» [***«Отрывок»***, Гумилёв 1998: Т.2, 19]). Образ бреда позволяет поэту говорить о двоемирии, которое часто возникает в его текстах и является центральной идеей, к которой обращались поэты рубежа веков (*«****сон и явь*** *сливаются в одно»* [Гумилёв 1998: Т.2, 21], *«Эти же поляны // Нам не раз мерещились в* ***бреду***» [Гумилёв 1998: Т.2, 26] и др.).

Особого внимания заслуживает физиологическая образность, которая локально возникает в стихотворениях Н.С. Гумилёва периода

1910-1913 гг.: *«Вы, **перерывающие горло**, // **Свежей крови** вы напьётесь нынче»* [***«**Военная**»***, Гумилёв 1998: Т.2, 12]), об убитых быках *«И они валялись на земле // С **высунутым синим языком**»* [*«Пять быков»*, Гумилёв 1998: Т.2, 13]. Физиологические образы обеспечивают обострённое звучание любовной лирике (любовь *«шепчется с **кровью**»* [Гумилёв 1998: Т.2, 63]). В таких стихотворениях поэт обращается к контрасту при передаче предельного любовного переживания лирического героя. В стихотворении *«В саду»* день несостоявшегося свидания сравнивается с *«**больным дитя**»*, который *«**умирал**, не отмеченный Божьей рукой»* [Гумилёв 1998: Т.2, 42]. В стихотворении *«Двенадцатый год»* Н.С. Гумилёв сталкивает контрастные образы смерти и разрушения, которые экспрессивно отражены в образе ***кровавого луга***, с одной стороны, и всепобеждающей силы любви-песни – *«Торжествующей Любви»* [Гумилёв 1998: Т.2, 37], – с другой.

Контраст физиологических образов и образов-воплощений любви, красоты и гармонии позволяет говорить об обострённом отображении традиционной оппозиции «жизнь-смерть»: *«Звуки вьются, звуки тают… // То по гладкой белой **кости** // Руки **девичьи** порхают»* [Гумилёв 1998: Т.2, 45]. Поэт использует такие средства выразительности, которые в буквальном смысле обнажают тесное сосуществование жизни и смерти. Немаловажно, что Н.С. Гумилёв привлекает физиологические детали с целью сделать жизнь человека физически ощущаемой: *«Солнце пьянит его, **солнце вливается в вены**, // В **сердце**»* [Гумилёв 1998: Т.2, 94].

Наибольшая концентрация экспрессивных образов в пределах одного текста встречается в поэме *«Открытие Америки»*. В поэме сочетаются образы крика (*«**Кричал**, как коршуны кричат»* [Гумилёв 1998: Т.2, 26]) и плача-рыдания (*«С топором пошёл на адмирала, // А потом забился в дальний трюм // И **рыдал**»* [Гумилёв 1998: Т.2, 24]), крайне напряжённого состояния человека (*«И шептались – а хотелось **выть**»* [Гумилёв 1998: Т.2, 24]).

Помимо перечисленных, в поэме «Открытие Америки» возникают образы тотальной болезни людей (*«Всё **больны**»* [Гумилёв 1998: Т.2, 21]), зловещей бездны как предчувствия трудных испытаний (*«солнце в **бездне** огненной воды»* [Гумилёв 1998: Т.2, 23]) и физиологические образы-описания явлений окружающего мира (*«О пути земные, **сетью жил**, // **Розой вен** вас Бог расположил!»* [Гумилёв 1998: Т.2, 20], *«Двадцать дней, как плыли каравеллы, // Встречных волн **проламывая грудь**»* [Гумилёв 1998: Т.2, 23], *«В их **сердцах отчаянье тоски**, // В их **мозгу гнездится ужас** чёрный»* [Гумилёв 1998: Т.2, 24]). Как видно из приведённых примеров, Н.С. Гумилёв использует сред-

ства экспрессивной выразительности, наполняя свою лирику новыми интонациями, которые соответствуют образу лирического героя-конквистадора, воина-завоевателя.

Хотя тексты поэта не лишены экспрессии, природа образов в лирике Н.С. Гумилева 1910-х годов более многоплановая. В 1919 г. им была написана баллада ***«Заблудившийся трамвай»***, вобравшая в себя образы, к которым обращались многие поэты первых десятилетий XX в. Трамвай, как урбанистический образ, неостановимое движение и необъяснённое фантастическое появление героя в трамвае захватывают внимание читателя и создают напряжённую атмосферу, ощущение бега, который невозможно остановить (такие образы неоднократно появлялись в прозе Л.Н. Андреева не только как «дань эпохе», но и как средство выражения авторской мысли: «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Вор» (1904), «Неосторожность» (1910)). Примечательно, что в балладе есть две строфы, включающие экспрессионистические алогичные образы вывески с *«**кровью** налитыми буквами»* [Гумилёв 1998: Т.4, 82] и *«**мёртвых голов**»*, которые продают вместо *«капусты и вместо брюквы»* [Гумилёв 1998: Т.4, 82]. Не только физиологическое, но и гротескно парадоксальное развитие лирического сюжета указывает на экспрессионистическое начало приведённых образов, которое дополняется алогизмом и натурализмом следующей строфы: *«В **красной** рубашке, **с лицом, как вымя**, // **Голову срезал** палач и мне»* [Гумилёв 1998: Т.4, 82].

Анализ стихотворений 1918-1921-го гг. позволяет обнаружить выразительные образы физических страданий людей, смерти и мертвецов, тревоги и крика. Однако у экспрессии данных образов иная – не экспрессионистическая – природа. Лирика Н.С. Гумилёва пронизана экзотическими образами: в ней часто используются образы диких животных (*Лев прищурился <…> // И с усов лижет **кровь человеческую**»* [Гумилёв 1998: Т.4, 24]), необычных деревьев (*«**чудовищных** пальм вековые столбы»* [Гумилёв 1998: Т.4, 20]), ритуальных погребений (*«И белели средь чёрных священных камней // Вороха **черепов и костей**»* [Гумилёв 1998: Т.4, 33]). В данном случае жизненный опыт путешественника преображается в экзотический лирический сюжет. Так высшей наградой за жизненный путь славного героя-воина служит его загробное положение: *«Так садись между мной и Чакой // На **скамье** из **людских черепов**»* [Гумилёв 1998: Т.4, 21].

Образы смерти возникают в сравнениях (*«Из земли за корнем корень выходил, // Точно руки обитателя **могил**»* [Гумилёв 1998: Т.4, 68]) или физиологических деталях (*«Но когда я его разбудить попытался, // Я увидел, что **мухи ползли по глазам**»* [Гумилёв 1998: Т.4, 46], *«Как*

дым из трубки моряка, // Чей ***труп*** *чуть виден из песка»* [Гумилёв 1998: Т.4, 60]), а также носят мистический характер проникновения загробной жизни в человеческий мир (*«И* ***кричит*** *из ямы* ***череп*** *тайну* ***гроба*** *своего»* [Гумилёв 1998: Т.4, 102]). Кровь появляется в лирике Н.С. Гумилёва 1918-1921 гг. как деталь, подчёркивающая экзотичность, нетривиальность образного строя стихотворения, опасность ситуации, к которой обращается поэт.

Добиться необходимой степени экспрессии текста помогают образы крика как звуковой детали экзотической и напряжённой обстановки (*«оглушали его барабаны и* ***крики****»* [Гумилёв 1998: Т.4, 47]) и как аллегории мучительного прорыва человека к истинам (*«****Кричит*** *наш* ***дух****, изнемогает плоть, // Рождая орган для шестого чувства»* [Гумилёв 1998: Т.4, 97]). Экспрессивен образ *«оскаленной* ***бездны****»* [Гумилёв 1998: Т.4, 26] – он помогает создать ощущение враждебного чужого мира, в котором человек должен выжить. Герой лирики Н.С. Гумилёва находится в упоительной для него борьбе с миром, в которой побеждает или с достоинством принимает гибель.

Можно сделать вывод о том, что Н.С. Гумилёв применяет средства создания образности, близкие экспрессионистической поэтике, уже в 1910-е годы, когда в немецкой поэзии Германии только-только происходит становление экспрессионизма. Однако к 1920-м гг. поэт сводит на нет тенденции, которые могли бы дать основания для осмысления более тесных связей его творчества с экспрессионизмом.

Таким образом, О.Э. Мандельштам и Н.С. Гумилёв обращались к экспрессионистической образности параллельно с развитием немецкого и появлением русского поэтического экспрессионизма, о существовании которого заявил поэт-экспрессионист Ип. Соколов в 1919 г. Появление насыщенной экспрессивности образов в лирике поэтов обусловлено необходимостью предельно точного и радикально новаторского выражения их собственных идей. Экспрессивность образов становится одновременно чертой индивидуально-авторского стиля обращавшихся к ней поэтов и маркером, общим для лирики первых десятилетий XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Гумилёв Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресение, 1998. Т. 1 Стихотворения. Поэмы (1902-1910). М.: Воскресение, 1998. – 502 с. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910-1913). М.: Воскресение, 1998. – 344 с. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресение, 2001. – 394 с.

Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 1. Стихи и проза 1906-1921. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – 367 с. Т. 2. Стихи и проза 1921-1929. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – 703 с. Т. 3. Стихи и проза 1930-1937. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – 526 с.

Молодая Германия: Антология современной немецкой поэзии / Под ред. Г. Петникова. Харьков: Государственное издательство Украины. 1926. С. 13-16, 24-30, 106, 238, 321, 324-329.

Нененко А.А. Лирика московских поэтов-«экспрессионистов» 1919-1921 годов: стилевые тенденции, деструктивность, эсхатология: дисс. канд. филол. наук.: Ишим, 2007. – 163 с.

Пестова Н.В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики // Русская германистика. Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 163-176.

Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. Сост. В.Н. Терёхина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 512 с.

Терёхина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 320 с.

Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда: имажинизм / Т.А. Тернова. – Воронеж: Изд-во «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2011. – 192 с.

Шевченко Е.С. Русская драма и театральный примитив / Е.С. Шевченко. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. – 200 с.

С.В. ЛЕНСКАЯ (*Полтава, Украина*)

УДК 821.161.1-32:821.161.2-32
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-444+Ш33(4Укр)6-444

СЕМАНТИКО-СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАГЛАВИЙ В РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ
(опыт сравнительного анализа)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики заголовочного комплекса жанров малой прозы 1920-х гг. в аспекте сравнительного изучения русской и украинской литератур. Предметом анализа стали структурно-семантические и функциональные особенности заголовочного комплекса украинского малого эпоса послеоктябрьского десятилетия, предпринята попытка классификации ЗФК в украинской новеллистике 20-х гг. XX в. с точки зрения функциональности. С опорой на классификацию ЗФК, изложенную в работе Е.В. Пономаревой, предпринята классификация украинской малой прозы, представлены группы заглавий, маркирующие тему, жанр, стиль повествования, указывающие на имя, социальный статус, профессию героя, заголовки, имеющие метафорическое значение, включающие числовой компонент и т.д. В качестве примеров приведены заглавия ряда произведений, рассыпанных в периодике 1920-х гг., а также хранящихся в спецфондах и архивах, поскольку их авторы стали жертвами сталинских репрессий в 1930-е годы, не переиздававшиеся даже после реабилитации писателей. Таким образом, в литературоведческий контекст возвращен целый ряд ранее неисследованных произведений украинской литературы. Отдельное внимание уделено заглавиям юмористических и сатирических рассказов. Сделан вывод о том, что общей чертой новеллистики постреволюционной поры в русской и украинской литературах стало художественное осмысление тех преобразований, которые имели место в общественной жизни и нашли преломление в судьбах людей, а также те внутренние трансформации, что произошли на уровне индивидуального сознания человека. Отмечены различия в ЗФК, обусловленные особенностями исторических условий развития национальных литератур.

Ключевые слова: новеллистика, заголовок, структура, семантические и функциональные особенности, русская литература,украинская литература.

Проблема полиаспектного изучения заголовочно-финального комплекса различных по структуре и стилевой принадлежности текстов активно разрабатывалась в лингвистике и журналистике, начиная с 60-х гг. XX в. В последние два десятилетия исследовательский интерес к данной проблеме значительно возрос: заголовочно-финальные комплексы рассматриваются в русле коммуникативной и функциональной лингвистики, лингвопоэтики, переводоведения, литературоведения, философии, журналистики.

Заголовочно-финальный комплекс русской новеллистики 1920-х годов обстоятельно и достаточно полно представлен в труде Е.В. Пономаревой [Пономарева 2006]. В украинском литературоведении первой попыткой подобного исследования является раздел в нашей работе «Украинская малая проза 1920-1960-х годов: на пересечении жанра и стиля» [Ленская 2014], что определяет актуальность и новизну настоящей статьи. Целью нашей работы является сравнительный анализ типологии заголовочного комплекса в русской и украинской постреволюционной новеллистике, выявление общих и отличительных черт в национальных вариантах литературного процесса первой трети XX века.

Концептуальные предпосылки изучения заголовков художественных текстов были обоснованы в трудах С.Д. Кржижановского, И.Р. Гальперина, Ю.М. Лотмана, В.В. Виноградова и др. Проблемы семантико-формальной классификации и функционирования заголовков разработаны в исследованиях И.В. Арнольд, Н.А. Веселовой, Б.П. Иванюка, Ли Лицюнь, Ю.Б. Орлицкого, Н.А. Фатеевой (Кожиной) и ряда других ученых.

Находясь в «сильной позиции текста» (И.В. Арнольд, А.В. Ламзина), заголовок является «первым знаком системы целого текста» [Болотнова, Васильева 2009: 85], детерминируя и организуя читательское ожидание. Заголовок аккумулирует в себе смысл всего текста, определяет его поэтику.

Современные лингвисты Н.А. Кожина, Г.И. Лушникова, А.В. Ламзина выделяют ряд важнейших функций заголовков: отграничительную, идентифицирующую, номинативную, текстообразующую, замещающую, сигнальную, функцию завершения, организации читательского восприятия, репрезентативную, соединительную и др. Кроме того, Г.М. Колеватых определяет собственно литературные функции заглавий: метафорическую, метонимическую, символическую и оценочную [Колеватых 2008].

В современной науке сложилось несколько типологий заголовочных комплексов. Так, И.Р. Гальперин дифференцирует названия художественных призведений, опираясь на характер содержательно-

концептуальной информации: 1) название-символ; 2) название-тезис; 3) название-цитата; 4) название-сообщение; 5) название-намек; 6) название-повествование [Гальперин 1981: 134]. А.В. Ламзина, отталкиваясь от семантических связей между заглавием и текстом, выделяет следующие типы: 1) заглавия, маркирующие тему (проблему) произведения; 2) раскрывающие сюжетную перспективу произведения (фабульные, кульминационные, акцентированные на детали); 3) персонажные; 4) хронотопные [Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины 1997: 60-63]. Украинский литературовед Ю.И. Ковалив классифицирует заглавия по трем группам: 1) антропонимические; 2) заглавия-тропы и 3) маркирующие жанр [Літературознавча енциклопедія, 2007: 377].

Заголовочно-финальный комплекс в произведениях неклассического типа имеет свою специфику. Номинативная функция, доминирующая в классической культуре, уступает место метафорическим и символическим заглавиям, а жанры смеховой культуры активно эксплуатируют оценочную функцию заголовка.

В украинской литературе 1920-х гг., как и в русской, в полной мере выявлены элементы модернизации словесного искусства: концентрированность семантики всех элементов текстовой структуры, значительная эмоциональность и выразительность, акцентированный интертекстуальный компонент, а также коммуникативно-конвенциональная стратегия дискуссионности, как по отношению к предшествующей традиции, так и к современному ей культурному контексту. Значительное количество оригинальных образцов малых эпических жанров существуют лишь в журнальном варианте – их авторы подверглись репрессиям в 1930-е годы, а после реабилитации в середине прошлого века произведения так и не переиздавались. Поэтому введение новых имен и заголовков произведений, созданных ими, восстановление полноты литературной картины эпохи – одна из наших задач. Предметом изучения в украинской новеллистике стали художественные тексты, публиковавшиеся в периодических изданиях 1920-х гг.: «Червоний шлях» («Красный путь»), «Всесвіт» («Вселенная»), «Глобус», «Плужанин», «Селянка України» («Крестьянка Украины») и других, а также альманахах «Плуг» и «ВАПЛІТЕ».

Е.В. Пономарева классифицирует заголовочно-финальный комплекс русской новеллистики, выделяя 34 тематические группы [Пономарева 2006: 43-66]. Исследуя украинские тексты малой прозы, отмечаем тематическую редукцию, компенсирующуюся интенсивностью художественного переживания писателей. Анализ украинской новел-

листики пореволюционного десятилетия позволил нам выделить 27 типологических заглавных групп [Ленська 2014 : 69-103].

Итак, следуя классификации Е.В. Пономаревой, сравним следующие типологические группы заголовков. Аббревиатурой РЛ будем обозначать образцы, принадлежащие русской литературе (приводим примеры в сокращенном виде, поскольку читатель может ознакомиться с первоисточником), соответственно, УЛ – украинской.

1. Заглавия, маркирующие тему:

РЛ: А. Аверченко «О гробах, тараканах и пустых внутри бабах», Р. Акульшин «О волках, керосине и об едином налоге», М. Горький «Рассказ о безответной любви», Е. Замятин «Рассказ о самом главном» и др. [Пономарева 2006: 43-44];

УЛ: В. Алешко «Про фельдшера Подоляку и про дохлую коняку», «Студентка приехала», И. Андриенко «Как батрак Тимошка защищал союз», С. Бузина «Денис не жил больше в яме…», А. Бушля «Поднял руку на мать», А. Гак «Про волынского «бога» Корнея», И. Гирский «Не хотим быть шашелью», М. Дукин «Бурса пела», М. Йогансен «Рассказы о Майкле Паркере», П. Панч «Если бы была другая политика», С. Пилипенко «Когда отец плакал» и др. (около 70 наименований) [Ленська 2014: 75-76].

2. «Двухкомпонентные заглавия»:

РЛ: И. Бабель «Линия и цвет», А. Веселый «Сказки и бывальщины», И. Ильф, Е. Петров «Город и его окрестности», С. Крижижановский «Спиноза и паук», В. Шишков «Цветки и ягодки» и др. [Пономарева 2006: 44-45];

УЛ: В. Атаманюк «Кнут и штык», Д. Бузько «Хозяин и батрак», Ю. Вухналь «Товариш и товарищенок», П. Лисовый «Музыка и труд», К. Полищук «Человек и пес», О. Свёкла «Подарок и благодарность», О. Слисаренко «Игумен и князь», М. Хвылевой «Дорога и ласточка», Ю. Яновский «Туз и перстень» [Ленська 2014: 76].

3. Заглавия, маркирующие хронотоп:

РЛ: С. Абрамов «Под селом Караваем», А. Акульшин «Провинция», А. Малышкин «Денёк», А. Неверов «В садах», «12 часов» и др. [Пономарева 2006: 45-46];

УЛ: а) названия, маркирующие время действия: Д. Бедзик «В сумерках», Г. Брасюк «Темной ночью», П. Ванченко «Ночью», «Одна ночь», «В воскресенье», И. Витряк «Ночью», К. Гнатенко «Осенней ночью», Ю. Гордиив «Одна ночь», Н. Гринюк, П. Загоруйко «Глухой ночью», Ю. Грищенко «На рассвете», Л. Первомайский «В 1919 год», С. Сумный «Ночь перед Маковеем», Ю. Шовкопляс «После бури» и др.;

б) названия, маркирующие место действия: К. Анищенко «На Кузькиной даче», Н. Б-й «Ночью на винограднике», О. Бух «В Денисовом обходе», А. Бушля «На хуторе», О. Вирыч «На меже», П. Воронин «Возле церкви», «Место тут наше!», В. Вражлывый «В оврагах», «Распутье», «Лес», «Волчьи буераки», Р. Гуцало «В глухом селе», О. Досвитний «На чужбине», «Тюнгуй», С. Жигалко «В санатории», М. Ивченко «В родном доме», «Разбитой дорогой», П. Козорис «По каменной тропинке», Г. Косынка «Во ржи», «У соборных ворот», Г. Коцюба «На меже» и др. [Ленська 2014: 76-78].

Примечательно, что урбанистическая тема была довольно актуальной в те годы – образ города разноаспектно представлен в рассказах Б. Тенеты, В. Пидмогильного, Н. Хвылевого, А. Копыленко, И. Сенченко, П. Панча, Л. Первомайского, Ю. Смолича и др. Что касается специфики художественного времени, представленной в украинской новеллистике 1920-х гг., отмечаем, что значительный сегмент составляет сема «ночь» (И. Багряный, Г. Брасюк, Н. Бульба, П. Ванченко, И. Витряк, К. Гнатенко, Ю. Гордеев, Г. Эпик, М. Ивченко, Г. Косынка, А. Любченко, С. Сумный и др.). Вероятно, это связано с моделированием хаографической модели мира (понятие Н. Лейдермана). События, художественно отображенные в жанрах малой прозы (разгул бандитизма, жестокость гражданской войны, хаос и тотальная ненависть), порождали разочарование в дальнейшей перспективе общественного развития. Отсюда образы ночи (мифологемы разгула демонических сил) и осени (символ увядания, гибели).

4. Заголовки с семантикой дома, семьи:

РЛ: Р. Акульшин «Род Алфёровых», И. Бабель «Вдова», «Отец», С. Буданцев «Сын», М. Герасимова «Мать», Б. Пильняк «Три брата» и др. [Пономарева 2006: 46];

УЛ: К. Анищенко «Мать», В. Вражлывый «Отец», Ф. Гайдамак «Дядька», А. Головко «Дети вдовы», М. Дукин «Свояченица», Г. Эпик «Братья», С. Жигалко «Дед Макар», «Мать», Я. Качура «Хтодева семья», О. Копыленко «Мать», И. Микитенко «Байстрюк», В. Пидмогильний «Сын», К. Полищук «Последняя из рода Засульських», О. Турган «Потапова свадьба», Н. Хвылевой «Жених», В. Чапля «Брат», «Сердце деда», В. Чередниченко-Ковалива «Бабушка и внучка», Н. Яворовская «Мать» и др. [Ленська 2014: 78].

Очевиден факт, что подавляющее количество заглавий выполняют номинативную или прогностическую функции. В рамках статьи представляется невозможным привести огромное количество примеров малого жанра, где названия указывают на ***имя главного героя*** (свыше 50 образцов), на его социальный или родственный статус, на

профессию, национальность, возраст (почти 80 наименований), указывают на нарратора [Ленська 2014: 79-81].

Приведем некоторые примеры из украинской литературы: И. Андриенко «Сторож Хоружка», Б. Антоненко-Давидович «Часовой Чапалко», Д. Борзяк «Варенька», Д. Бузько «Аста Нильсен», П. Ванченко «Блинда-Ванька-Косой», Ю. Ґедзь «Антон Трояненко», М. Ивченко «Господин Коломбицкий», М. Ирчан «Ли-Юнк-Шан», Ю. Шпол «Веселый сапожник Сябро».

Заглавия, указывающие на ***социальный статус или профессию героя***: Д. Борзяк «Чиновник», А. Бушля «Гадалка», П. Ванченко «Мятежники», «Шахтер», Г. Волыняк «Батрачка», Г. Михайличенко «Девочка», «Падшая», «Нищенка», К. Перелесная «Делегатка», С. Пилипенко «Спецрепортер», К. Полищук «Улан», «Диверсанты», И. Сенченко «Мститель», «Злодей», «Футурист», С. Скляренко «Директор», Б. Тенета «Безработный», Н. Хвылевой «Редактор Карк», «Бандиты», Г. Шкурупий «Провокатор», В. Штангей «Батрачка».

Кроме антропологических заголовков, анализ украинской периодики 1920-х гг. обнаруживает группу ***названий предметов, явлений, процессов*** (свыше 40) [Ленська 2014: 81-84]. И в русской, и в украинской новеллистике обнаружены примеры заглавий, включающие ***имена реальных исторических персонажей***: в русской литературе – А. Аверченко «Керенский», «Мадам Ленина», М. Алданов «Луначарский», «Пилсудский», «Сталин», Н. Никитин «Дело Ленина» и др., в украинской их значительно меньше – С. Васильченко «Моцарт» и К. Котко «Петлюра в Украине».

Примечательно, что идеологически маркированных заглавий почти не встречаем (один из немногочисленных примеров: «Лена – беспартийный элемент» А. Кундзича). Зато образ матери встречается в творчестве ряда писателей (Н. Хвылевого, Г. Косынки, Г. Коцюбы, К. Анищенко, А. Копыленко, А. Кундзича). На наш взгляд, образ матери дополнен семантикой архетипного образа родной земли, дающей силы и веру, связывающей поколения и гармонизирующей человека. Хаологическая модель мира трансформируется в образ гибнущей или терпящей страдания матери, что концептуально отражает уничтожение гуманистических основ бытия человека в мире в постреволюционный период.

Огромное количество заглавий образцов малого эпического жанра маркируют ***материальный объект***:

РЛ: А. Аверченко «Бриллиант в три карата», И. Бабель «Соль» и др. [Пономарева 2006: 50-51];

УЛ: В. Алешко «Терниця», «Кислиці», «Хліб», И. Андриєнко «Одолжение», «Растрата», Д. Борзяк «Букет подснежников», «Сирене-

вый куст», А. Бушля «Колоски», П. Ванченко «Сапоги», П. Вильховый «Репьи», «Первый сноп», В. Вражлывый «Земля», «Темнота», О. Громив «Флейта», Р. Гуцало «Золотые пуговицы» и т.д. [Ленська 2014: 81-82].

В работе Е.В. Пономаревой выделяются группы заголовков, «непосредственно характеризующие пафос, хронотоп, объем произведений», указывающие на псевдореальность происходящего, на нарратора (группы 5 -8) [Пономарева 2006: 46-48]. В украинской литературе обнаружены лишь единичные примеры такого типа. Значительно шире представлены в обеих национальных литературах рассказы, заглавия которых ***маркируют специфику жанра***:

РЛ: А. Аверченко «Записки театральной крысы», И. Бабель «Из дневника», «Письмо», М. Булгаков «Записки на манжетах», Н. Никитин «Запись студента», П. Сухотин «Автобиография», А. Толстой «Рукопись, найденная под. кроватью», И. Шмелев «Письмо молодого казака» и др. [Пономарева 2006: 54];

УЛ: Ю. Будяк «Записки учителя», Ю. Вухналь «Записки молодого автора», «Страшная повесть», «Записки селькора Острый Глаз», О. Вишня «Моя автобиография», Ю. Дольд «Дневник стареющего человека», Л. Первомайский «Рассказ не для развлечения», И. Сенченко «Фантастический рассказ», С. Сумный «Хроника села Софиевки» и др. [Ленська 2014: 86-87]. (Их насчитывается около 70).

В данной группе заглавий отражены интенции синтеза собственно литературных жанров с публицистическими, что было весьма характерной чертой искусства той поры. «Записки», «заметки», «письма», «доклады» и т.п. требуют от автора определенной структуры произведения и диктуют отбор специфических лексико-синтаксических и стилистических средств. Контаминация и даже диффузия жанров в большей мере ощутима в русской литературе, на чем вполне обоснованно акцентирует внимание Е.В. Пономарева.

Эмоционально-оценочная функция реализуется в особой группе заглавий, весьма многочисленной в обеих литературных системах:

РЛ: Н. Богданов «Враг», М. Горький «Неудавшийся писатель», П. Замойский «Подлец», М. Зощенко «Веселый директор», В. Катаев «Бездельник Эдуард», «В обреченном городе», Ал. Макаров «Счастливая земля», Н. Никитин «Благочестивая Англия», М. Осоргин «Пустой, но тяжелый случай», Н. Погодин «Расточители» и др. [Пономарева 2006: 50-51];

УЛ: Г. Брасюк «Непутевые», Ю. Будяк «Заблудший», К. Буревий «Хамы», А. Бушля «Кривая ухмылка», С. Васильченко «Бродяги», П. Вирин «Привлекательное», А. Гак «Скандальное приключение с

литераторами», М. Галич «Осторожная», Ю. Ґедзь «Рьяный середняк», К. Гнатенко «Хулиган», П. Голота (Мельник) «Грубиян», В. Егорский (В. Элланский) «Гады», П. Загоруйко «Гнездо», П. Иванов «Проклятый телефон», М. Козорис «Человек с перспективой», О. Копыленко «Веселая история», К. Котко «Удивительное приключение с гречкой», К. Лаврунив «Не оскверняй крови», Н. Хвылевой «Счастливый секретарь», Ю. Шовкопляс «Гений» и т.д. [Ленська 2014: 87-88].

Отдельным типом заглавий являются ***заголовки-тропы***. В украинской литературе они представлены значительно шире, чем в русской, и отражают присущий украинскому менталитету особый лиризм, в то же время они экспрессивно-выразительны: Д. Бедзик «Сын черной кузницы», Ю. Будяк «На жизненных полях», П. Голота (Мельник) «Дни грусти и тревог», П. Горбенко «Красные сердцем», К. Гордиенко «Красные росы», «Кусочки революции», Г. Дорина «Гримасы жизни»; М. Дукин «Пасынки степи», П. Иванов «Батистовая история», М. Ивченко «Голодная степь», «Смертная песнь», Ф. Майстренко «В огне и крови (силуэты войны)», О. Турган «Через лужи к солнцу», Н. Хвылевой «Синий листопад» [Ленська 2014: 89].

Особую группу составляют ***заглавия, построенные на оксюморе*** (причем антонимия может реализоваться как в самом заглавии, так и в противопоставлении заголовка и подзаголовка):

РЛ: А. Аверченко «Отдых на крапиве», М. Булгаков «Мертвые ходят», «Приключение покойника», С. Чёрный «Мирная война» и др. [Пономарева 2006: 50 -51];

УЛ: С. Васильченко «Чёрные маки», О. Вишня «Шутки (грустный фельетон)», А. Гак «Некролог (юмористический рассказ. Из записок бывшего белого эмигранта)», К. Котко «Лицом к спине», А. Свёкла «Смех тюрьмы», О. Слисаренко «Вихрь в уютном месте», Ю. Смолич «Язык молчания», О. Турган «Горячей зимой», В. Худяк «Поперек рельсов», Г. Шкурупий «Разговор покойников», В. Ярошенко «Безнадежный оптимист» [Ленська 2014: 89-90].

И в русской, и в украинской литературах достаточно много заглавий, включающих ***числовой*** (количественный, номерной) компонент:

РЛ: М. Булгаков «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», В. Инбер «Квартира № 32», А. Караваева «Ялик № 51», Л. Лунц «Исходящая № 37», Л. Никулин «Патент № 78925», П. Романов «Дом № 3» и т.д. [Пономарева 2006: 50-51];

УЛ: И. Андриенко «Червонец № 142144», П. Байдебура «Шахта № 10», И. Гай-Гриценко «Три рассказа», А. Грудницкий «Пять брызг кисти», М. Дукин «Четыре бемоля», П. Иванов «1000 руб. = Х», М. Йогансен «17 минут», Я. Качура «Дело № 22/145», П. Лисовой «200

граммов кокаина», А. Любченко «№ 2002», С. Пилипенко «Тысячи в единицах», В. Пидмогильный «Третья революция», О. Слисаренко «Сотни тысяч сил», «Шесть сотень», М. Хвылевой «Комната № 2», Г. Шкурупий «Тысяча проходимцев», Ю. Шпол «Три предательства», В. Ярошенко «Ордер № 712099», О. Ясный (Ю. Гедзь) «8 марта 2028 года» и др. [Ленська 2014: 92].

В обеих национальных литературах присутствуют рассказы с ***сакральными или интертекстуальными элементами*** в заглавии:

РЛ: А. Акульшин «Былое и думы», «Гамлеты», «Соломонов суд», М. Булгаков «Египетские ночи», «Похождения Чичикова», «Сон Макара Девушкина», Е. Зозуля «Каин и Авель», М. Зощенко «И скучно и грустно», С. Кржижановский «Прикованный Прометеем», «Старик и море» и др. [Пономарева 2006: 54-55].

УЛ: В. Алешко «И грянул бой… поповський бой», П. Богацкий «Под башней из слоновой кости», Г. Брасюк «Донна Анна», Ю. Жилко «Беатриче», И. Зоранчук «Vae victis», А. Копыленко «Тысяча и одна ночь», Б. Тенета «Ave vita!», Н. Хвылевой «Кот в сапогах», «Ревизор» и др. [Ленська 2014: 90-91].

Массив проанализированной украинской новеллистики выявил существенные отличия от русской малой прозы аналогичного периода: в русской литературе широко представлены тексты с ярко выраженным сказовым компонентом, произведения, маркированные фольклорными жанровыми метами (легенда, сказка), в украинской таких образцов сравнительно немного.

Однако необходимо акцентировать внимание ещё на одной группе заглавий – сатирическо-юмористической. В украинской новеллистике 1920-х гг. они представлены довольно широко:

УЛ: И. Андриенко «Жертвы режима экономии», О. Вишня «Чтобы и хлеб родился, чтобы и скот плодился», Ю. Вухналь «А. Дюма обменивается опытом с молодым, но опытным писателем», «А. Дюма посещает издательство «Ой гук, маты, гук», А. Гак «Радиоинвалиды», «Свиное сальдо», И. Сенченко «Из записок холуя», О. Слисаренко «Президент Кислокапустянской республики», О. Буц (О. Слисаренко) «О влиянии индустрии на телят, о верлибре и государственном займе», «Литературные болезни и борьба с ними», П. Хуторской «Любовь деловода», Г. Яковенко «Солнце, розы и… бюджет», В. Ярошенко «Божья кооперация».

Как показывают приведенные примеры, драматизм переходной поры в украинской литературе переживался менее трагично, нежели в русской. Природный юмор авторов позволил в неимоверно сложной общественной обстановке находить психологический выход в осмея-

нии негативных тенденций и явлений. В юмористической и сатирической сфере успешно работали десятки талантливых писателей – братья Губенко, известные под псевдонимами Остап Вишня и Василь Чечвянский, Юрий Вухналь, Анатоль Гак, Ефим Гедзь, Леонид Чернов (Малошийченко), Кость Котко, Александр Ковинька и многие другие. В жерновах сталинских репрессий уцелеть удалось единицам.

В своих юморесках, «усмишках» (О. Вишня), рассказах и шаржах они высмеивали новый, советский, бюрократический аппарат, а также вечные человеческие отрицательные качества – глупость, заносчивость, жадность, хитрость и так далее. Большинство призведений глубоко не разрабатывали человеческий характер, а были построены на внешнем смешном сюжетном повороте.

Подводя итоги, следует отметить, что украинской литературе присуща большая эмоциональная насыщенность в разработке важных общественных и личностных проблем, аллюзийный и интертекстуальный компоненты. А с русской литературой той поры писателей объединяет сосредоточенность на важнейших общественно-политических событиях, которые нашли преломление в конкретных человеческих судьбах и повлияли на внутренние изменения в человеке. Все эти черты нашли отражение в литературе, в частности в новеллистике, которая, в силу своей жанровой специфики, всегда оперативно реагировала на существенные проблемы современности. Внешние и внутренние изменения, произошедшие на личностном уровне в постреволюционный период, нашли отражение во всех аспектах и на всех уровнях художественных структур, в том числе и в заголовочном комплексе.

ЛИТЕРАТУРА

Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации текста // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 23-30.

Болотнова Н.С., Васильева А.А. Коммуникативная стилистика текста: библиографический указатель по научному направлению. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2009. – 188 с.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М. : Наука, 1981. – 138 с.

Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): Автореф. дис. канд. фил. наук. – М., 1986. – 22 с.

Колеватых Г.М. Заглавие в русской поэзии 1980-1990-х гг. – Калуга, 2008. Электронный ресурс: http://www.dissercat.com/content/zaglavie-v-russkoi-poezii-1980-1990-kh-gg

Ленська С.В. Українська мала проза 1920 – 1960-х рр.: на перетині жанру і стилю : [монографія] / С.В. Ленська. – Полтава: ПолтНТУ, 2014. – 656 с.

Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пос. / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; Под редакцией Л.В. Чернец. – М. : Высш. шк. "Академия", 1997. – 337 с.

Літературознавча енциклопедія: [у 2 т.] / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – Киев. : ВЦ "Академія", 2007. – Т. 1. – 608 с.

Орлицкий Ю.Б. Минимальный текст (удетерон) // Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М. : РГГУ, 2002. – С. 563-609.

Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. – Челябинск : Б-ка А. Миллера, 2006. – С. 19-67.

А.А. ПАРХАЕВА (*Челябинск, Россия*)

УДК 821.161.1-3(Федин К.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ МИКРОЦИКЛА К. ФЕДИНА «СКАЗОЧКИ»

Аннотация. Рассматриваются ключевые особенности жанровой модели двухкомпонентного микроцикла К. Федина «Сказочки» с точки зрения структуры и семантики художественного целого. В рамках статьи сформировано представление о культурно-исторических особенностях начала XX в., как о существенном моменте для понимания индивидуального авторского замысла. На основе наблюдений за прозаическим микроциклом, созданным в 1920-е гг. в России, сделаны выводы о новой семантике архаической модели жанра в контексте данного произведения. На материале произведения К. Федина исследуется художественный мир микроцикла, а также его связь с приметами послереволюционного времени. В частности, приводится суждение о влиянии концепции всенародного счастья на идеологический корпус метатекстов 20-х годов XX века. В рамках статьи представлен анализ механизмов взаимоотношения внутри пространства микроцикла. Прослеживаются приемы и авторские методы, благодаря которым Федину в рамках жанровой модели удается выйти за границы времени, реальности и в соответствии с жанровой памятью сказки перевести разговор о частном в плоскость всеобщего, универсального.
Ключевые слова: микроцикл, двухкомпонентные единства, жанровая модель, структурно-семантические отношения, сказка.

Революционные потрясения и гражданская война 20-х годов ознаменовали начало поиска новой модели мира и послужили причиной творческих экспериментов в области искусства. Литература вошла в эту эпоху под знаменем модернизма, сохраняя за собой классическую традицию. Революция породила множество антиномий в сознании «нового человека», именно поэтому возникла необходимость в поиске новых авторских стратегий, которые смогли бы объяснить и упорядочить всю силу хаоса, возникшую на пути человечества. В результате происходит актуализация архаических жанровых форм. Е. Мелетинский отмечает: «Советские авторы обращаются к ритуалу и мифу не как к вечным моделям искусства, а как к первой лаборатории человеческой мысли, поэ-

тической образности» [Мелетинский 2012: 127]. Свое возрождение в переходную эпоху получает жанр сказки, архаика которого переходит на службу современности, обновляется, не утрачивая своей первоначальной природы. Возникает трансформация жанра, его адаптация в соответствии с законами времени. Не менее важным становится и возрастание роли идеологических программ новой власти. Таким образом, архаическая модель жанра на определенном этапе нагружается новой семантикой, но при этом сохраняет свою основу. «Новый жанр всегда синтезируется из нескольких уже существующих ранее, путем перестановок, смещений, комбинаций» [Todorov 2000: 159].

Фрагментарность сознания, осколочность мышления формируют потребность в объединении разрозненных, хаотичных фрагментов в единое целое. Не случайно на рубеже веков акцентуализируется циклическая форма литературного произведения. Именно органика самого понятия цикличности становится связующим фактором, позволяющим человеку обратиться к архаическим представлениям о мироустройстве. Природа цикличности объясняется первоначальным экстралитературным представлением об этой системе как «о времени, которое организует жизнь коллектива посредством ритуалов» [Токарев 2008: 621]. Ритуализация действительности, ее упорядочивание и вызвали интерес художников к архаическим формам. В 20-е годы, в период активно формирующегося раннего советского дискурса, ряд художников приходит к идее со-творения новых систем и трансформации хаотологического в упорядоченное, опираясь на цикл как основную движущую силу.

Цикл в 1920-е гг. становится одной из основных форм организации произведения. Именно в этот период Константин Федин создает свой микроцикл «Сказочки», в основе композиционной формы которого лежит монтажный принцип организации художественного мира. Такое композиционное решение позволяет говорить о логической взаимосвязи двух произведений в рамках микроцикла.

Важным аспектом архитектоники микроцикла Федина является представление о роли числового обозначения в системе организации циклического произведения. Двухкомпонентный цикл заключает в себе одновременно и противопоставление и сопоставление текстов в одной системе [Агеева, Пономарева 2014: 103]. Возникает определенный диалог между двумя антиномичными смысловыми пространствами. Две части воспринимаются как зеркальные и в то же время противопоставленные друг другу. В «Сказочках» такое противопоставление строится на изначальном разграничении двух миров. Здесь особое значение приобретает жанровая маркировка, выведенная автором в заглавие. В названии содержится элемент субъективного иронического обыгрыва-

ния. С одной стороны, мы можем сделать вывод об относительно небольшом объеме произведений, с другой – автор диктует читателю двухуровневую позицию восприятия текста, свойственную жанру: за «игровой» семантикой скрывается отчетливая идея о поиске смысла.

Разграничение двух текстов строится и на других авторских маркировках. Каждый из текстов носит свое название («Ёж» и «Блинки»). Именно заглавие сказок позволяет провести между ними границу и, вместе с тем, обозначить смысловую корреляцию. В название первой сказки помещено обозначение живого существа, в маркировке второго текста – обозначение еды с ярко выраженной семиотической коннотацией. Дальнейшая фабула каждого произведения лишь подтверждает тезис о бинарной структуре построения «Сказочек». Герой первой сказки – старик Угрюм – находит свое счастье в возможности посвятить свою жизнь другому, героиня второй истории – бабка Анисья, напротив, одержима телесно-физической стороной мира, маркированной ее мечтой – как следует наесться. В этом смысле реализуется характерный для ранней советской новеллистики концепт поиска народного счастья. Обе истории и противопоставлены и одновременно концептуально объединены. Так, отчетливо прослеживается символическая роль еды, трапезы как объединяющего циклического элемента. Однако и здесь можно отметить существенные антиномии. Угрюм практически не думает о еде как о наивысшей цели. Он кормит ежика, заботясь о нем и обеспечивая ему жизнь, насыщение для старика не является смыслом существования, главное – постичь радость жизни, о которой он поначалу не подозревал. А для бабки Анисьи все в мире сводится к еде. Она даже кутью – сакральную еду – ест мисками. На «зимнего Николу» она решает печь блины, тогда как в христианской традиции этот день считается постным.

Амбивалентность микроцикла подчеркивается и различными финалами историй. Так, в первой Угрюм лежит в мрачной горнице «скрючился весь, а на лице застыло сиянье радости». Таким образом, герой обретает счастье благодаря неожиданному обретению близкого существа. Внешний же мир остается мрачным и холодным. Героиня второй истории – бабка Анисья – погибает от своей одержимости, неспособности отдавать, делиться с миром. Очевидна попытка формирования автором нравственного закона, элемент притчи. На первый план выступает христианская, трансформировавшаяся под нужды нового мира идея заботы о ближнем, – как способ внутреннего очищения и достижения заветного счастья.

Особую роль числа 2 как структурообразующего текстуального элемента подчеркивает и мотив двойничества, возникающий в первой

сказке на уровне соотнесения «дарителя» с покойной бабкой. «Добрая» часть потусторонних сил приходит на помощь к герою в момент необходимого душевного перелома (что органично для сказочной эстетики). Потусторонние и реальные силы находятся по одну сторону добра. В «Блинках» «порядок восстанавливает» сила зла – блинный бес. В «Сказках» в целом мы можем отметить концепцию двоемирия: мир реальный и мир ирреальный противопоставлены друг другу, однако объединены общим началом, – которое становится сюжетообразующим механизмом, заключающим в себе переход из одного состояния в другое. В этой связи можно говорить об определяющей функции героя как о подготовке к переходу из одного мира в другой. В двух сказках герои определяют для себя высшую цель. В первом случае она становится единственно важной и подчеркнуто созидающей. Внутренний мир героя преображается. Данный процесс можно проследить на уровне сюжетной организации. Одним из ключевых элементов рассказа «Еж» становится лейтмотив, демонстрирующий мироощущение Угрюма, с которым он прожил большую часть жизни: «Нет на земле человеку радости». В зависимости от динамики состояний героя эта формула трансформируется сначала в вопрос: «Какая на земле человеку радость?», затем вновь, после мнимой утраты близкого существа, приобретает негативную коннотацию. Наконец, обретая новый смысл существования, Угрюм при взгляде на ежа, неожиданно появившегося после зимней спячки, произносит: «Радость ты моя, еженька мой, проснулся!». Таким образом, многократный повтор и перефразирование одной формулировки создают разветвленную систему смыслов, за каждым из которых скрывается некая универсальная идея-представление о том, каким должно быть счастье. Возникает радость только при осознании другого рядом с собой.

Динамика внутреннего состояния Угрюма поддерживается и трансформациями во внешнем мире. Природные изменения, происходящие в окружающем старика пространстве, подчеркивают взаимосвязь героя с внешним миром. Внешне упорядоченная модель мира предстает безжизненной, лишенной каких-либо признаков жизни. Как только Угрюм приходит к осознанию потери родного существа, происходит кратковременное отречение героя от поиска счастья, психологической параллелью этого настроения являются резкие изменения в окружающем пространстве: «Поползли дни осенние, долгие, с дождями да туманами, а потом надул ветер морозы, закрутились вьюги ледяные, остыла земля, как покойница». Смена времен года в данном контексте служит одним из ключевых сюжетообразующих элементов. Зима соотносится с вечным холодом, умиранием, весна становится метафорой Воскресения:

«По весне с теплым ветром налетела на Угрюма хворь, почернел мужик, как головешка, – видно, и впрямь смерть пришла <…> Глянул, а на полу ежик, словно пьяный, носом своим крысиным в руку ему тычется, будто лизнуть хочет. Откуда силы взялись у Угрюма – с лавки как вскочит, да точно дитя малое на полу вокруг звереныша и заелозил».

Таким образом, двухкомпонентный характер микроцикла подчеркивается как на внешнем, так и на внутреннем уровнях текста. Данная особенность наиболее наглядно проявляется в первой сказке «Ёж», где мотив двойственной природы становится основополагающим концептом хронотопа. Мотив мнимой смерти ежа зеркально отражает приближение реальной смерти Угрюма. В этом контексте можно говорить и о двойственной природе самого ежа, которого герой приобретает для борьбы с крысами, однако и само существо наделено признаками животного, с которым призвано бороться: «… отвечает на хозяйский разговор крысьим сопом», «носом своим крысиным в руку ему тычется».

Существенная роль числа два заметна и в сюжетной организации «Ежа» и «Блинков». Финал каждого из произведений заканчивается смертью главного героя. Умирание как процесс трансформируется в понятие перехода из одного состояния в другое. В связи с этим, обретение счастья Угрюмом трактуется как освобождение от оков поиска смысла и обретение гармонии на метафизическом уровне. Наблюдается и разница в смыслополагании. Угрюм живет жизнью души (не случайно возникает категория «радости», которая сама по себе является отвлеченным понятием), а бабка Анисья – физическим удовольствием. Еда в данном случае выступает как низовой образ, поскольку даже сакральная еда ею воспринимается только в физическом, телесном плане. Дуальность природы становится фундаментальной составляющей во взаимосвязи процессов, происходящих внутри замкнутого мира одного микроцикла.

Метафизическая дуалистическая природа микроцикла подчеркивается и на содержательном уровне. Концепция добра и зла как определяющих механизмов регуляции мирового устройства находит отражение в образах Угрюма и Анисьи. Изначальное имя, данное старику, проецирует отношение к нему с позиций внешнего мира: «Так и прозвали: Угрюм» [Пономарева 2005: 335]. Семантика имени конструирует образ, который связан с отрешенностью от мира и отказом демонстрировать общепринятые знаки счастья (улыбка на лице, радость, веселье). Однако появление живого существа, о котором Угрюм начинает заботиться, смещает акценты и переворачивает первичный комплекс представлений о герое. На контрасте отношений с двумя мирами (внешним и внутренним) старик обретает иные черты, и возникает

понятие радости. Духовная трансформация, пережитая героем, запечатлевает на его лице «сиянье радости» [Пономарева 2005: 337]. Семантическое содержание имени определяется и скрытыми ремарками повествователя. Так, по мере развития сюжета, глаголы, характеризующие речь Угрюма, выстраиваются в строго определенной градации: «говорит, бурчит, хмурится и отвечает, бурчит, кричит, лопочет, чуть не захлебывается». Такой порядок формирует линейное развитие сюжетной организации и создает единое представление о переменах, происходящих в сознании героя.

Образ бабки Анисьи контрастен образу Угрюма. Сюжет «Блинков» конструируется на принципе гротеска, призванном разоблачить абсурдность образа жизни, мечтаний героини. Если в первой сказке герой посвящает себя другому, и в этом реализуется высший смысл жизни, то Анисья отдает себя на откуп земным страстям. Структурная организация сюжета позволяет материализоваться злу и персонифицироваться в образах блинных бесов. Образ беса переходит из славянской мифологии в религиозные догматы, сохраняя за собой олицетворение злых сил, мешающих человеку. Именно появление бесов составляет значительную часть фабулы «Блинков». Обуреваемая жаждой насытиться физически, Анисья не находит спасения и погибает. Аксиологическая картина мира в данном произведении имеет свою идеологическую нагрузку. Если в сказке «Ёж» на первый план выходит представление о ценности коллективного счастья и помощи ближнему как основного закона универсума, то в «Блинках» перед нами предстает перевернутый мир, в котором главным и единственным героем становится Анисья, чья ценностная картина мира основывается на поддержании собственной греховной природы. Понятие греховного, перевернутого мира формируется и за счет апелляции автора к числовой символике. Последний, смертельный для героини, блин несут 13 бесов: «Глядь, а новый блин тут как тут. Несут его тринадцать бесенят, все как один, точка в точку, хвосты на край блюдца загнули, выжимают из хвостов сметану, масляным ливнем из глаз поливают чудовищный блинище» [Пономарева 2005: 340]. Семантика числа тринадцать определяет начало нового цикла, жизни в ином мире. Здесь же можно заметить и противопоставление христианскому образу Христа и 12 апостолов. Пространство отображается перевернутым, искаженным по отношению к светлому. Повествователь выражает свое отношение к такой картине мира и завершает сказку фразой, окрашенной горькой иронией, содержащей в себе очевидную негативную коннотацию: «Славные вышли бы блинки, что и говорить» [Пономарева 2005: 340].

Проведение отчетливой границы между понятиями добра и зла, а также акцентуализация концепции греха в произведениях позволяют говорить о присутствии в тексте христианской традиции. В сказочках динамика сюжета осуществляется за счет событий, приходящихся на церковные даты. «Засыпание» ежа знаменует Покров, пристрастие бабки к еде находится в тесной взаимосвязи с тем или иным событием из церковного календаря: «В Крестопоклонную поедала крестов видимо-невидимо», «Кому придет в голову на зимнего Николу блины печь». Нарушая установленные христианские догматы, Анисья трансформирует и саму концепцию греха. Так, высшим грехом для нее становится ошибка в ритуале создания блинов: «Собрала все, сготовила, на пальцах прикинула – не забыть бы чего, грех какой». Христианский символизм подчеркивается языческим обрядом приготовления пищи. Процесс замешивания теста Анисья сопровождает приговорками, которые семантически приближены к магическим формулам: «Первый-то блинок так, с маслицем, чтобы тесто отведать и блину почет подать. Второй со сметанкой: сметана – она барыня, любит, чтобы польстили. Третий с груздочком: груздь – кавалер, так и глядит, где нежный пол, – следом его за барыней». Наделяя еду антропоморфными признаками, Анисья возводит процесс приготовления в ритуал сотворения нового источника энергии, который будет поддерживать ее страсть к насыщению. Таким образом, завершая обряд, героиня переходит в новое для себя состояние и переносится в иной мир, где на ее просьбу откликаются бесы.

Имплицитное единство на смысловом уровне обеспечивается в цикле формированием бинарных оппозиций «жизнь»-«смерть», «телесное»-«духовное», «самопожертвование»-«эгоизм». Герои покидают мир, однако пути, которые ведут к этому исходу, представляются абсолютно разными. Смерть становится объединяющим звеном, выявляет границу, за которой начинается пересмотр самого понятия и представления о жизни. «Исчезновение тела – финальный этап становления – оказывается связанным с открытием финальной истины о теле <…> а смерть, то есть «разрушение» оказывается функцией творения, которое, в свою очередь, можно описать как разрушение неделимости» [Липовецкий 2008: 144]. Именно финал жизни определяет и завершение каждого рассказа микроцикла. Смерть как переход в новое состояние, обновление подчеркивает и концепцию цикличности, определяющую строение произведения.

Отмечая дуалистическую концепцию построения данного микроцикла, следует остановиться на представлении о трансформации категории действительности, которая в рамках жанра сказки приобретает фантастические формы. М. Ямпольский, исследуя творческие практи-

ки Хармса, в своей работе пишет: «Исчезновение действительности ведет к постепенному исчезновению наблюдающего за ней. <…> Попытка упорядочить действительность оказывает на нее странное парадоксальное воздействие. Реальность пропитывается «умозрительностью» и исчезает». [Ямпольский 1998: 371, 373]. Попытка упорядочить реальность, опираясь на средства фольклора, приводит к частичному или полному исчезновению одной картины мира и замене ее на другую. Таким образом, обращаясь к жанру сказки, Федин актуализирует вечные категории духа и материи, составляющие действительность и трансформирует их в упрощенные первичные представления, что усиливает степень воздействия на читателя.

Отношения текстов в рамках двухкомпонентного микроцикла следует рассматривать через призму взаимопроникновения сюжетных элементов. Понятие добра сопряжено у Федина с пониманием себя и другого, с возможностью принести в жертву «себя» во имя «другого». Угрюм не может найти счастья на земле, пока не получает дар, который ставит его на путь служения. В данном контексте вновь особое значение приобретает фигура «дарителя смысла». Двойник покойной жены преподносит герою подарок, который приносит ему мгновения счастья. В связи с этим, можно говорить не только о контрасте образа Угрюма и Анисьи, но и о представлении женских образов в рамках микроцикла. Героиня первой сказки «древняя старушка, от ветра качалась» говорит такие слова: «Должен человек на земле радость иметь, хоть раз за всю жизнь, хоть от тли какой, а должен». В своей жизненной позиции она также противопоставлена бабке Анисье, которая только «ко всякой еде вкус имела». Однако героини наделены схожей чертой – обе они стоят на пороге смерти, и если первая покидает замкнутый сказочный мир уже в начале повествования, поскольку осознает главный закон жизни, то Анисья переживает череду препятствий на пути реализации своей главной страсти, а затем и погибает от нее. Композиционно микроцикл строится на контрасте и одновременно сопоставлении двух систем мировосприятия. Угрюм в финале своей жизни обретает просветление и находит счастье в мире, бабка Анисья так и не смогла преодолеть свою сосредоточенность на земном, телесном.

Система отношений двух сказок внутри цикла позволяет говорить и об особой организации пространства и времени в произведениях. Границы хронотопов неразличимы. Дед Угрюм живет в деревне, бабка Анисья – в небольшом городе. Однако эти пространства никак не маркируются и представляют собой лишь условные обозначения, которые помогают сформировать представление о героях. Данная особенность микроцикла коррелирует с сюжетными элементами организации вол-

шебной сказки, где место действия также не имеет названия, а обозначается лишь как царство или деревня. Связь с поэтикой волшебной сказки подчеркивается и моделью времени, которое в «сказочках» организовано циклически. Данный тезис находит свое подтверждение и на уровне организации сюжета. Так, Угрюм постоянно возвращается в одно и то же место, повторяет ряд ритуальных действий и сосредоточен на одной фразе: «Нет человеку на земле радости». Таким образом, мир становится замкнутым, действия в нем приобретают характер ритуала, а время становится циклическим. Семантика пространства определяет фактор взаимоотношения персонажа с миром. В сказке «Еж» вводится характерная для жанра волшебной сказки фигура дарителя. Угрюм встречает на базаре старушонку – «точь-в-точь – покойницу бабку», которая продает ему ежа. Еж выступает животным-медиатором и одновременно помощником. Зверь становится прямым продолжением самого Угрюма. На эту особенность указывает и ремарка повествователя в финале: «лежит Угрюм на полу, скрючился весь». Старик видит мир сквозь призму заботы о ком-то, попытке отказаться от себя во имя поиска счастья. Именно поэтому в финале сказки Угрюм преодолевает окружающее его серое пространство и обретает на мгновение подлинное счастье.

Трапеза для Анисьи оксюморонно приобретает сакральный характер и становится смыслом существования. Анисья готовит «главное блюдо жизни» и вместе с этим погружается в состояние, обозначенное в сказке сном. Во «сне» являются бесы, которые исполняют все ее кулинарные желания. Однако именно ненасытность бабки и приводит к тому, что она погибает во сне. Далее повествователь переступает границу между мирами и в финале раскрывает, что Анисья действительно умерла, только причиной тому послужила опара, которая сорвала квашник и «поползла бабке Анисье на голову, залепила ей рот». Несомненная стертость границ между ирреальным миром сновидения и реальным пространством жизни Анисьи свидетельствует о некой потребности со стороны повествователя сформировать определенный нарратив, в рамках которого выделяется нравственный посыл. Таким образом, миромоделирующим аспектом здесь выступает понятие универсализма. Мир предстает как пространство, разделенное на две категории: светлое, духовное – телесное, низменное. Кроме того, законы, существующие в этом пространстве, распространяются и на весь мир в рамках модели сказки. Достичь духовного можно через самопожертвование, заботу о другом («Еж»), такая концепция оформляет мир в единое целое, несет в себе его упорядочивание.

К. Федин подчеркивает связь между «Сказочками» и народной сказкой. Тем не менее, реальность вмешивается в текст: «Если внесказочная реальность вторгается в текст, то она не проникает в структуру ее сюжета. Эпизод все равно будет включаться в набор вариантов функции» [Лотман 2012: 712]. В рамках субъектной организации произведения на первый план выводится фигура сказочного повествователя, который «растворен в сюжете», не выявляет себя напрямую. Однако именно образ повествователя является одной из объединяющих единиц цикла. Обе сказки уже с первых строк ориентируют читателя на восприятие текста в манере волшебной сказки. Очевидно, что первую же фразу сказки «Еж» нужно воспринимать как зачин: «Кряхтел-пыхтел на свете божьем мужик». Тем не менее, трансформация характерного для волшебной сказки оборота «Жил-был» в вариант с лексической коннотацией «кряхтел-пыхтел» позволяет нам говорить о некоем пародировании повествователем жанровых канонов сказки. Далее сообщается, что Угрюму «сызмальства пришлось туго». Особый тон речи, набор определенных речевых клише, характерных для сказки («идет как-то Угрюм, а навстречу ему старушонка») – все эти особенности помогают повествователю «встать над событиями» и надеть «маску правдивого рассказчика». Как отмечает М. Липовецкий, «повествователь стоит на границе сказочного и реального миров», кроме того, мы можем заметить и еще одну особенность – «власть» над сказочным миром. Так, в тексте рассказа можно обнаружить скрытую оценку повествователя: «И правда: убралась на тот свет бабка, древняя старушка, и мужик постарел, согнулся в три дуги», «почернел мужик, как головешка, – видно, и впрямь смерть пришла»). Читатель же, определяя для себя интонации повествователя, соглашается на игровой момент и оценивает все события сказки как достоверные лишь в рамках предложенного мира. Подобным образом организована система повествования и во втором тексте. Глазами безличного повествователя читатель в полной мере ощущает масштаб одержимости Анисьи: «И до чего прожорлива! <…> И до чего ко всякой еде вкус имела – прямо не верится. На субботу родительскую кутью истребляла мисками, со всеми украшениями: монпансье щелкала, словно каленые подсолнухи, чернослив глотала прямо с косточками». В таких оценках выявляются гиперболизированное отсутствие насыщения, постоянный голод и постепенная потеря человеческого облика бабкой Анисьей. Сосредоточенность на земных благах, их сакрализация определяют и сам принцип построения сказки: «В сказке добываемые объекты и достигаемые цели – не элементы природы и культуры, а пища, женщины, чудесные предметы и т.д., составляющие благополучие героя; вместо первоначального возникновения здесь имеет место перерас-

пределение каких-то благ, добываемых героем или для себя, или для своей ограниченной общины» [Мелетинский 2012: 234].

Микроцикл К. Федина «Сказочки» ставит в центр проблему одиночества, растерянности. Благодаря универсальности сказочной модели мира, автору удается выйти за границы времени, реальности и сообразно жанровой памяти сказки перевести разговор о частном, повседневном – в плоскость всеобщего, универсального. В то время, когда люди были озабочены построением нового быта, писатель пытался напомнить о главном, сущностном, духовном. Таким образом, сказка – универсальный жанр, обладающий гармонизирующей природой – выступает некоей моделью мироустройства, противостоящей, в том числе, историческому хаосу. Опираясь на социально-исторический контекст 20-х годов, К. Федин вносит уточнение в идею всенародного счастья: начала всеобъемлющей любви, сотрудничества и поддержки должны стать идеологическим фундаментом новой эпохи. При этом отвергается эгоистичное стремление к насыщению, которое заканчивается как духовной, так и физической смертью, поэтому не может принести счастье в жизнь человека.

ЛИТЕРАТУРА

Tzvetan Todorov and Richard M. Berrong. The Origin of Genres. Modern Genre Theory. New Literary History, Vol. 8, № 1. Ed. David Duff. NY: Longman, 2000. – P. 159-170.

Агеева Ю.В., Пономарева Е.В. Прозаический микроцикл первой трети XX века как архаическая форма // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – т. 11. – № 1. – 2014. С. 101-106.

Липовецкий, М.Н. Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М.: НЛО, 2008. – 848 с.

Лотман, Ю.М. О русской литературе: статьи и исследования. Санкт-Петербург: «Искусство – СПБ», 2012. – 845 с.

Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект. – 2012. – 331 с.

Российская новеллистика 20-х годов: антология жанра / Сост. Е.В. Пономарева. – Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2005. – С. 336-340.

Энциклопедия «Мифы народов мира». Том 2. под ред. С.А. Токарева. – М.: «Большая Российская Энциклопедия». – 2008. – 719 с.

Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). М.: НЛО, 1998. – 384с.

А.В. КУБАСОВ *(Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-444

«ТОВАРИЩ БРУК» С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО И «ПОДПОРУЧИК КИЖЕ» Ю.Н. ТЫНЯНОВА: ВАРИАНТЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ МНИМОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается художественный мир рассказа С.Д. Кржижановского «Товарищ Брук» в проекции на «Подпоручика Киже» Ю.Н. Тынянова. Произведения сближает положенная в основу сюжета жизнь некоей мнимости, фантома. Заглавие повести Тынянова отсылает к историческому прошлому страны, тогда как заглавие рассказа Кржижановского декларирует современную автору советскую действительность. Кржижановский писал стихи, со стихотворной формой речи его рассказ роднит смысловая сгущенность. По аналогии с формулой Тынянова – «теснота стихового ряда», можно утверждать, что у Кржижановского есть «теснота новеллистического ряда». Сюжет его рассказа строится на развертывании и варьировании парононимической аттракции. Сюжет создается средствами языковой игры и в пространстве языка. Фантастичность достигается Кржижановским и за счет мены позиций, связанных с категорией одушевленности / неодушевленности. Принципы омонимии, паронимии, палиндрома уподобляют художественный мир Крыжижановского силлогизму. Бытие и мнимость взаимообратимы, что делает возможным бытие мнимости. У Тынянова фантастическому сюжету рассказа придается исторически правдоподобный характер. Кржижановский доводит до предела то, что в «Подпоручике Киже» имеет реально-бытовое обоснование (описка писаря). Сюжет «Товарища Брука» полностью помещен в плоскость художественной речи.
Ключевые слова: поэтика мнимости, семантика заглавия, паронимическая аттракция, языковая игра.

«Товарищ Брук» (1931) был включен Кржижановским в книгу «Чем люди мертвы». По словам Вадима Перельмутера, «попытки опубликовать эту книгу – да еще в канун Первого съезда писателей, – естественно, не было и быть не могло» [Кржижановский 2001: 2, 674][1]. Анализируемый рассказ впервые увидел свет только в составе второго

[1] Далее ссылка на это издание указывается в тексте в формате (номер тома, страница).

тома собрания сочинений писателя, ровно через семьдесят лет после его создания. Очевидно, что смысл рассказа в необходимой полноте раскрывается в контексте произведений, составляющих книгу «Чем люди мертвы», и шире – в контексте художественного мира писателя в целом. Однако определенные смысловые перспективы открываются и в проекции на чужие тексты, соотносимые по содержанию и по времени написания с «Товарищем Бруком». В комментариях к рассказу в качестве параллелей указаны «Прозаседавшиеся» Маяковского и эпизод из «Мастера и Маргариты» Булгакова (2, 674). Допустимы и иные типологические сближения. В качестве параллели нами выбран «Подпоручик Киже» (1928) Ю.Н. Тынянова. Общее начало этих произведений – оживотворение мнимости, контаминация и сложная интерференция реального и фантастического.

У обоих произведений – символические названия, акцентирующие позицию героя. Они анонсируют литературный портрет какого-то типа. Заглавие повести Тынянова изначально отсылает читателя к историческому прошлому страны, когда в армии было звание «подпоручик». Для заглавия рассказа Кржижановского выбрана форма «товарищ», декларирующая современную автору советскую действительность. Фамилия героя – Брук воспринимается как нерусская. Антиципация заставляет читателя ожидать в тексте каких-то отсылок к зарубежной литературе.

Завязка рассказа Кржижановского предельно лаконична. Автор начинает с определения места событий. Это одна из двух миллионов комнат Москвы, то есть коммуналка, представляющая предельно атомизированную столицу. Миромоделирующий принцип рассказа – синекдоха, когда часть выступает заместителем целого.

Необычное не отделяется автором от обычного, мнимое и реальное слиты воедино. Обыденность задана формулами: «Итак, это было обыкновенное утро. <…> Все было как всегда…» (2, 487). Картина обыденности включает в себя двух главных героев, покуда разделенных и раздельных, но которым предстоит слиться и стать двойниками, заместителями друг друга: «В одной из двух миллионов комнат, от сложения которых получается Москва, протянувшись на постели, лежал товарищ Брук; на кресле, пододвинутом к кровати, свесив с его прямой спинки свои пустые раструбы, дожидалась пара *бруковских брюк* (курсив здесь и далее мой – А.К.)» (2, 487). В этой фразе задан принцип последующего изображения событий и героев. Отметим, прежде всего, мену позиций, связанных с категорией *одушевленности / неодушевленности*. Несмотря на то, что вроде бы изображено обычное московское утро в одной из ее коммуналок, сам принцип изображения

необычен. Про «товарища Брука» сказано, что он не спал, не проснулся, а лежал. Этот глагол может относиться как к живому существу, так и к предмету. В этом проявляется *принцип наложения*, конструктивный в прозе Кржижановского. Причем вектор в паре *живое, персонализированное / неживое*, *предметное* сдвинут в сторону *предметного*. Этот сдвиг достигается с помощью предшествующего уточнения – «протянувшись на постели» – вместо привычного и обычного «вытянувшись на постели». Игра из-за наложения *одушевленности* на *неодушевленность* заметна и во второй части фразы, где говорится о брюках. Они «дожидались» своего хозяина, стершаяся метафора завершается формулой – «пара бруковских брюк». Из этой «ростовой почки» будет вырастать интрига рассказа.

Известно, что Кржижановский писал стихи. В. Перельмутер замечает в связи с этим: «С прозаиками, *начинавшими стихами* (курсив цитируемого автора – А.К.), Кржижановского сближает отношение к слову, работа со словом в прозе – как в стихе…» [Перельмутер 2007]. К сказанному стоит добавить, что дистанция между прозаической и стиховой формами речи в разных произведениях Кржижановского различна, и обусловлена она, не в последнюю очередь, величиной произведения. Чем лаконичнее текст, тем в большей степени по работе со словом он приближен к стиху. В данном случае весьма уместно вспомнить о формулировке Ю.Н. Тынянова, ставшей формулой, – «теснота стихового ряда». Анализируя ее, М.Л. Гаспаров обращает внимание на то, какими собственно средствами создается эта «теснота». Первичным для него оказывается деформированный синтаксис, который в свою очередь «преобразует семантику» [Гаспаров 2004: 92]. Новеллистика Кржижановского строится на художественных принципах, роднящих ее с поэтическим языком. Об одном из его свойств Р.О. Якобсон писал в работе «Лингвистика и поэтика»: «В поэзии существует тенденция к приравниванию компонентов не только фонологических последовательностей, но точно так же и любых последовательностей семантических единиц. Сходство, наложенное на смежность, придает поэзии ее насквозь символический характер, ее многообразие, ее полисемантичность…» [Якобсон 1975: 220]. Размышляя над функционированием фоносемантики в поэтической речи, ученый далее пишет: «В последовательности, где сходство накладывается на смежность, две сходные последовательности фонем, стоящие рядом друг с другом, имеют тенденцию к приобретению парономастической функции. Слова, сходные по звучанию, сближаются и по значению» [Якобсон 1975: 221]. «Брюки Брука» – слова, сходные по звучанию, сближаются по значению, реализуя форму паронимической аттракции.

Новация Кржижановского заключается в том, что это сближение субъекта и некогда принадлежавшего ему предмета дано процессуально, разворачивается в целый сюжет, смежность перерастает в тождество. Смыслопорождение в рассказе задается средствами грамматики, языка как такового. Паронимический эффект у Кржижановского строится на принципе близости и вместе с тем на принципе оппозиции. В основе смысловой структуры рассказа лежит первоначальное противопоставление вещи и человека, однако постепенно дистанция между разнородными явлениями сокращается. Кульминацией становится абсолютное уподобление одного другому, подмена, невозможная в действительности, но возможная в пространстве языка и созданного с его помощью художественного мира. В итоге получается торжество тождества, равного мнимости. Наконец, завершается интрига с новеллистической парономазией стремительным расподоблением уподобленных явлений, однако с сохранением в их семантической структуре увиденного писателем сходного.

А.С. Деревянко отмечена близость Кржижановского философским постулатам Артура Шопенгауэра: «Художественный мир Кржижановского несет на себе отпечаток шопенгауэровского учения о Мировой Воле как силе, которая движет всем сущим, объективируясь в представлениях» [Деревянко 2013: 162]. Следствием этого, по мнению исследовательницы, становится противостояние бытия и мнимости. Нам представляется, что Кржижановский (по преимуществу кантианец) сложнее системы бинарных оппозиций. Взгляд писателя на мир сквозь очки омонимичности, парономастичности и палиндромности позволяет трактовать его на основе силлогизма, когда бытие выступает как форма мнимости и мнимость – как форма бытия, что в конечном итоге приводит к логичному выводу о возможности *бытия мнимости*. Философские взгляды писателя, думается, невозможно рассматривать, минуя языковую практику писателя.

Одной из особенностей хронотопа многих произведений Кржижановского является физическое раздвижение времени и пространства. В «Квадратурине» раздвигается пространство, в «Товарище Бруке» – время. Исходная временн*а*я позиция задана одной стрелкой на циферблате – «минутное острие на стенке над Бруком дополз до римского девять» (2, 487). Часовой стрелки на «художественных часах» в рассказе попросту нет. Кржижановский создает образ утопического, ирреального времени. Вместе с тем отсутствие часовой стрелки акцентирует внимание на малых временных отрезках. Исходное время в рассказе можно обозначить как «без пятнадцати чего-то». Через пять минут происходит первичное чудо. Обратное чудо происходит через

энное количество лет и одновременно в течение десяти минут. В финале повествователь вновь обращается к часам. Это все те же часы без часовой стрелки. «Но острие минут продолжало кружить по смертельно белому диску – сначала римское девять, затем угол, подбирающийся к вертикали, наконец – вертикаль» (2, 494-495). Вера Калмыкова по поводу специфического образа часов у Кржижановского писала: «В “Московских вывесках” мы видим вращающуюся стрелку, застывающую на минуту, причём “минута” как бы выключается из круга бытия» [Калмыкова 2007]. Такие же минуты представлены и в анализируемой новелле. «Выключенные из круга бытия», они создают образ именно бытийного времени, притчевого, сказочного. Хотя «Товарищ Брук» и входит в книгу «Чем люди мертвы», к нему вполне приложимо название другой книги Кржижановского. Перед нами еще одна «*сказка* для вундеркиндов».

Жизнь героя рассказа начинается со смерти, когда заканчивается его физическое существование и начинается метафизическое. С этого момента персонаж претерпевает различные метаморфозы. Кржижановский опирается на исходный постулат о том, что смерть обрывает земную жизнь человека, тогда как в искусстве физической смерти фактически нет. Тот, кто умер, может продолжать жить по-другому. Искусство дарует бессмертие. Мортальная символика в творчестве Кржижановского чрезвычайно сложна и разнообразна. Отдельные произведения сосредоточены на определенной грани проблемы смерти, неразрывно связанной с жизнью. Товарищ Брук умер, но, перешагнув в рассказ, остался жить в новом качестве, как некая субстанция.

В передаче трансформации брюк в товарища Брука автором задействованы различные приемы. Один из них связан с номинацией героя. В работе «По строфам “Онегина”» Кржижановский писал: «Эпитеты к слову лорнет, семь раз меняющиеся на протяжении романа, могут дать схему всей истории Онегина» (4, 422). Переиначивая слова писателя, можно сказать, что меняющиеся на протяжении рассказа номинации главного героя дают «схему» всей его истории, являются еще и своеобразным хронометром, отсчитывающим время жизни мнимости.

Проследим этапы превращения товарища Брука в брюки. В начале рассказа сказано, что на постели «лежал товарищ Брук». Далее следует усеченная форма – Брук, которая и становится первым аттрактантом. После того, как «гражданин Брук умер» (2, 488), начинается его сближение с вещью. Промежуточный этап, только обозначенный, но подробно не развернутый, передается гибридной формой – «брюкоброк» (2, 490). Итог подмены реализуется в форме контаминации,

когда сходство переросло в тождество, – «товарищ Брюк» (2, 491). Эта номинация передает несколько реалий: и умершего Брука, и его фантастического двойника Брюка, и одновременно вещь – брюки мертвого Брука. Мена одной буквы в фамилии героя влечет за собой целую череду следствий. Официальное именование героя может принимать редуцированную форму, которая еще более формализована и была употребительна, прежде всего, в советских официально-деловых бумагах – «тов. Брюк» (2, 491). То есть герой не просто формализуется, он становится акцентировано «бумажным», литературной фикцией, мнимостью. Поэтому так же, как с тыняновским подпоручиком Киже, с ним может происходить что угодно. «Тов. Брюк», в отличие от «товарища Брука», является обладателем отдельного кабинета, в его распоряжении находится целое машинописное бюро, из которого раздается «стрекот четырнадцати машинок». После того, как тождество между брюками и человеком установилось, автор обретает возможность на равных употреблять одну из двух номинаций – «брюки» и «Брюк». На уровне грамматики это проявляется в том, что имя собственное и имя нарицательное становятся эквивалентными и, следовательно, взаимозаменяемыми: «Два дня брюки манкировали службой» (2, 492). Причиной тому был страх, вызванный тем, что в «тов. Брюка» влюбилась одна из машинисток. Она пишет ему любовное письмо, в котором героя привлекает одно слово: «Брюки, уставясь парой широко расставленных боковых пуговиц в письмо, внимательно изучали текст: обычная любовная дивигация, прыгающие строки и изъяснения, но в самом почерке, в заостренности букв было что-то угрожающее, и после этого угрожающего "разгадала"… Гм…» (2, 492). От слова «разгадала» расходится пучок ассоциаций. Будь перед нами текст не прозаический, а драматургический, на этом месте, отмеченном двумя многоточиями, уместно было бы поставить ремарку – «пауза» [Кубасов, Михайлова 2014: 262].

Очевидно, что угрожающее слово «разгадала» и следующее затем междометие, передающее раздумье героя, должно остановить читателя. Он здесь тоже должен что-то «разгадать». Фраза из любовного письма не до конца передана. После ключевого слова есть еще что-то, что опущено автором. Вряд ли героиня в полной мере разгадала, что «товарищ Брюк» являет собой вариант нуля, «фантазма», различно обозначавшегося в отечественной и мировой литературе (граф Нулин, Хлестаков, подпоручик Киже, господин Зеро и т.д.). Если бы ее разгадка была полной, то вряд ли бы она написала любовное письмо. Будь иначе, письмо, скорее всего, было бы адресовано «компетентным органам». Разгадка «товарища Брюка» возможна не из пространства

жизни, а из пространства литературы, то есть связана с позицией вненаходимости автора и причастного его сознанию читателя. Сама возможность видения тов. Брюка в истинном свете чревата для человека. Мнимость опасно подозревать в том, что она мнимость. В итоге влюбленная машинистка уволена.

Кржижановский создает несколько форм для оживотворения вещной мнимости. В частности, в некоторых случаях он так строит фразу, чтобы ключевое слово рассказа «брюки» начинало предложение, то есть заглавная буква была бы узаконена правилами русской орфографии. Однако видимое следование норме по существу скрывает и компонент ненормативного словоупотребления, потому что в этом случае *Брюки* оказываются не равны *брюкам.* Не переставая быть вещью, они, вдобавок, становятся еще и неким человекообразным существом: «*Брюки*, бесшумно продвигаясь среди тычащихся друг в друга портфелей, торопливой раздроби шагов, делового безглазья столичного утра, растасовывающего людей по службам и очередям, – благополучно достигли привычного порога, слегка стесняясь, прошли мимо привычных столов и сели на привычный стул против знакомой, в чернильных кляксах, папки. Никто не поднял глаз» (2, 489). Служащие здесь замещены портфелями, и *Б/брюки* оказываются равными среди равных. Создается образ оживших манекенов. Кржижановский выступает как художественный семасиолог, раскрывающий глубинные смысловые потенции обычного слова. Минимальной смысловой единицей его произведений во многих случаях становится не образ или деталь, а буква или звук.

Наедине с собой «сов. служащему» нет смысла играть кого-либо, и брюки выходят из образа. На службе же, то есть в советской действительности, происходит некое чудо: брюки, не изменяя своего вида, оставаясь брюками, в глазах окружающих очеловечиваются, превращаясь в чиновника. Мир, окружающий героя и его автора, находится в дьявольском наваждении, воспринимает все в искаженном виде. В «Товарище Бруке» разворачивается вариация «миражной интриги» [Манн 1988: 216-226], определяющая смысловую структуру не только «Ревизора» Гоголя, но и «Подпоручика Киже» Тынянова.

Всякой мнимости свойственно разрастается, так как ей мало кто или что может противостоять. Мнимость легче других делает карьеру. Подпоручик Киже, не прилагая к тому никаких усилий, дослуживается до генеральского чина. Успешна и карьера тов. Брюка: «Казалось, все препятствия остались назади. Уши почтительно нагибались к приказам, рты льстиво улыбались, и уже по стене полз слух о высоком посте, – как вдруг…» (2, 493). Одно из важнейших художественных

средств в анализируемом рассказе – эллипсис. В приведенном отрывке нет слова, уточняющего, чьи были уши и рты. Очевидно, что они принадлежат подчиненным и сослуживцам тов. Брюка. Однако с тем же основанием можно говорить и об ушах и рте самого Брюка. Он ведь такой же, как и все, – совслужащий, делающий карьеру общепринятыми средствами. Высокий пост – это приз за способность жить по установленным правилам (почтительно нагибаться к приказам, льстиво улыбаться). Эллипсису в пределах одной фразы противостоит избыточное уточнение, нарушающее привычную лексическую валентность. Сказано, что «*по стене* полз слух». Если не бояться тавтологии, то можно сказать, что слухи распространяются посредством слуха. Кржижановский же с помощью избыточного уточнения овеществляет абстрактное существительное. В этом видится проявление ненормативного синтаксиса, который наполняет семантику привычной идиомы добавочным смыслом, что является проявлением тесноты новеллистического ряда писателя. В данной фразе добавочный смысл только намечается, но вскоре читатель получает подтверждение своим догадкам. В окказиональном выражении упрятан пока еще только намек на такую примету советского уклада, как стенгазета, которая сыграет роковую роль в судьбе героя.

Карьера тов. Брюка прерывается одной из многочисленных проверяющих «подкомиссий». Голос подкомиссии как раз и проявляет стенгазета, которая носит характер доноса: «Пора изжить протекционизм и кумовство. Известно ли администрации, а если неизвестно, то почему, что в нашем учреждении работают родственники тт. Брюки. Это – непорядок. Брюков надо разлучить. Наблюдатель» (2, 493). Родственники тов. Брюка – «тт. Брюки» опираются в том числе и на узуальную форму нарицательного существительного в форме pluralia tantum, а форма единственного числа, из которой «произошел» «товарищ Брюк», неупотребительна. В данном случае имеет место процесс, обратный переводу узуального словоупотребления в окказионализм. Окказионализм вроде бы расподобляется – «тт. Брюки» / брюки, но вместе с тем это возвращение к норме еще больше усиливает абсурд ситуации, когда у мнимости бдительная подкомиссия обнаруживает родственников. Заметим попутно, что трагичность существования человека в нувелете Кржижановского «Последнее утешение» передается с помощью образа стенгазеты как советской реалии: «Вредитель, долго таившийся под маской совслужащего, был, наконец, изловлен, судим и приговорён к высшей мере. Становясь к стенке и увидев, что на ней нет стенгазеты, он сказал: “Не так уж и плохо”» (5, 310).

Очевидно, что типологический подход может приблизить к рассказу целый ряд произведений русской и зарубежной литературы. «Товарищ Брук» жил в проходной комнате коммунальной квартиры, «за занавеской – от шкапа к шкапу». В чем-то его положении напоминает Макара Девушкина из романа Достоевского. Товарищ Брук, после смерти практически адекватно замещенный своими брюками, заставляет вспомнить часть «Невского проспекта» Гоголя с описанием гуляющих по улице, уподобленных детали гардероба или части лица. Обратим внимание на недоговоренности, которые обладают повышенным ассоциативным потенциалом. Про минутную стрелку из начала рассказа можно было сказать проще и, как кажется, точнее, что она доползла не «до римского девять», а просто – «до цифры девять». Очевидно, что зрительный образ *римской* девятки важен писателю. Быть может, он призван к тому, чтобы ассоциативно вызвать девять кругов Дантова ада. Ну, и конечно, не в последнюю очередь вспоминается классическое произведение русской литературы – «История одного города», где в роли градоправителя вполне успешно выступала «голова-органчик».

Однако наиболее продуктивным нам представляется сопоставление рассказа Кржижановского с «Подпоручиком Киже» Тынянова, написанным четырьмя годами ранее «Товарища Брука». С.А. Голубков в статье «Инословие Сигизмунда Кржижановского» пишет: «Писатель как внимательный созерцатель сущего отмечает разрастание области мнимого. Жизнь, сквозь которую проступают пятна смерти, уже не назовешь в полном смысле жизнью. Это скорее некая “полужизнь”, зыбкое существование “вполнакала”» [Голубков 2013: 152]. «Разрастание области мнимого» показывают оба писателя: и Кржижановский, и Тынянов.

Варианты означивания мнимостей у Кржижановского достаточно разнообразны. То, чего нет, не имеет и названия. В этом суть мнимого. Задача писателя – дать имя тому, чего нет. Так у Кржижановского появляются многочисленные окказиональные субстантиваты – «фантазмы», «чути-чути», «еле-ели», у некоторых из них есть свои «имена», созданные из привычного повседневного языкового материала: «Идр.», «Зачемжить», «Авдруг» (О смысловой структуре окказиональных субстантиватов см.: [Смирнова 2006]). В рассказе с говорящим названием «Фантом», включенным в ту же книгу «Чем люди мертвы», один из героев прямо говорит: «… вы создали себе мир и сами непробудно мнимы: я пробовал исчислить коэффициент вашей реальности: приблизительно что-то около 0,000/Х/…» (2, 554-555).

Тынянов тоже создает мнимость, но эта мнимость, в основу которой положена реально-бытовая мотивировка – описка писаря. Проследив историю редактуры «Подпоручика Киже», современный исследователь отмечает: «Первая глава «Подпоручика Киже» 1928 г. давала ключ к пониманию некоторых мотивов произведения – слова как музыкального инструмента и слова, содержащего в себе жизнь; и указывала на источники, положенные в основу сюжета» [Матвеева 2014: 134]. Самое важное здесь для нас – указание на слово, «содержащее в себе жизнь». В условиях омертвения реальной жизни, единственным живым и для Тынянова, и для Кржижановского остается слово, язык. Распространить на Кржижановского можно и другой вывод исследователя «Подпоручика»: «Слово у Тынянова инициирует действие, движет сюжет» [Матвеева 2014: 134]. В своей прозе автор «Подпоручика Киже» во многом наследовал Гоголю. Игра с мнимостями у классика русской литературы доведена до блеска. Образцом ее может служить в первую очередь «Нос», о котором Тынянов писал: «Все в "Носе" основано на чисто словесном стержне» [Тынянов 1977: 312].

Кржижановский доводит до предела то, что у Тынянова имеет все-таки реально-бытовое обоснование, некое жизнеподобное «прикрытие». Сюжет «Товарища Брука» полностью помещен в плоскость художественной речи. Практически без особых оговорок к Кржижановскому можно применить тезис Тынянова о Лескове: «Русская речь <…> доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы на концах губ – и при попытке уловить героя герой ускользает» [Тынянов 1977: 313]. «Речь как герой» – так можно сформулировать точку совпадения Лескова и Кржижановского, двух блестящих стилизаторов разных литературных эпох.

Аркадий Блюмбаум в работе, посвященной природе мнимости в «Восковой персоне» Тынянова, пишет о том, что ключ к этому произведению «находится не в области историософских предпочтений Тынянова, а в его размышлениях о литературном смыслопорождении» [Блюмбаум 2001]. Для Кржижановского «размышления о литературном смыслопорождении» к 1931 году стали твердыми убеждениями. Литературность «Товарища Брука» несомненна. Отметим в этой связи лишь одну деталь: в новелле глубокий смысл имеет упоминание о форме подписи героя, вроде бы далекой от его фамилии. Автор зачем-то отмечает «и-образный росчерк в подписи Брюка» (2, 493). Это все, что в конечном итоге остается от героя. «Буквоидность» подписи Брюка не случайна. «И» в пространстве новеллы обретает характер буквосимвола. Значок становится знаком сочетания несочетаемого, реального и мнимого,

наполненного смыслом и кажущегося бессмысленным. То есть для Кржижановского все содержание «Товарища Брука» не просто игра острого ума автора, а картина современности, художественно-философское размышление о ней.

Языковую и фабульную пружину «Товарища Брука» составляет окказиональная парономазия. Сюжет движется на основе обнаружения все новых точек соприкосновения, новой семантической близости между аттрактантами. Автор расширяет ассоциативное поле до возможных пределов, а затем происходит аннигиляция этого поля, читатель остается наедине с собственными мыслями о рассказанных фантастических героях и событиях и возможной реальной их подоплеке.

ЛИТЕРАТУРА

Белинков А. Юрий Тынянов М.: Сов. писатель, 1965.

Блюмбаум, Аркадий. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // НЛО 2001. № 47. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/blum.html

Блюмбаум, Аркадий. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова СПб, Гиперион, 2002. 200 с. URL: http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/slavi/vk/bliumbaum/konstruk.pdf

Буренина О.П. Органопоэтика. Случаи репрезентации абсурдной телесности в русской литературе и изобразительном искусстве XX века // Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. С. 263 -285

Гаспаров М.Л. «Теснота стихового ряда». Семантика и синтаксис. // Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A. Hansen-Löve. Hamburg University Press, Hamburg. 2004. S. 85-95. URL: http://hup.sub.uni-ham-burg.de/volltexte/2008/72/pdf/HamburgUP_FleishmanEtAl_Analysieren.pdf

Геллер М. Подмена как образ жизни (История и сатира у Ю. Тынянова) // Cahiers du Monde russe et sovietique. 1989. Vol. XXX. № 3-4. С. 297-303. URL: http://www.persee.fr/doc/cmr_0008-0160_1989_num_30_3_2193

Голубков С.А. Инословие Сигизмунда Кржижановсокго // Культура и текст. 2013. № 2. С.149-157.

Деревянко А.С. Философия жизни С.Д. Кржижановского и А. Шопенгауэра: опыт переосмысления // Философия жизни в русской

литературе XX-XXI веков: от жизнестроения к витальности: коллект. моногр. Иркутск, 2013.

Калмыкова В. «Быт» и «бытие» у Сигизмунда Кржижановского: социологическая эстетика. Эстетическая социология // Toronto Slavic Quaterly. 2007. № 21. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/21/kalmykova21.shtml

Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 тт. СПб.: Симпозиум, 2001.

Кубасов А.В., Михайлова О.А. Семантико-символический потенциал многоточия // Феномен незавершенного: коллект. моногр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 256-284. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26464/1/978-5-7996-1134-7.pdf

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд. М., 1988. 413 с.

Матвеева Д.А. Редакция рассказа «Подпоручик Киже» Ю.Н.Тынянова // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 129-135.

Перельмутер Вадим. Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в пяти томах. Что дальше? // Toronto Slavic Quaterly. 2007. № 19. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/19/perelmutter19.shtml#top

Смирнова Е.В. Окказиональные субстантиваты как средство языковой реализации категорий «пустоты»-«полноты», «мнимости»-«подлинности» индивидуального авторского пространства в рассказах С.Д. Кржижановского // Вестник Тюменского государственного университета. 2006. № 8. С. 39-44.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика. // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 193-230.

А.А. СТЕПАНОВА (*Днепропетровск, Украина*)

УДК 821.161.1-31(Замятин Е. И)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ / ДИОНИСИЙСКОЕ КАК ФАУСТОВСКАЯ АНТИНОМИЯ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА «МЫ»

Аннотация. В статье исследуется специфика осмысления фаустовской темы в романе Е. Замятина «Мы». Конфликт аполлонического и дионисийского рассматривается как модус реализации фаустовской темы. Анализируются особенности его развития на трех уровнях – психологическом, пространственном и философском. На психологическом уровне вскрывается проблема самоидентификации фаустовского сознания, воплощенного в образах главных героев. Подчеркивается раздвоение духовного состояния персонажей в попытках отождествить себя и со сторонниками Единого Государства (аполлоническое начало), и с представителями «дикого» мира (дионисийское начало). Констатируется, что в душевных сомнениях Д-503 просматриваются черты «русского Фауста». Акцентируется дуализм образа I-330, наследующего одновременно черты образов Фауста и Мефистофеля. На пространственном уровне конфликта рассматривается столкновение двух миров – Единого Государства и Мира за Зеленой Стеной как вечной оппозиции цивилизации и природы. Этот конфликт представляет собой конфликт человеческого и фаустовского начал. В осмыслении конфликта аполлонического / дионисийского усматривается мысль Замятина об ограниченности обоих начал в отдельных проявлениях, так и об их несоединимости в художественном пространстве романа: революция терпит поражение. Философский уровень реализации конфликта аполлонического / дионисийского осмыслен Замятиным с позиции теории энтропии. В философии Замятина энтропия становится синонимом застоя и, как следствие, деградации и смерти, спасением от которой может являться только вечная активность энергии. В этой связи коллизия аполлонического / дионисийского в романе «Мы» проецируется на противопоставление энтропийного и энергийного начал. Отсюда идея вечной, бесконечной революции как энергии, взрывающей энтропию, выводящей Вселенную из состояния покоя. Взаимодействие психологического, пространственного и философского уровней позволяет реализовать комплекс идей – бесконечной революции, протеста против

авторитаризма и порабощения человека цивилизацией, невозможности изменения человеческой природы.
Ключевые слова: фаустовская тема, фаустовская культура, идея преображения мира, антиутопия, аполлоническое, дионисийское.

Говоря об особенностях жанра антиутопии XX в., В. Маканин отмечал: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность» [Маканин 1996: 149 -150]. «К началу 1930-х гг., – отмечает В. Гудкова, – идея Великой утопии обретает конкретику чертежа» [Гудкова 2008: 13]. Конкретику обрело и понимание того, что преображение мира влечет за собой преображение, изменение человеческой природы, что оказалось гораздо страшнее. Преображенное пространство диктовало человеку свою волю, и это неизбежно вызывало конфликт «природного» и «цивилизационного», человеческого и фаустовского, осмысленного как противоборство дионисийского и аполлонического.

В романе Е. Замятина «Мы» (1921) конфликт аполлонического / дионисийского, в рамках которого происходит осмысление фаустовской темы, развивается на трех уровнях. Первый – *психологический* – вскрывает проблему самоидентификации фаустовского сознания, воплощенного в образах главных героев романа Д-503 и I-330. Д-330 – талантливый ученый-математик, строитель космического корабля «Интеграл» – носитель коллективного фаустовского сознания, усилиями которого в свое время было построено «Единое государство» разума, и которое, уже однажды преобразив мир, жаждет преображения иных цивилизаций: «*Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит еще более славный подвиг: благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми*» [Замятин 1990: 3]. Это «благодетельное иго разума» представляет аполлоническое начало в его ницшеанской трактовке как «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога» [Ницше 2007: 451], гений государственности.

I-330 – революционерка, образ которой наследует черты романтического героя-бунтаря, ее цель – борьба за свободу против «царства разума», превратившегося в выхолощенный безликий мир уравниловки, заключенный в стены стеклянного города, где каждая минута жиз-

ни горожан строго регламентирована государством и Благодетелем: «*Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем <…> выходим на прогулку <…> отходим ко сну*» (10). Единым Государством контролируется даже интимная жизнь человека, получающего вместо любви суррогат – счастье по розовым талонам. В этом смысле мечта I-330 – новое преображение уже преображенного мира путем соединения «Единого государства» и «Мира за зеленой стеной» – воплощения стихийности природных сил, мира, наполненного яркими красками, дурманящими запахами. В нем живут веселые, жизнерадостные «дикие» люди, которым по душе свободное, не скованное никакими регламентациями, природное существование.

Под воздействием любви к I-330 Д-503, в начале романа беззаветно преданный идеологии Благодетеля, испытывает мучительное раздвоение, пытаясь отождествить себя то со сторонниками Единого Государства, то с представителями «дикого» природного мира и действующей в нем революционной организацией «Мефи». Благодаря общению с I-330 Д-503 пересматривает свои философские и идеологические взгляды, что, по мнению Т. Давыдовой, «свидетельствует о сложной эволюции Д-503, который превращается из машиноподобного “нумера” в трагического героя, сознательно отказывающегося от аполлонической, энтропийной стихии во имя обретения индивидуальности, любви и свободы» [Давыдова 2004: 138], возвращаясь, тем самым, к дионисийским истокам. В то же время во внутренних колебаниях, душевных сомнениях Д-503 просматриваются черты «русского Фауста», которые обозначаются исследователями как «гамлетизм» с присущими ему неуверенностью, двойственностью, рефлексией [Якушева 1991: 139].

В отличие от раздвоенности Д-503, которая имеет «приобретенный» характер, дуализм образа I-330 обусловлен авторской заданностью. Он имеет синтетическую природу и наследует одновременно черты образов Фауста и Мефистофеля, осмысленных Е. Замятиным в русле модернистских традиций. С одной стороны, в образе I-330 находит свое воплощение фаустовская идея революционных устремлений человечества, бунта против всякого застоя, даже того, что несет в себе «блаженный покой»: «*Революции бесконечны <…> Только разности – разности – температур, только тепловые контрасты – только в них жизнь. А если всюду, по всей Вселенной, одинаково теплые – или одинаково прохладные тела <…> Их надо столкнуть – чтобы огонь, взрыв, геенна. И мы – столкнем*» (116). С другой стороны, – эта же

идея у Замятина подпитывается демоническим началом: революционная организация носит название «Мефи», и в ее устремленности к бесконечному бунтарству слышны отголоски самохарактеристики гетевского Мефистофеля («Мы с жилкой творческой, мы род могучий, / Безумцы, бунтари…» [Гете 1976: 372]), которого Господь направляет расшевелить человека от спячки и лени. В этой связи В. Чаликова справедливо отмечает, что «Замятин брезглив к расхожему, пошлому демонизму. Дьявольское в его текстах имеет статус научной категории: это неэвклидовое, энергетическое начало, необходимое для общей гармонии и контролируемое высшим началом» [Чаликова 1992: 182]. Но в мире романа «Мы» Бог мертв, и некому направлять и контролировать демоническое начало: «Сатана там правит свой бал – за стенами стеклянной клетки – полнокровно и неудержимо, но Того, кто позволяет ему это, мы не находим; в сознании героя мелькает иногда бессильная тень свергнутого, отмененного и ненужного Бога древних. В нем нет той нежной авторской ностальгии, которая высвечивает другие образы старого мира <…> Это аналог деспота Благодетеля, его архаичный прототип» [Чаликова 1992: 183]. Вместо него божественную функцию спасения человечества берет на себя дьявольское начало, традирующее романтический образ Сатаны как злой силы, творящей добро. Об этом свидетельствует характеристика, данная Мефистофелю самим Замятиным: «Мефистофель – величайший в мире скептик и одновременно – величайший романтик и идеалист. Всеми своими дьявольскими ядами он разрушает всякое достижение, всякое сегодня <…> потому, что он втайне верит в силу человека стать божественно-совершенным» [Цит по: Давыдова 2004: 140]. Этой характеристике вполне соответствует образ I-330, которая ради спасения человечества готова разрушить все до основания и уничтожить несогласных. Здесь важно подчеркнуть, что в интерпретации Замятина мефистофелевское начало являет аналог дионисийского. В этой связи исследователями отмечено, что синтетичный образ I-330 «ассоциируется с Дионисом в исключающих друг друга интерпретациях Ф. Ницше и В.И. Иванова. Первый из них связывал этого языческого бога с Антихристом, а по мнению второго, дионисийская религия предшествовала христианству. У замятинской героини есть черты «одичалого демона» в античном смысле (Ницше) и Мефистофеля» [Давыдова 2004: 139]. Искушая Д-503 запретными удовольствиями дионисийского «Мира за зеленой стеной», I-330 добивается от него согласия на участие в революции. Но, в отличие от Д-503, который не видит смысла в слепом бунте, в своем порыве к свободе идет до конца, принимая ее трагические последствия – мученическую смерть.

Второй уровень развития конфликта аполлонического / дионисийского можно условно обозначить как *пространственный*, являющий столкновение и противоборство двух миров – Единого Государства и Мира за зеленой стеной как вечной оппозиции цивилизации и природы. Цивилизация Единого Государства, являющая в романе образ аполлонического начала, воплощена в образе стеклянного города – сотворенного человеком искусственного пространства, из которого напрочь вытеснена живая природа («*Человек перестал быть диким животным только тогда, когда он построил первую стену*» (63). В. Чаликова отмечает, что «Единое Государство новый образ жизни упаковывает в сохранившуюся в памяти однолинейную городскую форму. Под деспотическим игом спрессовывается и эта форма – возникает монстр» [Чаликова 1992: 191]. Город в романе Замятина представлен как упорядоченный стерильный мир, из которого навсегда изгнаны страдания, отчаяние, болезни и «безумие мысли», а вместе с ними – и любовь, радость, веселье – т. е. все, что имеет отношение к хаотично-иррациональной сфере человеческих чувств и эмоций, которые остались за зеленой стеной и больше не препятствуют строгой регламентации бытия, образно воплощенной в «квадратной гармонии» городского пространства: «*Очищенный от низшего мира город <…> Непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратная гармония серо-голубых шеренг. И так: будто не целые поколения, а я – именно я – победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это, и я как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин..*» (98, 4-5). В этом пространстве рационально регламентирована и самая сущность личности, подавившей в себе человеческое начало и превратившейся в растворившийся в едином целом «нумер»: «Видишь себя частью огромного, мощного, единого», где *«"МЫ" – от Бога, а "Я" – от диавола*» (83). В этом смысле город в романе, по мнению Ч. Коллинза, представляет собой «модель сознания, угнетенного почти абсолютной властью рационального» [Чаликова 1992: 185]. Однако на этой же странице рядом с описанием стеклянного города – контрастное описание города прошедших столетий, представляющегося Д-503 нелепым анахронизмом: «*Мне вдруг вспомнилась картина в музее: их, тогдашний, двадцатых веков проспект, оглушительно пестрая, путаная толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц <..> И ведь, говорят, это на самом деле было – это могло быть. Мне показалось это так неправдоподобно, так нелепо, что я не выдержал и расхохотался вдруг*» (5). Образ старого города – тоже когда-то оплота цивилизации – вдруг оказыва-

ется сродни буйному, дикому миру природы, просматривающемуся сквозь стеклянные стены города новой цивилизации:

Желтые – с красными кирпичными прыщами – стены следили за мной сквозь темные квадратные очки окон, следили, как я открывал певучие двери сараев, как я заглядывал в углы, тупики, закоулки. Калитка в заборе и пустырь – памятник Великой Двухсотлетней Войны: из земли – голые каменные ребра, желтые оскаленные челюсти стен, древняя печь с вертикалью трубы – навеки окаменевший корабль среди каменных желтых и красных кирпичных всплесков <…> И деревья, как свечки, – в самое небо; как на корявых лапах присевшие к земле пауки; как немые зеленые фонтаны <..> И все это карачится, шевелится, шуршит, из-под ног шарахается какой-то шершавый клубочек, а я прикован, я не могу ни шагу – потому что под ногами не плоскость – понимаете, не плоскость, – а что-то отвратительно-мягкое, податливое, живое, зеленое, упругое (83, 102).

Образ «зеленого мира» в романе явлен как воплощение дионисийской стихии, как гармоничное единение человека и природы.

Отметим, что в своей трактовке аполлонического / дионисийского Е. Замятин отходит от ницшеанского канона, согласно которому аполлоническое отождествлено с индивидуальным началом, а дионисийское представлено началом, разрушающим аполлонический принцип индивидуации. Согласно Замятину, индивидуальность аполлонического есть индивидуальность коллективная, т. е. индивидуальность МЫ, которой противостоит индивидуальность Я представителей «зеленого мира», остро прочувствованная Д-503 в момент дионисийского экстаза: «*Это было необычайно странное, пьяное: я чувствовал себя над всеми, я был я, отдельное, мир, я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей*» (104). В этом смысле конфликт аполлонического / дионисийского как столкновение двух миров – Единого Государства и Мира за зеленой стеной – представляет собой столкновение коллективного и индивидуального, единого и единичного, природного и городского сознания и, в конечной своей сути конфликт человеческого и фаустовского начал, которые в романе Замятина антагонистически разведены в два чужих друг другу мира. Единственный способ их объединить – путем революции разрушить зеленую стену, на что направлены устремления I-330 и членов организации «Мефи»: «*пришел день, когда мы разрушим эту Стену – все стены – чтобы зеленый ветер из конца в конец – по всей земле*» (103).

В осмыслении в романе конфликта аполлонического / дионисийского усматривается мысль Замятина об ограниченности, несостоятельности обоих начал, существующих в отдельном друг от друга про-

явлении («Аполлоническое начало, – отмечает Т. Давыдова, – дает лишь подобие счастья – благополучие, дионисийское – свободу, чреватую трагедией» [Давыдова 2004: 138]), и в то же время – об их несоединимости в художественном пространстве романа: революция терпит поражение. Но в ее образе – мечта писателя о свободном гармоничном человеке, в котором рациональное и эмоциональное органично дополняют друг друга: «*Кто они? («Лесные» люди) Половина, какую мы потеряли, Н и О – а чтобы получилось Н2О – ручьи, моря, водопады, волны, бури – нужно, чтобы половины соединились*…» (109). В этом смысле в романе «Мы» черты антиутопии отступают, уступая место утопии, образуя «диалог жанров», на который указывает В. Чаликова [Чаликова 1992: 168].

Отметим, что в романе Е. Замятина конфликт аполлонического / дионисийского как противопоставление миров цивилизации и природы может иметь и более широкую трактовку, которая найдет свое продолжение в написанных позднее пьесе «Атилла» и романе «Бич Божий». В конфликте романа «Мы» исследователи усматривают проекцию на противостояние двух культур – Запада и Востока. Ссылаясь на критические статьи Е. Замятина и его предполагаемое предисловие к роману, Ф. Винокуров отмечает, что, по замыслу Замятина, в романе «Мы» зарождается тема «борьбы свежих «варварских» народностей – против дошедшей до предела своего развития, построенной на рабстве, состарившейся, вырождающейся римской цивилизации» [Винокуров 2010]. В предисловии к роману «Мы» и позднее в заметках о работе над новым историческим произведением (1928 г.) Замятин подчеркивал тенденцию интенсивного развития культуры Востока, которая в недалеком будущем опрокинет окостеневшую западную цивилизацию: «Мы живем в грозовые дни. Еще катится, затихая, эхо по далям и ширям России, сухой и знойный ветер дует с востока на запад, там, на западе, нависают тучи все чугунней – и скоро грохнут на головы вниз, буйно хлынут воды, смоют старые дома и государства»; «Запад и Восток. Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже попадает в безвоздушное пространство, и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши скифские степи…» [Винокуров 2010]. В этих записях Замятина исследователи справедливо усматривают художественно-эстетическое воплощение мысли Шпенглера об интенсивном развитии восточно-сибирской культуры, за которой философ видит будущее, а также продолжающих идеи Шпенглера воззрений А. Блока и Н. Бердяева, изложенных в работах «Крушение гуманизма»

и «Воля к жизни и воля к культуре»[1] [Давыдова 1997: 99]. И хотя исследователи акцентируют эти положения в основном в связи с историческими произведениями Е. Замятина «Атилла» и «Бич Божий» (что справедливо, ибо именно в этих произведениях они нашли наиболее яркое и глубокое осмысление), представляется все же, что мысль о противостоянии культур Запада и Востока была намечена Замятиным уже в романе «Мы». И в этом смысле, помимо своего антиутопического содержания, произведение Замятина приобретает черты романа-аллегории.

В мечте о гармоничной свободной человеческой личности обозначен выход на третий – *философский* – уровень реализации конфликта аполлонического / дионисийского, осмысленного Замятиным с позиции теории энтропии – равномерного распределения тепловой энергии. Исследователями неоднократно отмечалось, что Замятин был знаком и с оригинальной теорией энтропии Ю.Р. Майера и с ее культурологической трактовкой в книге О. Шпенглера «Закате Европы», с которой писатель успел познакомиться еще до того, как она была переведена на русский язык [Давыдова 2004: 129]. Отталкиваясь от мысли Шпенглера о том, что апокалипсис западной культуры обусловлен угасанием творческой духовной энергии, Замятин в статье «О литературе, революции и энтропии» приравнивает революцию к космическим законам: «Закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный <…>, такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии)», утверждая при этом, что «догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве – это энтропия мысли» [цит по: Давыдова 2004: 131]. Так, в философии Замятина энтропия становится синонимом застоя, стагнации и, как

[1] Так, А. Блок отмечал, что «Варварская масса <..> в конце концов затопила своим же потоком <..> цивилизацию, смела Римскую империю с лица земли»; во времена, когда «цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность <..> бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы» / Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Художественная литература, 1960-1963. – Т. 6. – С. 93-115. – С. 98, 99, 111; в статье Н. Бердяева обосновывается мысль о силе русской варварской стихии, по которой тоскует цивилизация Запада, и которая обеспечивает русскому сознанию способность «понять кризис культуры и трагедию исторической судьбы более остро и углубленно, чем более благополучным людям Запада. В душе русского народа, быть может, сохранилась большая способность обнаруживать волю к чуду религиозного преображения жизни» / Бердяев Н. Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – С. 162-174. – С. 174.

следствие, деградации и смерти, спасением от которой может являться только вечная активность энергии. В этой связи коллизия аполлонического / дионисийского в романе «Мы» проецируется на противопоставление энтропийного и энергийного начал. Отсюда осмысленная в романе идея вечной, бесконечной революции как энергии, взрывающей энтропию, выводящей Вселенную из состояния длительного покоя. Следует отметить, однако, что прославление Замятиным идеи вечной революции имеет ряд оговорок. Во-первых, речь идет о революции в ее романтическом понимании как свободного бунта. Обоснованная Замятиным вечность и бесконечность революции делает ее привлекательной, прежде всего, как бесцельный перманентный космический процесс – залог непрерывного развития человечества, ибо достижение всякой цели есть энтропийная стагнация. В этом смысле, по словам самого же Замятина, революция является формой отражения «огромного фантастического размаха духа нашей эпохи, разрушившего быт, чтобы поставить вопросы бытия» [Винокуров 2010]. Во-вторых, понятие бесконечной революции – и это существенно – не подразумевает ее окончательной победы, а, следовательно, и последствий. Несмотря на свою бесконечность – это процесс здесь и сейчас. В этом смысле замятинский образ революции, лишенной проекции в будущее, написан с большой осторожностью. И дело не только в том, что Замятин, как верно отмечает В. Чаликова, «мыслил не “эрами”, а “моментами”» [Чаликова 1992: 161], но и в том, что у писателя было четкое понимание того, что благие намерения революции чреваты насилием и кровопролитием: фраза «Христос, практически победивший, – Великий Инквизитор» [Давыдова 2004: 141] была озвучена Замятиным за несколько лет до написания романа «Мы».

Философская трактовка автором темы бесконечной революции как залога непрерывного развития человечества делала привлекательной фаустовскую идею, которая осмысливалась в русле романтических традиций как мечта о преображении мира. Это позволило Замятину обозначить проблематику своего романа как фаустовскую, подразумевая под ней целый комплекс идей – бесконечной революции, протеста против механизации человека, борьбы против любых форм консерватизма и т.д. [Давыдова 2004: 131]. Однако вопреки мнению самого писателя, современные исследователи склонны рассматривать роман «Мы» как произведение «антифаустовское», усматривая в нем протест не столько против конкретной политической системы, сколько против порабощения человека индустриальной цивилизацией [Чаликова 1992: 170-174], что справедливо, поскольку, согласно художественной логике романа, Единое Государство было в свое время создано в результате

последней и окончательной всемирной революции, т. е. в результате победы фаустовского духа, и представало уже как событие, хотя и вынесенное за рамки сюжета, но положенное в основу коллизии романа. Кроме того, исследователями отмечалась острая полемика Замятина с философией эволюции Гете [Давыдова 2004]. Думается, что в данном случае, несмотря на кажущиеся разночтения, трудно оспорить как правоту автора, – в недавнем прошлом революционера, т. е. человека, причастного к происходившим в России переменам, – так и правоту современных исследователей, обладающих «избыточным видением» и способных к более объективной оценке культурно-исторической ситуации первой половины XX века – века осуществления утопий.

На наш взгляд, полемика по поводу того, против чего конкретно протестовал Замятин в своем произведении – против тоталитарной системы, складывающейся в России, или против пагубного влияния на человека крайних форм цивилизации, – не суть важно. Представляется, что внимания заслуживают прежде всего размышления писателя о сущности революционной идеи, а конкретнее – о недопустимости окончания революции, поскольку рабство политическое (социальное) и рабство индустриальное суть результаты революционной борьбы за свободу. Достигнутая свобода оборачивается рабством в той или иной его форме, и в этом – источник бесконечности, перманентности революций. Проблема в том, что, лелея мечты о преображении мира (создании его совершенной формы) люди упускают из внимания то, что их осуществление влечет за собой преображение человека. В совершенном мире должны жить совершенные люди. Всякая революция в ходе пересоздания мира устанавливает новые законы, ценности, правила для всех, но не все могут или хотят им соответствовать. Потому, чтобы достичь полного соответствия, нужно изменить не только мир, но и саму человеческую природу, предварительно разрушив ее до основания. Процесс этого разрушения ярко представлен в романе Замятина – комфортно чувствовать себя в Едином Государстве могут не люди, а «нумера» с атрофированными чувствами и «вырезанной фантазией», но даже среди них находятся способные к бунту, что свидетельствует о невозможности изменения природы человека.

ЛИТЕРАТУРА

Винокуров Ф. «Мы» и «Бич Божий» Е. Замятина: два варианта воплощения одной темы // Toronto Slavic Quarterly. Toronto: University of Toronto, 2005. № 13 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://sites.utoronto.ca/tsq/13/vinokurov13.shtml – Последнее обращение 17.08.2016.

Гете И.-В. Фауст // Гете И.-В. Собр. Соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975-1980. Т. 2. С. 7-440.

Гудкова В. Рождение советских сюжетов. М.: НЛО, 2008. 456 с.

Давыдова Т.Т. Тема «заката Европы» в дилогии Е.И. Замятина об Атилле // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. Вып. 3. С. 94-104.

Давыдова Т.Т. Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина «Мы» // Гете в русской культуре XX века. М.: Наука, 2004. С. 128-143.

Замятин Е. Мы // Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 3-155. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

Маканин В. Комментарий к повести «Лаз». Интервью, данное Янушу Свежему // Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo, pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 1613). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996. S. 142-150.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Минск: Харвест, 2007. С. 447-572.

Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? // Чаликова В. Утопия и культура. Эссе разных лет: В 2 т. М.: ИНИОН РАН, 1992. Т. 1. С. 150-194.

Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гетевские чтения. 1991. М.: Наука, 1991. С. 165-192.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Р.Г. ЖИТКО (*Гродно, Беларусь*)

УДК 821.161.1-31(Пелевин В. О.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,44

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ И КОННОТАЦИЯ КАТЕГОРИИ ПУСТОТЫ В РОМАНЕ В.О. ПЕЛЕВИНА «t»

Аннотация: Статья посвящена исследованию и интерпретации сущности категории пустоты в романе В.О. Пелевина «t» в аспекте художественного воплощения и коннотации. Рассмотрена специфика взаимосвязи пустоты с постмодернистской категорией хаосмоса. Охарактеризована проблема соотношения реальности и псевдореальности в романе, а также роль пустоты в моделировании и онтологии «виртуальной», иллюзорной действительности. Проанализированы основные характерные особенности влияния идей гностической философии (в частности, мистических представлений о роли демиурга в судьбе и развитии вещественного, материального мира) на моделирование сюжетного и ценностного пространства данного художественного текста. Установлена также смысловая и ценностная взаимосвязь категории ничто/пустоты со спецификой т. наз. циклических мифологем, сущность которых заключается в актуализации мотива умирания и воскрешения мира либо божества. Выявлена общая коннотация категории ничто/ пустоты в данном художественном тексте, связанная с определенным ценностным дуализмом: с одной стороны, пустота охарактеризована в качестве «проекции» иллюзорной псевдодействительности, с другой – в качестве метафоры потенциальности, свободного пространства для творческой активности. Кроме того, проанализирован и охарактеризован ряд образов, являющихся вариантами категории пустоты в данном художественном тексте (таких, как *пустыня*, *пустырь*, *Оптина Пустынь* и др.).
Ключевые слова: Виктор Пелевин, пустота, постмодернизм, хаосмос, Ничто.

В рамках современной литературной ситуации творчество Виктора Олеговича Пелевина, несомненно, занимает одну из ключевых по-

зиций. Романы, сочетающие элементы дзен-буддизма и мистики, яркую интертекстуальную игру, своеобразную художественную философию и образность массовой культуры, снискали уважение критики, получили немало значительных литературных премий и неизменно привлекают внимание читательской аудитории. Закономерен и широкий научный интерес к художественному миру данного автора.

Так, А. Генис считает Виктора Пелевина «наиболее характерным представителем собственно постсоветской словесности» [Генис 1997]. Исследователь отмечает «стратегическую новизну» прозы данного автора, определяя его в качестве одного из ключевых представителей русской литературы. С. Корнев ставит В.О. Пелевина в мировой литературе в один ряд с Х. Л. Борхесом, Х. Кортасаром, К. Кастанедой, отчасти с Ф. Кафкой и Г. Гессе: «Это доступная, увлекательная и предельно ясная философская проза с оттенком мистики и потусторонности, простая для восприятия и обладающая концентрированным содержанием» [Корнев 1997].

Не представляется спорным тот факт, что в художественном мире В.О. Пелевина исключительную важность и значимость имеет категория пустоты [Скоропанова 2001]. Наиболее известным произведением автора, активно использующим данную категорию в различных её аспектах, является роман «Чапаев и Пустота» (1994), однако подробный анализ творчества Виктора Пелевина позволяет выявить и иные тексты, где категория пустоты имеет не меньшую художественную значимость. Исключительный интерес в данном отношении представляет роман «t», впервые изданный в 2009 г.

Сюжет романа, в сущности, сводится к метафизическому духовному путешествию главного героя графа Т. в поисках «*Оптиной Пустыни*», причем очевидно, что в романном смысловом поле данный локус не тождественен реально существующему мужскому монастырю. Так, путь графа начинается, по сути, с философского вопроса о том, что именно представляет собой искомое место, какова его природа и каковы пути его достижения/постижения. По мере развития действия на духовные искания героя начинают оказывать влияние многие религиозные, философские и мистические учения (дзен-буддизм, гностицизм, идеи Владимира Соловьева, солипсизм и др.), вследствие чего у романной Оптиной Пустыни теряется коннотация пространственного локуса и появляется семантика «духовного состояния», которого необходимо достичь [Пелевин 2009: 303-304]. Синонимом данного состояния становится категория пустоты (как восточный символ просветленного сознания), и данное понятие крепко срастается по ходу сюжета с наименованием *Оптина Пустынь*. Главный герой (сперва

неосознанно, а затем вполне целенаправленно) стремится к внешней и внутренней гармонии, которую символизирует пустота (к примеру, в её восточной, дзен-буддистской коннотации).

Образными, зримыми инвариантами категории пустоты становятся *пустыня* и *пустырь*. Так, персонаж Кнопф, в беседе с графом Т. рассуждая о плюральности мира и человека, упоминает египетского фараона Эхнатона как «фараона-отступника, который перенес столицу в пустыню и первым в мире попытался уйти от многобожия» [Пелевин 2009: 120]. В данном случае образ «города в пустыне» (имеется в виду, очевидно, Ахетатон) символизирует монотеистическую концепцию бытия, связанную с идеей о «множественном единстве» мира, что сближает данную трактовку категории пустоты со спецификой постмодернистского хаосмоса. Кроме того, Кнопф упоминает, что после смерти Эхнатона его столица была разрушена и опустошена, что вновь подчеркивает своеобразную метафизическую «победу» пустоты/пустыни над начинанием правителя [Пелевин 2009: 120-121]. Характерно, что образ пустыни в романе достаточно неоднороден. Так, в ходе совместного мистического эксперимента ламы Джабмона и графа Т., в ходе которого граф должен был «увидеть мир глазами Достоевского», лама перечисляет возможные варианты того, что предстанет перед внутренним взором Т., называя в числе прочего «ледяную пустыню» [Пелевин 2009: 192]. Очевидно, что данный образ (наряду с иными перечисленными, среди которых «река огня» и «небесный сад»), предполагаемый ламой Джамбоном в качестве возможной формы мистического откровения, призван отражать внутреннюю, сущностную природу мира (в противовес его зримой, иллюзорной действительности). Необходимо заметить, что проблематика корреляции иллюзии и реальности представляется в творчестве В.О. Пелевина исключительно важной; так, О.В. Богданова, С.А. Кибальник и Л.В. Сафронова указывают на актуальность данной темы в романах Пелевина разных лет [Богданова, Кибальник, Сафронова 2008]. По замечанию же В. Пригодича, «Пелевин свято верует (не без пленительного плутовства) в тотальную иллюзорность реальности, в которой мы живем, а, точнее, полагаем, что живем» [Пригодич 2003].

Мотив «творения из пустоты» в очередной раз актуализирует в романе «t» персонаж Ариэль (именуемый также Ариэлем Эдмундовичем Брахманом, чье имя в выходных данных романа значится в траурной рамке в качестве литературного редактора текста), «демиург» и мнимый «соавтор» происходящего действия. Осмысляя сущность гностической трактовки образа демиурга, исследователь В.О. Кубышкина замечает: «Неявленному Богу противопоставлен Демиург, второсте-

пенная духовная сущность. Бренность земли – проекция слабости и несовершенства ее создателя. Ирония состоит в том, что Демиург, задумавший план мироустройства, не подозревает о небесной иерархии и, оказавшись в пустоте (*кеноме*, нижней границе Вселенной, по гностикам), мнит себя Истинным Творцом» [Кубышкина 2015]. В романе «t» демиург неоднократно контактирует со своим «главным героем» графом Т., излагает ему свою плюральную концепцию мира (согласно которой человека в разные моменты «сочиняют разные боги»), а также поясняет графу специфику хода работы над сюжетом, в котором сам Т. задействован как персонаж. В частности, Ариэль ссылается на «тибетских лам», ведущих себя так, будто «палатку на пустыре открыли», в связи с чем в сюжетное поле произведения с участием графа Т. необходимо ввести «наезд на тибетский буддизм» [Пелевин 2009: 259]. Упомянутая «палатка на пустыре», в сущности, становится аллегорическим воплощением деятельности сознания «на *пустом* месте», проекцией акта мышления в качестве акта творения. В сущности, сам Т. сообщает Ариэлю его могущество, посредством веры в то, что тот является демиургом. Однако когда открывается истина, Ариэль теряет силу, уравниваясь в творческих возможностях с самим графом Т. «Бытие действительно, лишь если кем-то осознается. Поэтому-то Создателю и нужен сознающий человек» [Кубышкина 2015]. Данное обстоятельство выводит графа Т. из роли созерцателя и делает его даже не сотворцом, а практически единовластным творцом всего сущего (и творцом самого себя, в частности). По сути, в романе «t» «вочеловечивание» Ариэля необходимо, чтобы начать диалог с главным героем – графом Т., который является ключом к спасению: принесение Т. в жертву древнему божеству должно завершить мировой цикл [Кубышкина 2015]. Это явление восходит к универсальной мифологеме о цикличности мира, представленной в образе умирающего и воскрешающего божества, согласно которой символическая смерть и возрождение дают начало новому витку вселенского развития [Саенко 2010]. Момент умирания (небытия) как в пространстве мифа, так и в сюжете романа «t» олицетворяется пустотой.

Кроме того, сам граф Т. в определенный момент становится создателем мира, окружающего героя. Т., умерев и воскресая из мертвых, прежде чем вернуться в мир, полностью создает его из ничего, из пустоты: «Т. пришел в себя. И сразу же понял, что напрасно это сделал – вокруг ничего не было» [Пелевин 2009: 156]. Кенома, пустота – точка отсчета для записи нового бытия, это перспектива возможностей, среди которых следует выбрать единственно правильную для существования идеального мира [Кубышкина 2015]. «Зримый» образ окру-

жающей героя пустоты представлен абсолютной чернотой, где буквально «не видно ни зги», и герой посредством акта творения «заполняет» эту пустоту, «сочиняя» весь окружающий мир. У пустоты открывается потенциал для заполнения – и, следовательно, появляется определенная положительная коннотация. Как отмечает В.О. Кубышкина, в случае с современным произведением классическая метафора буквализируется в соответствии с законами постмодернизма, один из которых – представление Ж. Деррида о мире как тексте. В романе «t» эта мысль прямо озвучивается: «Я начал создавать мир как текст», т.е. то, что написано – единственно существующее [Кубышкина 2015]. Здесь еще более очевидной становится параллель данного явления с гностическим образом демиурга, для которого, как мы видим в романе «t», всё сущее предстаёт лишь процессом его «творчества» [Кабанова 2011]. Очевидно, что в данном аспекте обыгрывается одна из ярчайших черт постмодернистского художественного творчества, когда фактически стирается любое различие между текстовой и внетекстовой действительностью, преодолевается граница между творчеством и бытием. Иными словами, «художественное время романа "t" – это длительность создания данного текста, затраченное на его прочтение; пространство – художественное пространство, обнажающее свою литературную сконструированность» [Кабанова 2011]. Структура процесса творчества и рецепции проявлена здесь наиболее наглядно. Помимо этого, В.О. Пелевина интересует «власть героя над собой и своей реальностью» [Липовецкий 2010].

Тем не менее, в романе содержится прямое указание на иллюзорность любого языкового творчества, что служит отсылкой к идее об иллюзорности сознания как такового (эта мысль в значительной степени свойственна многим произведениям В.О. Пелевина). Данное замечание вполне гармонично согласуется как с дзен-буддистским, так и с постмодернистским аспектом романа «t». Так, лама Джамбон определяет это обстоятельство следующим образом: «Слова – очень древний инструмент, – сказал он. – Их появление вызвано тем, что так было удобнее охотиться на крупных зверей. Я могу сказать – «рука, дубина, мамонт». И вот, пожалуйста, дубину действительно можно взять в руку и дать ей мамонту по морде. Но когда мы говорим «я», «эго», «душа», «ум», «дао», «бог», «пустота», «абсолют» – все это слова-призраки. У них нет никаких конкретных соответствий в реальности, это просто способ организовать нашу умственную энергию в вихрь определенной формы» [Пелевин 2009: 308]. Вследствие этого неизбежно возникает явление неопределенности, плюральности мира, когда внутренняя пустота явления может быть заполнена не одним неиз-

менным значением, а множеством семантических вариаций. Рассуждая о множественности и неопределенности человека (как и любого иного предмета), герои приходят к мысли, что «сам по себе человек не более переменчив, чем пустой гостиничный номер. Просто в разное время его населяют разные постояльцы» [Пелевин 2009: 308]. Пустота (как внутренняя сущность), таким образом, имеет перспективу заполнения любым значением, что создает неизбежность плюральности возможных точек зрения на мир и иллюзорности любой из них. Иными словами, граф Т. «учится создавать свою собственную реальность, открывая дверь из псевдореальности безличных фантазмов в реальность личной свободы» [Липовецкий 2010]. Это позволяет герою осуществить своеобразный «побег» из реального мира в мир иллюзорный, в связи с чем исследователем М. Липовецким особо подчёркивается мотив эскапизма, актуализированный в романе «t». С этим фактом согласуется и замечание Д. Быкова об особой значимости в художественном мире В. Пелевина мотива бегства, пути из духовного кризиса: по мнению исследователя, этот мотив воплощается и подчёркивается именно с помощью категории пустоты [Быков 1996]. Свойственная Виктору Пелевину тематика иллюзорности/«виртуальности» и её корреляции с сознанием, на которую указывал и А. Архангельский, получает, таким образом, дальнейшее развитие [Архангельский 1999]. Затем коннотация пустоты в романе еще более сближается с восточным её истолкованием, параллельно с этим главный герой постепенно знакомится с учениями, рассматривающими и интерпретирующими пустоту. Как объясняет графу Т. лама Джамбон: «..сначала ламы объясняют ученику философскую категорию "пустотности". Потом учат видеть пустую природу преходящих вещей. Затем объясняют, что пустота ума подобна сознающему пространству, и так далее. И через некоторое время эти умственные построения настолько сжимаются во времени, что начинают напоминать непосредственное восприятие – как говорят сами ламы, “надуманное становится ненадуманным”. Это у них и называется непосредственным переживанием истины» [Пелевин 2009: 303]. Следовательно, своеобразным итогом духовного пути графа Т. в Оптину Пустынь становится обретение внутренней гармонии, связанное с постижением «пустой сущности» всех явлений мира; следуя по этому пути, герой трансформирует собственное сознание, обнаруживает себя субъектом и творцом. Граф Т. в конечном счете узнаёт следующую философскую интерпретацию того духовного состояния, к которому он стремился: «“Оптина” происходит от латинского глагола “optare” – “выбирать, желать”. Здесь важны коннотации, указывающие на бесконечный ряд возможностей. Ну а “Пустынь” – это пустота, куда же без

нее. Сколько здесь открывается смыслов…» [Пелевин 2009: 308]. Оригинальное истолкование данного названия персонажами романа раскрывает сущность философских исканий главного героя: пустота становится олицетворением «освобождённого духа», самодостаточного в своей онтологии и имеющего потенциал активного творческого действия. Установка на сосуществование множественности смыслов пустоты здесь коррелирует и с постмодернистской художественной парадигмой [Липовецкий 2001]. В сущности, плюральное видение мира, свойственное постмодернистской художественной философии, является одним из важнейших факторов творческой свободы.

Практически прямое указание на завершение духовного странствия графа Т. и на метафизическое обретение им сакральной Оптиной Пустыни содержит стихотворный текст, включенный в финальную часть романа:

«Как на закате времени Господь выходят Втроем
Спеть о судьбе творения, совершившего полный круг.
Кладбище музейного кладбища тянется за пустырем
И после долгой практики превращается просто в луг»
[Пелевин 2009: 308].

Цикл бытия, таким образом, замыкается: творение отождествляется и сливается со своим творцом, и из *Ничто* (пустоты) проявляется *Нечто*. Осознав собственную природу, граф Т. фактически становится единственным автором, сочиняющим самого себя «из пустоты», у которой в связи с этим появляется семантика «свободного места» для творчества.

На основании вышесказанного представляется возможным заключить, что художественная категория пустоты в романе В.О. Пелевина «t» предстает в различных аспектах своей коннотации (в дзен-буддистском, гностическом, мифологическом осмыслении) и актуализирует широкую систему образов и мотивов. Так, в структуре романа появляются мотивы сакрального творения, освобождения сознания, «сочинения» мира-текста, духовного самосовершенствования и др. Пустота принимает функцию аллегории хаотического, иллюзорного мира – и вместе с тем олицетворяет собой достижение итогов духовного развития человека, открывшего истинную сущность любой действительности.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева, И.С. Постмодернизм в русской литературе / И.С. Андреева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm – Дата доступа: 15.03.2016.

Архангельский, А. Пелевин система зеркал / А. Архангельский [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://pelevin.nov.ru/stati/o-sist/1.html – Дата доступа: 24.05.2016.

Богданова, О.В., Кибальник, С.А., Сафронова, Л.В. Литературные стратегии Виктора Пелевина / О.В. Богданова, С.А. Кибальник, Л.В. Сафронова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nlcg.spb.ru/book/-Literaturnye-strategii-Viktora-Pelevina.html – Дата доступа: 24.05.2016.

Быков, Д. Побег в Монголию / Д. Быков [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html – Дата доступа: 24.05.2016.

Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин / А. Генис // Звезда. – 1997. – №12. – С. 230-233.

Кабанова, И.В. Троица по Пелевину: автор-герой-читатель в романе «t» / И.В. Кабанова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/troitsa-po-pelevinu-avtor-geroy-chitatel-v-romane-t – Дата доступа: 16.03.2016.

Корнев, С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим / С. Корнев // Новое лит. обозрение. – 1997. – №28. – С. 244-259.

Кубышкина, В.О. Трансформация образа гностического демиурга в романе В. Пелевина «t» / В.О. Кубышкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20371 – Дата доступа: 16.03.2016.

Липовецкий, М.Н. Критерий пустоты / М.Н. Липовецкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/ural/2001/7/lipov.html – Дата доступа: 11.03.2016.

Липовецкий, М.Н. Три карты побега / М.Н. Липовецкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/15612/ – Дата доступа: 24.05.2016.

Пелевин, В.О. t / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2009. – 384 с.

Пригодич, В. Новый Пелевин, старый Лао-цзы, или Вечный Путь. Заметка первая / В. Пригодич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pelevin.nov.ru/stati/o-prgd/1.html – Дата доступа: 24.05.2016.

Саенко, Н.Р. Онтологическая поэтика пустоты / Н.Р. Саенко [Электронный ресурс]. http://www.monographies.ru/ru/book/view?id=78 – Режим доступа: – Дата доступа: 17.08.2016.

Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.htm#_Toc15730351 – Дата доступа: 26.02.2016.

Л.К. ОЛЯНДЭР (*Луцк, Украина*)

УДК 821.161.1-31(Астафьев В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,44

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА (На материале повести В. Астафьева «Пастух и пастушка»)

Аннотация. В статье сопоставляются мелодики и ритмики повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и узловых фрагментов романа Л. Толстого «Воскресение». Устанавливается перекличка таких стержневых мотивов, как необоримость любви и процесс обновления жизни, сосредоточено внимание на торжестве духовного человека над его бесчеловечным двойником. Опорой для избранных подходов к анализу мелодической основы повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и отдельных картин весны в романе Л. Толстого «Воскресение» служат методологические принципы С. Бураго. *Ритмико-мелодический* уровень астафьевской повести представлен как важнейший элемент ее структуры. Доказывается, что ее *формо-* и *смыслообразующая* функции крайне важны для раскрытия писательского замысла, понимания целостности произведения. Раскрывается специфика кольцевой, обрамляющей композиции. Анализируются звуковая организация текста как способ воплощения конфликта уже на уровне *Обрамления.* Доказывается, что рядоположение названия повести («*Пастух и пастушка*) с ее жанровым уточнением (*Современная пастораль*) вносит в ожидание реципиента предчувствие беды. Введение фрагмента из оперы «Пиковая Дама» явилось своеобразной формой признания в искренности, взаимопонимании и чистоты любви. Установлено, что созвучие между пасторальными тональностями в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и опере П. Чайковского «Пиковая дама» уподоблены тому гармоническому созвучию, которое характеризует внутренние структурные соотношения в произведении композитора. Сопоставленный гуманистический пафос В. Астафьева с пафосом Л. Толстого вселяет веру в победу добра над злом, Жизни над Смертью: в затекстовом уровне астафьевской повести победно звучит: «И смертью смерть поправ».

Ключевые слова: аллитерация, ассоциация, кольцевая композиция, метаморфозы, мотив, нарратив, ритмико-мелодический уровень, реципиент, системные связи.

Ритм и в самом деле явление сложное…

<…> Из всех … определений ритма только одно оказалось позитивным, а именно: ритм как повторение и соразмерность, однако и оно… не может быть признано достаточным… <…> Недостаточность же определения ритма через повторение видится в том, что функция ритма в жизни человека и функция ритма в искусстве воспринимается несравненно значительней элементарного повтора. <…> Всякий следующий элемент повтора – это одновременно то и не то, мы узнаем в нем прежнее, но это прежнее существует в новом окружении, а значит и в новом отношении к окружающему.

Сергей Бураго. Мелодия стиха

Цель этого небольшого исследования состоит в том, чтобы через поэтику, понимаемую в самом широком значении слова, определить функцию музыкальной структуры текста в раскрытии содержания произведения, положив в основу анализ формо- и смыслообразующей роли *ритмико-мелодического* уровня в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» с привлечением фрагментов из романа Л. Толстого «Воскресение».

Выбор – а значит и рядоположение – произведений Л. Толстого и В. Астафьева не является случайным. Он обоснован, с одной стороны, наличием созвучия жизненных концепций обоих писателей, с другой – определенной схожестью в организации произведения: оба закольцовывают текст.

Опорой для подходов к анализу мелодической основы повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» в целом и картин весны в романе Л. Толстого «Воскресение» служат методологические принципы С. Бураго. В частности, необходимо исходить из двух ключевых его положений:

«…не только поэт или писатель, но и музыкант-теоретик (Б.В. Асафьев. – Л.О.) утверждают: в искусстве слова заключена музыка. Причем “*музыка*” здесь вовсе *не метафора, а* именно *смыслоорганизующее организованное звучание*» (Тут и дальше курсив мой. – Л.О.) [Бураго 2007: 160];

«*…мелодия стиха не может слагаться только из звучания гласных* и немыслимым образом перескакивать через большинство звуков речи, т.е. через согласные. <…>» [Астафьев 1987: 177].

Сразу надо отметить, что в огромной литературе о В. Астафьеве и

о Л. Толстом – даже тогда, когда речь шла об евангельских текстах в «Воскресении» [Масолова 2015] или о мысли «мучительской», «бунтарской», «укоряющей» в нем [Кулешов 2012] – проблема музыкальной организации текстов этих писателей оставалась вне должного внимания, а сам роман «Воскресение» с повестью «Пастух и пастушка» не сопоставлялся. А между тем, ритмико-мелодическая основа начального абзаца толстовского романа не только создает необходимый эмоциональный настрой, вызванный остротой конфликта между гармонией мироустройства и дисгармоническим устройством мира людей, которые, стремясь к удобству существования, преступно убивают жизнь и одновременно духовного человека в самих себе. Ритмико-мелодическая основа начального абзаца помогает выявить ранее не замеченную его роль в структуризации основного мотива в романе. Ведь если о ней и говорили, то опирались лишь на смысл, заключенный в слове. В этом отношении характерен очень верный, но, на наш взгляд, все-таки недостаточный комментарий к «Воскресению»:
«Название романа, – пишется в нем, – как и открывающее его описание весны имеют глубокий философско-исторический подтекст, символически выражают тему повествования, тему нравственного, а через это и общественного обновления русской жизни» [Толстой 1964: 501].

Недостаточность этого определения проявляется в том, что оно сужает объем философской мысли и мироощущения в целом, заключенных в начальном абзаце.

Говоря о весне в «Воскресении», следует иметь в виду, что *весна* в нем – образ реальный и одновременно метафорический – символизирует собой не только надежду на *общественное* обновление русской жизни. Это лишь один, но не единственный пласт заключенного в образе *весны* смысла: речь идет о противоборстве *Жизни* и *Смерти,* о *необоримости Жизни и духовного человека,* т.е. о *Воскресении*. И путь к этой стороне содержания идет через ритмико-интонационную и мелодическую основу начального абзаца, через суггестивное, невыразимое:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезали деревья и не выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже и в городе» [Толстой 1964: 7].

Даже при первом – а значит и самом непосредственном – восприятии этого фрагмента большое эмоциональное воздействие оказывает наступательный ритм, передающий размеренное и неукротимое движение грозной силы, несущей смерть. (Таким, но еще более бездушным,

доведенным до полной механичности ритмом Д. Шостакович передаст в Ленинградской симфонии поступь фашистского нашествия).

Нетрудно заметить, что ритмико-интонационный строй *открывающего роман описания* победы *весны* держится на четырёхкратном повторе первой части синтаксической конструкции *как ни – была*, которая подчеркивала безуспешность неумолимого наступления людей на жизнь земли: как н**и** стар**а**лись – как н**и** счищ**а**ли – как н**и** дымили – как н**и** обр**е**зали… Но мелодика, выраженная повышением и понижением силы звука в сочетании со смыслом слов, передавала невыносимые страдания земли, которая стонала и кричала от боли: **и-а-а-и-а-и-и-и-а-и-ы-и-и-и-и-и-о-е**…

А согласные вместе с гласными передавали какофонию, сопровождающую безжалостно-разрушительную работу эгоистичного человека: **р-ст-жа-из-ур-заб-зе-счи-пр-тр-дер-угл-фтью**… И на все это обертоном накладывается аллитерация: **р-л-р-л-р-л**, – аллитерация, позволяющая сквозь скрежет услышать пробивающиеся ростки жизни и подготовляющая момент, когда со словом *весна* – вдруг! – вырвется торжествующий звук и взовьется к небу: весна была *весн**о**ю*!!!

Выражение: весна была *весн**о**ю,* – в сцене христосования Нехлюдова в Пасху становится синонимом *Воскресения*:

«Христос воскресе! – сказала Матрена Павловна, склоняя голову и улыбаясь, с такой интонацией, которая говорила, что нынче все равны, и, обтерев рот свернутым мышкой платком, она потянулась к нему губами.

– Воистину, – отвечал Нехлюдов, целуясь.

Он оглянулся на Катюшу. Она вспыхнула и в ту же минуту приблизилась к нему.

– Христос воскресе, Дмитрий Иванович.

– Воистину воскресе, – сказал он. Они поцеловались два раза и как будто задумались, нужно ли еще, и как будто решив, что нужно, поцеловались в третий раз, и оба улыбнулись» [Толстой 1964: 67].

Это был для Нехлюдова судьбоносный момент кризиса, когда он оказался в ситуации выбора – дать возможность торжествовать в себе человеку духовному, победившему эгоистичного животного человека или наоборот. Но после мимолетных колебаний он уступает животному человеку[1]. И только к концу романа, читая Евангелие, он через оза-

[1] «В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один — духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой — животный человек, ищущий блага только себя и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира. В этот период его сумасшествия

рение подойдет к той границе, за которой станет возможно Воскресение в нем человека духовного:
«“*Ищите царства божия и правды его, в остальном приложится вам”*. А мы ищем *остального* и, очевидно, не находим его».

Так вот оно, дело моей жизни. Только кончилось одно, началось другое.

С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случилось с ним с этих пор, получило для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период жизни, покажет будущее» [Толстой 1964: 496].

Теперь обратным чтением под влиянием мыслей: «*кончилось одно, началось другое…»* и *«началась новая жизнь»* образ *весны* в начале романа окончательно связывается с Воскресением и в единое целое сливаются

Весна – Пасха – Воскресение человека духовного.

Снова повторы, но теперь они, напоминающие ораторию, организуют ритмико-мелодический строй конца романа:

новая жизнь – новые условия – иное.

Вслушивание в звучание этого фрагмента помогает открыть глубинную связь человека с универсумом. Такое ощущение осознается тогда, когда мелодика отрывка сливается со словом, подчеркивая в нем тот понятийный смысл, который непосредственно содержится в нем и тот новый, образовавшийся как результат интенций, что возникает благодаря сопряжению мелодии, всех звуков в слове с его значением.

И тут уместно будет акцентировать внимание на важности рассмотрения повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте мысли Л. Толстого о двойной природе человека, о наличии в нем двух начал – духовного и животного. Ведь в повести писателя, пережившего трагические периоды кровавого XX в., показано (в том числе и через ритмико-мелодическую организацию текста), до каких высоких степеней озверения доходит – правда еще не достигнувшего своего апогея – животный человек. Однако у В. Астафьева он, озверелый, крушащий все и всех на своем пути, оказался бессильным перед силой любви Люси и Бориса Костяева. Животный человек лишил Бориса возможности жить дальше, но духовный в нем человек был ему недоступен. Ведь Костяев и умер с чувством сострадания к людям и любви к ним.

эгоизма, вызванного в нем петербургской и военной жизнью, этот животный человек властвовал над ним и совершенно задавил духовного человека» [Толстой 1964: 63].

И эта тема обостренного в условиях войны столкновения *человека духовного* с человеком *животным*, *озверевшим* (уже не-человеком) – в том числе и трагического столкновения в душе его, о чем говорит гибель Мохнакова, – раскрывается в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» со всей остротой и на ритмико-мелодическом уровне. При этом формо- и смыслообразующая функция ритмомелодики проявляется более явственно, более обнаженно, чем у Л. Толстого и наделяется большею значимостью.

Ритмико-мелодическая основа астафьевского текста чрезвычайно разнообразна, красочна и сложна по своей структуре. Конечно, *ритмическая организация* астафьевского произведения не выступает на первый план – как это было свойственно ритмической прозе 20-х гг. XX в., – например, повестям Л. Леонова, А. Ремизова, Л. Сейфуллиной и др. – или жанру стихотворения в прозе (исключение составляет *Обрамление*). Однако ее *формо-* и *смыслообразующая* функции крайне важны для раскрытия писательского замысла, понимания целостности произведения, создания эмоциональной атмосферы и эстетического восприятия. И здесь возникает необходимость их осознания через поэтику, понимаемую в самом широком значении слова, охарактеризовать *ритмико-мелодический* уровень повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» как важнейший элемент ее структуры.

Однако прежде, чем перейти к непосредственному раскрытию самой темы, сначала должно указать на особенность астафьевской кольцевой композиции, составляющей собой *Обрамление* истории любви Люси и Бориса. Повесть открывается эпилогом и им завершается, описываемое в нем событие – Люся идет к могиле (наконец-то найденной!!!) погибшего на войне любимого человека – разворачивается уже много лет спустя после всего случившегося в ее и его доле, о чем рассказано в основном тексте. В результате непосредственно сама повесть предстает как зеркало неумирающей памяти, как выражение неугасаемой любви. И то, что рассказ идет из времени настоящего, проливает свет на трагически прошедшее, которое никогда не канет в Лету бесследно и окончательно.

Конфликт в *Обрамлении* «печальной повести» о Люсе и лейтенанте Борисе Костяеве находит свое воплощение уже в звуковом составе самого заголовка *Обрамления* – «Современная пастораль». Обращает на себя внимание то, что сочетание звуков «***с-в-р»*** в слове *со**врем**енность* агрессивно, жестко, со скрежетом – конфликтно – сталкивается с идущей после «*о*» в слове *пасто**раль*** аллитерацией «*р-ль»* и протяженностью стоящего под ударением гласного «***а***», что вместе взятое несет в себе мягкость и мелодичность лирического начала. Та-

кое звуковое сопровождение смысла, заключенного в парадигме, образованной перекличкой названий «*Пастух и пастушка – современная пастораль*», вносит в ожидание реципиента предчувствие беды.

Сочетание звуков «***с-в-р»*** из *Обрамления*, перекликаясь с подобными сочетаниями в первой части повести – «Бой» – (***стр, тр, скр, зг, гр, ру*** *и др.*), создает музыкальный образ кровавой битвы и оттеняют психологическое состояние людей. Эти звуковые сочетания в разбросанных по тексту *словах* (***стр***ашен, у***стра***шение, со***др***огнуться, ***стр***елять, за***тр***ещать) и *словосочетаниях* («***скр***е***ж***етнули э***р***эсы», «***скр***е***ж***етали гусеницы», «ви***зг*** осколков», «с… ***хр***ипом и ви***зг***ами ***р***инулась», «пове***р***нулись с ви***зг***ом», «***пр***о***гры***зая землю», «***р***ев, ***стр***ельба, ***кр***ики», «***кр***ушил … ***ж***елез***н***ым ломом», «***стр***уи ***тр***а***сс***и***р***ующих пуль», «мото***р***ы ***р***окотали») передают какофонию, которая сопутствует разгулу смерти, разрушая ритм жизни.

Контрастом этой дикой дисгармонии хаоса служит другой – ритмично-мелодический звуковой ряд с аллитерацией (*р-л*), сопровождая сквозной мотив повести: война и любовь.

Обрамление повести отличается законченностью и, если соединить его обе части воедино, то становится очевидным: оно может существовать самостоятельно как стихотворение в прозе.

Музыкальность нарративного начала в своей конкретности проявляется уже в сочетании его с распевно-мелодичным словом *пастораль*, ритм которого органично переходит в ритм плача: «***И*** бре***л*** ***а*** он***а*** п***о*** д***и***ко***м***у*** по***лю***, непах***а***но***м***у, ко***сы*** не зн***а***вше***м***у» [Астафьев 1972: 559]. Гласные в открытых слогах этого предложения: **и-е-а-о-а-о-и-о-у-е-а-а-о-у-о-ы-е-а-е-у** – заставляют слышать немой крик осиротевшей женской души, которая так и не смирилась со смертью любимого: «Почему ты лежишь один посреди России?» [Астафьев 1972: 560].

Первая часть *Обрамления* обрывается на этом недоуменном *вопросе / зачине*, с его акцентом на словах *почему* и *один*, ответ на которой дает уже сама повесть.

Часть этой фразы: «…лежишь один посреди России» – в несколько модифицированном виде: «Остался один – посреди России» – квазиповтором звучит завершающим аккордом, отзываясь болью в сердцах. И все же финал говорит о победе любви над смертью, образ которой в Обрамлении маячит вместе со словосочетаниями, звучавшими своеобразным рефреном: «затянуло… проволчником», «похрустовал костлявый татарник» [Астафьев 1972: 559], «костлявый татарник.. скребся», «могила… срослась…» [Астафьев 1972: 662]. Однако звуковое оформление текста в завершающей его части создает эффект метаморфозы:

«Господи! – вздохну***ла*** она и дотронулась губами того, что было

могил***о***й, но уже срослось с большим те***ло***м земли. Костлявый татарник робкой мышью скребся о пирамидку. – Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Мы будем все равно вместе, там уж никто не в силах разлучать людей…

Она шл*а*, и г***ла***за ее виде***ли*** не ночную б***ла***гостно ше***ле***стящую степь, а море, в бескрайности которого кача***ла***сь одиноким бакеном пирамидка, и зыбко было все в этом мире.

А он, ***или*** то, что было им когда-то, остался в безмолвной земле, опутанной корнями трав и цветов, утихших до весны.

Остался один – посреди России» (Тут и далее курсив мой. – Л. О.) [Астафьев 1972: 662].

Кажется, смерть господствовала, но в «благостно шелестящей степи», в «*море, в бескрайности которого…*» заговорила жизнь, которая требовала защиты. В новой инструментовке дальнейшего текста скрежет звуков начал отступать перед слогами со звуком «*л*»… И теперь «костлявый татарник», который «робкой мышью скребся о пирамидку», – вдруг! – обратным чтением стал ассоциироваться вовсе не со смертью, а с образом татарника из толстовского «Хаджи-Мурата», преобразовавшись в ростки жизнестойкости.

Надо заметить, что опоры на тезаурус реципиента играют существенную роль в организации *ритмико-мелодической основы* повести «Пастух и пастушка». Речь идет о ненавязчивом введении в повествование музыкального интертекста – пасторали «Искренность пастушки» из оперы П. Чайковского «Пиковая дама» – через воспоминания о детстве Бориса Костяева:

«Еще я помню театр с колоннами и музыку. Знаешь, музыка была сиреневая… Простенькая такая, понятная и сиреневая… Я почему-то услышал ту музыку, и как танцевали двое – он и она, пастух и пастушка. Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах. Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись за нее. В доверчивости и открытости они были беззащитны. Беззащитные не доступны злу – казалось мне прежде…» [Астафьев 1972: 620].

На что ему Люся ответила: «Я немножко училась в музыкальной школе… Я слышу твою музыку» [Астафьев 1972: 620].

Введение фрагмента из оперы «Пиковая дама» явилось своеобразной формой признания в искренности, взаимопонимании и чистоты любви.

Созвучие между пасторальными тональностями в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и опере П. Чайковского «Пиковая дама» в определенной степени уподоблены тому гармоническому созвучию, которое характеризует внутренние структурные соотношения в

произведении русского композитора. Это нетрудно заметить, если соотнести тональность в сценах свидания астафьевских героев – Люси и Бориса Костяева с той согласованностью тональностей в «Пиковой даме», которая детально и обоснованно высветлена доктором искусствоведения А. Коробовой: «Еще Асафьев, – пишет исследовательница, – отметил согласованность дуэта Прилепы и Миловзора с дуэтом Лизы из 6-й картины по тональности (A-dur). Но эти дуэты сходны также интонационно-тематически (мелодический абрис начальных фраз), по тексту (“Пришел конец мученьям” первого перекликается с “О да, миновали страданья” второго), по тональному плану дальнейшего развертывания сцены (A-dur – E-dur – C-dur), где до-мажором отмечен сам момент выбора. Но если в первом дуэте в партии Прилепы до-мажором подчеркнуто решительное “Ни вотчин мне не надо, ни редкостных камней”, то C-dur второго из дуэтов, словно луч прожектора, высвечивает нечто противоположное (правое и левое меняются местами): Германн неодолимо всеми помыслами устремляется в игорный дом, “где груды золота лежат и мне одному они принадлежат!” Любящая Лиза уже исчезает для него: “Кто ты? Тебя не знаю я! Прочь!” И, в отличие от репризного возвращения A-dur, символизирующего ненарушенную гармонию пасторального бытия в Интермедии, 6-я картина завершается в параллельном миноре (fis-moll) – тональности наполненного тягостными предчувствиями квинтета “Мне страшно” из первой картины» [Коробова 2011].

В тональности выражения чувств Люси и Бориса – речь не идет о буквальном совпадении мелодического рисунка – угадывается (пусть и очень далекий) отзвук (проникновенный) начальных лирических строк дуэта: «Мой миленький дружок, любезный пастушок…». «Пели» души Люси и Бориса, их голоса звучали в унисон. Ритмико-интонационный рисунок создавался повторами фрагментов из схожих по содержанию фраз:

Борис: «Мне… хорошо… здесь…»

Люся: «Я рада…»

Борис: «Я тоже… рад» [Астафьев 1972: 516].

В музыкальном отношении – это воспринимается как своеобразный дуэт, в котором женский голос (скорее всего сопрано) оттеняется мужским (вероятно, баритональным), что передает и гармонию согласованных переживаний, и неуловимость всех оттенков душевного состояния. Иными словами, суггестивный характер текста повести выражен ритмико-интонационной организацией текста. И это касается не только любовных сцен.

Частотность употребления героями слов *милая* (Борис) и *милый* (Люся) – в том числе и затекстовая, ибо произносились они, вероятно,

много раз – составляет цепь повторов, в которой, по справедливому замечанию С. Бураго, «каждый последующий элемент» его «в человеческом восприятии… не равнозначен предыдущему» [Бураго 2007: 172]. Кроме того, одно и то же выражение: *милый мой (моя)* – передает различные оттенки содержания единого чувства, охватившего их: в любви Люси звучат отголоски материнской *нежности / заботы*, желания уберечь, защитить и одновременно укор себе, что не сумела сделать это: «*Милый*, ты *мой*… Кровушка твоя лилась, а меня не было рядом… *Милый мой* мальчик… Бедный мальчик…» [Астафьев 1972: 617].

Несколько иной рисунок эмоционального переживания любви кроется в таких же ее выражениях:

«… он неожиданно для себя припал к ее уху и сказал слово, которое пришло само собою из его расслабленного и отдаленного рассудка:

– *Милая*…

Он почти простонал это слово и почувствовал, как оно, это слово, током ударило женщину и тут же размягчило ее, сделало совсем близкой, готовой быть им самим и, уже сам готовый быть ею, он отрешенно и счастливо выдохнул:

– *Моя*… » [Астафьев 1972: 617].

Вспыхнувшая любовь стала для Бориса открытием: «Женщина! Так вот что такое женщина!» [Астафьев 1972: 614]. Тут необходимо подчеркнуть, что в астафьевской художественной системе эмоционально-экспрессивная сила синтаксических приемов – ***повтора*** (*женщина*, *женщина*) и ***плетения словес*** (*сделала*, *стронула*, *сорвала*, *закружила*, *понесла*, *понесла*) – время от времени усиливается случайным совпадением некоторых отрезков текста со стихотворным размером. Все вместе взятое характеризовало испытываемое героем чувство полета: «Нет в нем веса, нет под ним земли» [Астафьев 1972: 614].

Новое осознание Борисом себя в этом мире нашло полное выражение в разделении целостного оборота «*Милая моя*». Таким образом была передана сложность его ощущений: сначала – это безграничная *нежность к* Люсе, выраженная словом *милая*, затем переход *нежности* в радостное переживание обладания ею и в осознание важности происшедшего: *моя!* И далее: даже уже само слово *повтор* становится выражением неразрывности их уз и ее страстного желания – принадлежать ему:

« – Повтори еще, повтори!

Он целовал ее соленое от слез лицо:

– *Милая*! *Милая*! *Моя*! *Моя*!» [Астафьев 1972: 618].

В этом контексте повтор: «*Милая! Милая*!» – звучал как заклинание, а «*Моя*! *Моя*!» – как восторг и торжество.

Анализ текста повести «Пастух и пастушка» убеждает в том, что

писатель для создания ритмико-мелодического фона широко использует ассоциативное оживление классики, казалось бы, без ярко выраженной интертекстуализации:

«… Он тоже мальчишкой, да что мальчишкой, совсем клопом, с семи лет, точно, с семи, слышал и помнил это имя и видел, точно видел, много-много-много раз Люсю во сне и *называл* ее *своей милой*» [Астафьев 1972: 618].

И вот в этом месте с ритмикой последних слов в уверениях Бориса: «*…называл ее своей милой*» – в сознании реципиента возникает *чужое слово*, начинает фонировать есенинская строчка из поэмы «Черный человек»: «*И какую-то женщину сорока с лишним лет / называл своей девочкой / и своею милою*», строчка, которая горькой тональностью своей окрасит только что зародившуюся, но еще не успевшую расцвести полным цветом в сердцах астафьевских героев любовь трагическим предзнаменованием. Похожие – но и разные по значению – строки Борисова признания тем не менее своим распевом не повторяют, а, точно в оперной увертюре, где основная тема музыкального произведения лишь слегка, каким-то отголоском обозначается, не получая полного развития, напоминают мелодику есенинского стиха, предвещающую роковой конец. Не случайно в любовной сцене замаячил образ *Смерти*. И скоро, как Германн неодолимо устремился в игорный дом, так и оказавшийся перед *выбором / без выбора* Борис – в войну, ибо, как говорил его комбат Филькин, «войну на войне все равно не обойдешь» [Астафьев 1972: 598]**.** Контрастная ассоциация с героем «Пиковой дамы» поддерживается с упоминанием *игорных карт* в перефразируемой поговорке из воображаемого разговора Бориса с замполитом: «Ты в рубашке родился, Костяев! И тебе везет! Значит, *в карты не играй*, раз в любви везет» [Астафьев 1972: 642].

Подобного типа ассоциации возникают и в дальнейшем, при восприятии другого фрагмента повести – с его кризисным хронотопом (вдруг!) – из ночного разговора Люси и Бориса, когда он в очередной раз в мыслях отдаляется от нее (сначала это произошло в воспоминаниях о мирной жизни):

« – Господи! – отпрянув, воскликнула Люся. – Умереть бы сейчас!

И в нем сразу что-то оборвалось. В памяти отчетливо возникли старик и старуха, седой генерал на серых снопах кукурузы, обгорелый водитель “катюши”, убитые лошади, раздавленные танками люди, мертвецы, мертвецы…

– Что с тобой? Ты устал? Или? – Люся приподнялась на локте и пораженно уставилась на него. Или ты … смерти боишься?

– На смерть, как на солнце, во все глаза не посмотришь – слышал я. Беда не в этом, – тихо отозвался Борис и, отвернувшись, как бы сам с собой говорил. – Страшно привыкнуть к смерти. Примириться с нею страшно, страшно, когда само слово "смерть" делается обиходным, как слова "есть", "спать", "любить"… – Он еще что-то хотел добавить, как ей показалось, но сдержал себя» [Астафьев 1972: 618].

Люсино: «*Умереть бы сейчас*!», – прозвучало сразу после слов Бориса: «*Милая*! *Милая*! *Моя*! *Моя*!»… «И в нем сразу *что-то оборвалось*».

И тут, необъяснимо почему, начинает звучать и заключительный дуэт Онегина и Татьяны из оперы П. Чайковского, и монолог Татьяны из пушкинского романа (См. «Евгений Онегин», гл. 8, строфа 47).

А счастье было так возможно,

Так близко!

В результате встречи двух *чужих текстов* – музыкального П. Чайковского и стихотворного А. Пушкина[2] – с текстом В. Астафьева происходит сложная игра ритмико-мелодичных рисунков: романного (онегинская строфа с ее интонацией) и оперного. Вместе с Люсиным возгласом: «Умереть бы…» явилась, точно пиковая дама-графиня, перед Борисом Смерть. Ее все и вся охватывающей своим холодным объятием образ предстал перед ним во всей наготе. Он вспомнил ту *Смерть*, которая господствовала на поле боя грандиозного Корсунь-Шевченского сражения, ритм неумолимой ее поступи, переданный перечислением по принципу градации: от видения каждого убитого человека до обобщенного множества: *мертвецы, мертвецы…* Уже только этими строками астафьевский текст диалогично входит со своей интонацией в широкий контекст литературы и искусства, будь то пушкинское «О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями?» («Руслан и Людмила») или верещагинский «Апофеоз войны», или описание побоища у польского писателя А. Струга в романе «Żółty Krzyż» («Желтый крест»), или Симфония № 7 «Ленинградская» Д. Шостаковича, с ее эпизодом вражеского нашествия, с образом фашистского чудовища, машины уничтожения, которая с механиче-

[2] Ассоциации с А. Пушкиным в астафьевском тексте далеко не случайны: великий поэт беспредельно владел душою писателя, о чем свидетельствует его признание: «Мне всю свою сознательную творческую жизнь хочется написать новеллу о Пушкине, которого я, как все русские люди, свято боготворю. Уже и сложилась вроде бы новелла в голове, уже и звук и краски наготове, а все не могу решиться на эту работу, потревожить имя и тень великана земли и страдальца человечества. Надо очень много силы, норова и мужества, чтобы писать о самом дорогом тебе и святом…

ским скрежетом была готова стереть с лица земли все живое, или гравюры «Вечно живые» и иллюстрации С. Краскаускаса к поэме Р. Рождественского «Реквием», или написанные кровью сердца слова О. Берггольц: «Я говорю за всех, кто здесь погиб…» («От сердца к сердцу»).

Возникший перед внутренним взором Бориса образ убитых старика и старухи (*пастуха* и *пастушки*), символ верности и полного согласия в любви до гроба, был той границей, которая пролегла между гармонией человеческих чувств и страхом их разрушения. Дважды повторенное Борисом слово *страшно* невольно вызывает в памяти пушкинские строки с их ритмико-интонационным рисунком, оттеняющим психическое состояние героя:

Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!
<…>
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.
<…>
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине… [Пушкин 1957: 176].

В этих ассоциациях, которые непроизвольно возникают под действием прежде всего *ритмико-интонационных импульсов*, идущих от двух текстов, с пушкинскими образами *метели*, *бесов* – под воздействием пережитого человечеством в кровавом XX веке – происходит то же, что и со многими вечными образами, такими, например, как Дон Кихот, о чем глубоко и точно говорится в статье И. Дзюбы «Більший за самого себе» (1965, 1995): «“Ідея Дон Кіхота не належить добі Сервантеса, вона загальнолюдська, вічна ідея” (Бєлінський). Певно, – пишет украинский ученый, – Дон Кіхот визрівав ще в тих незнаних, загублених у темряві праісторії часів, коли малосила й самітня в тлумі людина вперше, може, невміло, але чесно стала супроти тріумфу неправди, – і не скінчиться він доти, доки не затреться різниця між добром і злом, або, як казав той самий Бєлінський “поки люди не розбіжаться по лісах”. <…> І все, пережите людством і людьми під знаком, під зіркою Дон Кіхота, стає Дон Кіхотом – увіходить у зміст його образу – для наступних поколінь. Бо сьогодні Дон Кіхот – це вже не просто персонаж роману, писаного 360 років тому іспанцем Мігелем Сервантесом Сааведра. Це щось незмірно більше: один із кількох єдино можливих і єдино неминучих символів уселюдського духу, автопортретів людства – як Прометей, Гамлет, Фауст – котрих творила, творить і творитиме вся історія роду людського» [Дзюба 2006: 62].

По этому же самому закону сотворения «*Бесы*» А. Пушкина как

символ *зла* конкретизируются в одноименном романе Ф. Достоевского и вместе взятые приобретают все новые и новые обличья. В свою очередь рядоположение текста русского поэта с текстом батальных сцен из повести «Пастух и пастушка» вводят и конкретный образ реальной пушкинской *метели* тоже в статус символа. А стремительный ритмико-интонационный строй строки: «*Мчатся бесы рой за роем»* ассоциативно созвучный ритмико-интонационной организации хода боев у В. Астафьева, как добавочный аккомпанемент, который усиливает восприятие величайшей человеческой трагедии. Неудивительно, что пережившего ужасы невиданной по своим масштабам бойни Бориса охватил мистический страх и страх осознания духовной катастрофы как результата утраты моральных ценностей. Он глубоко своим сердцем почувствовал то, что впоследствии будет обосновано украинским мыслителем М. Шлемкевичем [Дзюба 2013: 154 -194], которого интересовала «не лише людина-філософ, людина-митець, людина-релігійний містик тощо, а й людина поза тим, як самоцінна особистість», в которой он ценил «не лише раціональність, а й чуттєве багатство» [Дзюба 2013: 161].

И. Дзюба свою статью о философе М. Шлемкевиче назвал «Пошук гуманістичної домінанти». Вдумываясь в текст «Пастуха и пастушки», эти слова можно с уверенностью отнести и к астафьевской повести, весь пафос которой направлен на бескомпромиссную борьбу со *злом* и верой в победу *добра* и необоримости *любви*. И ритмико-интонационный уровень произведения подчеркивает это: с момента, как Люся произнесет: «*Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Мы будем вместе, там уж никто не в силах разлучать людей*», – ритм *плача* ломается, подчиняясь иному ритму – ритму решимости жить и бороться в этом мире, в котором «*зыбко было все*», однако не исчезло ожидание *весны* [Астафьев 1972: 662].

Сопоставление образа *весны* у В. Астафьева с ее образом у Л. Толстого создает ситуацию для более глубокого осмысления астафьевского текста, его пафоса и одновременно борьбы обоих писателей за человека в человеке. Более того, сама проблема Воскресения раскрывается в новом аспекте, она предстает и как необходимость *Воскресения самой израненной души* в спасенном от гибели на войне человеке. Но осознать это в полную силу можно только тогда, когда будет осмыслена воздействующая на подсознание и активизирующая эмоциональное восприятие реципиента ритмико-мелодическая организация сопоставляемых текстов.

В завершение необходимо заметить, что в статье затронуты лишь некоторые, хотя и существенные моменты ритмико-интонационной и

ритмико-мелодической основы текста, как повести «Пастух и пастушка», так и романа «Воскресение». В дальнейшем, на наш взгляд, ждут своего исследования структура самой этой основы и тех взаимоотношений различных ритмов (например, песенных), которые образуют системные связи между ними, что в свою очередь обеспечит дальнейшее проникновение в глубины смыслов и астафьевской и толстовской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

Астафьев В. Пастух и пастушка // Астафьев В. Повести о моем современнике. М.: Мол. гвардия, 1972. С. 557-662.

Астафьев В. Военные страницы: Повести и рассказы. М.: Молодая гвардия, 1987. 462 [2]с.

Бураго С. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия). Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2007. 432 с.

Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. Киев: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. 975 с.

Дзюба І. Пошук гуманістичної домінанти // Дзюба І. На трьох континентах. У 3 т. Киев: Вид-во «КЛИО», 2013. Кн. І: «Нашого цвіту по всьому світу…». Від Малоросії до України. Енциклопедия опору. С. 154-194.

Коробова А.Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П.И. Чайковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://intoclassics.net/publ/5-1-0-154

Кулешов В.И. В поисках исхода (роман Л.Н. Толстого «Воскресение») [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://gramma.ru/BIB/?id=3.94

Масолова Е.А. Евангельский текст в романе Л. Толстого «Воскресенье». // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/evangelskiy-tekst-v-romane-l-tolstogo-voskresenie

Пушкин А.С. Бесы // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. III. 653 с.

Толстой Л. Воскресение // Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 13. 535 с.

Т.В. ЗВЕРЕВА (*Ижевск, Россия*)

УДК 821.161.1-93-31(Веркин Э.)
ББК Ш383(2Рос=Рус)63-8,44

«ОБЛАЧНЫЙ ПОЛК» ЭДУАРДА ВЕРКИНА: МЕЖДУ ФОТОГРАФИЕЙ И КАРТИНОЙ

Аннотация. В данном исследовании рассмотрена проблема реконструкции героического мифа в современной детской литературе. На примере повести Эдуарда Веркина «Облачный полк» выявлены ведущие принципы современной исторической прозы. Основным авторским приемом становится «прием остранения», который позволяет дать принципиально новый взгляд на события Великой Отечественной войны. Остраненный взгляд главного героя необходим Веркину для выхода за пределы какого бы то ни было знания и обращения действительности в сферу чистого видения. Символично, что главный герой повести – Дмитрий – увлекается фотографией. Любое прошлое, с точки зрения автора, неизбежно обращается в застывшую систему смыслов, вследствие чего необходимо преодолеть автоматизм восприятия и выйти к реальности, не опосредованной предшествующим языковым опытом. «Рассказ» уступает место «показу»: все события увидены рассказчиком. В статье также рассмотрен вопрос о принципах репрезентации истории. Э.Веркин разоблачает исторический нарратив, обнажает его связь с литературной условностью. В «Облачном полку» история не оставляет следов для будущего, отсюда сквозной для текста мотив засвеченной пленки. По мнению Э.Веркина, прошлое принципиально неразличимо для будущего. В конечном счете, внутренним конфликтом текста становится конфликт истории и искусства. Веркин убедительно показывает, что любое событие обретает сверхсмысл только благодаря искусству, обращающему историю в миф.
Ключевые слова: детская литература, история, миф, нарратив, мотив.

Повесть Эдуарда Веркина «Облачный полк» – явление уникальное. Будучи произведением, написанным для подростков, оно быстро переросло целевую аудиторию и пополнило ряды лучших произведений о Великой Отечественной войне. Феноменальный успех повести, получившей многочисленные литературные премии, обеспечен двуадресностью текста, одновременно направленного и на посвященного читателя и читателя, который, быть может, впервые соприкасается с

подобной тематикой и проблематикой. С одной стороны, автор разрушает устойчивые идеологические стереотипы, в плену которых до сих пор находится старшая аудитория, с другой – максимально приближает подростков к событиям 1942 года, преодолевая временную дистанцию, неизбежно трансформирующую живую историю в легендарный эпос. Не секрет, что для современного читателя история уже давно обернулась мифическим преданием – непроницаемым в своей основе и бесконечно далеким от сегодняшнего дня. Символично, что сквозным мотивом текста становится мотив засвеченной пленки, указывающий на принципиальную невидимость истории. «Историю нельзя воспроизвести – ее можно лишь написать заново», – такова авторская интенция повести, написанной профессиональным историком.

На первый взгляд кажется, что первозадача, которую ставит перед собой писатель, заключается в стремлении выйти за пределы «военной риторики». Дегероизация и снижение высокого пафоса и в самом деле отличают данный текст, нацеленный на описание военных будней. В этом кардинальное отличие «Облачного полка» от предшествующей литературы о войне. Для советской литературы характерна недосягаемость Героя, наделенного точным историческим чутьем и сверхточным пониманием собственной исторической миссии (героический миф воплотился в таких известных произведениях, как «Улица младшего сына» Л.А. Кассиля и М.Л. Полянского, «Витя Коробков – пионер, партизан» Я.А. Ершова, «Партизан Леня Голиков» Ю.М. Королькова, «В разведку шёл мальчишка» В.Н. Морозова, «Дети-герои Великой Отечественной войны» А.Н. Печерской, «Зина Портнова» В.И. Смирнова и др.). Художественная ревизия была абсолютно необходима, поскольку с момента создания главных произведений о пионерах-героях литературная версия войны стала по отношению к подлинной истории новой действительностью, во многом замещающей быль. При этом устойчивые мифологемы не только окончательно разрушили реальность, но одновременно обнаружили и свою неспособность выполнять функции мифа в новой российской истории. Поскольку канон героический повести не выдержал испытание временем, то перед Эдуардом Веркиным стояла необходимость пересоздания героического мифа. Уход от стереотипов восприятия проявился прежде всего в том, что автор не называет имени главного героя – до финала читатель не подозревает, что речь в ней идет о знакомом персонаже – Лене Голикове, именуемом на протяжении всей повести Санычем.

Однако не вопросы о реконструкции советского мифа становятся главными для автора. С нашей точки зрения, в «Облачном полку» Веркин ставит важнейшую для современной действительности про-

блему о принципах репрезентации истории: является ли историческое знание достоверным свидетельством о мире?

«Облачный полк» начинается с эпизода, в котором бывший участник партизанского движения Дмитрий ведет разговор в правнуком, пытающемся понять, что такое война. На чердаке дачного дома Вовка находит старый фотоаппарат с засвеченной пленкой: «Так что там на пленке-то было? – спрашивает Вовка и скручивает еще одну папироску» [Веркин 2015: 4]. Вся повесть – так и не озвученный ответ на этот вопрос, *про-явление* засвеченной пленки в памяти героя. Автор погружает читателя в воспоминания рассказчика, которые прервутся лишь в заключительной части «Облачного полка». Чрезвычайно важно, что *бывшее* не рассказывается – оно существует лишь в памяти, которая фрагментарно воскрешает события далекого 1942 года.

По мнению автора, о жизни на войне невозможно рассказать, страшный опыт разрушает языковые рамки и ставит под сомнение саму возможность наррации. Ситуация опыта, не поддающегося вербализации, была в свое время точно описана В. Беньямином: «Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу?» [Беньямин 2004: 5]. Вследствие этого повествовательной стратегией автора становится не «рассказ», а «показ». Как показала Н. Брагинская, движение культуры есть «процесс перевода непосредственного показа в рассказ о таковом» [Брагинская]. Осуществленная в тексте обратная трансформация воспринимается как противоестественная – это регрессивное движение истории к дословесному опыту. Война как пространство невыразимого – вот основная тема Эдуарда Веркина, и эта тема принципиально отличает «Облачный полк» от других произведений о войне. Интересно, что в отечественной культуре подобный опыт уже был предпринят режиссером Элемом Климовым в фильме с символичным названием «Иди и смотри», где происходящее также всецело вовлечено в сферу чистого в***и***дения.

По замыслу автора, главный герой повести с детства увлекается фотосъемкой, т.е. Димка изначально наделен особым взглядом на мир и воспринимает окружающую его реальность как потенциальный фотоснимок: «Первый снег… <…> Камера его плохо ловит – контраст повышается. Я равнодушен к первому снегу…» [Веркин 2015: 78]; «…я обстреливал колеса упорно и тупо, и вдруг справа в кадр вбежал немец…» [Веркин 2015: 196], «Он исчез, и тут же появился вновь, возник, точно сменился кадр» [Веркин 2015: 198]. Симптоматично, что взрыв, приведший к контузии и разделивший жизнь героя на «до» и «после», происходит в тот момент, когда Димка ловит очередной кадр.

Этот взрыв происходит на пятый день войны – двадцать седьмого – после чего время прерывает свое течение и оборачивается «вечным понедельником». Одновременно с искажением временного потока деформируется и пространство: «Мир, он как бы осыпался по краям, я смотрел, словно через длиннофокусный объектив. То, что было передо мной, выступало ярко и выпукло. То, что оставалось сбоку, рассеивалось в невнятное крошево. К глазам словно приставили бинокль, и после того я смотрел сквозь него почти полгода: жизнь проплывала, будто отделенная толстыми линзами и чуть мутноватыми призмами» [Веркин 2015: 75]. Разрушенное время будет сопровождать рассказчика на протяжении всей повести, только в финале прошлое обретет свою целостность, но ценой этому станет утрата настоящего: «Иногда я не помню, что было в прошлую среду, зато прекрасно помню, что происходило семьдесят лет назад» [Веркин 2015: 291].

Происходящее – это картины, выхваченные сознанием рассказчика, при этом сфера видения не совпадает со сферой сознания. «Я не помню и не хочу…» [Веркин 2015: 219], «Я захотел оглохнуть. Ненадолго, на день до вечера, и еще немного ослепнуть на полчаса <…> Я напряг шею, стараясь натянуть барабанные перепонки и не услышать» [Веркин 2015: 218], «…иногда не понимать – это хорошо» [Веркин 2015: 228]. Отсутствие рефлексии над увиденным и уход от понимания – единственное, что помогает выжить герою. Показательно, что Э. Веркин постоянно прибегает к метафоре «длинного фокуса». Длинный фокус увеличивает дистанцию между «Я» и «миром», и эта дистанция оказывается спасительной для сознания: «Как будто все происходит не с тобой, а рядом» [Веркин 2015: 26].

В результате избранной авторской стратегии повествование напоминает серию шоковых кадров, которые не синтезируются в единую картину. Интересно, что почти все развернутые рассказы героев отнесены к опыту прошлой жизни. Как правило, это рассказы связаны с довоенным бытом: «Саныч рассказал, как правильно печь в золе окуней. Как потом их есть, сдирая сразу всю шкурку, как вместе с рыбой можно закинуть в золу картошку – она получается удивительно рассыпчатая и сладкая. Как варить раков – их полно в ручьях, а можно замариновать миног, но они не всем нравятся, у них привкус. Как искать по берегам рек земляные яблоки, а потом их надо, конечно, томить под ведром…» [Веркин 2015: 35]. Напротив, самые страшные события связаны с онемением героев: «Я очень боялся, что сейчас Саныч заставит меня читать. У него самого язык окончательно заблудился в зубах и онемел. Саныч замолчал и стал шевелить челюстью, стараясь разбудить речь, дергал себя за щеки» [Веркин 2015: 218]. Таким образом, противопоставление

прошлого и настоящего выглядит в «Облачном полку» как противопоставление «рассказа» и «показа».

Сквозными в повести становятся мотивы, связанные с камерой: фотографический снимок призван не только остановить время, но и стать подлинным историческим документом. В «Облачном полку» парадоксальным образом ни один из сделанных снимков не получается. В партизанский отряд приезжает корреспондент Виктор, который пытается сфотографировать Саныча, но камера ломается в самый неподходящий момент. К тому же Саныч рассказывает историю о том, что в детстве его заговорила цыганка и он никогда не выходит на пленке. Только один раз Димке удается снять своего друга на немецкий фотоаппарат «Вельта Вельтикс»: «Я щелкал. Раз, пять, двенадцать, пока пленка не закончилась. Двадцать семь кадров в упор. – Все, – сказал я. – Готово. Теперь ты для истории сохранен» [Веркин 2015: 212].

Однако по ходу дальнейшего сюжета Саныч в порыве отчаяния уничтожает получившиеся снимки, специально засвечивая пленку. Таким образом, история не оставляет следов для будущего, ее невозможно «заснять» для последующих поколений. Невидимость, непросматриваемость истории согласуется с невозможностью рассказа о ней.

Запечатленные же следы оказываются заведомо ложными. Показательно, что в финале автор описывает постановочное фото: корреспондент Виктор снимает на камеру сестру Лени Голикова – Лиду (именно эту псевдо фотографию героя на протяжении многих лет и будет предъявлять советская история в качестве своего подлинного документа). Кроме того, пленка не раз обнаруживает почти мистические дефекты: «…я планеристов как раз снимал. Не настоящих, а моделистов, которые из бумаги да реек клеят, они у нас на Спелой Горке сидят. Выстроил кадр, велел им планеры взять как полагается <…> Снял. Вечером проявляю – смотрю – не то что-то. Пригляделся – а там лишний один, сбоку прицепился. Планеристы вроде сопляки обычные, а этот другой совсем. Стоит и как-то нехорошо так ухмыляется, с прищуром недобрым…» [Веркин 2015: 236-237].

Будучи историком по образованию, Эдуард Веркин безжалостно разоблачает исторический нарратив, обнажает его связь с литературной условностью. В начале текста корреспондент не может добиться правды от Саныча, на ходу придумывающего историю о своем подвиге: «Виктор был явно неопытный, записывал подряд, много, подробно, не отсекая выдумки. Отчего Саныч постепенно разошелся и распустился, и принялся врать уже напропалую, не обращая внимания на покашливания Глебова» [Веркин 2015: 55]. А в конце повести тот же Виктор сочиняет книгу о Лене Голикове, игнорируя подлинные свиде-

тельства. История на глазах у читателя подменяется литературой:

– Дмитрий!

– Да?

– Мне кажется, что Леонид должен что-то сказать в конце.

– Как? – не понял я.

– Чтобы Леонид что-то сказал. Ну, вроде, как: «Велика Россия, а отступать некуда…» Понимаешь? Я, конечно, могу сам придумать, но хочется от непосредственного участника [Веркин 2015: 283]. «Я вспомнил», – произнесет Дмитрий после непродолжительного молчания; символично, что последние слова Леньки, сказанные им перед смертью, так и не будут озвучены Эдуардом Веркиным. Подлинное событие вновь провисает в пространстве, не поддающемся вербализации.

Задача автора – преодолеть историю, которая неизбежно трансформируется в систему застывших смыслов и выстраивается на узнаваемых и ожидаемых образах. Преодоление эпической дистанции, отделяющей прошлое от настоящего, возможно лишь в случае выхода в сферу чистой реальности, не опосредованной словом. В повести «Облачный полк» историческое знание обречено быть ошибочным.

В конечном счет внутренним конфликтом повести становится противостояние истории и искусства. Веркин убедительно показывает, что любое событие обретает сверхсмысл только благодаря искусству, обращающему историю в миф. История начинается на полях кровавых сражений, но неизбежно заканчивается в гимне. Характерно, что значение происходящего скрыто от всех героев, в том числе и для Саныча – подлинное зрение даровано только странному безымянному художнику, имя которого, как и имя Лени Голикова, также всплывет лишь в конце повести. Вовка обнаруживает на чердаке прадеда необычный альбом с надписями на английском: « – Yephim Chistyakoff… Ну, имечко… Йепхим!» [Веркин 2015: 285]. Yephim Chistyakoff – чуть измененный вариант имени известного костромского художника Ефима Честнякова, писавшего в манере «магического реализма» и потому не принятого советской властью. С именем этого живописца связан самостоятельный – «картинный» – сюжет повести. Заметим, что в тексте упоминаются как реальные полотна, так и вымышленная картина «Облачный полк», давшая название всей повести.

Димка и Саныч попадают в странную избу, заполненную необычными картинами. Заметим, что при первой встрече Димка, верный собственному видению, сравнивает висящие портреты с фотографиями: «Я подумал, что он вместо фотографа тут – все здешние к нему приходили, а он рисовал, а потом ему жаль было картины отдавать, они ему самому начинали нравиться» [Веркин 2015: 116]. Этой же ночью художнику удается запечатлеть Саныча на картине, и это не со-

гласующееся с принципами реальности изображение станет единственным достоверным свидетелем прошлого. Именно эту картину Вовка рассматривает через лупу, максимально приближая изображение к себе. Повесть Эдуарда Веркина заканчивается символическим превращением – картина Чистякова трансформируется в фотоснимок: «Он [Вовка – Т.З.] приближает лупу к бумаге, разглядывает пристальнее изображение, водит стеклом, бормочет.

– Как будто фотография сделана, как живые все… А некоторые как мертвые… <…>

Вовка опять смотрит на меня.

– Прикинь, а? Пацан в фуфайке, в валенках и с золотым копьем. И звезда…

Он опять щурит глаз, дышит на лупу, протирает ее фланелевым подолом рубашки» [Веркин 2015: 287]. В отличие от Вовки прадеду лупа не нужна: «Я разглядывал эту картину тысячи раз, я могу разглядеть ее с закрытыми глазами, для этого мне даже не нужен альбом» [Веркин 2015: 290].

Итак, история, по мнению автора, не может быть описана с внешней точки зрения, она существует как внутреннее зрение/знание, и в этом аспекте изначально уподоблена мифу. «Камера с засвеченной пленкой» – последний исчезающий след уходящего времени в повести Эдуарда Веркина.

ЛИТЕРАТУРА

Беньямин В. Маски времени. СПб. : Symposium, 2004.

Брагинская Н. Демонстрация изображения – архаический тип театрального представления. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/braginskaya4.htm

Веркин Э. Облачный полк. М.: КомпасГид, 2015.

Е.А. НЕЧАЕВА (*Самара, Россия*)

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-022.30

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме эстетической коммуникации в ситуации постмодернизма. Показывается, что традиционные категории теории коммуникации не адекватны специфике взаимодействия автора и читателя последней трети XX в. Искусство данного периода рассматривается в качестве второй волны разработки проблемы *аутентичности художественного высказывания,* построение которого интерпретируется как попытка отыскания такого слова, которое было бы отлично от дискурсивности. Интерпретация решения авторами проблемы построения аутентичного высказывания осуществляется с помощью введения категории мультитекста. Коммуникация рассматривается как создание сложноструктурированной модели «я» и поля реакции на текст, в котором любые возможные интерпретации предугаданы и пред-смоделированы самим текстом. Содержание коммуникации в эстетической практике И. Кабакова рассмотрено не как шифровка-дешифровка сообщения или взаимодействие, понимаемое как «диалог» и со-творчество, а как выстраивание квазифигур, пригодных для коммуницирования. Диалектика прав «я» и «другого» и составляет объект анализа данной статьи.
Ключевые слова: коммуникация, аутентичное высказывание, И. Кабаков, Д. Пригов, реакция, мультитекст.

Художественный акт, понимаемый как событие коммуникации между автором и читателем, интерпретируется в традиционных категориях теории коммуникации: «отправитель», «адресат», «сообщение» и т.д. Коммуникативная форма события художественного акта неоднократно доказывалась учеными; в работе «Отсутствующая структура» У.Эко говорит о «семиологической эстетике» – эстетике, изучающей искусство как коммуникативный процесс [Эко 1998: 405]. Независимо от того, кому приписывалась доминирующая роль в данном процессе, автору или реципиенту, коммуникация понималась как своеобразный «диалог» субъектов данной коммуникации. Под «диалогом», так или

иначе, понимался процесс создания и интерпретации текста, то есть шифровки и дешифровки сообщения посредством определенного общего для отправителя и получателя кода.

Однако традиционная интерпретация эстетической коммуникации как «диалога» автора и читателя, предполагающего их «сотворчество», находящая свое отражение во многих трудах современных ученых, как представляется, оказывается не вполне адекватной сути коммуникации в условиях коммуникативного кризиса третьей трети XX века.

Сущностные черты и причины кризиса связаны с ситуацией, которую, на наш взгляд, можно охарактеризовать как своеобразную вторую волну разработки проблемы аутентичности художественного высказывания. Как показал Н.Т.Рымарь в работе «Кубистический принцип в литературе XX века», изначально кризис был связан «с трудностями нахождения внутренне убедительного слова и формы, способных адекватно передать подлинный опыт переживания реальности – и прежде всего, реальности бытия человека» [Рымарь 2000]. Данные идеи актуализируются уже в искусстве, традиционно описываемом как искусство модернизма, и этот кризис, очевидно, не был преодолен.

Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации *пост*модернизма вновь становится актуальной: ее емко формулирует Д.А.Пригов в «беседе о новой антропологии» с А. Парщиковым: проблема поиска аутентичного слова оборачивается «не проблемой противостояния дискурсу, а проблема отысканий: где же все-таки та телесность, которая отличается от дискурсивности?» [Добренко 2010: 10].

Искусство данного периода развивается параллельно с осознанием дискурсивных моделей как репрессивных машин, теоретическое осмысление которых подготавливали работы Р.Барта, Ж.Женетта и др. Неоднократно отмечалось, что язык понимается не как инструмент или посредник между автором и читателем, а как средство власти и классификации: «в языке рабство и власть переплетены неразрывно. Если назвать свободой не только способность ускользать из-под любой власти, но также и прежде всего способность не подавлять кого бы то ни было, то это значит, что свобода возможна только вне языка» [Барт 1989: 550].

Примечательно, что художники, например, И.Кабаков, вполне осознают и артикулируют тот факт, что различные дискурсы, обслуживающие различные типы сознания, обнаружив своё насильственное стремление к монополии, оказываются равноценно пустыми и сливаются в единый диффузный тоталитарный дискурс:

«*Пушкин, Гоголь, Толстой сливались в неразличимый ряд с Героями Революции, Героями фабрик и заводов, Героями Соц. Труда, Героями Советского Союза, Героями гражданской войны, становились неизбежными и пустыми знаками нашей унылой повседневности*» [Кабаков 2010: 272]. «Сильными дискурсами», вызывающими отторжение и, следовательно, требующими деконструкции являлись, таким образом, дискурс классической литературы и так называемый советский идеологический дискурс.

Однако работа с ними была фундирована не столько стремлением к десакрализацииданных дискурсов или попыткой лишения их тех «магических», гипнотически-фасцинирующих функций, которые есть у метарассказа, сколько, во-первых, постановкой проблемы поиска «своего места» или «своего дискурса»: своего места в жизни, в культуре, в коммуникации внутри определенного сообщества художников, а во вторых, – с проблемой крушения всех иерархий, «тонов и полутонов», системных связей, вытекающей из крушения самих метарассказов. Так, «Пушкин» и «Сталин» становятся не маркерами определенных миров и типов мировосприятия, а единым элементом «пустого» тоталитарного мира, чуждого «Я»: «*Для меня Пушкин и Сталин были совершенно одинаковы. То есть вся культура воспринималась как «их» культура: это все были учителя с большой буквы. И я их всех ненавидел с самого начала. Произошло нечто радикальное: это не борьба одного художественного стиля с другим, а просто посылание к черту всего «их» мира вообще* [Кабаков 2010: 31].

Так, в интерпретации Д.А.Пригова поиск способа построения субъективного, подлинного, аутентичного высказывания должен был осуществляться как отыскание способа выстраивания такой модели «я», которая не использовала бы существующие «насильственные» дискурсивные модели и метарассказы. В качестве попутного замечания укажем, что именно с поисками внутренне убедительного слова, отличного от «дискурсивности», мы связываем столь активную разработку авторами Московского концептуализма темы молчания, пустых «белых» полотен, «высказывания без языка», интерпретируемую нами как попытка нахождения способов высказывания, не обращающегося к каким-либо дискурсивным моделям. Б. Гройс отмечает и «интерес нынешнего искусства к нейтральным, деиндивидуализированным языкам описания – к языку тех же средств массовой информации, например, – в то время как еще недавно стремились к выработке особого индивидуального языка» [Кабаков 2010:26].

Содержанием художественного акта, являющего собой подлин-

ное, аутентичное, субъективное высказывание, в искусстве третьей трети XX века становится конструирование модели «я» (немало написано о конструировании «имиджа» проекта «ДАП»), вступающей в коммуникацию с читателем или зрителем-участником инсталляции в условиях коммуникативного кризиса ситуация постмодернизма, идущего по пути устранения метадискурсов, с которыми художник может самоотождествиться.

Д.А. Пригов комментирует: «Кризис – это некая условная оценка ситуации; <…> если избрать какой-то вектор как определяющий развитие <…>новой европейской культуры, то этим вектором окажется ось самоидентификации личности, то есть попытки ответить на вопрос: что такое личность» [Добренко 2010: 10].

Итак, новые, более сложные способы конструирования «я» рождают иные типы коммуникации между автором и читателем, следовательно, необходимо выявить понимание содержания и статуса подобной коммуникации самими художниками, раскрыть их интерпретацию роли и функции читателя в данном процессе.

Один из вариантов осуществления коммуникативного акта – искусственное создание автором поля реакции на произведение, в котором любые возможные интерпретации предугаданы и пред-смоделированы самим текстом. Так, частью художественного целого произведения И.Кабакова нередко оказывается «готовый» набор предзаданных и тем самым моделируемых самим текстом интерпретаций гипотетического зрителя. Например, в рамках инсталляции «Семь выставок одной картины» И.Кабаков помещает возможные реплики разнообразных масок-зрителей, способных как дать абсолютно противоположные оценки работе, так и вообще думать о чем-то, ей внеположном: а) *«..Скука какая-то..»*, б) *«..Когда это станет далеким прошлым, если вообще останется, – памятником чего вообще это будет? Метафизических претензий начала 70-х годов в Москве,* в) *«..Я понимаю весь этот замысел как игру с парами понятий, с их напряжениями. Картина, доска, покрытая пожелтевшими белилами, – одновременно и «вещь», и «свет», в зависимости от установки сознания зрителя..»,* г) *«.. Если сейчас пойти в «Аврору», то можно еще успеть на сеанс два тридцать..»* [Кабаков 2010:84]. Таким образом, это текст, который содержит предзаданные возможности его интерпретации. Очевидно, что введение данных текстовых фрагментов не преследует цели облегчения восприятия для реципиента: это не «верная интерпретация», то есть не текст-дешифровка, адекватная некой изначальной авторской идее: это лишь «фрагменты сознания» разных людей: а) человека, который не понимает сути художественного текста, созерцателем коего он является б), в) человека,

принадлежащего, очевидно, к среде интеллигентов, который дает собственную интерпретацию, размышляя в традиционных категориях: «метафизика», «бытие» и др. г) человека, который думает о событиях собственной бытовой жизни и абсолютно не собирается рефлексировать над представленным текстом.

Эксплицирует ли введение автором таких текстов некое новое понимание сути художественной коммуникации? Мы предлагаем два вектора интерпретации данного явления.

Освобождение читателя от насилия реакции. С одной стороны, принято говорить о насилии и «ограничении», предпринимаемом дискурсом по отношению к «автору». Однако текстуальное насилие осуществляется и над читателем в том отношении, что зритель оказывается перед необходимостью интерпретации и\или реагирования на определенное художественное произведение. Очевидно, что набор таких реакций и интерпретаций также конечен, подчиняется, как, во-первых, социокультурным условиям и нормам поведения в обществе, так и общим законам интерпретации, существующим в данной социокультурной среде. Во-вторых, интерпретация обусловлена имманентными самому тексту факторами. Насилие в данном случае – необходимость реакции, интерпретации. В эстетическом дискурсе Московского концептуализма существует формула «ЭТО ЧТО-ТО НЕЗЕМНОЕ!» – восклицание, «имеющее единственный смысл отстранения, устранения от навязываемой оценки путем ритуального использования пустых, пустотных форм определения степени духовности» [Монастырский 1999: 193]. Термин «интерпретация» в данном случае считаем уместным заменить на термин «реакция». [Представляется, что необходимость *реакции* в инсталляции даже выше, чем при чтении художественного текста]. Так, предварительное выстраивание поля реакции на некий художественный объект позволяет избежать насилия от дискурсивной «необходимости» реакции.

Второй аспект интерпретации побуждает нас обратиться к понятию мультитекста.

Упорядочение хаоса мультитекста. Анализируя инсталляции И. Кабкова, Б. Гройс исходит из справедливого, на наш взгляд, допущения, что традиционная система «шифровки – дешифровки» не работает (во всяком случае, применительно к искусству, начиная со второй половины XX века) и формулирует свое понимание функционирования текста нового типа: «Работает совершенно другая модель. Ты создаешь какие-то знаки, и твоя интерпретация этих знаков – это часть твоей системы. Другой человек приходит, и эти знаки в его системе вообще функционируют совершенно

иначе. Они входят в иную смысловую систему. Приходит третий человек, и они снова функционируют совершенно иначе. И если мы спросим, насколько эти знаки удачны, я думаю, что они удачны не от того, что они должны выражать какой-то смысл. Я думаю, что они удачны ровно наоборот от того, что никакого смысла в них не прочитывается. Они, в каком-то смысле, пустые знаки. И каждый может их интерпретировать в своей системе. В сущности, чем меньше они несут смысла, тем эффективнее они функционируют. Реальная модель функционирования художественного знака в том, что он хорошо функционирует не тогда, когда хорошо прочитывается, а когда он вообще не прочитывается» [Кабаков 2010:123].

Подобный текст имеет «бесконечный ряд» интерпретаций. В связи с этим:

1) Назовем такой текст «мультитекстом», где латинская приставка «*multi*» означает «существенное, значительное наличие признака или свойств; множественность». [В качестве ироничного замечания отметим те комичные случаи, которыми пестрят новости современных музеев, когда посетители выставки с особым вниманием и ажиотажем обсуждают «арт-объект», оказавшийся на деле забытой перчаткой, упавшими очками другого посетителя или стаканом воды, имеющим исключительно утилитарные функции и арт-объектом не являющимся]. Так, объект, не содержащий в себе никаких предзаданных автором (его и нет, так как это не художественное произведение) интерпретаций и в этом смысле абсолютно «пустой», тот, «который не прочитывается», – открыт для бесконечного множества интерпретаций. Мультитекст – «пустой» и «полный» одновременно. Появление абсолютно новых практик и техник, собственно, как представляется, всегда является мультитекстом, так как не выработаны еще готовые, устоявшиеся, «прокатанные» способы взаимодействия (например, интерпретации) с текстом.

2) Так как модель взаимодействия читателя с автором как интерпретация (так или иначе смежающаяся с дешифровкой) перестает быть актуальной, считаем уместным использовать термин «*реакция*» для описания специфики взаимодействия с текстом последней трети XX века, понимая под ним ответное действие любого характера, не подразумевающее интерпретацию, напоминающее скорее разговор «по поводу» или «около» текста, а не его дешифровку.

3) Адекватная интерпретация как дешифровка мультитекста невозможна еще и потому, что она эксплицирует иную, сложную модель «я» и «Другого»: несводимого, неопределимого и необъективируемого «я» и столь же сложного Другого. Другой настолько Другой, что он не встраивается вообще ни в какие связи. Это не «понять, что Другой – такой же, как ты», то есть ценить его, потому что он столь же ценный,

как ты, а ДРУГОЙ, понятый как Другой. Следовательно, общего кода у «я» и Другого быть не может. «Я» постоянно стремится ускользнуть от интерпретации (фигуры эстетического ускользания у МК – предмет отдельного обсуждения, его оставим в стороне).

Мультитекст может быть понят как некий идеальный абстрактный объект (любая, даже ничем не ограниченная формально интерпретация любого предельно абстрактного «пустого» объекта все равно конечна и ограниченна). Тем не менее в таком случае разнообразие голосов, реакций и интерпретаций мыслится как хаос. В таком случае создание заведомо продуманного поля реакций может быть понято как стремление к контролю, упорядочению хаоса посредством осуществления попытки тотального контроля: «если меня нельзя понять и если меня все равно не поймут, пусть меня не поймут мною выбранным и отрефлесированным способом».

Подобную интерпретацию косвенно подтверждают реплики, высказанные Б. Гройсом в диалоге с И. Кабаковым, с коими последний согласился: «Здесь, кроме всего прочего, сказывается страх чужой оценки, боязнь чужой реакции. Ты постоянно хочешь предвосхитить чужую оценку, интегрировать ее в свою собственную и тем самым парализовать ее» [Кабаков 2010:12]. И далее: «В результате ты создаешь какой-то мир воображаемых людей, которые реагируют на твои работы, комментируют, интерпретируют, оценивают их и т. д. И ты коммуницируешь с этими воображаемыми людьми, когда у тебя не получается коммуникация в реальном мире, и таким образом компенсируешь недостаток этой реальной коммуникации» [Кабаков 2010:14].

И.Кабаков, рассказывая о биографически достоверных событиях своего детства, указывал в разных работах, применительно к анализу разных явлений и в разговоре с разными собеседниками на два аспекта его поведения в коммуникации и ее восприятия: в нем соседствуют, с одной стороны, «страх не быть адекватно понятым» и, с другой стороны, «панический страх невнимания другого» [Кабаков 2010: 12]: «Страх ответить невпопад – это и есть для меня страх небытия». «Для меня смерть – это неучастие в коммуникации» [Кабаков 2010: 8]. Создание поля реакций в эстетической практике И. Кабакова выполняет и анестезирующую функцию в ситуации страха перед коммуникацией: «Постоянный страх ответить неправильно, невпопад заставляет меня и сейчас имитировать ответ еще прежде, чем я понимаю смысл, содержание и цель вопроса. Когда ко мне обращаются, я не успеваю подумать, могу ли и должен ли я ответить. Я отвечаю так же автоматически, как обезьяна дергает лапой.<…> Я боюсь не ответить на вопрос другого, я боюсь задать ему вопрос[сам]. Так, я стараюсь сам никогда

не звонить, если этого можно избежать. Другой имеет для меня всегда большую ценность, чем я сам, всегда реальнее, чем я сам» [Кабаков 2010: 8]. Ключевым понятием здесь является, на наш взгляд, формулировка «имитировать ответ». Такая коммуникация является «застрахованной»: по словам И. Кабакова, «таким образом перекрывается, нейтрализуется поле невнимания» [Кабаков 2010:14], при этом насилие необходимости реакции снимается.

Иными словами, коммуникация приобретает следующую специфику: текст начинает порождение второго текста, являющегося одновременно частью первого: автор создает «воображаемых коммуникантов» – предзаданные векторы реакции и выстраивает коммуникацию с данными квазифигурами. Выстраивание квазифигур, пригодных для коммуницирования с ними, является психолого-эстетической реакцией на хаос и возможную агрессивность реакций, существующих в ситуации интерпретации мультитекста или «закрытых» объектов, не несущих в себе самом «рельсов» для возможной интерпретации. При этом реальный, «биографический читатель» или зритель оказывается освобожденным от насильственной необходимости реакции.

Функции автора при таком понимании цели коммуникации также меняются по сравнению с функциями традиционного автора-демиурга или автора, верящего в возможность построения истинного, субъективного, подлинного аутентичного высказывания через исповедальное слово. По словам Б. Гройса, «традиционный художник стремился к самовыражению и самопреодолению, он стремился снять ситуацию отчуждения и пробиться к подлинности», И.Кабаков, напротив, «с самого начала находится в состоянии неопределенности, отсутствия веры в «я»», «поэтому твоя задача обратна: ты стремишься к самоотчуждению, самоперсонифицированию, чтобы вообще начать говорить или работать. Здесь мы имеем действительно неклассическую ситуацию: отчуждение выступает как позитивная ценность и как источник возникновения художника-персонажа» [Кабаков 2010:28].

Я, понятый или вернувшийся к себе как Другой, – та же модель построения субъекта, которая существует и у Д.А. Пригова, художественное поведение которого, как известно, описывается термином «ПРОЕКТ». О специфике субъекта в лирике Д.А.П. написано немало. А. Жолковский указывает: «Проект состоял <…> в создании мультимедийного и панидентичного образа метатворца, не автора отдельных удачных произведений, а универсальной порождающей художественной гиперинстанции» [Цит. по: Добренко 2010: 98]. Нас в данном случае интересует то, как должна, по мнению самого Д.А. Пригова, осуществляться коммуникация с читателем при таком понимании цели и

сути их взаимодействия. Говоря о специфике коммуникации в рамках его собственной эстетической практики, Д.А. Пригов указывает: «Мне нужен не читатель в традиционном понимании этого слова, а некий отслеживатель этапов моего проекта. Хотя, если традиционный читатель отыщет некую прелесть в моих текстах, я благоговею перед ним и рад за него. <…> отслеживание происходит по некой либо документации, либо квазидокументации моего опыта. Это может быть присутствие на перформансах, чтение моих изданий, обмен слухами обо мне. Важно, чтобы процесс был постоянен» [Пригов 1996].

Таким образом, авторская рефлексия над возможностями художественной коммуникации свидетельствует об изменениях в типах коммуникации автора и читателя (зрителя), их целях и функциях. Взаимодействие, понимаемое как «диалог» и со-творчество, приобретает черты реакции в поле заранее смоделированных автором квизифигур, пригодных для коммуницирования, или «реакции-отслеживания» этапов порождения метатворцом больших массивов метатекстов.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989 – 616 с.

Кабаков И. Тексты. – М.: Издательство Германа Титова, 2010. – 640 с.

Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. – М.: Вологда, 2010 – 360 с.

Монастырский А. Словарь терминов московской концептуальной школы. – Москва: Ad Marginem, 1999. – С. 224.

Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.

Пригов Д. Транскрипт IRC-конференции Дмитрия Александровича Пригова, организованной Zhurnal.Ru 12.11.1996 г. на канале #zhurnal. [электронный ресурс URL: http://www.netslova.ru/teoriya/transcripts/prigov.htm, дата обращения: 27.05.2016]

Рымарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века // Наследие – современность. Межд. Конф. худ. музеев 1998 года. Самара, 2000 [электронный ресурс http://skola.ogreland.lv/literatura/teorija/_private/tl_5.htm, дата обращения: 27.05.2016]

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию». – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

Ю.С. ПОДЛУБНОВА (*Екатеринбург, Россия*)

УДК 821.161.1-1(Пригов Д. А.):7.038.6
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445+Ш33(2Рос=Рус)63-022.30

«ЧТО НЕ НРАВИТСЯ – Я ПРОСТО ОТМЕНЯЮ: ОСТРАНЕНИЯ Д.А. ПРИГОВА[1]

Аннотация. Статья рассматривает функционирование приема остранения, традиционно соотносящегося с практиками модернизма и авангарда, в рамках постмодернизма и художественного опыта конструктивизма. Остранение в постмодернизме теряет свою феноменологическую направленность и становится одним из важных инструментов деконструкции, подчеркивая ее функциональность сдвига и разлома. Остранение и деконструкция оказываются связаны со способностью художественного сознания дистанцироваться не только от объекта речи, но и от самой речи, порождаемых им дискурсов. В творчестве Д.А. Пригова техники остранения применяются очень широко – от графики и звукового оформления до имеющих стратегическое значение текстообразующих структур, что проявляется в смене авторских масок, использовании предельно рационализированных предуведомлений, предпосылаемых художественным текстам, уходе от любой дискурсивной конвенциональности и даже применении приема автоматизации, позволяющей выстроить двойную систему остранений за счет использования антихудожественных конструкций и за счет нарушения уже новых правил игры. Через остранения, постоянное дистанцирование от любой предзаданности в творчестве Д.А. Пригова реализуется релятивистская модель мира как текста, а также практики той свободы, которая является непременным условием всякого творческого процесса.
Ключевые слова: остранение, деконструкция, автоматизация, постмодернизм, концептуализм, Д.А. Пригов

Виктор Шкловский в статье «Искусство как прием» определил остранение сугубо операционально как нечто сродни эвфемизму, прием, когда вещь принципиально не называется своим именем, но описывается как впервые увиденная [Шкловский 1990: 63]. Остранение

[1] Статья подготовлена в рамках проекта УрО РАН «Литературный процесс на Урале: типы художественности и диалог культурно-национальных традиций».

обновляет ощущение вещи, выводит ее из автоматизма восприятия. Оно есть везде, где есть образ, придает самоцельность «воспринимательному», как выражается Шкловский, процессу в искусстве. «Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» [Шкловский 1990: 63]. Остранение ломает рецептивные предзаданности, существенно дерутинизируя картину мира воспринимающего. Продолжая логику В. Шкловского, можно согласиться с теми, кто соотносит «остранение» и «очуждение» Брехта [Скидан 2010], «дистанцирование» Дьюи, «лиминальность» Тернера, ставя в этот же ряд деконструкцию [Тульчинский 1999], тем самым артикулируя их функциональность сдвига и разлома, способность к образованию непрограммируемых дискретностей.

Соотнося остранение и деконструкцию, не стоит забывать, что расходятся они главным образом историко-парадигмально – один прием связан с теоретическими построениями и опытом русского авангарда, другой – знак постмодерна, поструктуралисткого Запада. Постмодерн, как показывает М. Липовецкий, вовсе не отказывается от практик модернизма [Липовецкий 2008], он лишь отменяет феноменальность и ноуменальность как категории философии и искусства, перенося творческий акт в пространство сугубой дискурсивности. Не случайно, Д.А. Пригов в эссе «Что надо знать» писал: «Объявившись у нас, концептуализм не обнаружил основного действующего лица своих мистерий, так как в нашей культуре уровень предмета традиционно занимала номинация, называние». И далее: «..в наших условиях уровень предметный замещен номинационным, и концептуализм акцентировал свое внимание на слежении иерархически выстроенных уровней языка описания, в их истощении» [Пригов б/д б]. Деконструкция как ведущая стратегия постмодерна, в отличие от модернистского остранения, не имела и не могла иметь функцию обновления восприятия вещи, ибо никакой вещи в логике постструктурализма нет, но есть номинация и дискурс, что и обнаруживается в ходе деконструкции, указывающей на пустотность любого дискурса.

При этом деконструкция – понятие, до сих пор довольно сложно поддающееся описанию. Как указывал Ж. Деррида, «деконструкция не является каким-то методом и не может быть трансформирована в метод. Особенно тогда, когда в этом слове подчеркивается процедурное или техническое значение». Это не некий акт или операция. Деконструкция – это событие, которое «не дожидается размышления, сознания или организации субъекта – ни даже современности» [Деррида 1992]. И.П. Ильин выделяет целый набор значений и обозначает ряд конкретных техник деконструкции в постструктурализме [Ильин

1996]. Употребление термина «деконструкция» сегодня во многом зависит от контекстуальных значений: его можно синонимически соотносить со сломом, сдвигом [Логинова], расщеплением, пародией [Phiddian 1997] и т. д. В любом случае, нет смысла отрицать, что базовым условием применения деконструкции является наличие критического сознания, способного дистанцироваться от любого дискурса. Сам же принцип дистанцирования вновь заставляет огладываться на модернистское остранение, которое, согласно О. Ханзен-Леве, «стоит за всеми актами теоретического и практического любопытства, которое движет человеком, <…> побуждая его обнаруживать, что навязанные или добровольно принятые формы восприятия или познания, нормы или образцы деятельности – своего рода очки, оказавшиеся между прямым, непосредственным зрением и “настоящей действительностью”: если очки обнаружены, то их можно снять и превратить в предмет (а не средство, как до того) рассмотрения и рефлексии» [Ханзен-Леве 2001: 12]. Можно согласиться с М. Логиновой: постмодернизм «вывел остранение на уровень не средства осмысления, а цели творчества и философии» [Логинова], но при этом необходимо добавлять, что он принципиально отказался от модернистского «опредмечивания сигнификантов» (О. Ханзен-Леве), поставив под сомнение саму категорию предметности. Выражаясь метафорически, любопытству исследователя-конструктора постмодернизм предпочел иронию и скепсис интеллектуала-вивисектора, пользующегося самым разнообразным инструментарием.

Именно ироническое остраняющее сознание сделало деконструкцию основным «событием» постмодернистского текста. Остранение, таким образом, утратило в постмодернизме первоначальное значение приема, связанного исключительно с обновляющей точкой зрения и необычным ракурсом видения, и стало, по сути, одной из функциональных характеристик деконструкции, имеющей самые широкие возможности в плане применения литературных приемов, в том числе модернистского остранения или же набора остраняющих техник.

В этом плане не погрешу против истины, утверждая, что обширной энциклопедией литературных приемов, в том числе остранений и деконструкций, являются тексты московского концептуализма и особенно Д.А. Пригова, учитывая то огромное количество написанного и оставшегося в виде литературного наследия, а также постоянные попытки остранения от уже созданного, поиска новых ролей, форм и приемов, которые составляли суть творческого процесса Д.А. Пригова, отчуждавшегося даже от роли поэта и сопровождающих эту роль ограничений и преференций и выстраивавшего уникальный жизне-

творческий проект, значение которого до сих пор пытаются оценить, сравнивая Пригова то с Державиным (М. Майофис), то с Лермонтовым (М. Ямпольский), то с Андреем Белым и поэтами Серебряного века (Л. Силард), то с Иосифом Бродским, Всеволодом Некрасовым и другими современниками.

Собственно, если говорить об актуальности остранения в русском постмодернизме, то следует говорить в первую очередь о творчестве Д.А. Пригова.

Отстраняющие элементы у Д.А. Пригова находятся практически на всех уровнях текста – от графики и звукового оформления до имеющих стратегическое значение текстообразующих структур.

К примеру, немало сказано про масочность и субъектную расщепленность в поэзии постмодернизма. А. Скидан не случайно сравнивает «очуждение» Брехта и принципы ролевой игры Пригова, направленные не просто на деавтоматизацию восприятия, а на прерывание эстетической иллюзии как «ложного сознания». «Подобно тому, как в брехтовском театре актер не перевоплощается в персонажа пьесы, а показывает его, занимая по отношению к нему критическую дистанцию, так же и Пригов в своих текстах постоянно «выходит из роли», обнажая искусственность, сделанность текстовой конструкции, наряду с конструкцией («персонажностью») лирического субъекта. Оба обращаются к рациональным, аналитическим способностям реципиента» [Скидан 2010]. В текстах 1970-1980-х гг. таким образом моделируется фигура обывателя, сознание которого, с одной стороны, заключено в рамки советской дискурсивности и оперирует соответствующими штампами и клише, с другой стороны, отстраняется от сакрализованного советского дискурса за счет присущей ему обывательской логики.

Я выпью бразильского кофе
Голландскую курицу съем
И вымоюсь польским шампунем
И стану интернацьонал

[Пригов 1997].

Как писал Д. Голынко-Вольфсон, «в советскую эпоху “настоящим героем” приговской поэзии был затертый до неразличимости, привычный штамп тоталитарной идеологии, обнажающий свои ложные и лживые конструкции» [Голынко-Вольфсон 2007]. В 1990-2000-е отчуждающая функция делегируется – приведу только один пример из множества – инокультурному сознанию, для чего, например, создается фигура японского студента («Что бы пожелал я узнать о русской поэ-

зии, будь я японским студентом»), ибо, как отмечает Д.А. Пригов, «не сыскать лучше персонажа для фиксирования некоей отстраненной, ничего не ведающей, наивной точки зрения», чем «идеально-отсчетный японский студент», который не существует в природе, являясь абстракцией «русско-европейского ума» [Пригов 2007: 65], наделяющего его определенным набором характеристик. Японский студент потребовался для разговора о поэзии и культуре и манифестации ряда положений, имеющих значение для Д.А. Пригова. «В наше время, когда поведенческая модель в сфере искусства выходит из тени просто, скажем, неординарного богемного поведения в свет значимого культурно-эстетического акта, первичного по отношению к тексту, возникает вопрос: а не есть ли именно явление нового образа художника специфической и исключительной задачей художника. Отчасти» [Пригов 2007: 76]. Однако, конструируя очередную маску, Д.А. Пригов тут же дистанцируется и от нее, подчеркивая условность этого конструкта. «Возможно, сконструированному квази-японскому слушателю да и некоторым другим известно, что до недавнего времени поэзия в России была чрезвычайно, ну просто необычайно популярна. Это сейчас и не описать» [Пригов 2007: 66]. Собственно, какую бы маску не примерял автор – советского обывателя, японского студента, женщины или гомосексуалиста, – важна сама по себе возможность инкорпорироваться внутрь очередного дискурса и одновременно отстраниться от него и с этой парадоксальной точки нахождения в рамках дискурса и вне его произвести деконструкцию.

Не меньшим отстраняющим значением у Д.А. Пригова наделены предуведомления, которые сопровождают сборники, циклы, отдельные тексты и, по сути, переводят художественный текст или творческий жест в пространство рационализированного дискурса. Предуведомления, с их метатекстовым характером, выдвигают на первый план фигуру автора, который, разумеется, является таким же конструктом, как любая другая фигура в текстах Д.А. Пригова, однако обладающая некоторыми автобиографическими и автопсихологическими чертами. Для нас важно, что автор в предуведомлениях, с одной стороны, позиционируется как наблюдатель, «все обливающий как бы неким мраморным молоком непричастности» [Пригов 2007: 42], с другой – в очередной раз манифестирует принципы, которыми руководствуется при создании текстов, среди них – в том числе и остранение как узнаваемый прием. Из сборника «Разнообразие всего»: «Описываемые здесь вещи весьма обычны, просто редко рассматриваемы под этим углом зрения» («Каббалистические штудии») [Пригов 2007: 24]. Или: «Давно подмечено, что всякие слова, поставленные соответствующим образом, могут обретать значе-

ние стиха. Собственно, поэзия не в словах, а во взгляде, фокусе» («По материалам прессы») [Пригов 2007: 122].

Отметим, что заявленный в ряде приговских предуведомлений акцент на взгляде, фокусе должен, казалось бы, приблизить поэта-концептуалиста к обэриутам, которые в своих манифестах также предлагали «видеть мир голыми глазами» и широко применяли остраняющую иронию для создания абсурдистской картины мира. Однако специфику отношения Д.А. Пригова к обэриутом прописал Михаил Берг: «Сам Пригов утверждал, что на радикальную трансформацию его стиха повлияли практики художественного русского концептуализма и западного поп-арта, одинаково коренящиеся в авангардной, модернистской поэтике русского искусства начала XX века. Мол, совпадения с Хармсом объясняются общими авангардистскими истоками» [Берг 2011]. Насколько Д.А. Пригов не лукавил, дистанцируясь от обэриутов, оценивать сложно, как бы то ни было, в инструментальном плане он вполне вписывается в авангардистскую линию русского модернизма, будь это обэриутство или, скажем, лефовство, как в цикле «По материалам прессы», где идет принципиальная работа с газетными дискурсами. Впрочем, мы помним, что целеполагание в постмодерне, широко использующем приемы модернизма, иное.

Но и постмодернизм как сложившаяся система дискурсов и деконструкций уже в 1980-е гг. для Д.А. Пригова не является чем-то единственно возможным и тем более тотальным. Постмодернизм также подвергается деконструкции через дистанцирование и оперирование понятием «новая искренность», которое трактуется как обращение «преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу» [Словарь… 1999: 65]. В творчестве Д.А. Пригова это обращение становится явным в текстах 1990-х гг. и в романах «Живите в Москве» и «Только моя Япония» с их очевидной автобиографической и лирической установкой. Д.А. Пригов в очередной раз уходит от предзаданностей и пытается освоить новое дискурсивное пространство – жизнетвореческий проект продолжается.

Остранения у Д.А. Пригова можно найти на любом уровне текста. Приведу несколько примеров. «Что было истинно написано»:

Я придумал для японцев два слова: Васл Ова
Я придумал про Японию еще два: Юещед Ва
Я придумал название японской рыбы: Скойр Ыбы
Я придумал что-то японское простое: Оепрост Ое
Я придумал название японского бога: Скогоб Ога

Я придумал что-то японское, но не очень: Онеоч Ень… [Пригов 2001: 188-189].

В обозначенном фрагменте Пригов не просто усекает слова и переставляет буквы, но, используя звуковые комбинации, предлагает новые словосочетания, имитирующие японскую речь, ибо японского языка и автор, и реципиент не знают, воспринимая его лишь на уровне звукоряда. При этом в предлагаемых «японских» версиях происходит разрушение смыслового значения изначальных словосочетаний и обозначается присутствие нового значения, которого на самом деле нет, поскольку конструкция ограничивается лишь звукоподражанием. Пригов как бы открывает читателю/слушателю японский потенциал русского языка. По сути, в ходе звукового, словообразовательного и графического переконструирования (читай – деконструкции) происходит двойное остранение: от русской речи – к японской, по сути, квазияпонской, и от японской речи – к зауми как идиолекту русского поэтического авангарда [См.: Черняков].

Нечто похожее встречаем в следующем довольно известном тексте:

Враг трудового народа – ВТН
Наймит иностранных разведок – НИР
Ударник коммунистического труда – УКТ
Лидер партийной ячейки – ЛПЯ
Лозунг трудового народа – ЛТН
Оружие клеветы и предательства – ОКП
Обыватели семейных гнезд – ОСГ

Пришли ВТН и НИР, держа в руках ОКП, к УКТ и ЛПЯ, держащих в руках ЛГН, и, не обращая внимания на ОСГ, говорят им: «*** мы вас в рот!» («Кто к кому пришел») [Пригов 2001: 117-118].

Отстраняющий иронический эффект программируется в ходе перевода одной знаковой системы в другую, когда клише, штамп сокращаются до аббревиатуры и лишаются всяческого смысла, в том числе того редуцированного, которым обладают штампы и клише. А затем уже аббревиатуры, унаследовавшие характеристики актанта, сами выступают как акторы, повторяя одни и те же действия и превращая их в лингвистически карнавализированный ритуал, поскольку аббревиатуры, порой, «мерцают» дополнительными смыслами, которые, вкупе с изначальными, создают оксюморонные смысловые конструкции, сводящие на нет всю предшествующую дискурсивность: «Память жертв борьбы – ПЖБ», «Лозунги борьбы и счастья – ЛБС», «Жалкие, обойденные природой – ЖОП» и т. п. Сам принцип сокращения до аббре-

виатур также деконструируется: в финале Пригов вновь выходит в заумь, перечисляя уже бесконечные ряды букв.

И еще один известный пример разрушения авторитетного дискурса:

Мой Динозавр самых честных правил
Когда не в шутку занемог
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог
Его пример другим наука
Но боже мой, какая скука
С Динозавром сидеть и день и ночь

[Пригов б/д а].

«Динозавр» в качестве субъекта/героя в классических текстах – это очевидное покушение на литературоцентризм русской культуры, перевод текста Пушкина в игровое пространство поп-культуры. Динозавр нарушает привычное звучание пушкинского текста и одновременно обновляет его восприятие за счет отстраняющей функции чужеродного элемента. «Подобный прием вполне совпадает со столь современными способами ремейка и аппроприации всякого рода классики» [Пригов б/д а].

Наиболее сильной позицией, наделенной отстраняющим эффектом, становится финал текста, фирменный знак Д.А. Пригова. Приведу характерный пример с могилой Ленина, которая непрограммируемо появляется в финале текста, имеющего жанровые признаки баллады или страшной сказки и заставляющего вспомнить пушкинского «Утопленника».

Мы жили около воды
К реке под вечер выходили
И странно-птичие следы
Двупалые мы находили
На песке
Однажды поздно вдоль реки
Идем и видим: жуткой силы
Там что-то тянут рыбаки
Гляжу – да это же могила
Ленина

[Пригов 1998: 11].

Приговские рыбаки практически вытянули утопленника, по крайней мере, могила вписывается в смысловой и метрический рисунок текста, однако Ленин в качестве финального элемента нарушает весь предшествующий порядок, соотносясь с явно другой эпохой и другими культурными кодами, выбиваясь, в конце концов, метрически. Сознание го-

ворящего, а вслед за ним воспринимающего, резко перемещается в иную смысловую реальность, отстраняясь от картины мира страшной сказки, утопичной в своей потенциальной дискурсивной целостности. Подчеркну, что утопична именно целостность текста, а потому она является непременным объектом деконструкции у Пригова. Именно поэтому важен системный сбой в финале текста, позволяющий наиболее эффективно нарушить предшествующую дискурсивность.

Размышляя об остранениях Д.А. Пригова, нельзя упускать еще один момент. В. Шкловский, как мы помним, выводил зависимость приема остранения и автоматизации, рутинизирующей восприятие до полного неразличения смысла происходящего. Если задуматься, что же такое автоматизация в логике визуализированного дискурса, то вероятнее всего, это некий повторяющийся предметный ряд или набор действий, однотипный и унифицированный по своему составу и структуре. А это в свою очередь, структура энциклопедии, словаря, азбуки, перечня – всего того, что концептуалисты, и главным образом – они (и не только Д.А. Пригов, можно вспомнить тексты В. Некрасова), имитируя упорядоченность языковых элементов и структур, наделили художественным значением. Это та утопическая метасистема генерирования воображаемой реальности, которая позволяла свести воедино хаос разрозненных элементов в постмодернистских текстах.

Пример из «Трех грамматик»:

Всякая вещь определяется
по сути и по явлению
Собака, например,
по явлению собака, а по сути – ангел

Всякая вещь определяется
по сути и по явлению
Столб, например,
по явлению столб, а по сути – смерть
[Пригов 2003: 71].

Весь дальнейший текст строится однообразно, как ряд авторских дефиниций «по сути и по явлению». Таким образом задаются внешние параметры нерегламентированному творческому процессу. При этом сама структура перечня или азбуки периодически подвергается вариациям, что образует пространство для остранений от самой логики автоматизированной структуры.

Всякая вещь определяется по сути и по явлению
и еще по тому, что всякий прибавит
Одиночество, скажем, по явлению -

один человек в пустоте, по сути -
остановка в пути, а вот если
прибавить нечто – так и
прохладная неземная прелесть еще
[Пригов 2003: 78].

Или еще один пример, где добавляется ирония за счет снижения объекта описания:

Всякая вещь, утверждают, определяется по сути
и по явлению
Какашка, например, по явлению – мягкая,
коричневая, дурно пахнущая
консистенция, а по сути – участник
грандиозных медиативных
космических процессов
[Пригов 2003: 82].

Автоматизация и деавтоматизация здесь уравниваются как элементы концептуалистского текста. И, что примечательно, они имеют функционал остранения: в случае автоматизации происходит остранение от художественной конвенциональности текста за счет использования потенциально антихудожественной конструкции, во втором – от заданной уже самой выбранной структурой или конструктивным принципом конвенциональности.

В приведенном примере отчетливо видна приговская тестообразующая стратегия, непременным условием которой является дистанцирование от любой целостности, претендующей на авторитарность, от любой конструктивности, претендующей на единичность.

Подводя итоги, можно обозначить, что для Д.А. Пригова техники остранения становятся инструментом самого широкого применения. Через логику остранений, которые в постмодерне теряют свою феноменологичность (или частично теряют), становясь инструментальным орудием деконструкции, реализуются релятивистская модель мира как текста, а также практики той свободы, которая является непременным условием всякого творческого процесса.

ЛИТЕРАТУРА

Берг М. Кривулин и Пригов // Звезда. 2011. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/10/be12.html

Голынко-Вольфсон Д. Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное // М.: Новое литературное обозрение. 2007. № 87. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/go20.html

Деррида Ж. Письмо к японскому другу. // Вопросы философии, № 4, 1992 / перевод Алексея Гараджи. URL: http://derrida.sitecity.ru/ltext_0509020756.phtml?p_ident=ltext_0509020756.p_0706041937

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М.: НЛО, 2008.

Логинова М.В. Антиномизм в культуре: сдвиг-остранение-деконструкция. // М.: Pandia. Культура. URL: http://pandia.ru/text/78/074/37631.php

Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М.: Новое литературное обозрение, 1997. URL: http://lib.ru/ANEKDOTY/PRIGOW/prigov.txt

Пригов Д.А. Написанное с 1990 по 1994. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Пригов Д.А. Исчисления и установления. Стратификационные и конвертационные тексты. М.: НЛО, 2001.

Пригов Д.А. Три грамматики. М.: Логос-Альтера, 2003.

Пригов Д.А. Разнообразие всего. М.: ОГИ, 2007.

а. Пригов Д.А. Для Джоржика. // Сайт Prigov.ru. Без даты. URL: http://www.prigov.ru/bukva/stixi_djorjika.php

б. Пригов Д.А. Что надо знать. / Современная русская поэзия. Без даты. URL: http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-prigov-chto-nado-znat

Скидан А. Пригов как Брехт и Уорхолл в одном лице, или Голем-советикус // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). М.: НЛО, 2010. URL: http://rubooks.org/book.php?book=19924.

Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999.

Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35-53.

Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.

Черняков А.Н. Заумь как лингвистический феномен. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm

Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Сов. писатель, 1990.

Phiddian R. Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing? // New Literary History. 1997. V. 28. N. 4. P. 673-696.

И.Н. МИНЕЕВА (*Петрозаводск, Россия*)

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-3

ОСТРОВ ГОТЛАНД КАК БЛАГОДАТНАЯ САМАРИЯ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ОПЫТ И. ФОНЯКОВА[1]

Аннотация. В «шведском» тексте русской литературы Готланд занимает центральное место. В данной статье мы продолжаем рассмотрение восприятия острова Готланд в современной русскоязычной литературе. Материалом для анализа послужили творческие контакты Ильи Фонякова с поэтами Швеции и стихотворение «Воскресенье на Готланде». Лирическая ирония Фонякова в восприятии Готланда оттеняется безоговорочным приятием В. Гандельсманом этой земли как мира детства и творческой радости и итоговым отчуждением у Т. Бек. Анализ выявил следующие приемы иронии и авторефлексии в стихотворении Фонякова: сравнение земли викингов с образом библейской благодатной Самарии, антитеза двух миров – островного и материкового, смена стилистического строя от нейтрального к разговорному. Остров Готланд стал олицетворением красоты чистоты, любви, творческой свободы. Илья Фоняков иронически остраняет «безмятежную Самарию», его лирический субъект испытывает радость, но понимает, что эта радость очень ненадолго.
Ключевые слова: современная русская литература, «шведский» текст русской литературы, остров Готланд, культура перемещения, Т. Бек, И. Фоняков, В. Гандельсман.

Литературные травелоги и разного рода «локальные тексты» привлекают сегодня внимание исследователей. Такая «литературная география», как правило, выстраивает особый, художественный и даже мифологизированный образ места. В конце XX – начале XXI столетия формируется «шведский» текст русской литературы, не только «внутри» самой Швеции, благодаря творчеству русских эмигрантов, но и «вне» ее географических границ. Иногда писатель, пишущий о Швеции, долгое время находился на территории королевства, но не в каче-

[1] Статья подготовлена в рамках реализации комплекса мероприятий Программы стратегического развития Петрозаводского государственного университета на 2012-2016 годы.

стве эмигранта, получивших второе гражданство, а будучи путешественником. После возвращения домой – в Россию, Великобританию, Америку – многие из побывавших в Швеции оставили художественные отклики о своем пребывании на островах Балтийского моря, о фьордах и водопадах [Абрамова и др. 2014].

Центральное место в формировании «шведского» текста занимает образ острова Готланд (шведский вариант – Gotland, вариант гутнийского наречия – Gutland – «земля гутов»), располагающегося примерно в ста километрах от материковой Швеции и славящегося сохранившимися до наших дней окаменелостями, курганами, руническими камнями, гигантскими причудливыми раукарами, романтическими развалинами, церквами с византийской архитектурой и росписями XII-XIII вв., канунгами, уникальным ландшафтом, где органично сменяют друг друга горы, скалы, леса, луга, лазурные воды, песчаные дюны и встречаются необыкновенные птицы и животные. В мировой культурной памяти за Готландом закрепилась слава острова «роз», «орхидей», «птиц», «чудодейственной мандрагоры», «ветряных мельниц», «скандинавской основательности», как «райского уголка», «самого солнечного» в Швеции с «миниатюрными, сказочными городками», как острова легенд о королях, разбойниках, старых троллях и кладах [Дергачева 2009], часто его идентифицируют с «окаменевшим морским коньком» [Макаров-Кротков]. Нередко Готланд называют «Божьим островом» [Julregn], «землей Ингмара Бергмана» [Плахов] и «местом», где когда-то А. Тарковский снимал фильм «Жертвоприношение» [Лотвал].

В русскоязычном «островном» художественном дискурсе Готланд стал уникальным объектом рецепции. О нем писали немногие. Готландская линия в русскоязычной литературе развивается не через традицию (как петербургская, московская, парижская, лондонская), а «волнообразно». Каждая новая поездка писателя, временное там пребывание оборачивается новым творческим откликом. В основном это русскоязычные прозаики и поэты, главным образом из России и США, проживавшие/проживающие на транснациональных пограничных российских территориях, или часто посещавшие/посещающие Швецию в качестве путешественников, журналистов-международников, гостей Балтийского Центра писателей и переводчиков. Назовем их имена и произведения, в которых нашли свое отражение островные реалии: Т.А. Бек («Шведская тетрадь»), В.А. Гандельсман («Готланд»), Н. Иванова («Остров»), Евг. Клюев («Зеленая земля») [Барковская 2012], Т.Ю. Кибиров («Нотации. Книга новых стихов»), Н. Толстая («Праздник Средневековья»), Б. Улановская («Шведские гуси»), И. Фоняков («Воскресенье на Готланде») и др. Образ Готланда реконструируется с

помощью системы символов. Наиболее характерными из них являются как универсальные (море, небо, земля, корабль, ветер, птица), так и региональные (кирха, рунические камни, раукары, островная тишина, свет, прозрачность, насыщенные цвета, «четкие тени», разностильность, «полное отсутствие стандарта» во всем). Между тем, несмотря на обращение писателей к общекультурным и национальным (шведским) знакам, восприятие острова для каждого из них будет индивидуальным.

Ранее нами были представлены версии интерпретации острова Готланд Татьяной Бек и Владимиром Гандельсманом[2]. Татьяну Бек остров Готланд манил как возможная прародина, поскольку ее отец, по словам писательницы, происходил из обрусевших датчан, его предка «выписал» из Дании сам Петр I. Сама Т. Бек закончила факультет журналистики МГУ со специализацией «шведский язык». В 1970-х гг. ей довелось переводить на русский язык шведскую поэзию. На острове Готланд она побывала только в 1998 г., впечатления от поездки отразились в книге путешествий «Шведская тетрадь» [Бек 2000]. Однако отношение к Готланду оказалось двойственным: первоначальное восхищение сменилось отчуждением, красота острова начала казаться надломленной, обреченной, безысходной, чреватой распадом.

Владимир Гандельсман побывал на острове Готланд в 2000-х годах. Шведский остров стал для него символом божественной благодати, чуда, где Небо соединяется с Землею. Наиболее показательно в этом плане стихотворение «Запах спящего дерева в церквах. Готланд» (2013). В поэзии Владимира Гандельсмана остров Готланд показан как то место, которое возвращает человека в забытое божественное состояние детства [Гандельсман 2013].

Более подробно мы остановимся в данной статье на образе Готланда в творчестве Ильи Фонякова.

Илья Олегович Фоняков (1935-2011) – потомственный петербуржец, ленинградец-блокадник, поэт, журналист. Школой жизни для него в первую очередь была блокада, потом старейшая петербургская школа «Петришуле». За ней последовал филфак Ленинградского университета и вместе с ним ленинградская школа в поэзии [Инфантьева]. Много внимания И. Фоняков уделял переводам англоязычной, латышской, шведской литературы. Переводил стихи С Окессон, А. Маннергейма, Л. Бекстрема, П. Курмана (Швеция), Х. Сеедорфа,

[2] Минеева И.Н. Остров Готланд в русской литературе XX века: топика, мифология, поэтика // Studia Humanitatis Borealis. 2013. № 1. С. 102-109. URL: http://sthb.petrsu.ru/article/genpdf.php?id=2910

С. Соренсена (Дания), И. Зиедониса (Латвия) и других поэтов Балтийского региона [Монахов 2007]. Автор нескольких книг стихов – «Именем любви» (Л., 1957), «Восточнее Востока. Полгода в Японии» (М., 1987), «Мирное время» (Л., 1988), «Зеленая ветка Вьетнама» (М., 1989), «Своими словами» (СПб., 1999), «Япония в моем блокноте» (СПб., 2003), «Островитяне» (СПб., 2005), «Овертайм» (СПб., 2010). Публиковал также очерки, эссе, литературные портреты, статьи о поэзии и поэтах (Н. Заболоцком, Б. Пастернаке, С. Маркове, В. Шефнере и др.). Издал ряд монографических переводных сборников – «Имант Зиедонис. Смола и янтарь», 1965; «Омар Султанов. На ветрах Иссык-Куля», 1973; «Августин Маннергейм. Память боли», 1999; «Ссорен Соренсен. Дни сомнений», 2001 и др. [Кузьмичев 2005]. Руководил рубрикой «Поэтический глобус Ильи Фонякова» в уникальных журналах «Царское село» и «Петербург», создал альманах «Складчина», проводил вечера переводчиков в память Александра Гуревича. Основал поэтическую мастерскую «Литератор». Его сравнивали с «атлантом», «держащим небо», называли «поэтом в кубе», «гражданином мира» [Каримов], «человеком уникальных знаний и темперамента», «человеком Возрождения» «не в смысле масштаба, но размаха» [Фоняков 2012], «демиургом – духом организующим, вдохновляющим и будоражащим умы» [Памяти Ильи Фонякова], «носитель питерской культуры», «дружбе хороший – до пронзительности», остроумный «палиндромист» [Алферова]. Человек с феноменальной памятью, «к нему обращались за “справками” о стихах в те времена, когда “гугл еще не работал”» [Алферова]. Он «хорошо знал едва ли не всю русскую поэзию. У него был твердый голос и твердые устои. “Некарьерный”, всем нужный, легкий на подъем, он мог казаться консервативным, но поддерживал и новые тенденции поэзии в произведениях своих учеников» [Алферова].

Излюбленные темы творчества И. Фонякова – история, война, поэтический дар, природа языка, слово, время. Его ранняя лирика живо отражала молодежные настроения периода «оттепели»: «здесь и романтика студенческих комсомольских строек, и безоглядное желание “вглядеться в простор не открытой земли”, и рассуждения о “сущности атомной войны”, и мечта о “смеющихся людях”, строящих светлое будущее социалистической страны» [Кузьмичев 2005]. Эти стихи Фонякова подкупали – особенно сверстников – своей искренностью. Между тем символична сделанная поэтом запись в записной книжке незадолго перед смертью, во многом объясняющая генезис и суть его творчества: «Время человеческой жизни – миг; ее сущность – вечное течение; ощущение – смутно; строение всего тела – бренно; душа не-

устойчива; судьба – загадочна; слава – недостоверна. Одним словом, все относящееся к телу, подобно потоку, относящееся к душе – сновиденью и дыму. Жизнь – борьба и странствие по чужбине; посмертная слава – забвение. Но что же может вывести на путь? Ничего, кроме философии. Так говорил Марк Аврелий» [Каримов].

Поэт постоянно совершенствовал форму и заботился о «выделке художественной ткани своих стихов», проявлял подчеркнутый интерес к сонету («Сонеты с улицы и двора», «Сонеты встречных», «Карабахские сонеты» и т.д.) и палиндромону («Стихи с палиндромонами», «Парад палиндромонов»). Излагая свои поэтические принципы («Письма о поэзии к другу в Иркутск», 1984), он в первую очередь воздавал «похвалу точности» [Кузьмичев 2005]. «Умение ладить с авангардистами вызывало уважение (и верлибром пишет поэт, и палиндромон активно использует в канонических стихах)» [Монахов 2007]. В «затянувшихся бесконечных спорах на тему авангарда он предельно лаконичен и точен: Для меня вся поэзия – авангард. Пушкин – авангард, Блок – авангард, Заболоцкий – авангард. Авангард – всё, что смело, свежо, оригинально, истинно. Форма выражения – ритмические вариации, наличие или отсутствие знаков препинания, степень метафорической изощрённости – вопрос второй. Традиционная форма – нормальный литературный язык, классическая ритмика, логичность и ясность – лишь наиболее естественная форма выражения поэтической мысли. Она всегда будет существовать и всегда будет преобладать. Но всегда будут существовать и иные формы. Можно всё, даже вообще без слов» [Монахов 2007]. Диапазон литературных акций И. Фонякова весьма широк. В частности, заслуживают внимания составленная им в соавторстве с Н. Н. Фоняковой антология «Поэты, которых не было» (российские поэтические мистификации XX в.) (СПб., 2000) [Кузьмичев 2005]. Помимо поэтического дара, И. Фоняков обладал «талантом вдумчивого слушателя, внимательного, человеколюбивого». Для него любая «рукопись, даже присланная крестьянкой из глубинки, представляла интерес <..> переводил с различных языков стихи никому не известных <..> авторов из различных уголков мира». Поэт любил повторять строки из Данте «Земную жизнь пройдя до половины …» [Каримов].

И. Фоняков не только публиковал переводы своих друзей и коллег-зарубежных поэтов, он рассказывал истории своих встреч с ними, обстоятельства знакомства и дружбы. Вот, например, его рассказ о датском поэте Вигго Мадсене: «В моем книжном шкафу среди других раритетов хранится уникум: поэтическая книжка, изданная в море, на борту корабля. Да, именно так: на борту советского лайнера «Константин Симонов» во

время совместного круиза писателей стран Балтийского региона по Балтийскому морю. Очень скромная книжечка, набранная на компьютере и тиражированная в нескольких десятках экземпляров на ксероксе. Сейчас едва ли не каждый может сделать подобную книжку не выходя из дома. А тогда, в 1992 году, это было для многих в диковинку. Автором книжки был датский поэт Вигго Мадсен, большой чудак и выдумщик. В другой раз мне довелось видеть, как Вигго вырывал страницы из своей очередной книжки и бросал их в толпу. Прошли годы, и много воды утекло, и даже лайнер «Константин Симонов» был продан куда-то за долги, и теперь плавает под другим именем и под другим флагом. А мы с Вигго нет-нет да и встретимся. Чаще всего – на шведском острове Готланд, где расположен Балтийский центр писателей и переводчиков. Вигго и в стихах такой же чудак и выдумщик, как в жизни. Мало того, что он почти не пользуется рифмой и часто отказывается от знаков препинания – так пишут на Западе многие. Он и в сюжетах своих парадоксален: его стихи надо иногда буквально разгадывать. Почему, например, одно из его стихотворений носит длинное и отчасти шокирующее название «Она не могла заниматься любовью, пока открыт платяной шкаф»? Ведь в самом тексте ничего про это нет! Изволь догадываться, искать скрытую связь. Переводить такие стихи – мучение.. Ведь это Вигго, его «Экономика», к примеру, скорее анти-экономика[3]. Там вожделенные доллары валяются под ногами, а поросята в кузове грузовика едут не на бойню, а на курсы совершенствования! Но трудно не прислушаться, когда Вигго говорит: «Удачи хочешь? Фрахтуй корабль побольше!» [Каримов].

В 1992 г. поэт участвовал в круизе «Волны Балтики» и литературных встречах в Центре писателей и переводчиков на острове Готланд [Курман 2006]. В настоящее время изданы далеко не все стихотворения и записи, посвященные данному событию. Между тем даже единственный опубликованный из этой серии поэтический отклик «Воскресенье на острове Готланд» позволяет почувствовать тональность авторского осмысления рождающегося образа земли викингов [Фоняков 2004].

Я здесь, как в благодатной Самарии,
Живу, судьбу-индейку не дразня.
Ни грохота, ни дыма индустрии,
Лишь волн прибрежных тихая возня.

Так на душе невыразимо ясно,
Так легок и спокоен каждый вздох,
Что кажется: вот то-то и опасно,

Звонят колокола Святой Марии, Опо- Какой-то вдруг мерещится подвох,

[3] М. Вигго по образованию экономист. Речь идет о его работах в области экономики, маркетинга.

вещая о начале дня,
И состоянье нежной эйфории
Нисходит постепенно на меня.
Коварное, предательское что-то.
Чур, чур меня! Вернись, печаль-забота!

Для И. Фонякова остров Готланд – это пространство природного величия и кротости, тишины и гармонии, где человек обретает «ясность», «легкость» и «покой». Однако при этом поэт с долей грусти и легкой иронии отмечает, что для прибывшего с материка современника находиться в таком естественном состоянии становится неестественным. Он отвык от подобных чувств, настроений и ощущений, дарящих ему свободу и освобождение. Поэтому в такие мгновения человек становится ментально дезориентированным, расценивает происходящее с ним как иллюзию, мираж, «подвох», «коварность» и стремится вновь поскорее «надеть» на себя прежнюю «печаль-заботу». Он не может идентифицировать свое новое состояние и объясняет его, используя неопределенное местоимение «что-то». Утрачивая непосредственность и безмятежность, человечество приобретает взамен внутреннюю «размытость» и страх. Авторефлексивный смысловой комплекс поддерживается с помощью сравнения земли викингов с образом библейской благодатной Самарии (в переводе «сторожевое место, сторожевая башня»), антитезы двух миров – островного («лишь волн прибрежных тихая возня», другой «календарь», о начале дня оповещают колокола) и материкового («грохот», «дым индустрии»), игры слов «судьба-индейка» (см. пословица судьба-индейка, жизнь-злодейка / копейка) и «печаль-забота», смены стилистического строя – от нейтрального к разговорному.

Во время пребывания на острове Готланд, любуясь его природой, поэт открывает не замечаемые ранее на материке беды цивилизации, лишающие мир первозданности. Есть ли у современника надежда на возвращение к благодатной Самарии?!

Резюмируем сказанное. В современной литературе остров Готланд стал олицетворением красоты чистоты, любви, творческой свободы. Однако отношение к себе это экзотическое место вызывает различное. Наиболее проницательные путешественники обнаруживают проникновение разрушающего влияния цивилизации и на этот первозданный островной мир. Кроме того, характер отношения к острову определяется и внутренним настроем созерцающего его человека, сутью его личности. Так, если Владимир Гандельсман принимает Готланд в свой внутренний мир, восхищается его божественно-детским, безмятежным образом, то Татьяна Бек, в конце концов, отчуждается от своей «прародины». Илья Фоняков иронически остраняет островную

«безмятежную Самарию», сознавая, что вечно находиться в состоянии «эйфории» нельзя. Его лирический субъект испытывает радость от встречи с Готландом, но понимает, что радость очень ненадолго – лишь на время круиза «Волны Балтики». Эмоциональная гамма, в которой выдержаны картины острова в изображении Ильи Фонякова, амбивалентна (лирическая ирония). Само заглавное слово «Воскресенье» содержит элемент двусмысленности: воскресение души – только лишь на одно воскресенье. А вот упоминание, пусть и ироническое, библейской Самарии, вносит в подтекст стихотворения важный для Ильи Фонякова мотив преодоления межэтнических различий, братства поэтов.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамова О.Г., Минеева И.Н. Сафрон Е.А. Современный литературный процесс на рубеже XX – XXI вв. в странах Северной Европы. Швеция: Учебное пособие / Отв. ред. И.Н. Минеева; Министерство образования и науки РФ; ФГБОУ ВПО «Петрозаводский государственный университет». – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 53 с.

Алферова Т. Вечер памяти Ильи Фонякова. URL: http://dompisatel.ru/node/649

Барковская Н.В. Стратегия «ускользания» в книге Евгения Клюева «Зеленая земля» // Powrocic do Rosji wierszami i proza. Literatura rosyjskiej emigracji (Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья) / под ред Г.Нефагиной, Akademia Pomorska w Slupsku, Slupsk (изд. Поморской академии в Слупске, Слупск), 2012. С. 324-334.

Бек Т. Узор из трещин. Стихи // Знамя. 2000. № 4. [Электронный ресурс] / Т. Бек. Электрон. ст. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2000/4/bek.html

Гандельсман В. Запах спящего дерева в церквах. Стихи // Знамя. 2013. № 2. URL: http://brodsky.ouc.ru/predislovie-k-sborniku-stikhov-vladimira-gandelsmana.html

Курман П. Дельфийский колесничий. Стихи Петера Курмана. СПб.: Геликон Плюс. 2006. 64 с.

Дергачева И., Никольская К. Остров сокровищ Средневековья // Вокруг света. 2009. № 1 (2820). URL: http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6590/

Инфантьева А. Скончался выдающийся литератор Илья Фоняков. URL: http://kbanda.ru/index.php/literatura/997-skonchalsya-vydayushchijsya-literator-ilya-fonyakov.html

Каримов Г. Вещий Олегович. Память о светлом человеке. URL: http://www.proza.ru/2013/09/04/258

Кузьмичев И.С. И. Фоняков // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь / Под ред. Н.Н. Скатова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Том 3. П-Я. с. 588-590.

Лотвал Л.-О. Каждый день с Тарковским. URL: http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Lotvall.html

Макаров-Кротков А. Картинки с острова, или Готланд словами очевидца. URL: http://www.cirkolimp-tv.ru/files/archive/no_02/15_no02.pdf

Монахов В.В. Илья Фоняков – наше время для стихов // Самиздат. 2007. URL: http://samlib.ru/m/monahow_w_w/ilxjafonjakow-nashewremjadljastihow.shtml

Памяти Ильи Фонякова. URL: http://www.srpomsk.ru/459.html

Плахов А. Остров // Сеанс. № 13. URL: http://seance.ru/n/13/glava4-kosmos-bergmana/ostrov/

Фоняков И. Стихи // Звезда. 2004. № 11. С. 4.

Фоняков И. Из цикла «Поэты». Вст. ст. А. Рубашкина // Звезда. 2012. № 5.

Julregn. Укромные уголки Швеции. Готланд. URL: http://www.proza.ru/2005/02/26-159

С.А. ФОКИНА (*Одесса, Украина*)

УДК 821.161.1-1(Рыжова Е.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

СЕМИОТИЗАЦИЯ СТРАСТЕЙ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ АВТОРСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ON-LINE ПРОСТРАНСТВЕ. СЛУЧАЙ «ПАВИЧЕВСКОГО» СТИХОТВОРЕНИЯ ЕЛЕНЫ РЫЖОВОЙ

Аннотация. В статье исследовательский поиск направлен на фиксацию доминант литературной мистификации в Интернет-пространстве. В ходе исследования была представлена попытка определить насколько on-line среда подходит для осуществления мистификаций. Был выявлен смыслопорождающий потенциал нового вида литературной мистификации на примере стихотворения, известного благодаря деятельности многочисленных сайтов и соцсетей. Было точно выяснено, кто именно является автором поэтического текста «Есть люди с особо чувствительной кожей…». Осмыслены причины приписывать средствами Интернета авторство стихотворения Елены Рыжовой «Есть люди с особо чувствительной кожей…» М. Павичу. Осмыслены факторы, благоприятствующие удаче литературной мистификации. Выявлены показатели «семиотики страстей» и проанализированы интертекстуальные уровни вышеназванного поэтического текста. Прослежен процесс семиотизации чувствительности как своего рода страсти. Метафора «чувствительная кожа» рассмотрена как показатель человеческой души. Прослежены процессы интерпретации семиотического потенциала чувствительности авторским сознанием каждого из поэтов. Проанализировано включение цитат в ткань произведения как возможность диалога между двумя поэтами. Данный подход позволяет осмыслить совмещение личной позиции и мировосприятия Е. Рыжовой с точкой зрения М. Павича.
Ключевые слова: интернет, литературная мистификация, интертекстуальность, авторство, сенсетивность, «семиотика страстей» «чувствительная кожа», М. Павич, Е. Рыжова.

Развитие сетературы привлекательно для исследования не только как яркий показатель культурной ситуации, но и в связи с проблемами зарождения нового вида литературной мистификации и, соответственно, необходимостью определения авторства текстов. Проблема мистификаций на сегодняшнем этапе литературного процесса получает но-

вый виток в связи с развитием информационных технологий и явного влияния Интернет-пространства на сознание человека. Как справедливо отмечено в ряде статей научного сборника с показательным названием *Влияние Интернета на сознание и структуру знания* и наиболее точно обозначено в исследовании И.Ю. Алексеевой, «глобальная сеть Интернет – символ рубежа XX и XXI столетий» [Алексеева 2004: 24]. Действительно, Web-сеть – фактор, модифицирующий прежние культурные модели коммуникации, познания, самоопределения. В данном плане привлекает внимание утверждение О.В. Новожениной касательно того, что Всемирная паутина как «способ хранения и передачи информации входит в структуру современной культуры в качестве важнейшего ее элемента» [Новоженина 2004: 199]. Несомнена сопричастность человечества в той или иной степени киберкультуре – от бытового до бытийного уровней, что ставит данный феномен в однин ряд с доминантными эпистемами конца XX-начала XXI века.

Интернет-пространство, отличаясь принципиальной общедоступностью, неизменно воздействует на пользователя, «подчиняющегося логике сети, которая не только удовлетворяет имеющиеся у него информационные потребности, интересы, вкусы, но и формирует их» [Алексеева 2004: 27]. Особую остроту для современной культуры приобретает погруженность человеческого сознания в on-line среду. Взаимодействие с интерактивными технологиями характеризует также литературные поиски и эксперименты. Интернет часто становится платформой как для определения начинающим художником слова писательского статуса, может способствовать популяризации творчества и завоевания более широкой аудитории актуальными современными авторами. Подобная ситуация создается благодаря общедоступности и включенности в киберкультуру классики.

Web-универсум по своей природе благоприятствует не только виртуализации современной реальности, но и манипуляциям с сознанием пользователей, а также созданию разнообразных мистификаций. Несомненно, представляет интерес для научного изучения новый вид литературной мистификации, осуществляемой непосредственно в Интернет-пространстве и, по сути, порожденный спецификой Всемирной паутины. По наблюдению О.В. Новожениной, «человек в Сети изначально анонимен, в чатах же эта анонимность культивируется – подавляющее большинство посетителей используют “ники”…» [Новоженина 2004: 206], что позволяет дистанцироваться «от своего реального “Я”» [Новоженина 2004: 207]. Такая игровая позиция, соответствующая своеобразным правилам Сети, роднит выбор пользовательского

псевдонима – «ника» со стратегиями, присущими литературным мистификациям.

В *Литературной энциклопедии терминов и понятий* под редакцией А. Н. Николюкина литературная мистификация определяется как «текст или фрагмент текста, автор которого приписывает его создание подставному лицу, реальному или вымышленному» [Попова 2001: 553]. Для мистификатора временное приписывание своих произведений личности «другого» становится «удобной формой как для эксперимента в области стиля, так и для наследования стилевой традиции» [Попова 2001: 553]. Аналогичные семиотические механизмы можно проследить при выборе интернет-пользователем «ника», отражающего «внутренний психологический настрой, <…> его представление о мире и себе, выраженное в краткой формуле» [Новоженина 2004: 208]. Таким образом, включение любого человека в Интернет-пространство с принятием его игрового поведенческого кодекса в определеной степени подобно семиотике мистификации.

Актуальность эстетической роли различных мистификаций стимулируется в определенные культурные эпохи: барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм с «присущим этим эпохам ощущением мира как языкового творчества» [Попова 2001: 555]. С точки зрения Марии Галимской, исследовавшей феномен Черубины де Габриак, «создание мистификации каким-то образом всегда связанно с взглядами определенного времени» [Галимска 2013: 74]. Более того, польская исследовательница уверена, что «каждая мистификация, раскрытая или нет, несомненно представляет собой научную ценность <…> как литературное достояние эпохи» [Галимска 2013: 74]. В данном контексте весьма приоритетным представляется изучение современных литературных мистификаций, осуществленных в рамках сетературы.

Интернет обладает весьма широким спектром возможностей для осуществления самых разнообразных авторских стратегий, а также мистификаций. Практически любой человек может создать свой сайт, участвовать в различных чатах и уже существующих информационных ресурсах. В рамках соцсетей публикуются тексты под именем автора, псевдонимом или же приписываемые другому лицу, связанному с литературным миром. Но для удачи мистификации в текстах, выложенных во Всемирной паутине, должны быть проявлены коды стилизации, скрытые или же модифицированные цитаты и другие приметы диалога с автором, избранным в качестве своеобразной литературной маски мистификатора. «Чужое слово» неизменно вносит коды сознания той личности, которой в акте литературной мистификации приписывается авторство произведения, выложенного в Web-сети.

При исследовании смыслопорождающего потенциала как сетературы, так и нового вида литературной мистификации особенно интересны для определения подлинного авторства именно лирические тексты, известные благодаря деятельности многочисленных сайтов и соцсетей. В данном плане показательно, что on-line среда подходит для осуществления мистификаций особенно в случае включения цитат в ткань произведения. Более того, механизм выяснения того, кто именно является автором анализируемого поэтического текста, способствует осмыслению факторов, благоприятствующих удаче литературной мистификации.

К такому виду мистификаций в сетературе можно отнести «павичевское» стихотворение «*Есть люди с особо чувствительной кожей…*».

Есть люди с особо чувствительной кожей -
их лучше не трогать. Они не похожи
на всех остальных. Они носят перчатки,
скрывая на коже следы-отпечатки
лилового цвета от чьих-нибудь пальцев,
бесцеремонных в иной ситуации.
Они опасаются солнца в зените.
Обычно, надев толстый вязаный свитер,
выходят из дома по лунной дорожке
пройтись; и не любят, когда понарошку,
когда просто так, не всерьез, не надолго.
Болезненно чувствуют взгляды-иголки
и крошево слов. Они прячут обиду
в глубины глубин, но по внешнему виду
спокойны они, как застывшая глина,
лишь губы поджаты и паузы длинны.
Они уязвимы, они интересны;
и будьте чутки и внимательны, если
вы их приручили: они не похожи
на всех остальных – они чувствуют кожей.

Долгое время Интернет неизменно приписывал выше процитированный текст Милораду Павичу, который действительно начал свою карьеру в качестве художника слова с издания нескольких поэтических сборников. Но разговор о стихотворении Милорада Павича «*Есть люди с особо чувствительной кожей…*» следует начать с того, что необходимо подчеркнуть – автор этого произведения не М. Павич. Вернее, М. Павич автор образа-метафоры «чувствительная кожа», по-

родившего развернутую лирическую интерпретацию Елены Рыжовой. Но, пожалуй, известность в on-line пространстве стихотворению принесла эта невольная ошибка или же запланированная мистификация. История вышла в духе творчества самого М. Павича, укрепив этим фактом диалог между двумя поэтами. Кроме того, не будь стихотворение приписано выдающемуся сербскому писателю, возможно, оно привлекло бы к себе меньше внимания и читательского интереса. Диалог с М. Павичем и его творчеством позволил Елене Рыжовой преодолеть доминирование женского дискурса, присущего ее лирическому письму, и приблизиться одновременно к необарочной и постмодернистской метафоричности слова М. Павича, оставаясь при этом верной себе как поэту и человеку в своем взгляде на мир.

Укорененность в павическую художественную систему, связанную, прежде всего, с образом кожи, оказалась настолько сильна, что стало возможным с помощью Интернет-ресурсов осуществить новую разновидность литературной мистификации, приписать не отдельные цитаты и аллюзии, а все стихотворение Милораду Павичу. Возможно вне этой глубинной интертекстуальной преемственности, носящей как бессознательный, так, видимо, осознанный и даже принципиальный характер, удача Интернет-мистификации не была бы столь полной и читатели-пользователи могли изначально усомниться в приписываемом авторстве.

На официальном сайте М. Павича, показательно названного khazars.com [Павич: эл. ресурс], в списке, включающем все произведения писателя и даже его научные труды, указаны две книги стихов: «*Палимпсесты*» («*Палимпсести», песме. – Нолит, Београд 1967*) и «*Лунный камень*» («*Месечев камен», песме. – Нолит, Београд 1971*). Стихотворение же «*Есть люди с особо чувствительной кожей…*», столь длительный период активно Web-средствами соотносимое с павичевским творчеством, опубликовано под именем Елены Рыжовой в читальном зале электронного информационно-справочного портала library.ru – проекта, патронируемого Российской государственной библиотекой для молодежи [Рыжова: эл. ресурс]. Кстати, этот же портал печатает и произведения самого М. Павича, в частности «*Хазарский словарь*» и пьесы «*Стеклянная улитка*», «*Кровать для троих*», а также статьи филолога-слависта, переводчика наследия М. Павича на русский язык Ларисы Савельевой. Таким образом, ошибочная атрибуция авторства Е. Рыжовой невозможна. Сотрудничество Ларисы Савельевой с вышеуказанным сайтом своего рода гарантия авторской идентичности павичевских произведений и соблюдения его писательских прав.

В «павичевском» стихотворении Елены Рыжовой доминантный образ «***людей с особо чувствительной кожей***» способствует диалогу с метафорами и притчами сербского писателя, маркированными смысловыми и символическими пластами, сопряженными в мире М. Павича с образом человеческой кожи. Развертывание метафоры «чувствительная кожа» как показателя человеческой души дает направление семиотизации **чувствительности как своего рода страсти**. Такой взгляд на семиотизацию чувствительности высвечивает, помимо интертекстуального аспекта, авторский ракурс в интерпретации «семиотики страстей», парадоксально совмещая личную позицию и мировосприятие Е. Рыжовой с точкой зрения М. Павича. Своеобразие семиотизации страстей становится показателем как культурных кодов, так и в определенной степени знаком авторства.

Французские ученые А.Ж. Греймас и Ж. Фонтаний подчеркивают, что «дискурсивный или жизненный эпизод становится страстным лишь в силу особенной сенсибилизации» [Греймас, Фонтаний 2007: 29], акцентируя важность фактора ***чувствительности***. Семиологи также соотносят чувствительность с проявлением привязанности, что способствует обретению статуса страсти. Так чувствительность обостряет привязанность, побуждая к зарождению страсти. Более того, акцент, сделанный в «Семиотике страстей», дает возможность истолковывать наличие привязанности как мотиватор, который потенциально превращает в страсть саму чувствительность.

При этом, по мысли А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтания, «представление о “страсти” меняется в зависимости от места или эпохи, и что в определенной мере артикуляция мира страстей определяет культурные особенности» [Греймас, Фонтаний 2007: 29]. Переосмыслив данное положение ученых, можно прийти к выводу, что представление о страсти сопряжено не только с культурной эпохой, локализацией и аспектами национального, но и с особенностями сознания личности, переживающей страсть, а также с типом дискурса, страсть семиотизирующего и метафоризирующего.

Кожа один из важных образов-метафор в творчестве М. Павича, а акцентирование ее чувствительности на уровне сюжета обретает параболичность притчи. Так в «Хазарском словаре» (1984) кожа фигурирует 15 раз. Центральной метафорой павичевского романа-лексикона становится образ человеческой кожи, покрытой письменами – «… *на коже написанные буквы, которые потом можно было читать*» [Павич 2013: 145]. В романе «Пейзаж нарисованный чаем» (1988) прямое упоминание кожи повторяется 9 раз, а также косвенно, обозначая различные кожаные предметы. Причем, как правило, в вышеуказанном

романе речь именно о тонкой коже: «*От своего родного отца Витача унаследовала одну только* ***тонкую кожу****, такую прозрачную, что через нее, казалось, зубы просвечивали*» [Павич 2010: 82]. В романе-кроссворде доминирует метафора кожи – покрова потаенного человеческого мира, соотносимого как с физиологией, так и с движениями души: «*Монах на минуту примолк, и кожа у него на лбу задрожала, словно отгоняя мух. По сути же, он отгонял от себя мысли*». Кожа также встречается и в более ранних произведениях М. Павича: в сборниках рассказов «Кони святого Марка» (1976), «Русская борзая» (1979). Характерно, что интерес сербского писателя к символике «чувствительной кожи» проявился в период его творчества, приходящийся на вторую половину 1970-х, и еще в большей мере акцентирован в 1980-е годы. Позже подобная тема и соответствующая эмблематика в павичевских текстах практически не встречается, исключением становится рассказ «Кесарево сечение».

Следует разобраться в метафорической и символической подоплеке образа кожи для М. Павича, унаследованного стихотворением Елены Рыжовой. При этом надо учесть явный интерес М. Павича к каббалистике, различным мистическим учениям и другим культурным кодам того же порядка. В данной связи вспоминаются слова из интервью профессора факультета журналистики МГУ Натальи Микеладзе, посвященного осмыслению феномена М. Павича и его места в современном литературном и культурном процессах. Н. Микеладзе отмечает: «Исходя из его <М. Павича – С. Ф.> текстов, могу сказать, что он человек, в разное время явно увлекавшийся эзотерическим знанием: герметизмом, Каббалой, магией. Насколько серьезно, не берусь судить, но пишет он, в конечном счете, о любви и о слове» [Микеладзе: эл. ресурс]. Действительно, несомненен интерес сербского писателя к каббалистике, смысловой составляющей различных колдовских практик и иных тайных знаний, а главное – включение их в игровом переосмыслении в его художественный мир.

Специфика символического потенциала павичевского образа кожи в контексте влияния магических традиций подтверждается при обращении к сведениям из монографий, посвященных культурологическому и семиотическому изучению Каббалы, герметизма, алхимии, шаманизма.

После тщательного отбора такого рода работ, выбор был остановлен на исследованиях Мэнли П. Холла и Мирча Элиаде, которые среди прочих аспектов были сосредоточены также на изучении важности человеческой кожи для различных эзотерических практик.

Оба ученые в связи с заявленной проблематикой подчеркивают несомненную актуальность мифологемы неба, сотворенного из кожи. Согласно М.П. Холлу, «***кожа*** символизирует ***небесный свод***, простирающийся повсюду и укрывающий все подобно накидке» [Холл 2002: 44]. Также наблюдения, изложенные в научных трудах М.П. Холла, соотносят кожу со значением покрова человеческого духа и тайных знаний. В соответствии с этим тонкость кожи становится индикатором способности к духовному и тайновидческому прозрению. По сведениям, приводимым М. Элиаде, в шаманских обрядах кожа проходящего инициацию до такой степени «тонкая и прозрачная <…> чувствительна, что к ней нельзя прикоснуться, чтобы не вызвать боль» [Элиаде 2000: 35]. Тонкость и чувствительность кожи – показатель избранности, обладания медиальными и колдовскими способностями, данными ценой боли и чрезмерной обостренности всех ощущений.

При этом тонкая кожа, как и сенсетивность, в культуре знак не только медиума, но также признак утонченности натуры. Другим значительным аспектом сенсетивности явилось представление о том, что у чувствительных людей «нет ощущения границ своего тела» [Юханнисон 2011: 98]. По наблюдению автора «Истории меланхолии» Карин Юханнисон, «“человек чувствительный” был одновременно телесен и хрупок. <…> словно бы лишенный физической оболочки, обостренно воспринимающий мир…» [Юханнисон 2011: 100]. Данный факт показателен совмещением духовного, эмоционального и принципиально телесного, индикатором и одновременно покровом чего становится именно кожа.

В рассматриваемом стихотворении эмблематика чувствительности сопряжена с миром людей «бесцеремонных в иных ситуациях». Данный смысловой пласт, противоречащий доминантам художественного мира М. Павича, становится проявлением рыжовской составляющей поэтического текста.

Интерпретация поэтессой метафоры «чувствительная кожа», учитывая влияние особенностей ее авторского сознания, маркирована кодами иного культурного универсума. В данном контексте показательна система культурных представлений об аристократической чувствительности, балансирующей между утонченностью, духовностью и болезненным невротизмом. Эти аспекты смыслового потенциала сенсетивности, скрытые в подтексте стихотворения, уже связаны не с наследованием образов-метафор М. Павича, а непосредственно с дискурсом Елены Рыжовой.

Е. Рыжова, вступая в диалог с сербским писателем и обыгрывая павичевский знаковый образ, модифицирует его истолкование через призму своего видения мира и доминант авторского сознания. Так па-

радоксально совмещается личная позиция и мировосприятие Е. Рыжовой с точкой зрения М. Павича.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в двух возможностях: дальнейшем изучении других проявлений литературных мистификаций в Интернет-пространстве или же анализе влияния on-line среды на развитие современной лирики.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева И.Ю. Интернет и проблема субъекта // Влияние Интернета на сознание и структуру знания / [отв. ред. В. М. Розин]. – М. : ИФ РАН, 2004. – С.24 -56.

Галимска М. Мистификация как литературное явление (Черубина де Габриак) // Polilog. Studia Neofilologiczne. – Nr. 3. – 2013. – С. 65 -75.

Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души [пер. с фр. И. Г. Меркуловой]. – М : ЛКИ, 2007. – 336 с.

Микеладзе Н. Пейзаж, нарисованный Павичем [Электронный ресурс]. – URL: http://archive.taday.ru/text/224527.html

Новоженина О.В. Интернет как новая реальность и феномен современной цивилизации // Влияние Интернета на сознание и структуру знания / [отв. ред. В. М. Розин]. – М. : ИФ РАН, 2004. – С. 195-215.

Официальный сербский сайт Милорада Павича. URL: http://khazars.com/

Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем : роман-кроссворд ; [пер. с серб. Н. Вагапова и Р. Грецкая]. – СПб. : Амфора, 2010. – 338 с.

Павич М. Хазарский словарь: роман-лексикон ; [пер. с серб. Л. Савельева]. – СПб. : Амфора, 2013. – 352 с.

Попова И. Л. Мистификация литературная // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : Интервалк, 2001. – С. 553-555.

Рыжова Е. «Есть люди с особо чувствительной кожей…». URL: http://www.library.ru/lib/auth_page.php?a_uid=38

Холл М. П. Оккультная анатомия. Человек – великий символ Мистерий ; [пер с англ.]. – М. : Сфера, 2002. – 448 с.

Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. – К. : София, 2000. – 480 с.

Юханнисон К. История Меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь; [пер. со швед. И. Матыциной]. – М. : НЛО, 2011. – 320 с.

Л.В. КУЗНЕЦОВА (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 821.112.2(436):791.43-2(470)
ББК Ш33(4Авс)6-8,44Щ374.3(2)6-7

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА НА ЭКРАНЕ[1]

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы интерсемиотического перевода, то есть перевода с одного вида искусства на другой. Согласно Ю. Лотману, перевод – универсальный семиотический механизм, любое взаимодействие между разными знаковыми системами и между разными сознаниями. Автор экранизации вступает в диалог с автором литературного произведения-оригинала, а сама экранизация вступает в диалог с этим литературным оригиналом. В качестве примера берется роман «Замок» Франца Кафки и исследуются средства, с помощью которых режиссеры Алексей Балабанов и Михаэль Ханеке представляют на экране особенности пространства романа Кафки: субъектность, фрагментарность, иерархичность. Рассматривается, насколько полной может быть передача смыслов литературного произведения и почему интерсемиотический перевод не означает буквального воспроизведения текста источника.
Ключевые слова: пространство, экранизация, интерсемиотический перевод, Франц Кафка, Алексей Балабанов, Михаэль Ханеке.

В данной статье будет рассмотрено, как поэтика пространства, которое изображено в художественном произведении, передается с помощью трансмедиального, или интерсемиотического, перевода. Мы разделяем точку зрения, что разные виды искусства (и, шире, разные типы текстов в культуре в целом) являются отдельными семиотическими системами, и если какой-либо текст переходит из одной из них в другую, то он подвергается интерпретации и адаптации – т.е. происходит акт интерсемиотического перевода. Если эти системы – разной природы (например, одна из них является вербальной, как литература, а другая – визуальной, как кинематограф или живопись), то перевод является также и трансмедиальным: из одного вида медиа, вербально-

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Интертекстуальная поэтика русской прозы XIX – XXI веков и теоретические основы интертекстологии» № 15-34-01013.

го или визуального, в другой. Такие виды адаптаций, как экфрасис или экранизация художественной литературы, – это разновидности интерсемиотического трансмедиального перевода.

Говоря о «переводе», мы понимаем этот термин в семиотическом ключе и придерживаемся точки зрения Ю.М. Лотмана. Для него перевод – универсальный семиотический механизм, любое взаимодействие между разными знаковыми системами и между разными сознаниями; даже более того – «элементарный акт мышления есть перевод». Продолжая эту мысль, Лотман замечает, что «элементарный механизм перевода есть диалог. Диалог подразумевает асимметрию, асимметрия же выражается, во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений» [Лотман 2001: 268]. Как известно, для Лотмана участниками диалога могут быть не только люди, но и тексты, любые семиотические системы. Другими словами, автор экранизации вступает в диалог с автором литературного произведения-оригинала, а сама экранизация вступает в диалог с самим литературным оригиналом. Причем надо отметить, что перевод никогда не может быть осуществлен полностью и без потерь: по Лотману, если бы такой перевод был возможен в культуре, то он был бы полностью бессмысленным. Суть перевода, по Лотману, – точно передать определенную часть важных смыслов, другую часть не передать или передать в измененном виде, а третью часть придумать самостоятельно; так культура приобретает новые смыслы. Экранизация вполне соответствует этим требованиям.

При этом акт интерсемиотического трансмедиального перевода весьма проблематичен; как пишет Умберто Эко: «Можно было бы заметить, что многие трансмутации – это переводы, в том смысле, что они вычленяют только один из уровней текста-источника и тем самым делают ставку на то, что именно этот уровень единственно важен для того, чтобы передать смысл оригинального произведения» [Эко 2006: 401]. Далее Эко продолжает: «Самый обычный пример – это фильм, который из сложного романа, где в игру вступают идеологические ценности, исторические явления, философские проблемы, вычленяет лишь уровень элементарнейшего краткого изложения (возможно, даже не сюжетной схемы, а всего лишь фабулы), отбрасывая все остальное, что режиссер сочтет несущественным или трудно изобразимым» [Эко 2006: 401]. Правда, дальше Эко показывает, что, сокращая богатство романа-источника в чем-то одном, режиссер привносит в фильм нечто другое, делая его семиотически богаче в каком-то другом аспекте.

Задача данной статьи – показать, как подобная адаптация пространства литературного произведения в фильме подчиняется этой закономерности: на примере двух экранизаций романа Франца Кафки «Замок» мы проанализируем, какими способами в них передаются особенности кафкианского пространства, изображенного в романе. Из всех экранизаций «Замка» мы отобрали две, снятые Алексеем Балабановым и Михаэлем Ханеке, потому что, на наш взгляд, в них акт интерсемиотического перевода представлен наиболее ярко: они не просто следуют за буквой литературного текста, а творчески переосмысляют его, сокращая, изменяя или отходя от него в ряде моментов, чтобы полнее передать глубинные смыслы романа Кафки.

В данной работе мы не будем останавливаться на проблеме интерсемиотического перевода как такового: это слишком большая тема для того, чтобы вместиться в рамки одной статьи. Вместе с тем эта тема разработана недостаточно детально. Еще в 1995 году Пеэтер Тороп отмечал: «Существование языка кино очень неразработанная и противоречивая проблема, и ясно только то, что литературный текст в любом случае разлагается в процессе экранизации на части, т.е. текст выводится из свойственного ему вербального состояния, и можно говорить об экстратекстовом переводе. Хотя и у языка есть свои визуальные средства, средства иконизации, все же трудно сопоставлять отдельные образы» [Тороп 1995: 164-165]. За прошедшие с тех пор двадцать лет ситуация изменилась не сильно. Поэтому наша задача – на конкретном примере (передача поэтики пространства в двух экранизациях одного романа) показать, каким образом может осуществляться акт перевода из вербального вида медиа в визуальный. Чем больше будет накоплено фактического материала о семиотике экранизации, т.е. о том, как в процессе интерсемиотического перевода различные детали и смыслы литературного произведения переводятся в произведение кинематографическое, что при этом теряется и что приобретается, тем скорее мы приблизимся к пониманию специфики экранизации и семиотики кино как таковых.

Франц Кафка – писатель не немецкий, но немецкоязычный, принадлежащий к так называемой «малой литературе» [Полубояринова 2006: 92-99] немецкого мира, притесняемой, с ярко выраженным женским типом письма. Женское письмо и женское чтение, по мнению ряда исследователей, отличается от мужского следующими признаками: 1) интуитивностью; 2) диффузностью (женское письмо и женское чтение всегда избирательно – идея Р. Барта); 3) тесной связанностью с характеристиками сексуальности и телесности [Пушкарева 2001: 299-

302]. Желания становятся едва ли не ведущими в структуре личности в произведениях женского, маргинального типа.

Такими же маргиналами и притесняемыми аутсайдерами позиционируют себя и Алексей Балабанов в русском кинематографе и Михаэль Ханеке в немецко-австрийском. Вероятно, это одна из причин, по которой из десяти существующих экранизаций «Замка»[2] их фильмы нам видятся как наиболее органичные кафкианскому миру по свому духу, по атмосфере.

Роман «Замок» имеет название, связанное с пространственным образом. Землемер – герой, который по своему профессиональному долгу обязан измерять пространство и хорошо ориентироваться в нем. И вся коллизия произведения, весь его сюжет – это поиск дороги в Замок, приближение и отдаление от него. Очевидно, что изображение особого пространства – пафос всего произведения. Поэтому идея пространства представляется наиболее важной и принципиальной для экранизации именно этого романа.

По наблюдениям многих исследователей [Беньямин 2000; Серкова 1997; Король 2010] творчества Ф. Кафки, художественное пространство его книг обладает общей определенной спецификой. В связи с этим немецкий исследователь Фридрих Байснер говорит о принципе единообразия изображения и единства перспективы в текстах писателя [Байснер 1952]. Этот принцип означает, что **все пространства**, охватывающие действие произведений Ф. Кафки, всегда **воспринимаются с позиции главного героя**. В результате, хотя повествование ведется от третьего лица, единственный центр повествования – герой произведения. Мы видим только то, что он видит. Центральный персонаж выступает как единственный центр пространственной ориентации, с действиями которого связаны все пространственные обозначения. Так элементы, образующие пространство (лестницы, окна, двери, мебель,

[2] По данным различных интернет-ресурсов существует 10 экранизаций романа Кафки Франца «Замок»:
1. Das Schloss (1962; Dhomme Sylvain; ФРГ);
2. Das Schloss (1968; Noelte Rudolf; Alfa film; ФРГ);
3. El teatro. El castillo (1975; Испания);
4. Le chateau (1984; Kerchbron Jean; Франция);
5. Linna (1986; Pakkasvirta Jaakko Juhani; Skandia filmi; Финляндия);
6. Замок (1990; Джанелидзе Дато; Tsikhe-simagre; Грузия);
7. Землемер (1995; Наумов Дмитрий; Диоген; РФ) – 46 мм версия;
8. Землемер (1995; Наумов Дмитрий; ТПМ; РФ) – 30 мм версия;
9. Замок (1994; Балабанов Алексей; РФ);
10. Das Schloss (1997; Haneke Michael; Германия-Австрия).

здания, дворы), «конкретизируются только тогда, когда герой начинает осматриваться» [Ткаченко 2011: 118]. А во многих случаях пространство имеет только весьма приблизительные очертания и никак не детализируется. В итоге ориентация читателя в изображаемом пространстве полностью совпадает с восприятием героя. Таким образом, первая особенность восприятия кафкианского пространства – его с**убъективность**, или лучше сказать – **субъектность**.

Отсюда следует вторая особенность освоения пространства у Франца Кафки – **фрагментарность**. Например, К. все время воспринимает господский дом не целиком, а фрагментарно, запоминая наиболее существенные детали: лестницу, окна, камин и т.п. В произведении нет высокой точки зрения, позволяющей охватить большое пространство, что рождает у читателей чувство хаоса и непостижимости кафкианского мира.

И последний, третий важный момент пространства Кафки – его **иерархичность**. Герой размещает воспринимаемые им предметы и объекты (и мебель, и людей), как правило, по вертикали, по шкале unten (под) – oben (над). Это самые частотные предлоги у Кафки. Само восприятие пространства главным героем обычно происходит с позиции unten (под). Землемер К. определяет положение деревни, где он остановился, относительно Замка как находящееся «ниже». Он разговаривает с людьми, решающими его судьбу, лежа или сидя, то есть, находясь внизу. Принцип иерархичности расположения объектов и субъектов помогает передать идею приниженности, задавленность главного героя неумолимыми внешними силами.

Итак, особенности пространства в текстах Кафки – субъектность, фрагментарность, иерархичность. Как можно передать это языком кино?

Иерархичность пространства передать легче всего.

У Алексея Балабанова эта идея дана четко и аккуратно на протяжении всего фильма. Точка зрения Замка, высоких чиновников – это всегда позиция сверху. К. часто вынужден наблюдать за их миром снизу. Когда К. пытается подойти к Замку, всегда он снят камерой сверху. Замок как бы наблюдает за ним. Когда он или его помощники звонят по телефону в Замок, они показаны с точки зрения стоящего на их уровне человека. Когда мы слышим ответ в телефонной будке, камера сразу перемещается вверх. Пробудивший Землемера сын кастеляна просит его немедленно покинуть владения графа, и только что проснувшийся и лежащий на полу К. вынужден смотреть на него вверх – таков ракурс камеры. При знакомстве К. с учителем школы учитель роняет папку с надписью «Землемер». К. старается поднять ее, присев, удивленно изучает папку и, таким образом, тоже разговаривает с мест-

ным чиновником снизу вверх. Когда Землемера вместе с Фридой ночью обнаруживает хозяин гостиницы (а в гостинице для господ из Замка Землемеру нельзя было находиться), его выгоняют. Его уход, торжественное его изгнание с Фридой и помощниками показано камерой сверху как торжество чиновничьих порядков. В итоге любые начальники стоят всегда наверху лестницы. И в конце фильма, в финале, сочиненном Балабановым и отсутствующим у Кафки, когда К. наконец попадает в Замок (который стоит на высокой горе), он не может войти в кабинет чиновника Балабене и вынужден лишь наблюдать за происходящим в кабинете через глазок, находящийся внизу, почти у пола, почти лежа и глядя на все снизу вверх. Точно так же он подглядывал через глазок за Кламмом.

В фильме Михаэля Ханеке иерархичность пространства визуализирована лишь в первых эпизодах. Когда К. пришел в трактир и лег спать, засыпая на полу, он смотрел на людей снизу – таково положение камеры. И когда его разбудил Шварцер и потребовал уйти, К. по-прежнему смотрит на мир снизу, лежа. Дальше на протяжении всего фильма нет ни одного ракурса камеры снизу или сверху.

Интересно представлена фрагментарность восприятия пространства Кафки средствами кинематографа. Поскольку в тексте легко можно и только обозначить вещи, и дать им детальное описание, а при визуализации вещь присутствует на экране сразу детально, в фильмах-экранизациях Кафки большое значение имеет освещение, световые трансформации.

В целом, следует согласиться с тем, что «пространство, изображенное в произведениях Ф. Кафки, часто погружено в темноту или находится в полутьме, поэтому немаловажна такая его характеристика, как свет. Вполне понятно, что освещение – один из главнейших атрибутов рассматриваемой в работе категории, так как именно оно определяет, что вообще можно где-либо увидеть. Восприятие пространства героем зависит от доминирующего освещения» [Ткаченко 2011: 122].

По наблюдениям Е.В. Бакировой, в текстах Кафки есть много примеров «акцентирования повествователем влияния освещения на качество перцепции» [Бакирова 2012: 26]: «Тихая женщина, **больше похожая на тень в сумеречном освещении** от крохотных стен, к тому же затемненных занавесками, принесла для К. стул и поставила его у самой постели» [Кафка 2008: 232]. Или: «И сразу везде **потухло электричество** – для кого оно могло светить? – и только наверху, в щелке деревянной галереи, мелькала полоска света, и тут К. показалось, словно с ним **порвали всякую связь**» [Кафка 2008: 269].

Основные источники света в романе, по данным исследования В.И. Ткаченко, – огонь и луна [Ткаченко 2011: 122].

Свет свечи появляется там, где очертания помещения «растворяются» в темноте, и образующие пространство предметы, возникая из нее, не формируют образ целостного пространства, а существуют как бы по отдельности. Вещи выходят из темноты, когда свет свечи их достигает: до этого размер помещения узнать нельзя. Герой теряет связь с действительностью, у него возникает ощущение нереальности происходящего. Невозможность полностью увидеть комнату вызывает у К. неуверенность и сомнения в своих силах. Он оказывается в заведомо подчиненном положении.

Следующий источник освещения – луна – у писателя излучает холодный свет, в котором предметы приобретают демонический, угрожающий характер. Как следствие, свет и свечи, и луны несет в себе чувство опасности, которое сопровождает героя на протяжении всего повествования.

В фильме Алексея Балабанова все объекты, интересующие главного героя, подчеркнуто высвечиваются, освещаются. Остальное – пропадает в темноте. Над дверью висит фонарь, поэтому К. уверенно спешит к ней и входит. В помещении он сразу же видит светлое окно – поэтому подходит к нему, затем еще более яркий камин – и К. оказывается у камина. Он всегда выбирает самый освещенный объект. Пробудивший Землемера Шварцер держит фонарь и стоит с целой группой друзей, но К. на протяжении сравнительно долгого разговора смотрит только на человека с фонарем, только в одну точку, а остальных людей как будто не видит. Когда К. заходит в любое помещение, он сразу же садится под фонарем или у камина и разговаривает только с освещенными людьми. Женщина в доме Брунсвика надолго приковывает его внимание к себе, так как в белоснежном платье на фоне окна она кажется особенно светлой и яркой. Герой в своем поведении сродни насекомым, которые инстинктивно всегда летят на свет и собираются у источников света – окна или лампы.

Принцип высвечивания определенных фрагментов пространства в фильме Михаэля Ханеке реализован опять-таки только вначале. Потом помещения освещаются равномерно, а принцип темноты/освещенности маркирует оппозицию личного/публичного пространства. Темнота в концепции Ханеке очень интимна. Перед первой любовной сценой героев голос за кадром говорит: «Не успел хозяин выйти из буфетной, как Фрида, выключив электричество, уже очутилась под стойкой подле К.». В другой сцене К. выбегает из освещенного трактира в ночную метель на улицу вслед за уходящим Варнавой, чтобы

переговорить, по его выражению, о своих «сношениях с Замком». Варнава произносит очень интересную фразу-вопрос: «Может, вернемся в трактир, и ты дашь мне там новое поручение?». Варнава не может говорить о своей работе на улице, в темноте: ему нужен освещенный трактир. Но для К. отношения с Замком – это личное. Он объясняет, что в трактире говорить об этом не может. О личном можно говорить лишь в темноте.

Субъективная организация пространства Кафки проявляется в выстраивании символических порогов-границ (окон, дверей, лестниц, решеток, стоек). «Значимым в пространственной детерминации романа “Замок” является парадоксальная особенность стирания границ посредством структурирования иного рода “порогов”. Окна и двери функционируют в произведении не как пространственные сегменты, а прежде всего как повествовательные структуры» [Бакирова 2012: 27]. По мнению Жиля Делёза и Феликса Гваттари, пространственные «переходы» в данном романе перестают быть частью пространства, представляя собой скорее «порог интенсивности» [Делез, Гваттари 1976: 108]. Стоит отметить, что дверь часто выступает переходом от одной главы к другой [Бакирова 2012; Король 2010], так, например, седьмая глава оканчивается словами: «Она поцеловала К. на прощанье и, так как он не обедал, дала ему с собой пакетик с хлебом и колбасой, напомнила, чтобы он возвращался уже не сюда, а прямо в школу, и, положив ему руку на плечо, проводила до дверей» [Кафка 2008: 263]. Следующая, восьмая глава – это уже другое пространство: «Сначала К. был рад, что ушел из душной комнаты» [Кафка 2008: 263]. Одиннадцатая глава оканчивается фразой: «С этими словами он громко хлопнул дверью» [Кафка 2008: 290]. Подобного рода конец характерен для большинства глав романа.

Итак, отдельные элементы пространства в произведении Ф. Кафки помимо своей пространствообразующей роли функционируют в качестве определенных «символов».

Самую главную роль в конструировании художественного пространства в книгах Ф. Кафки играют **двери**. Открывающиеся и закрывающиеся двери, по идее В.И. Ткаченко [Ткаченко 2011: 122], выполняют три функции:

1) становятся связующим элементом между героем и внешним миром, позволяя ему входить в разные помещения и контактировать с другими персонажами, что отвечает главной функции любой двери;

2) двери призваны оградить героя от внешнего мира, то есть создать необходимое ему личное пространство – человек, закрывшись в своей комнате, может предаться одиночеству.

3) двери преграждают герою путь туда, где его появление нежелательно. Например, Землемер К. не может встретиться с чиновником замка Кламмом, так как тот постоянно находится за закрытой дверью. К. может только наблюдать за ним через дверной глазок, не будучи в силах преодолеть преграду.

В фильме Алексея Балабанова и особенно много в фильме Михаэля Ханеке новые герои появляются на фоне дверей. Даже если они не заходят через двери в помещение для знакомства с людьми, они показываются первый раз на фоне дверей. Таким образом, новый персонаж как бы заходит в символические двери произведения и знакомится со зрителем.

Второй важный пространственный объект в произведениях Ф. Кафки – **окно** в качестве символа связи героя с внешним миром. Персонажи, рассматривая дома, пытаются заглянуть в окна; находясь в комнате, смотрят сквозь стекло наружу. Но свою основную функцию эти окна не выполняют, потому что **всегда** остаются закрытыми.

Символическое значение в текстах писателя приобретает и такой пространственный атрибут, как **лестницы**, которые, будучи предназначенными для указания пути, определения направления движения, выполняют совершенно противоположную функцию: они запутывают героя, сбивают его с толку, лишают уверенности.

Еще интересно использование **решеток** без особого назначения, как сугубо декоративных элементов. Фрида лежит на полу в объятиях Землемера, отгороженная, с одной стороны, стойкой от посетителей, а с другой стороны, декоративной решеткой на стене, за которой сидит Кламм – ее бывший любовник. Таким образом, она ограждается, с одной стороны, от людей, живущих по логике Замка и не понимающих ее, а с другой стороны, от своей прежней жизни.

В фильме М. Ханеке в первой сцене, когда К. заходит в трактир, он видит части тел людей и еду на столах через декоративную перегородку. Она не функциональна в этом помещении, но символически противопоставляет его людям в трактире как людям мира Замка.

В пространственном дискурсе «Замка» Ф. Кафки немецкая исследовательница Анастасия Акопян отмечает еще один интересный момент: стирание границы между пространством личным и публичным, парадоксальное смешение этих пространств. В приватных помещениях улаживаются публичные дела, а в публичных местах могут совершаться приватные ритуалы [Акопян 2005: 50]. Е. В. Бакирова считает, что означенная логика проявляет себя и в характерном для всех персонажей данного романа вуайеризме [Бакирова 2012: 27]. Обитаемое К. пространство превращается в сцену, где он и его сожители становятся

объектом любопытства (вуайеризма) помощников, школьников, посетителей трактира и т.д. Например: «Но когда К. проснулся ночью от какого-то шума и сонным, нерешительным движением потянулся к Фриде, он почувствовал, что вместо Фриды рядом с ним лежит один из его помощников (…) Утром все они проснулись, только когда прибежали первые школьники и с любопытством обступили их постели» [Кафка 2008: 285].

И в романе, и в двух анализируемых экранизациях любовная сцена между К. и Фридой происходит в буфете, на рабочем месте, куда в любой момент может войти кто угодно. И всю ночь помощники К. наблюдают за ними, а на следующую ночь помощники спят с ними в одной постели в гимнастическом зале школы, куда утром приходит много людей, что мешает им переодеваться и завтракать.

Последняя сцена выяснения отношений между К. и Фридой происходит в проходном месте – в коридоре среди многочисленных дверей, символизирующих, по-видимому, разные возможные варианты исхода их разговора.

Чиновник из Замка Эрлангер назначает К. аудиенцию ночью в своей спальне. В фильме А. Балабанова он даже заставляет К. лечь с ним в общую постель для делового разговора.

Однако при всем своем сходстве двух экранизаций «Замка» по основным тенденциям, связанным с пространством кафкианского мира, фильмы А. Балабанова и М. Ханеке оказываются диаметрально противоположными друг другу именно в понимании пространства.

Алексею Балабанову, вероятно, было интересно создать мир, живущий по своей логике, с искаженным пространством, напоминающим «Алису в Стране чудес»: есть изображение белого кролика и реальные кролики, маленькие и большие двери, загадочное одновременное приближение и отдаление от Замка. Напоминает мир А. Балабанова и мир планеты Солярис А. Тарковского. К. на протяжении фильма шесть раз спит и видит Замок во сне. Сначала Замок стоит за белоснежной равниной и манит Землемера прийти к нему, но постепенно снег оказывается поверхностью воды, которая бурлит и создает воронку. В последних двух снах вода уже черная, а не белая. И огромная черная птица, по клюву напоминающая ворона, пытается вырваться из водоворота, взлететь, но не может. Мир деревни и Замка оказывается реализацией страшных фантазий Землемера. Он проговаривается Фриде, что чувствовал, что пришел сюда надолго. И с каждым шагом на экране появляются новые визуализации кошмаров и фантазий из подсознания Землемера. Фильм заканчивается символом бесконечности – овалом, движением по замкнутому кольцу.

Фильм Михаэля Ханеке отличается от фильма Алексея Балабанова принципиальным отсутствием визуального образа Замка. Постепенно из диалогов персонажей фильма зритель начинает понимать, что Замка как некой точки не существует. Замок – это мир социализированных людей, определенный тип сознания. Когда К. идет мимо зданий деревни и школы, учитель спрашивает его: «Что, Замок разглядываете?» – «Да. Я нездешний, я только со вчерашнего вечера в ваших местах». – «И что, Замок Вам не нравится?» – «Что-что? Нравится ли мне Замок? А почему Вы считаете, что он мне не нравится?». При этом Землемер осматривал и оценивал не одно конкретное архитектурное строение, а все улицы, дома и разные здания данной местности. В другой сцене Фрида говорит К. о Кламме, чиновнике из Замка, символизирующем собой весь Замок: «Да тут кругом один Кламм, не продохнуть от Кламма». Замки и Кламмы в экранизации М. Ханеке существуют лишь в человеческом сознании и никак не визуализируются. Тот факт, что Замка на самом деле нет, подтверждает три раза мельком показанный план местности, который висит на двери трактира. На этом плане можно увидеть множество домиков, дорог и гор, но никакого строения, напоминающего Замок, нет. А титры к фильму и название фильма появляются именно на фоне этого плана, и потому название фильма можно рассматривать как подпись к этой картинке. Получается, что пространство Замка у М. Ханеке – это пространство без Замка.

Таким образом, пространство «Замка», созданного Ф. Кафкой и существующего в сознании читающих этот роман, расширяется и усложняется после просмотра экранизаций. С одной стороны, оба режиссера в целом стараются передать разными средствами киноязыка основные свойства кафкианского мира: субъективность, фрагментарность и иерархичность. Для этого особое внимание уделяется освещению изображаемых объектов и выстраиванию символических порогов-границ в экранном пространстве (окон, дверей, лестниц, решеток, стоек). С другой стороны, недоговоренность, размытость, неоднозначность пространственных образов писателя трудно или даже почти невозможно передать средствами кинематографа как искусства визуализации. Михаэль Ханеке избегает крупных планов, большие текстовые фрагменты романа никак не визуализирует, а вкладывает в уста героев или произносит голосом за кадром, стараясь сохранить ощущение непознаваемости пространства «Замка». Можно сказать, что его фильм представляет собой переходное явление от вербального искусства к иконическому. Алексей Балабанов же выступает как смелый читатель-фантаст, по-своему интерпретируя, визуализируя и дописывая кафкианские образы на киноэкране. При сохраненной манере женского типа

письма и чтения, характерного для романа «Замок», что отражается в интуитивности, диффузности и телесности балабановских образов, режиссер создает детально показанный и тщательно прорисованный мир «в духе Кафки».

Обе экранизации воспринимаются большинством зрителей как удачные, вероятно, и потому, что, дополняя и противореча друг другу, они в своей совокупности создают целое пространство интерпретаций, заданных автором «Замка».

Таким образом, мы можем видеть, как пространство, изображенное в литературном произведении, передается в экранизациях – т.е. в актах интерсемиотического трансмедиального перевода из вербального вида медиа в визуальный. Балабанов и Ханеке не переносят все, что изображено у Кафки, досконально на экран (тем более что это невозможно), а отбирают наиболее значимые элементы из литературного текста, а иногда и додумывают свои. С точки зрения буквальности, это отступление от текста и его искажение. Однако с точки зрения семиотики подобные отступления оправданны: тем самым режиссеры полнее переносят на экран самую суть романа, его более глубокие смыслы, и изображают пространство не таким, каким оно описывается буквально, а таким, каким оно должно быть, чтобы быть поистине кафкианским.

ЛИТЕРАТУРА

Beissner F. (Байснер Фридрих) Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart, 1952.

Deleuze G., Guattari F. (Делёз Жиль, Гваттари Феликс) Kafka. Für eine kleine Literatur / Aus dem Französischen. Frankfurt am M., 1976.

Hacopian A. (Акопян Анастасия) Kafkas Bett. Von der Metonymie zum räumlichen Diskurs. Diss. Berlin, 2005.

Бакирова Е.В. Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности. Автореф. канд. дисс. СПб., 2012.

Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000.

Кафка Ф. Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 232. (пер. «Замка» с нем. Р. Райт-Ковалевой)

Король З.А. Своеобразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки. Автореф. канд. дисс. М., 2010.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. С. 149 -390.

Полубояринова Л.Н. К проблеме «малой литературы» (Франц Кафка, Леопольд фон Захер-Мазох) // Известия Международной академии наук высшей школы. 2006. № 3 (37). С. 92-99.

Пушкарева Н. Лингвистический поворот и проблема «женского письма» // Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 299-302.

Серкова В. А. Топология метафизического пространства: Ф. Кафка «Замок» // Метафизические исследования. Выпуск 4. Культура. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1997. С. 92 -110.

Ткаченко В.И. Модель пространства в произведениях Франца Кафки // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. № 2. С. 118-123.

Тороп П. Тотальный перевод. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1995.

Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / Пер. с итал. А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006.

И.Л. САВКИНА (*Тампере, Финляндия*)

УДК 821.161.1-31
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-3

ПИКОВАЯ ДАМА: ЖЕНСТВЕННОСТЬ И СТАРОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Статья «Пиковая дама: старость и женственность в современной российской женской литературе» посвящена анализу некоторых аспектов изображения женственности и старости в их взаимосвязи в двух современных текстах женской литературы: рассказах «Пиковая дама» Л. Улицкой и «Басилевс» О. Славниковой. Образ таинственной и властной старухи рассматривается с использованием категорий феминистской критики на фоне, с одной стороны, традиции изображения женской старости в русской культуре и, с другой, – на фоне архетипа «пиковой дамы», на который избранные для анализа тексты непосредственно ссылаются. Появление в этих текстах пиковой дамы создает поле интертекстуальных связей и напряжений, которое высвечивает новые точки (зоны) проблематизации. Обращение внимания на такие «локализованные» архетипы женственности было бы не менее полезно, чем разработка универсальных архетипов западной культуры (Кассандра, Пенелопа и т.п.).
Ключевые слова: женская старость в литературе, современная русская женская литература, феминистская критика, архетип «пиковой дамы».

Цель данной статьи – проанализировать некоторые аспекты изображения женственности и старости в их взаимосвязи в современных текстах женской литературы, на фоне, с одной стороны, традиции изображения женской старости в русской культуре и, с другой, – на фоне архетипа «пиковой дамы», на который избранные для анализа тексты непосредственно ссылаются.

В стремительно стареющем современном мире роль, место, функции (реальные и символические) старости заметным образом трансформируются, в том числе не остаются без изменений и связанные со старостью гендерные коннотации [см., напр.: Gramshammer-Hohl 2014].

В толковых словарях русского языка для обозначения женщины

преклонных лет используются слова *старуха, баба, бабка, бабушка.* «Старуха» определяется как старый человек женского пола, а «бабушка» как разговорный вариант слова «старуха» или через концепт родства.

В этих двух основных ипостасях – *старуха* и *бабушка* и существует образ пожилой женщины в русской культурной традиции. Между этими архетипами есть сходство, которое связано, прежде всего, с возрастными моментами, с коннотациями, которые имело понятие «старость» в крестьянской жизни, где «стариками считались те, кто утратил репродуктивную способность и полноценность как в физиологическом, так и социально-экономическом отношении» [Панченко 2005].

Старики (старухи) в деревенской традиции приравниваются к детям, подчеркивается их несостоятельность, асексуальность, что маркируется, например, в одежде [см. Бернштам 1988: 69]. С другой стороны, старикам и особенно старухам «нередко приписывается особая мудрость, прозорливость, владение магическими навыками и знаниями и т. п.» [Панченко 2005; См. также:Олсон, Адонина 2016: 74-76, 259]. Особый статус пожилой женщины в народной культуре был связан с тем, что, переходя из возраста бабы в возраст бабушки (с прекращением регул и способности к деторождению), женщина согласно народным представлениям, «очищалась». «Старухи относились к категории имеющих статус девственности, в данном случае возвратной, обладающей характеристикой чистоты» [Прокопьева 2005: 638]. «Магическая девственность» [Фомичева 2004: 64] старух в значительной степени определяла круг их социальных обязанностей и их символическую роль в крестьянской общине. «С того момента, как женщина считается бесплодной, «вышедшей из возраста», она более не участвует в борьбе с себе подобными, «остывает» и становится «чистой»; теперь она может помогать другим: принимать роды, лечить больных, готовить мертвых в последний путь. Расставшись с ролью матери, она символически становится всеобщей Матерью» [Кабакова 2001: 285; Олсон, Адонина 2016: 324-355].

Позитивные, идеализированные черты старой женщины, существующие в народном предании, символизированы в образе доброй и мудрой *бабушки***,** имеющем долгую и сильную традицию в русской литературе. Архетипические бабушки, сочетающие в себе избыточную телесность и плодовитость (реальную и/ или символическую) с магической чистотой и святостью, изображаются как своего рода матриархи; на них держится дом, они в вечных трудах и хлопотах, они всех окормляют, они носительницы предания и нормы. Образ бабушки в русской литературной традиции становится воплощением идеальной

(в патриархатном представлении) жертвенной женственности, в которой очень акцентирован мотив материнства: бабушка – это суррогатная мать для внука (мать-матерей), бабушка зачастую символизирует мать-природу и мать-родину. [см.: Савкина 2010, Савкина 2011].

Но пожилая женщина в народной традиции связана не только с концептами мудрости, самоотречения и возвратной чистоты. Близость старухи к смерти, приписывание особенно долго живущим женщинам статуса ведьм, колдуний [Прокопьева 2005: 637], соединяет старуху со злой силой и властью. Баба-Яга из русских волшебных сказок, проанализированных В. Проппом, представляет собой образ злой старухи, связанной с миром мертвых. Она находится на границе между миром героя и другим светом, она хозяйка природных стихий, она испытывает и одаривает героя/героиню, она обладает всеми атрибутами материнства, но не знает брачной жизни [Пропп 1986; Парпулова-Гриббл 1995: 266-267]. Не только Баба-Яга, но и другие старухи волшебных сказок обладают мистической силой: они ясновидящие и прорицательницы, они добрые волшебницы или злые ведьмы [см. Кадикина 2003]. Такой образ ужасной старухи, обладающей таинственной властью, имеет свою традицию в русской литературе. Л. Парпулова-Гриббл относит к ней героинь «Руслана и Людмилы» и «Пиковой дамы» А. Пушкина и поэмы Каролины Павловой «Старуха». К этому списку можно было бы добавить гоголевских старух, старуху-процентщицу Достоевского, старух Хармса [см. Печерская 1997] и др.

Другой инвариант образа властной старухи – это grand dame: пожилая женщина, которой статус вдовства и авторитет главы рода дает и финансовую, и моральную, и социальную власть над людьми, особенно молодыми [Kelly 1994: 39]. Это «старейшая женщина в роду», «старуха, которая знает всю подноготную» [Пономарева, Хорошилова 2006: 11], как, например, «зловещая старуха» Хлестова из «Горе от ума» А. Грибоедова. Во многих текстах первой половины XIX века старухи (тетушки) образуют деперсонализированную толпу контролеров, многоголовую гидру «молвы». Их функция бдить, выявлять и осуждать отступников, нарушителей общих правил [Савкина 2000]. Здесь можно видеть очевидные параллели с традиционной крестьянской культурой, где большухи и старухи отвечают за утверждение и поддержание стандартов поведения, в частности посредством сплетен и пересудов [Олсон, Адонина 2016:324-355].

Таким образом, *старуха* как литературный архетип соединяется с концептами власти, смерти и мистической тайны.

Среди названных выше «литературных старух» пушкинская *пиковая дама* – одна из самых известных.

Старая графиня в повести, как все помнят, передает Германну тайну трех карт и потом, оборотившись карточной пиковой дамой, является причиной его проигрыша и сумасшествия. Ю.М. Лотман определяет главную тему «Пиковой дамы» как «поединок с судьбой», говорит о *случае*, который становится не случайностью, но *судьбой* [Лотман 1992]. Старуха графиня – орудие каких-то потусторонних высших сил, воплощение судьбы. Лотман пишет о том, что старуха-графиня находится на границе живого (подвижного, изменчивого) и мертвого (неподвижного, автоматизированного), несколько раз переходит от жизни к смерти [Лотман 1992: 409-411]. Именно старость, связывающая ее со смертью и другим миром (как Бабу-Ягу), является источником ее таинственной власти. В ней персонифицирован Танатос – влекущее к смерти *желание* (поставить судьбу/жизнь на кон), но парадоксальным образом с ней связан и Эрос. Эротические коннотации, как прекрасно показывает Лотман, есть уже теме *Случая*. Это слово (с ударением на последнем слоге, случа́й) обозначало в эпоху екатерининского фаворитизма ситуацию мгновенного возвышения и обогащения при помощи любовной связи с властной старухой. Но эротическая тема соединяется с образом старухи не только опосредованно, через мотив случая/случа́я, но и прямо. Графиня получила тайну трех карт от Сен-Жермена, потому что была в молодости la Vénus moscovite. Первая мысль Германна, мечтающего выпытать этот секрет: «Представиться ей, подбиться в ее милость, – пожалуй, сделаться ее любовником, – но на это все требуется время – а ей восемьдесят семь лет, – она может умереть через неделю, – через два дня!» [Пушкин 1986: 196]. Когда Германн после смерти графини выходит из ее спальни [*sic!*] «волнуемый странными чувствами», он представляет себе, как когда-то «в эту самую спальню в такой же час <..> прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться» [Пушкин 1986: 205-206]. Мертвая старуха именуется любовницей, а сам Германн отождествляется с давно покойным счастливцем. Эрос и Танатос взаимосвязаны в образе старухи, ее таинственная власть определяется именно этим. Однако, власть старухи-любовницы в образе графини соединяется с властью «grand dame»: у нее есть своя «домашняя мученица» [Пушкин 1986:194] – воспитанница Лизавета Ивановна, а во время выходов в свет графиня Авдотья Федотовна выполняет роль некоего тотема власти: «к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду» [Пушкин 1986:194].

В образе таинственной старухи, «пиковой дамы» соединяются старость (смерть), судьба, эрос, желание и власть.

Образ пиковой дамы стал, можно сказать, образом-архетипом, на который можно найти многочисленные интертекстульные ссылки в русской культуре [см. Ильин-Томич 1989].

Я в этой статье остановлюсь только на двух текстах современной женской литературы, где есть прямые отсылки к этому архетипу: рассказах Людмилы Улицкой «Пиковая дама» и Ольги Славниковой «Басилевс». Меня в анализе этих рассказов интересует не только и не столько разыскание интертекстуальных ссылок на пушкинский текст, сколько вопрос о том, как развиваются и обсуждаются в этих текстах концепции женственности – почему в этом случае нужен архетип «пиковой дамы».

В повести Улицкой *пиковой дамой* зять Марек называет главную героиню, которой уже за девяносто, но все зовут ее Мур, тогда как ее дочь, тоже уже весьма немолодая женщина, бабушка, последовательно именуется по имени-отчеству Анна Федоровна.

В описаниях Мур много параллелей с пушкинским текстом – она тоже изображается как какое-то пограничное создание: то ли живое существо, то ли мощи; то ли ангел, то ли «прозрачное насекомое» [Улицкая 2005: 226][1], то ли страстная женщина, почти бессмертная жрица любви, «тигрица на охоте» [220], то ли механизм, кукла, марионетка. «На кухню, поскрипывая колесиками своей ходильной машины, с прямой, как линейка, спиной явилась Мур» [200]; «Черное кимоно висело пустыми складками, как будто никакого тела под ним не было. Только желтоватые костяные кисти в неснимающихся перстнях да длинная шея с маленькой головой торчали, как у марионетки» [201] Перед дочерью стоит «ангел без пола, без возраста и почти без плоти. Живая одним духом. Но каков был этот дух, Анна Федоровна знала преотлично» [201]. И само имя «Мур» несет семантику неопределенности: равным образом так могут звать мужчину и женщину, человека и животное и даже институцию (Московский Уголовный Розыск). Мур, как и пушкинская графиня, обладает таинственной властью. «Отчего ей была дана власть над отцом, младшими сестрами, мужчинами и женщинами и даже над теми неопределенными существами, находящимися в мучительном зазоре между полами?» – думает Анна Федоровна и, не находя ответа на этот вопрос, «подчиняясь неведомой силе, неслась выполнять очередную материнскую прихоть» [202]. Дочь, как когда-то сестра Эва, – состоит при Мур в роли «подручной мученицы», она объект беспрестанного контроля и садистских каприз-

[1] Далее цитаты по указанному изданию с указанием только страницы

ов (как и Лизавета Ивановна в повести Пушкина). Но у Улицкой нет Германна, потому что в нем нет нужды. Если у Пушкина таинственная старуха – стимулятор страсти Германна; она в определенной степени объект его фаллического желания (он хочет овладеть ею и ее тайной), то у Улицкой *желание* принадлежит исключительно Мур. Эротический мотив, связанный со старухой, в современном тексте усилен многократно. Мур – существо бесконечно плотское, животное. Вся ее жизнь – это торжество прихоти и похоти, погоня за наслаждением, ненасытность. Желания, плотские мысли бушуют в ней и в глубокой старости. Она вечнобеременна желаниями, поэтому ей не нужны реальные беременности, которые разрешаются рождением детей. Свою дочь она родила по недоразумению и легко избавилась от нее, подкинув покинутому отцу. «Мур, как беременной женщине, постоянно хотелось чего-то неизвестного, неопределенного – словом, поди туда, незнамо куда, и принеси то, незнамо что» [202].

Тип женщины, которую описывает Улицкая в образе Мур, поразительно напоминает Лилю Брик в интерпретации феминистского критика И. Жеребкиной в ее книге «Страсть» [Жеребкина 2001]. И эти ассоциации не произвольны: Мур – человек того же времени и того же круга. Подруга-соперница Лиличка несколько раз мелькает в воспоминаниях Мур.

И. Жеребкина пишет о том, что Лилина невероятная сексуальность не укладывалась в эдипальные рамки желания, она была не удовольствием (связанным с концептом закона), а беззаконным и безудержным наслаждением. «Другими словами, ей было позволено в отличие от женской традиции в истории русской культуры иметь *сексуальность без вины»*. [Жеребкина 2001: 318]. «Главной структурой Лилиной невероятной женственности и красоты было ее беспредельное женское желание jouissannce feminine, представляющее при этом уникальную конструкцию «*я хочу желать свое желание»*. Если в традиционной культуре желание неизбежно строится по схеме «я *не хочу* желать свое желание» (ибо, как известно, желание травматично, то есть неизбежно основано на травме нехватки и является ее симптомом, и «я» должна/должен цензурировать и корректировать желание через ликвидацию травмы), то Лилино желание строится по противоположной радикальной схеме «*я хочу* желать свое желание». Потому что главное, что отличает ее желание от традиционного – это то, что оно нетравматично, не базируется на травме и нехватке. По одной простой причине: все Лилины желания на протяжении всей ее жизни *всегда исполнимы*» [Жеребкина 2001: 328].

То же самое можно сказать и о Мур: она тоже всю жизнь до глу-

бокой старости «искренне любила свою сексуальность и искренне находила смысл в ее реализации» [Жеребкина 2001: 320], и ее желанные желания были всегда исполнимы. Даже когда все родные вступают против нее в тайный заговор, чтобы дать возможность внукам отправиться на отдых в Грецию, куда Мур запрещает им ехать, потому что сама там не была, их хитро спланированный праздник непослушания срывается, потому что умирает Анна Федоровна и, узнав об этом, Мур «сказала внятно и тихо: “Что? Что? Все равно будет так, как я хочу”» [229].

Получается, что в Мур, как и в Лиле Брик, воплотилось это вожделенное феминистской теорией женское желание, абсолютно свободное, внезаконное и беззаконное. Но почему для изображения этого понадобилась старуха? И. Жеребкина пишет и об этом, говоря о старости Лили Брик и о том, что именно в старости Лиля стала «настоящей красавицей, потому что, по мысли И. Жеребкиной, «парадоксальным образом только теперь все “женское” и “женственнейшее”, на которое она делала ставку в молодости, наконец-то проявило свой симулятивный характер. Ее “женская красота” просто исчезла, обнажив совсем другое основание “красоты", а именно основание власти как *чистую красоту.* Но именно эта “красота” и являлась реальной Лилиной красотой, скрытой за красотой “женской”, потому что беспредельная красота власти <..> всегда более красива, чем просто телесная красота» [Жеребкина 2011: 326-327].

Парадоксальным образом нефаллическое женское желание в старости трансформируется в обладание тайной властью – и это обладание (и женским желанием и фаллической властью) превращает героиню не в божественного андрогина, а в *пиковую даму,* Бабу-Ягу, чудовище. Улицкая акцентирует не «беспредельную красоту», а беспредельный ужас власти. Власть связана с произволом и потому с насилием, а значит всегда отвратительна; беззаконное наслаждение, исполнение собственных желаний, в версии Улицкой, существует только за счет репрессии другого и его/ее желания. Авторское отношение к героине очевидно – ненависть и отвращение.

Значит ли это, что авторская позиция может быть названа антифеминистской?

Мне кажется, это было бы упрощением, потому что не менее (хоть и по-другому) ужасающей изображается и другая, идеализированная патриархатной традицией модель женственности: жертвенная великомученица, воплощенная в «правильной» бабушке Анне Федоровне.

Анна имеет весь набор внешних и внутренних атрибутов, свойственных этому архетипу. Это «крупная пожилая женщина» [210], оде-

тая в бесформенную одежду, «с многолетней привычкой к домашнему подчинению» [222]. Она жертвенная, чистая, большая, теплая, лечащая, созидающая, «просто святая» [223]. Единственная попытка бунта приводит к смерти, потому что бунт для нее невозможен. Идея долга, совестливости, доведенная до предела, пожирает ее собственную жизнь: «пиковая д/мама отнимает у нее отца, мужа, время, душу, но она продолжает отдавать себя на заклание, как жертвенная овца. Анна Федоровна гораздо более симпатична, чем Мур, но ведь и ужасна по-своему. И традиционная женственность, которой свойственен «механизм вины», и женственность, воплощенная в зловещей старухе, где механизм вины сменен механизмом самовоспроизводящегося желания, поставлены под сомнение и таким образом проблематизованными оказываются и патриархатная, и феминистская мифология женственности.

Несколько иначе тема женственности развивается в рассказе Ольги Славниковой «Басилевс» [опубл. «Знамя», 2007, №1][2], где *пиковой дамой* один из персонажей называет главную героиню Елизавету Николаевну, которая чаще всего именуется в тексте «маленькой вдовой». Это женщина, оставшаяся после смерти пожилого мужа одна и переживающая бущующие за окном социальные катаклизмы в своей большой захламленной квартире. Атмосфера ее жизни пропитана запахами разрушения и увядания. Чай у нее был «бурый», чашка «дребезжащая», блюдце «хрупкое», этажерка «сломанная», квартира «старая», «не любившая солнечного света»; «лысый коврик в прихожей, маленькая стоптанная обувь, вся черного цвета, ветхая перчатка на подоконнике, разбитый паркет». «Вдова» в черном, живет в окружении портретов и вещей покойного, как на дне какого-то потустороннего, подводного царства («когда же луч, преодолевая трение стекла, все-таки протягивался в тускло мерцающую комнату, в нем принималась танцевать такая густая и ворсистая пыль, что это напоминало колыхание водорослей в луче батискафа»). Маленькая вдова прочно связана с идеей смерти, разрушения и старости: «На ней был ситцевый халат в увядших рюшах и длинные атласные перчатки, скрывавшие йодные ожоги и черные царапины. Ради почетного гостя Елизавета Николаевна достала из буфета хрупкие, окостеневшие от старости десертные тарелки, наполнила вазочку густым вареньем из толстой сморщенной вишни».

Правда, при ближайшем рассмотрении оказывается, что ее старость – это своего рода маскарадный костюм, потому что на самом деле ей всего тридцать шесть лет. Но именуется она в тексте последо-

[2] В дальнейшем рассказ цитируется по электронной версии названного издания.

вательно, «вдовой», «пенсионерочкой», «Елизаветой Николаевной» (всегда по имени-отчеству) и во многих случаях «старухой». Демонстративная уязвимость, слабость, беспомощность, невитальность маленькой вдовы привлекают к ней трех мужчин: господина Т., господина К. и таксидермиста Николая Эртеля. Все они испытывают в к героине неодолимую тягу и желание помочь. Это мало (или только отчасти) связано с сексуальным желанием – манит не ее телесная привлекательность, а именно то, что она – воплощенная женственность, не связанная с плотским вожделением: она абсолютная пустота, абсолютная прорва слабости. Не помочь ей невозможно; желание помочь, поддержать, заполнить пустоту непреодолимо, но это желание никогда не может быть до конца реализовано: все, что они вкладывают – деньги, продукты, все другие формы помощи – все куда-то растворяется, затягивается как в бездонный пылесос.

> «Эртель и сам угадывал в Елизавете Николаевне какую-то бесформенную, ничем не наполняемую пустоту. Перед пустотой, в которую она, туманно улыбнувшись, вдруг давала заглянуть, он, взрослый мужчина, дворянин, ощущал себя маленьким и слабым, словно перед стихией, перед несоразмерным человеку явлением природы.<..> Так она была трогательна, эта девочка-женщина-старушка <..>. Одарить ее было сладчайшим соблазном, рождественским праздником. <..> Елизавета Николаевна была, должно быть, гением беспомощности. Эта гениальность делала ее неотразимо соблазнительной. Не в эротическом смысле. <..> Все мужчины, тащившие Елизавете Николаевне пухлые конверты, испытывали к ней вожделение – необоримой силы и совершенно особого свойства. Маленькая женщина – действительно какими-то вибрациями, струнным пением волоска, державшего ее над бездной, – проникала им в подкорку и возбуждала, бередила, ласкала центры удовольствия. То было удовольствие от собственного великодушия, от денег, весьма уже приевшихся, и еще от чего-то всеобщего, от света, что ли, с московских небес, вдруг прорубавшего наискось сырые облака. Однако страсть не разрешалась удовлетворением. Конвертов от одного дарителя хватило бы на жизнь вполне приличную (как всегда бывает в страсти, каждый

> из благодетелей хотел быть у Елизаветы Николаевны единственным). Но маленькой вдове все не становилось лучше, сытнее: были все те же старые платья с круглыми воротничками, все те же сухарики, окаменевшие конфетки. Оставалось загадкой, куда она девала большие тысячи долларов – при ее-то святом непонимании, что такое деньги и как с ними обращаться. И более того: доброе дело, помощь вдове, самих благодетелей не возвышала, а словно наоборот – вгоняла в грехи.»

«Гениальная беспомощность», «пронзительная сила несчастья», прорва слабости – это олицетворенная лакановская «нехватка» [см. об этом Жеребкина 2000: 87-106], желание как бесконечный процесс без удовлетворения, без оргазма, то есть идеальное желание, желание как таковое.

Героиня Славниковой в противоположность старухе Мур – почти стопроцентная иллюстрация патриахатного конструкта женственности: там есть и слабость, и пассивность, и пустота, и соблазн, и «лунность», и маскарадность. Она ангел и ведьма одновременно. Елизавета Николаевна – олицетворенная чистота, причем магическая, (старушечья) возвратная, которую, в отличие от чистоты юной девственницы, нельзя отнять. Она существует только как воплощенная нехватка, зеркало мужских фантазий, она проекция их желания желать. Она «женщина, которая не существует»[3]. В рассказе этот лакановский тезис тоже иллюстрирован с пугающей буквальностью – в привлекательную, молодую, золотоволосую женщину Елизавета Николаевна превращается только после смерти. Свидетели автомобильной аварии, причиной которой стала (как это видится всем) зазевавшаяся на дороге старуха, после происшествия видят лежащее на асфальте прекрасное женское тело.

Однако все вышесказанное – это не тема, а *проблема* повести – и в этом смысле тексты Улицкой и Славниковой сопоставимы. В «Басилевсе» женственность тоже тесно связана с мотивом власти и желания, и собственно потому акцентирована здесь тема старости, которая опять заставляет вспомнить о Танатосе, о смерти как о том последнем, предельном объекте желания, о котором писал Фрейд в работе «По ту сторону принципа удовольствия».

В рассказе поклонники и «спонсоры» Елизаветы Николаевны об-

[3] Выражение Жака Лакана [см. подробнее: Lacan 1985; Mitchell 1985; Rose 1985; Жеребкина 2000: 87-106].

суждают тему, почему «свеженькая» красотка «косит под старушку»:

> «..ты ее не защищай, – злобно возразил сильно нетрезвый К., шаря пальцами в непривычной бороде. – Наша пенсионерочка не проста. Она старушкой притворяется не только, чтобы ее пожалели. Она так останавливает время. Поняли, что я сказал?! У нее ничего не меняется. Даже часы в квартире все тихие, только шуршат. Понятно, что человек по первому порыву бежит помогать с радостью. Не только же грести бабло! А она этот первый порыв снова заводит, как пластинку. И снова, и снова. Вроде всем хорошо. Но только выдержать такое человеку долго невозможно. Я, конечно, некрасиво себя повел. Зато освободился. А в конце концов и вы сделаете то же, что я сделал. А может, кто-то из вас ее и вовсе убьет! – с этими словами он захохотал, тыча твердым указательным в ребра собеседников.
> – Значит, роковая женщина. Венера Московская, – иронически проговорил Т., отодвигаясь от фамильярностей К. вместе со стулом. – Когда я маленьким читал “Пиковую даму”, мне почему-то казалось, что эта детка, воспитанница, переодевается в старуху-графиню и морочит Германну голову. Тоже, кстати, Лизой звали…»

В Елизавете Николаевне проступают черты *пиковой дамы* – промежуточного существа: молодая старуха – то ли умершая душа, то ли живая покойница. Как пиковая дама и ее прототип Баба Яга, она воплощает смерть-дарительницу, инструмент судьбы.

Пиковая дама здесь (как и у Пушкина, как и у Улицкой) – это Эрос и Танатос одновременно. Появление архетипа таинственной старухи маркирует тематический сдвиг: на первый план выдвигается тема власти и желания: власти желания и желания власти; и все это к тому же связано с мотивом судьбы/рока.

У Пушкина Германн был тем, кто желал получить доступ к мистическому источнику исполнения желаний. Старуха была только «ключом», интерес повествования был сосредоточен на Германне. В современных женских текстах центр нарративного интереса перемещен к пиковой даме – она уже *имеет* то, о чем мечтал Германн, она владеет тайной. Власть беззаконного бесстыдного желания (Мур) и власть пустоты, которая провоцирует неодолимое желание в другом (Елизавета), – две ипостаси женственности, воплощенные в двух пиковых дамах, в том и в другом тексте изображены без симпатии, проблематизированы. Женский автор не идентифицируется с этими моделями женственности, а скорее «разыгрывает» их, отстраняется от них, в том

числе, и с помощью приема остранения.

Остранение совершается путем соединения темы женственности с мотивом старости, что позволяет подчеркнуть симулятивный характер женственности («женской красоты», «женской тайны», «женской сексуальности»). На мой взгляд, авторы-женщины очень сознательно, намеренно соотносят образы своих героинь с активно обсуждаемыми концептами женственности. Обычно с помощью феминистских концепций мы поверяем литературу и национальные контексты, осуществляем процедуру пере-чтения, ревизии канонических текстов. Но здесь авторы используют «обратную» процедуру: с помощью русской литературной традиции производится *пере-чтение* феминистских концепций. Реализованные в тексте патриархатные, как, впрочем, и феминистские *утопии*, превращаются, можно сказать, в *антиутопии.*

Включение с помощью архетипа *пиковой дамы* в контекст живой, многообразной и, в какой-то даже степени, «агрессивной» или точнее, очень влиятельной литературной традиции позволяет глубоко проблематизировать концепции женского на репрезентативном, символическом уровне. Джудит Батлер ставит под сомнение наличие присущих всем культурам структур женскости, материнства, сексуальности и/или ecriture feminine [Батлер 2000: 315]. Мне кажется, тексты Улицкой и Славниковой побуждают двигаться именно в этом направлении. Появление в их текстах ***пиковой дамы*** (а не, например, *киборга* Хэруэй) создает поле интертекстуальных связей и напряжений, которое высвечивает новые точки (зоны) проблематизации. Мне кажется, что обращение внимания на такие «локализованные» архетипы женственности было бы не менее полезно, чем разработка универсальных архетипов западной культуры (Кассандра, Пенелопа и т.п.).

Это то, что касается женственности. Если же говорить о старости, то «возвращение» ей пола/гендера принципиально меняет подход к ее изображению (и не только в современной российской женской литературе).

ЛИТЕРАТУРА

Батлер Д. Гендерное беспокойство [гл. 1. Субъекты пола/гендера/желания] Антология гендерной теории. Сост. Е. Гапова, А. Усманова. Минск: Пропилеи, 2000, 297-346.

Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX-начала XX в. Половозрастной аспект традиционной культуры. Л.: Наука, 1988.

Жеребкина И. «Прочти мое желание..» Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея Пресс, 2000.

Жеребкина И. Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России. Спб: Алетейя, 2001.

Ильин-Томич А.А. «Пиковая дама означает..» // Столетья не сотрут. Русские классики и их читатели. М.: Книга, 1989. С. 85-160.

Кабакова, Г.И. Антропология женского тела в славянской традиции. М.: Ладомир, 2001.

Кадикина О. А. Старуха: сказочный персонаж и социальный статус. Автореферат. канд. фил. наук. Санкт-Петербург, 2003.

Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т II. Таллинн: Александра, 1992. С. 389-415.

Малаховская А. Апология Бабы-Яги // Преображение, 1994. №2. С. 21-48.

Панченко А. Образ старости в русской крестьянской культуре. Отечественные записки, 2005, № 3. [Электронный ресурс] URL: http://www.strana-oz.ru/?numid=24&article=1078 (дата обращения 02.05.2016).

Парпулова-Гриббл Л. Таинственная власть злой старухи – тема и вариации в русском фольклоре и литературе девятнадцатого века // Кунсткамера: Этнографические тетради. Вып. 8-9. Спб: РАН, Музей антропологии, 1995.С. 265-274.

Печерская Т.И. Литературные старухи Даниила Хармса [повесть «Старуха»] Дискурс 1997 № 3-4. [Электронный ресурс] URL http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_10.htm. (дата обращения 02.05.2016)

Олсон Л., Адоньева С. Традиция, трансгрессия, компромисс. Миры русской деревенской женщины. М.: Новое лит. обозрение, 2016.

Пономарева В.В., Хорошилова Л.Б. Мир русской женщины: Воспитание, образование, судьба. XVIII – начало XX века. М.: Русское слово, 2006.

Прокопьева Н. Старуха. В // Мужики и бабы. Мужское и женское в русской традиционной культуре. Иллюстрированная энциклопедия: Спб. Искусство-СПБ, 2005. С. 635-639.

Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд.-во ЛГУ, 1986.

Пушкин, А.С. Пиковая дама. // Пушкин А.С. Сочинения в 3-х т.т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1986. С.188-211.

Савкина И. «Глазами Аргуса». Мотив молвы в русской женской прозе первой половины XIX века. // Филологические науки, 2000, № 3. С. 38-51.

Савкина И. «Другая великая бабушка – Россия» // Конструкты

национальной идентичности в русской культуре XVIII – XIX веков. Под ред. Регины Нойхель, Фредерики Карл, Элизабет Шоре. М.: РГГУ, 2010. С. 88-99.

Савкина И. У нас уже никогда не будет таких бабушек? // Вопросы литературы, 2011, № 2. С. 109-135.

Славникова О. Басилевс В. Знамя, 2007, № 1. [Электронный ресурс] URL http://magazines.russ.ru/znamia/2007/1/sl2.html (дата обращения 02.05.2016).

Улицкая Л. Пиковая дама // Улицкая Л. Сквозная линия. М.: Эксмо, 2005. С. 199-229.

Фомичева О.Ю. Женские жизненные стратегии: судьба Золушки. // Судьба: Интерпретация культурных кодов. Ред. В. Михайлин. Саратов: Научная книга, 2004. С. 54-73.

Gramshammer-Hohl D. Repräsentationen weiblichen Alterns in der russischen Literatur. Alt sein, Frau sein, eine alte Frau sein. (Grazer Studien zur Slawistik, 5). Hamburg, 2014.

Kelly C. A History of Russian Women Writing 1820-1992. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Lacan J. God and Jouissance of The Woman. A Love Letter // Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne Ed. by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. NY, London: W.W. Norton&Company, Pantheon Book, 1985. P. 137-148.

Mitchell J. Introduction I // Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne Ed. by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. NY, London: W.W. Norton&Company, Pantheon Book, 1985. P. 1-26.

Rose J. Introduction II // Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne Ed. by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. NY, London: W.W. Norton&Company, Pantheon Book, 1985. P. 27-58.

М.А. ЧЕРНЯК (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-000.9

«СЕГОДНЯ В ГАЗЕТЕ – ЗАВТРА В КУПЛЕТЕ»: ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ В РОССИЙСКОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. В статье говорится о том, что современная стадия развития отечественной массовой литературы демонстрирует разнообразные жанровые сдвиги, скрещения и синкретические формы, своеобразные и причудливые взаимоотношения с повседневностью. Литературный процесс «ускоряется», формируются новые жанры и субжанры. В период глобальных культурных изменений, к которым относится переживаемый период трансформации Галактики Гуттенберга в пространство новых информационных технологий и интеллектуальных практик, происходит травматическое изменение индивидуального сознания. На примере романов С. Минаева и А. Берсеневой показывается, как писатель стремится понять и оценить современную ему действительность во всем ее многообразии. Значимой в этом контексте оказывается и читательская рецепция. На примере отзывов на роман А. Берсеневой показывается, как зависимость современного читателя от жанрового ожидания мешает воспринимать любой экспериментальный отход автора массовой литературы от формулы.
Ключевые слова: современная литература, массовая литература, современный роман, жанр, читатель.

Современная стадия развития массовой литературы демонстрирует разнообразные жанровые сдвиги, скрещения и синкретические формы, своеобразные и причудливые взаимоотношения с повседневностью. Литературный процесс «ускоряется», формируются новые жанры и субжанры. Подобная активная динамика возникновения и закрепления новых жанров и форм художественных произведений вызывает самые различные реакции. Принцип получения удовольствия становится смыслообразующим мотивом поведения человека, ставшего потребителем. Предпочтение мира внешних впечатлений миру внутренних переживаний и размышлений требует и от искусства лишь удовольствия, разрядки, компенсации. Однако в последнее время отечественная массовая литература парадоксально демонстрирует макси-

мальное соответствие референциальной реальности.

В период глобальных культурных изменений, к которым относится переживаемый период трансформации Галактики Гуттенберга в пространство новых информационных технологий и интеллектуальных практик, происходит травматическое изменение индивидуального сознания. «Признаки когнитивно-семиотического кризиса, неявно присутствующие в виде системы парадоксальных, неполных (частичных, фрагментированных) когнитивных трансформаций в литературных текстах современности, очерчивают картину современной культуры – *культуры разрыва»* [Сулимов 2011:10]. «Мы, постсоветские современники, оказались, по большому счету истории, не в состоянии поставить под вопрос свое «наследие», ниже свою «современность», – и постольку обречены оставаться, литературно выражаясь, «дураками времени», fools of time, как сказано у Шекспира, а в религиозно-эстетическом плане – “современными мертвецами” по Достоевскому, “бобками”, которые уже не могут “ни умереть, ни возродиться обновленными”» [Махлин 2013:87], – отмечает В. Махлин.

Одной из существенных особенностей актуальной словесности является ее сиюминутность, мгновенная реакция на острые вопросы сегодняшнего дня. Е. Петровская в книге «Безымянные сообщества» справедливо отмечает: «Многие современные романы вбирают в себя скоростные характеристики опыта, чья запись происходит в сфере визуального. Цифровое фото и запись (Я-соцсети) – это, по сути, знаки (формальные признаки) той новой чувственности, которая так или иначе захватывает и видоизменяет всех. Дистанция между «реальностью» и ее отображением уже совсем ничтожна – момент проживается постольку, поскольку переводим в дубликат. Способность быть мгновенно повторенным гарантирует “истинность” пережитого. Правда неотделима от своей же трансляции, а в конечном счете от вымысла» [Петровская 2012: 290]. Вышедшая в 2015 году книга Минаева «Dyxless 21 века. Селфи» рождает любопытный оптический эффект. Вынесенное в заглавие слово, недавно ставшее «словом года», очень точно иллюстрирует метод создания текста. Это селфи на фоне эпохи, порождающее любопытные смыслы: это своеобразный приговор массовой литературе, порожденный этой литературой. Главный герой романа, утомленный народной любовью писатель Владимир Богданов – эстет и сноб, с дурными наклонностями и такими же приятелями – всеми фактами лаконично изложенной биографии похож на самого Минаева (тоже прием своеобразного селфи).

В книге «Медиумы безвременья. Литература в эпоху постмодерна, или трансавангард» Е. Ермолин размышляет о том, что «недетер-

минированное время вызвало к жизни недетерминированную, незаземленную, летучую литературу, немедленно отлетевшую куда-то прочь. Генеральный признак новой словесности – влечение к уникально-персональному, причем к по максимуму животрепещущему, сиюминутному. Кто не успел, тот опоздал; нет гарантии, что опоздавший вообще хоть как-то и кому-то пригодится и хоть чему-то соответствует в мире. Писатель становится заложником актуального, часто вынужден спешить, журналистничать» [Ермолин 2015: 75]. Персональный компьютер и интернет создали новую медийную и общекультурную среду, определили ту магистраль трансавангарда, в которой с неизбежностью меняются характер и способ высказывания. По мнению Ермолина, традиционные средства и формы «отходят на периферию или, по крайней мере, все менее востребованы. В новых медийных средствах моментальное обычно доминирует, а стабильно-глобальные смыслы растворяются в завязанном на злобу момента коктейле единственного *настоящего*» [Ермолин 2015: 76]. Эти слова новый роман Минаева иллюстрирует с невероятной точностью. Причем эту сиюминутность осознает сам Богданов, альтер-эго Минаева: «Если раньше автор выдавал многостраничные колонки в ЖЖ, то теперь он вынужден втискивать свою мысль в прокрустово ложе ста сорока знаков твиттера <…> каждый новый “лайк” для тебя – не доказательство солидарности читателей с твоей позицией, а барометр интереса. Символ твоего существования, в котором страсть измеряется численностью, а свобода – заборами» [Минаев 2015: 77]. Живя в мире подделок и симулякров, лишенный привычной жизни собственным двойником, Богданов/Минаев ощущает себя неким «промежутком», человеком-песчинкой, застрявшем в горлышке песочных часов, если вспомнить замечательную метафору из антиутопии В. Маканина «Лаз»: «Там Россия айфона, а здесь Россия шансона. И между ними я, открывший глаза в пятизвездочном отеле, а окончательно проснувшийся в «обезьяннике». Кажется, они через меня пытаются друг с другом связаться, эти две страны» » [Минаев 2015: 112].

М. Кундера в своей работе «Искусство романа» размышляет о том, что современный роман изъеден термитами упрощения, которые упрощают не только смысл этого мира, но и смысл самих произведений. При этом роман все больше подпадает под власть средств массовой информации. Кундера приходит к очень важному в контексте нашего разговора выводу о духе современного романа: «Дух романа – это дух преемственности: каждое произведение есть ответ на предыдущие произведения, каждое произведение заключает в себе весь предыдущий опыт романа. Но дух нашего времени сфокусирован на

актуальности, которая столь расширена и пространна, что выталкивает прошлое с нашего горизонта и упрощает время, сводя его только к нынешнему мгновению. Включенный в эту систему роман отныне является не произведением (тем, чему предназначено длиться, соединять прошлое с будущим), а актуальным событием, подобным всем прочим событиям, неким жестом без продолжения» [Кундера 2013: 34]. Это стремление к актуальности приводит к неизбежной публицистичности. Так, роман Минаева полон подобных размышлений Богданова: «А вокруг всего этого огромная, архаичная Россия. Смотрит мутными, красными спросонья глазами на очередное поколение "лучших людей", потом встает, обувается-одевается и идет на завод. Россия, которую сначала разорвали на куски несколько пьяных мужиков в Беловежской пуще, которой потом сказали, что все ее беды оттого, что jна слишком "патерналистская" и "безынициативная", и она понесла остатки своих сбережений для выгодного вложения в МММ. Россия, которой в очереди у храма, где Пояс Богородицы, между прочим сообщили, что она встала с колен. И вот стоит она, вся такая невыспавшаяся, между храмом и станцией метро и обсуждает проблемы ЖКХ» [Минаев 2015: 66].

Анна Берсенева (Татьяна Сотникова) – автор не только более 30 романов и целого ряда сериальных сценариев («Вангелия», «Орлова и Александров», «Куприн» и др.), но и автор удачного романа с читательской публикой. Топ-автор издательства «Эксмо», тиражи которого давно перевалили за 3000000 экз., Берсенева в этом году стала автором в каком-то смысле «опального» романа «Вокзал Виктория», второго романа серии «Русский характер» (впервые была отменена рекламная кампания книги, не было встреч с писателями и автограф-сессий, книга не была, например, представлена в крупнейших книготорговых сетях Санкт-Петербурга, хотя в интернет-магазинах доступна, в новостях на официальном сайте писательнице, поддерживаемом «Эксмо», зияющая пустота с 16.10.2014 по 03.03.2015).

Свойственное массовой литературе магическое «заговаривание» реальности, превращающееся в утомительное ее «забалтывание», не дающее ни приращения, ни преобразования уже имеющихся смыслов, в этом романе Берсеневой заменяется адекватным описанием изменяющейся действительности. Книга рассказывает об одной из героинь «Женщин да Винчи» – Полине и ее потомках, внучке Виктории. Виктория – узнаваемый тип героинь Анны Берсеневой: девушка со сложной судьбой и семейной тайной (воспитывалась в детском доме), страстный читатель, живущий литературными ассоциациями (отсюда обучение на филфаке Пермского университета), несчастная юноше-

ская любовь, от которой осталось главное в ее жизни – сын Витька, которого она, отказывая себе во всем, отправляет учиться в Англию. Любимый Берсеневой прием сопоставления прошлого и настоящего, перекличек людских судеб здесь реализован довольно однозначно: наше время – март 2014 года, прошлое, в котором разворачивается история бабушки Виктории – Полины – это время перед Второй мировой войной. Полина, связанная со спецслужбами, оказывается сначала в предвоенной гитлеровской Германии, а потом послевоенной Москве.

В своем классическом эссе «Опредмечивание и утопия в массовой культуре» американский теоретик Ф. Джеймисон выдвигает важнейший тезис о том, что высокая и массовая культура конституируют друг друга. Этим снимается жесткая оппозиция той и другой, дающая повод для диаметрально противоположных и нередко вкусовых оценок. Сегодня высокая и массовая культуры образуют единое поле, топологическим обозначением которого выступают не столько два полюса, сколько палимпсест – запись одного поверх другого, когда оба текста выступают друг с другом в непреднамеренные отношения. Массовая культура – это не объект чистого манипулирования, но область активной переработки фундаментальных социальных и политических тревог, фантазий и переживаний. Для Джеймисона особенность произведений массовой культуры состоит в том, что ее содержательный материал – «социальные тревоги и заботы, надежды и мертвые зоны, идеологические антиномии и образы катастроф» – подавляется посредством воображаемого разрешения реально существующих противоречий, что достигается в первую очередь благодаря выстраиванию самого повествования [см. об этом: Петровская 2012: 230].

Вспомним хрестоматийное определение формулы, данное Дж.Кавелти: «Формулы в моей трактовке – это средство обобщения свойств больших групп произведений путем выделения определенных комбинаций культурного материала и архетипических моделей повествования. Это понятие полезно, прежде всего, потому, что способствует выявлению закономерностей в развитии коллективных фантазий, свойственных большим группам людей, и распознаванию особенностей этих фантазий в разных культурах и в разные периоды времени». Дальше ученый подчеркивал, что «определенные сюжетные архетипы в большей степени удовлетворяют потребности человека в развлечении и уходе от действительности. Но, чтобы образцы заработали, они должны быть воплощены в персонажах, среде действия и ситуациях, которые имеют соответствующее значение для культуры, в недрах которой созданы. Не будет иметь успеха приключенческий сюжет, социальный типаж которого не может быть представлен в героическом

свете в контексте данной культуры; вот почему так малочисленны приключенческие истории о водопроводчиках, консьержах и дворниках» [Кавелти 1996: 34]. Если вернуться к роману А. Берсеневой, то актуальный политический контекст романа, больше всего проявленный в современной линии, нарушает привычную формулу мелодрамы, к которой традиционно относят Берсеневу. Очевидны следующие нарушения формулы, сделанные автором намеренно:

- Нарушение компенсаторной функции массовой литературы – роман ставит острые и больные вопросы.
- Нивелирование авторской позиции здесь заменяется не только четко проявленным идиостилем, но и, зачастую, публицистичностью.
- Идеальная картина мира с четкой маркировкой героев по принципу «хороший-плохой», «добрый-злой» заменена идеологической маркировкой по отношению к современной политической ситуации.
- Любовная история подвергается испытанию тоже отношением к современности и политике. Ср.: «Она смотрела на Влада, на его сверкающие глаза, на то, как алым заливаются его щеки и бледнеет лоб, и понимала, что не хочет говорить ему ничего. Ни-че-го! Убеждать, приводить какие-то доводы… Какие доводы убедят человека, что Земля круглая, если он ясно видит, что она плоская? И под его окном плоская, и к дружбану за сто километров ездил – везде плоская, он своими глазами видел, нигде не закругляется. Что ему скажешь, про Галилея и Магеллана? Он тебе ответит: кто они такие, чтобы я им верил? И будет прав, для него они в самом деле никто, он про них и не слыхал никогда» [Берсенева 2015: 115].
- Поэтика повседневности, важная составляющая мелодрамы, в романе уточняется отражением современных дискуссий, например, в образовательной среде.

Очевидно, что текст, вырвавшийся из контекста предшествующей художественной практики, оказался в новом пространстве репрезентаций. Берсенева, имеющая постоянную и многолетнюю читательскую аудиторию, в какой-то степени разрушила эффект читательского ожидания, что отчетливо видно, например, по отзывам на сайте Литрес. Ср.: «Прочитала. Очень люблю Берсеневу. Душа встает на место, и видишь себя как-будто со стороны. Но…неоднозначные ощущения от данного произведения. *Обзацы* (орфография сохранена – М.Ч.), связанные с политикой, – не для меня. Книга хорошая, а осадок остался»; «Я тоже отношу себя к поклонницам творчества Анны Берсеневой. Но «Вокзал Виктория» меня, мягко сказано, удивила… Каждый имеет

право на своё мнение, но думаю, что данный жанр – роман, не для выплеска личных мнений автора по вопросам политической ситуации в стране и мире. Есть политические шоу на телевидении – вот там самое место автору продемонстрировать свою гражданскую позицию, подискутировать *…а в женском романе…как-то это нечестно»* (выделено мной – М.Ч.)»; «Книга не понравилась. Обидела. Оскорбила. Жаль потраченного времени. Вы для кого пишете? До этой книги считала Вас достойным автором. Больше не прочту ни одной Вашей книги. Я люблю и горжусь своей страной»; «Эта книга внезапно оказалась для меня очень личной. После нее нельзя не задуматься о мире, который тебя окружает, и о своем месте в этом мире, и о своих детях, которым потом в этом мире жить. И нельзя просто так закрыть глаза и отмахнуться от всего рукой. Но есть, есть надежда и вера в лучшее, и в последних строках книги она тоже сквозит. Да и вообще книга вышла интересная: каждая новая глава заставляет взглянуть на всю историю по-иному. В целом, я считаю, что эта новая книга Берсеневой по-настоящему удалась, и я рада, что прочла ее».

Эти отзывы еще раз убеждают в том, что произведения массовой литературой никогда не станут «текстами влияния», вступающими в резонанс с читателем и порождающими новые метатексты. Особенностью массового читателя становится то, что он не только отвыкает от отвлеченных умственных усилий, но и часто предпочитает иллюзии – действительности, правда ему фактически безразлична, особенно если она ему неудобна и разрушает состояние спокойного полусна, в котором он пребывает. Такое состояние представитель американской трансперсональной психологии Ч. Тарт называет еще согласованным (координированным) трансом, считая это разновидностью измененного состояния.

Сама Анна Берсенева, отвечая, на вопрос автора статьи, отметила: «Роман “Вокзал Виктория” занимает особое место в моем творчестве в том смысле, что он дался мне самым тяжелым образом из всех моих книг. Никогда я не писала так, чтобы “утром в газете – вечером в куплете”, но дело даже не в этом. Но не из моего сугубого интереса к политике (я никогда не стремилась ею заниматься), а по простой прагматической причине: ну попробуйте написать роман в четыреста страниц о людях, которых не интересует ничего, кроме еды! Сдуетесь на десятой странице – психологической фактуры не будет».

М. Эпштейн в одной из своих последних книг вводит понятие «Поли-политика (poly-politics) – это множественная, «другая» политика, которая противопоставляет государственной политике то, что традиционно считается не-политикой: воздействие музыки, слова, разума,

вдохновения, чисел, научных открытий, технических изобретений на жизнь людей. Создание новой мелодии, или нового слова, или нового материала – явление поли-политики, поскольку люди чувствуют над собой власть иных законов, чем те, которые навязываются им политиками, – законов красоты, гармонии, разума, мудрости» [Эпштейн 2015: 25]. Хочется верить, что именно поли-политика в этом контексте будет входить в поле современной массовой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Берсенева А. Вокзал Виктория. М: Эксмо, 2015.

Ермолин Е. Медиумы безвременья. Литература в эпоху постмодерна, или трансавангард. – М.: Время. 2015.

Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22, С. 33-64.

Кундера М. Искусство романа. – СПб.: Азбука, 2013.

Махлин В. «Современность» в круге понимания. К семантике «нового» в Новое время // Вопросы литературы. 2013. № 2. С. 77-82.

Минаев С. ДухLess 21 века. Селфи. М.:АСТ, 2015.

Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012.

Сулимов В.А. Литературный текст в интеллектуальном пространстве современной культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологи. СПб., 2011.

Эпштейн М. От Совка к бобку. Политика на грани гротеска. Franc-Tireur, USA. 2015. 253 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Надежда Васильевна – д-р филол. наук, профессор Ульяновского государственного педагогического университета, г. Ульяновск, Россия.
E-mail: alexejeva31@mail.ru

Барковская Нина Владимировна – д-р филол. наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Верина Ульяна Юрьевна – канд. филол. наук, доцент Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь.
E-mail: verina14@rambler.ru

Гутрина Лилия Дмитриевна – канд. филол. наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: gutrina@bk.ru

Житко Роман Геннадьевич – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета им. Янки Купалы, г. Гродно, Беларусь.
E-mail: romanzhitko92@gmail.com

Зверева Татьяна Вячеславовна – д-р филол. наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Йожа, Дьёрдь Зольтан – доктор философии, преподаватель кафедры русского языка и литературы Будапештского университета им. Лоранда Этвеша, г. Будапешт, Венгрия.
E-mail: jozsagyz@gmail.com

Кубасов Александр Васильевич – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: kubas2002@mail.ru

Кузнецова Лидия Витальевна – канд. филол. наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: LK13005@mail.ru

Ленская Светлана Васильевна – д-р филол. наук, доцент Полтавского национального педагогического университета имени В.Г. Короленко, г. Полтава, Украина.
E-mail: svlenska@mail.ru

Маршалова Ирина Олеговна – канд. филол. наук, заведующий сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И.А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.
E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Минеева Инна Николаевна – канд. филол. наук, доцент Петрозаводского государственного университета, г. Петрозаводск, Россия.
E-mail: ruslitemig@mail.ru

Налегач Наталья Валерьевна – д-р филол. наук, доцент Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.
E-mail: nalegach@list.ru

Нечаева Екатерина Андреевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского государственного аэрокосмического университета имени академика С.П. Королёва, г. Самара, Россия.
E-mail: ne4aevakaterina@yandex.ru

Оляндэр Луиза Константиновна – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, г. Луцк, Украина.
E-mail: _grom@ukr.net

Пархаева Анна Александровна – аспирант кафедры филологии Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.
E-mail: a.parhaeva@gmail.com

Подлубнова Юлия Сергеевна – канд. филол. наук, объединенный музей писателей Урала, УрФУ, ЕАСИ УрО РАН, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: tristia@yandex.ru

Полежаева Татьяна Викторовна – канд. филол. наук, доцент Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, г. Луцк, Украина.
E-mail: rusistvolin@rambler.ru

Раковская Нина Михайловна – канд. филол. наук, доцент, заведующий кафедрой Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.
E-mail: rakovskaya2009@mail.ru

Савкина Ирина Леонардовна – доктор философии, университетский лектор университета Тампере, г. Тампере, Финляндия.
E-mail: irina.savkina@staff.uta.fi

Силантьева Валентина Ивановна – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой Одесского национального университета имени И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.
E-mail: v.i.sylantyeva@gmail.com

Скрипова Ольга Александровна – канд. филол. наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: olga-skripova@mail.ru

Степанова Анна Аркадьевна – д-р филол. наук, профессор Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля, г. Днепропетровск.
E-mail: anika102@yandex.ru

Фокина Светлана Александровна – канд. филол. наук, доцент Одесского национального университета имени И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.
E-mail: svetlana_fokina@ukr.net

Черняк Мария Александровна – д-р филол. наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: ma-cher@yandex.ru

Шестакова Маргарита Александровна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связи с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, г. Самара, Россия.
E-mail: margarita.shestakova.16@mail.ru

SUMMARY

Alexejeva Nadezhda
Doctor of philology, professor of Ulyanovsk State Pedagogical University, Ulyanovsk, Russia.

"Masks" novel of Andrei Bely: the play principle and the means of its implementation

The article analyzes one of the play narration modes in "Masks" novel. The research subject is the ways and means of a carnival deviant implementation of the play principle. Through conscious disruption of a dull likelihood, exaggerating, overdoing, and using hyperboles, Bely simulates a world of carnival deviant reality: relatable and incognizable, authentic and conventional at the same time. The analytical principle of "close reading" makes it possible to trace the process the "top" and the "bottom" transposition by taking off a feigned mask from Moscow metropolitan face, and in the first instance, various forms of "laughter culture", and "vulgar syllable". Showing our world wrong side out, the played vulgar dialogues, "rumors", cock-and-bull stories, hob-and-nob vulgar speech create a "stage-free show" effect. In this context, the article considers a new for Bely's poetic manner mode of playing with "beyond-narrative" names, which along with a vivid folklore syllable constitutes an authorial and "grass-roots" vernacular worldview layer of the carnival deviant Moscow space.
Keywords: play, play narration mode, carnivalization, feigned mask, vulgar syllable.

Barkovskaya Nina
Doctor of philology, professor of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

"Black monk" by A. Chekhov and A. Blok (to the problem of the lyrical plot)

The article advocates an understanding of the lyrical plot as a motion of sentiments. Items of the external world description (such as a portrait, a landscape, and detail) become carriers of lyrical experience. The lyrical theme in the poem by Alexander Blok, "Here night is dead. My words are wild...." as an example analyzes. The poem mentions to "Black Monk", which provides a basis for comparing the shaped structure of the poem with

a story by Anton Chekhov "The Black Monk", especially as the writer's "prose sentiment" characterized by musical (sonata) composition that proved by N. Fortunatov. Some details similarity of these two works is only emphasize the fundamental difference of the epic and lyrical plot types. Plot of Chekhov's story is completed; the lyrical theme in the Blok's poem is compressed into a single point and leaves the lyrical hero in a situation of "Crossroads". Analysis of the poem shows that the plot of the poem (rising of the despair and the cry which tearing from his chest) cannot be realized within the event canvas, but in the intonational structure of the text only.
Keywords: lyrical plot, lyrical hero, image of sentiments, A. Blok.

Cherniak Maria
Doctor of philology, professor of Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia.

"Today in the newspaper – tomorrow in the couplet": a reflection of modern history in Russian popular literature

The article says that the modern stage of development of the domestic mass literature shows a variety of genre shifts, crossings and syncretic forms, peculiar and bizarre relationship with everyday life. Literary process accelerated, the new genres and subgenres formed. In the period of global cultural change, which includes a period of transformation of the Gutenberg Galaxy into the space of new information technologies and intellectual practices, there traumatic changes in individual consciousness occur. For example, novels by S. Minaev and A. Berseneva show how the writer seeks to understand and appreciate contemporary to them reality in all its diversity. Important in this context is a reader reception. For example, reviews to the novel by A. Berseneva show how dependence of modern reader from the genre expectations impedes him to perceive any experimental deviation of the author from the popular literature formulaes.
Keywords: contemporary literature, mass literature, contemporary novel, genre, reader.

Gutrina Lilia
Candidate of philology, docent of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

"Promise" by O. Bergholz: lyric plot of the poem

The article the lyric plot of the O. Bergholz's poem "Promise" (*Obeshchanie*) explores. The lyrical subject of the poem is shown in a split position between the love as a private feeling and love to the country and its leader. The figure

of the verse addressee demonstrates the overlay of the images of lover, Motherland and Father of nation. The lyric plot is embodied through the motif of word/song, as well as special pronouns paradigm. The specific of lyrical hero feelings concretized through Bergholz appeal to the poem Blok with key image of Russia-Wife: in Bergholz's "Promise" Russia acquires the features of a man, in love to which the character is avowed. The poetics of the poem are obvious references to songs about Stalin, which were created in the USSR in the 1930s. The initial fear of the heroine in the process of reflection and praises persists and intensifies. Under cover of fear internally divided lyrical "I", as well as the loss of wholeness by heroine hide.

Keywords: lyric subject, O. Bergholz, lyric plot, mass song of the 1930s.

Fokina Svetlana
Candidate of philology, docent of Odessa National Mechnickov University. Odessa, Ukraine.

Semiotization of passions in on-line space as manifestation of author's identity. Case of the "Paviç's" poem by Elena Ryzhova.

Relevance of a problem is caused by interest of literary thought in active functioning in the Web environment of modern literature. Study of a question is represented not full at the moment. In article research search is sent for consideration of literary mystification in the Internet space. There are various researches studying dialogue of cybercultures and a modern literature. The purpose of this article is to reveal a new type of literary mystification on the example of the known poem thanks to activity of the Web network. It is defined how successfully on-line space for implementation of mystifications. The factors are comprehended good luck of literary mystification. The Internet obviously is suitable for literary mystifications. Popularity on the Internet was brought to the poem "There are People with Especially Sensitive Skin…" by the planned mystification. The success of mystification is caused by stylization codes in texts. The reasons to attribute are comprehended to Milorad Paviç authorship of the poem "There are People with Especially Sensitive Skin…" by means of the Internet. Elena Ryzhova is author of the above-named poetic text. M. Paviç is author of an image metaphor "sensitive skin". Levels of intertextuality are analyzed of the above-named poem. Inclusion is analyzed of quotes in work by Elena Ryzhova. Dialogue is comprehended between two poets. This approach is to comprehend combination of a personal position E. Ryzhova with the point of view of M. Paviç.
Keywords: electronic literature, literary mystification, intertextuality, authorship, sensitivity, "sensitive skin", M. Paviç, E. Ryzhova.

Józsa György Zoltán
Ph.D. in Russian Literature, lecturer at Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary.

Metamorphosis of Daryalsky: dialog of both initiation and mythological texts in the evolution of the narcissistic hero

In the present paper the author examines how the narcissistic hero, the type of the "superfluous man", the psychological features of their characters are interrelated on multiple levels to the problem of Andrei Bely's interpretation of the mythologeme of Narcissus in the novel "The Silver Dove". The orientation of Russian symbolism on reworking the given mythologeme led to the creation of a great deal of versions of interpretations (by D.S. Mereyhkovsky, Blok, Vjach. Ivanov, Z. Gippius, K. Balmont, Brjusov), which is why it seems adequate to introduce the concept of "the Narcissus text" of Russian Symbolism. The analysis to be presented is focused on the spiritual aspects of the rebirth of hero, which are to be interpreted in the context of the new genre of the initiation novel. The term 'initiation novel', which has been clarified in a series of studies of L. Szilard, includes both esoteric and hermeneutic aspects of the new genre, which comes into being in Bely's workshop. Bely, whose "*Vozvrat*" ("The Return") exploits the motif of Narcissus as a Leitmotiv with the tendency for Kandrikov being interrelated with the 'khandra', the melancholy state of Russian fiction's heroes, reveals a link between spiritual traditions of the Russian Novel and the symbol of Narcissus, the Narcissistic persona. Bely accurately develops his own formula concerning the phenomenon of Narcissism, which is re-evaluted from the point of view of the concept of the knowledge of the self as well as aspects of the ritual, encoded in the depiction of the sect of the Khlysts as well as in the hints at its ritual practices.
Keywords: initiation novel, narcissism, superfluous man, Andrei Bely, mirroring.

Kubasov Aleksandr
Doctor of philology, professor, head of Chair of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

"Comrade Bruk" by S.D. Krzyzanowsky and "Lieutenant Kizhe" by Y.N. Tynyanov: imaginary representation options

The article deals with the artistic world of the story by S.D. Krzhizhanovsky "Comrade Bruk" (*Tovarishch Bruk*) in the projection on the "Lieutenant Kizhe" (*Poruchik Kizhe*) by Y.N. Tynyanov. Some imaginary and phantom life in the basis of the plots of these works brings them together. Title

Tynianov's story refers to the historical past of the country, while the title of the Krzhizhanovsky's story declares Soviet reality, contemporary for author. Krzyzanowsky wrote poetry and a semantic condensation of his story is typical for verse form of his discourse in common. By analogy with Tynianov's "compactness of the verse line", it can be argued that Krzhizhanovsky had "compactness of the novellistic line". The plot of his story based on the deployment and varying paronimic attractions. This one is created by means of language play also in the space of language. Fantastic achieved by Krzhizhanovsky by interchange of the positions of categories animate / inanimate. Principles of homonymy, paronymy, and palindrome make artistic world of Kryzhizhanovsky similar to syllogism. Being and imaginarity are mutually reversible that the being of imaginary makes possible. In Tynyanov's fantastic plot of the story given historically believable character. Krzyzanowsky leads up to the limit what has the real everyday justification in "Lieutenant Kizhe". The plot of "Comrade Brook" fully placed in the level of artistic speech.
Keywords: Krzyzanowski S.D., "Comrade Bruk", Tynyanov Yu.N., "Lieutenant Kizhe", paronimic attraction, language play.

Kuznetsova Lidia
Candidate of philology, senior lecturer at Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia.

Poetics of Space in Cinema Representations of Literary Text

The article is devoted to intersemiotic translation, i.e. translation from one of the arts to another. According to Juri Lotman, translation is the universal semiotic mechanism, any interaction between the different sign systems as well as between different consciousnesses. Author of screen version enters into a dialogue with the author of the original literary work, and adaptation of itself enters into dialogue with the literary original. This is illustrated by Franz Kafka's novel *The Castle*; the article researches tools by which film directors Aleksei Balabanov and Michael Haneke represent a specificity of Kafka's novel space on screen: subjectivity, fragmentation, hierarchy. The question is how full can be a transfer of senses of the literary work and why intersemiotic translation does not mean detailed reproduction of a source text.
Keywords: space, film adaptation, intersemiotic translation, Franz Kafka, Aleksei Balabanov, Michael Haneke.

Lenska Svetlana
Doctor of philology, docent of Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko, Poltava, Ukraine.

Semantic and Structural specifics of the title complexes of Russian and Ukrainian short prose of the 1920s (the trial of comparative analysis)

The article is devoted to the specific of the title complexes of short prose 1920'th years in the aspect of compare investigation Russian and Ukrainian literature. The object of study is structure; semantic and functional peculiarities of the title complexes of the Ukrainian short prose post-revolution years, in this work the author makes the attempt to analyze and classify titles of Ukrainian short prose from the point of view of their functionality.
Based on the classification of the title complexes by E. Ponomareva, was done the classification of Ukrainian short prose, presented the group titles, marking the theme, genre, style, narrative, indicating the name, social status, profession of the heroes, which having metaphor value, including a numerical component, etc.
As the examples the titles of a series of works were given, which were placed in the journals of the 1920s. These works were stored in a special depositories and archives, as their authors were victims of Stalinist repression in the 1930s and were republished only after their rehabilitation. Thus, in a literary context returned a number of previously undiscovered works of Ukrainian literature. Special attention is given to titles humorous and satirical stories.
It was concluded that a common feature of the short story of post-revolutionary period in the Russian and Ukrainian literature became an artistic interpretation of the transformations that have taken place in public life and found a refraction in the lives of people as well as those internal transformations that have taken place at the level of the individual human mind. It noted differences in the title complexes, due to the peculiarities of the historical conditions of the development of national literatures.
Keywords: short prose, title, structure, semantic and functional peculiarities, Russian literature, Ukrainian literature.

Marshalova Irina
Candidate of philology, manager of the research sector in Historic-memorial Centre-Museum by I.A. Goncharov, Ulyanovsk, Russia.

Mythopoetics images in the cycles "Separation" by Marina Tsvetaeva and "After Separation" by Andrei Bely

The article is devoted to the identification and description of some mythological images of a cycle of poems "Separation" (*Razluka*, 1921) by Marina Tsvetaeva and "After Separation" (*Posle Razluki*, 1922) by Andrey Bely. Multilevel mythopoetics lyrical poems designated assembly reveals the specificity of the poetic voice of each author affects the logic of the "alignment" of cycles, is a powerful guide and catalyst for emotional and psychological experiences of lyrical heroes. Despite the fundamental difference in the selection of poetic material (domination of ancient motifs and images in the cycle by Tsvetaeva, the prevailing role of the lower demonology by Bely), the author's attitude and frame of mind, "Separation" and "After Separation" are unconditional points of contact: the dedication Tsvetaeva affixed Bely on the last poem and which introduces the reader to the original dialogue Poets, uniting both the lyrical motif meeting inevitability and inexorability of fate, as well as an understanding of the essence of poetry as the only bulwark of the individual against the storms of life and adversity.
Keywords: Marina Tsvetaeva, Andrey Bely, «Separation», «After separation», cycle, mythological images.

Mineeva Inna
Candidate of philology, associate professor of Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russia.

The Gotland Island in Russian poetic reception at the turn of the XX-XXI centuries

Gotland Island occupies a central place in "Swedish" text of Russian literature. In this article, we will continue our consideration of the perception of the island of Gotland in the modern Russian literature. Ilya Fonyakov's creative contacts with Sweden poets and the poem *The Sunday on Gotland* are the main objects of analysis. The Fonyakov's lyrical irony in the perception of Gotland shaded unconditional acceptance this land as the world of childhood and the creative joy in poetry by V. Gandelsman and the final disposal in creative works by T. Bek. The analysis revealed the following methods of irony and auto reflection in the Fonyakov's poem the compare Viking land with the image of the biblical Holy Samaria, the antithesis of the two worlds – the island and the continental, stylistic changes – from the neutral to the

articulated. Gotland Island has become the personification of purity, love, creative freedom. Ilya Fonyakov ironically defamiliarizes Holy Samaria, his lyrical subject experiencing joy, but realizes that this joy is not forever.
Keywords: Contemporary Russian Literature, Swedish text of Russian Literature, Gotland Island, culture of transition, T. Bek, I. Fonyakov, V. Gandelsman.

Nalegach Natalia
Doctor of philology, docent of Kemerovo State University, Kemerovo, Russia.

Heavenly images in the book of poems by I. Annensky "Quiet Songs"

The article is devoted to the systematic examination of the heavenly images in the original part of I. Annensky's book of verses "Quiet songs" (*Tikhie pesni*, 1904) that the only one was published by author's life with the purpose to reveal the peculiarities of I. Annensky's poetic world. Undertaking analysis of the verses in figurative system of which heavenly luminaries and phenomena play important sense forming role allows revealing one of the key motives – aspiration to the ideal. Rushing of the lyric "I" to the ideal in its turn determines the development of the metaplot of the whole poetic book. In its basis is found the thirst for release of consciousness from the fetters of the illusory-mirage perception of the world for the sake of the touch to the authentic reality that thanks to the specificity of the development of the system of the heavenly images is thought problematic not so much in its attainability but in its phenomenology. Nevertheless, especially in the development of the figurativeness of the star-stars in I. Annensky's poetic world the doubt doesn't turn to the negation but only intensifies the tenseness of the search of the possibility of the mankind's reflection to burst through the "shrouds of doll Isis" to Truth.
Keywords: I. Annensky, star, moon, sun, clouds, heavenly images.

Nechaeva Ekaterina
Graduate student of the chair of Russian and Foreign Literature and Public Relations of Samara State Aerospace University named after S.P. Korolev, Samara, Russia.

The aestetic communicaton in the crisis of conventional communicaton in the last third of the XX century in the art of Moskow conceptualism.

The article is dedicated to the topical issue of the aesthetic communication in a situation of postmodernism. The author shows that the traditional categories of theory of communication are not adequate to the specificity of

interaction between the author and the recipient of the last third of the XX century. The art of this period is considered as the second wave of development of the problem of the authentic discourse, which is interpreted as an attempt at finding a discourse that would be different from discursivity.
Interpretation of authors' decisions of the problem of constructing an authentic discourse is solved by the introduction of the category of the multitext. Communication is considered as the creation of complex structured model of "me" and the reactions of the field on the text in which any possible interpretation to predict and pre-modeled by the text itself.
The content of the communication in aesthetic practice of I. Kabakov is considered not as an encryption-decryption of messages or communication, understood as a "dialogue", and co-creation, as well as the alignment of quasi- persons suitable for communication.
Dialectics of "me" and "other" is the object of analysis in this article.
Keywords: communication, authentic discourse, I. Kabakov, D. Prigov, reaction, multitext.

Oliander Luiza
Doctor of philology, professor, head of Chair of Lesya Ukrainka East-European National University, Lutsk, Ukraine.

Musical Structure of Prosaic Text (on a material of V. Astafyev's novel "Shepherd and Shepherdess")

Melodics and rhythms of V. Astafyev's novel "Shepherd and Shepherdess" (*Pastukh i pastushka*) with key fragments from the novel by Lev Tolstoy "Resurrection" (*Voskresenie*) compared. Article focused on rollcalls of such core motives as invincible love and the process of life renewal, as well as the triumph of spiritual man over his unhuman doppelgänger. Approaches to the analysis of the melodic basics of V. Astafyev's novel "Shepherd and Shepherdess" and individual paintings of spring in Tolstoy's novel "Resurrection" based on the methodological principles of S. Burago. Rhythmic and melodic level of Astafyev's novel is presented as an essential element of its structure. It is proved that it's both form and semantic generatrix features are extremely important for the disclosure of the writer's intent, product integrity. The specificity of the ring framing of composition reveals. The sound organization of the text as a way of conflict realization already at framing level analyzed. It is proved that the title of the novel "Shepherd and Shepherdess" with its genre specification (modern pastoral) brings a premonition of disaster into recipient waiting. The introduction of a fragment from the opera "The Queen of Spades" (*Pikovaya dama*) was a unique form of recognition of the sincerity, understanding and purity of love. It was

found that the harmony between the pastoral tonalities in V. Astafyev's novel "Shepherd and Shepherdess" and the opera by P. Tchaikovsky "The Queen of Spades" are likened to a harmonic consonance, which characterizes the internal structural relations in the work of composer. Humanistic pathos of V. Astafyev matched with the pathos of Tolstoy, inspires faith in the victory of good over evil, life over death: in transtextual level of Astafyev's novel sounds triumphantly: "Trampling down death by death".
Keywords: alliteration, association, circle composition, metamorphosis, motive, narrative, rhythmic and melodic level, recipient, communications.

Parkhaeva Anna
Graduate student of the chair of Philology of South Ural State University, Chelyabinsk, Russia.

The genre model of K. Fedin's microcycle "Skazochki"

The article is considered the main particulars of genre model of two-component prose microcycle "Small fairy tales" (*Skazochki*) by K. Fedin in the context of structural and semantic point of view. In article was formed idea about cultural and historical particulars in early 20th century, which one of the main moment for comprehension of individual author's intent. The author draws conclusions about new semantic of archaic model of the genre within this literary work based on the prosaic microcycle created in the 1920s in Russia. On the stuff of novel by K. Fedin we are studied artistic potential of microcycle and his connection with postrevolutionary age. In particular author brings judgment about impact at conception of the whole-national happiness on ideological metatexsts framework in 1920s. In this article, the author submits analysis of microcycle's methods of inner space mutual relations. The present article dwells upon an individual author's methods, which helped Fedin to break reality and time borders in genre model according to fairy tale's memory of genre and remove private discussion in universal plane.
Keywords: microcycle, two-component unity, genre model, structural and semantic relations, fairy tale.

Podlubnova Yulia
Candidate of philology, researcher of Literature History Sector, Institute of History and Archaeology, Ural Branch of RAS.

"If it doesn't like me I cancel it": defamiliarization as the artistic technique of D.A. Prigov

The article reviews the application of defamiliarization as the artistic technique, which placed traditionally in the context of modernism and the avant-garde in the post-modernism and experience of constructivism. Defamiliarization in postmodernism loses its phenomenological focus and becomes one of the most important tools of deconstruction emphasizing its functionality of a shift and fracture. Defamiliarization and deconstruction are related to the ability of artistic consciousness keep distance not only from itself and to the object of speech but also the speech itself and producing discourses. Russian conceptualist D.A. Prigov uses defamiliarization techniques very widely from graphics and sound design of texts to the text-forming structure. We see changing author's masks, using extremely rational prior notice, prefaced artistic texts, avoiding any discursive conventionality. Defamiliarization and permanent distancing from any stereotypes allow realizing relativistic model of the world as a text and practice of that freedom, which is a precondition of any creative process.
Keywords: defamiliarization, deconstruction, automation, postmodernism, conceptualism, D.A. Prigov.

Polezhaeva Tatiana
Candidate of philology, docent of Lesya Ukrainka East-European National University, Lutsk, Ukraine.

The plot in the lyrics: holistic-system approach

The article investigates the plot as a concept in the theory of literature. The subject of investigation is the problem of presence of a plot in the lyrical poems. The main approaches to the study of the plot in the lyrics since the time of Aristotle to the present day. Featured are detailed poetic concepts of 20-21st centuries. An example at work of A.N. Veselovsky, A.I. Bielecki, F.V. Gladkov, M. Gin, M.S. Kagan, M. Gorky, L.I. Timofeev, G.N. Pospelov, V. Lesin, A. Pulinyc, G.L. Abramovich, A.I. Revyakin, V.L. Udalov et al. The narrow and imperfect definition of "subject" category determined, that ignored the universal principles and laws of literary research objects (M. Gorky, L.I. Timofeev, G.N. Pospelov et al.). It is stated that such a condition in the study of the lyrical plot a negative impact on the understanding of "the structure of the lyrical works", its components, in particular the place, role, both typology and fabula of plot in the lyrics. It was determined

that in the modern theory of literature at the same time, there are conflicting views: “plotless lyrics”, “lyrics partly the scene”, “the lyrics with plot, but sometimes without fabula” and “the lyrics are always the storyline and fabula”. Two historical level of development of the theory of literature presents: partially systemic and holistic-systemic. Based on a holistic-system level presented an objective way out of the contradictions – the definition of the only possible solution to the problem of having the story in the lyrics. Four levels of the methodology of science present: an eclectic, classification, partially systemic, holistic-systemic. Identify internal inextricable relationship categories of “imagery – conflict – the story – a genre”. The attention to insolvency hypothesis “theory of conflict-free”, “plotless works”, “atrophy of genres”, “death of the genre”, etc. in mean of holistic systems approach. Plot category is represented by the structure and development: large-full and a large-part, small-full and small-part time. Variety of small lyrical genre represented on the example of a poems by E. Asadov “Love, Betrayal and the Sorcerer”, by Alexander Blok, “Night, street, lamp, drugstore…”, and by Anna Akhmatova “Guest”.
Keywords: lyrical theme, plotless lyrics, holistic-systemic method, the inner form of the product, E. Asadov, Alexander Blok, Anna Akhmatova.

Rakovskaya Nina
Candidate of philology, docent, head of Chair of Odessa National Mechnickov University. Odessa, Ukraine.

The Russian classics in the paragoxical critical reflection of K. Leontiev

In a modern humanitarian discourse, interpretations and reception of the critical text are updated. In this aspect works of scientists V. Krylova, R. Gromyak, M. Lanovik, N. Astrakhan, etc. are interesting.
In this article K. Leontyev's judgments about Russian literature of the 19th century are given. In the center of judgments, there are philosophical, esthetic and psycho mental aspects connecting in a whole are accented. Literary articles of critic are built on oppositions: harmony – disharmony, fine – ugly, didactic – esthetic. In this regard, A. Pushkin's reception representing the ideal essence granted by God and creative intuition for K. Leontyev is learning. K. Leontyev's polemic with F. Dostoyevsky in which the question is about A. Pushkin's role in Christian culture is considered. Ideas of critic about modern to him realistic literature representing from his point of view no beautiful but, “ordinary of the trite world” are updated. Such paradoxical point of view is caused by the concept of an estheticism of the critic, his rejection of the egalitarian world. In the article is noted that the subject of art and philosophical searches of K. Leontyev is the poetic “scenic beauty

of terrestrial life" which is grasping the ratio of the internal law of life with empirical. Creative process in K. Leontyev's concept is an aspiration to the embodiment in the art world of the writer only the esthetic idea about beauty. Possessing a poetic vision, K. Leontyev draws special attention to text's poetics, namely: the points of view in the text, a role of the author, function of the story-teller and text symbolic. The critic learns how and what way the esthetic effect of the text is realized in the communicative sphere: the text – the author – the reader.
It is obvious that K. Leontyev's monitoring give the chance to call him the forerunner of the Russian modernism.
Keywords: aestheticism, literary criticism, critical reflection, author, paradoxicality, harmony.

Savkina Irina
Ph. D., Lecturer of University of Tampere, Tampere, Finland.

The Queen of Spades: femininity and old age in modern Russian women's literature

This article is focuses on how old age and femininity in their interaction are portrayed in two modern texts of women writers: "The Queen of Spades" (*Pikovaya Dama*) by Ljudmila Ulitskaia and "Basileus" (*Basilevs*) by Olga Slavnikova. The author analyses the image of a mysterious and imperious old woman with the help of categories elaborated within the feminist criticism. The discussion is devoted to an old woman's role in Russian culture, in particular the function of the archetype of the "Queen of Spades", which is found in both of the studied texts. The appearance of these texts "Queen of Spades" creates a field of intertextual connections and strains, which highlights the new points (zones) of problematization. Emphasis of these "localized" archetypes of femininity would be as useful as the development of the universal archetypes of Western culture (Cassandra, Penelope, etc.).
Keywords: old woman in the literature, modern Russian women's literature, feminist criticism, the archetype of "The Queen of Spades".

Shestakova Margarita
Graduate student of the chair of Russian and Foreign Literature and Public Relations of Samara State Aerospace University named after S.P. Korolev, Samara, Russia.

Expressionistic origin of O.E. Mandelstam and N.S. Gumilyov lyrics

The phenomenon of expressionism in Russian literature is not completely understood until now. The problem of determination of poets and writers

names, whose work presented expressionism poetics, is facing for researchers. Typical both methods and images of the expressionism were used also by the authors who did not have a direct relationship to the literary groups of Russian Expressionists. The article analyzes the poetic expressionistic techniques in lyric of Mandelstam and Gumilev acmeist's poets. We consider an appeal of the poets to expressionistic images of screaming, horror, pain, physiology of the human body, illness, death. A parallel with the development of Expressionism in Germany considered. It noted the uniqueness of the individual refractive techniques and expressionist images in the works of the key poets of the early twentieth century. The conclusion to strengthen of images expressiveness as a general trend in the lyrics of the first decades of the twentieth century done.
Keywords: Russian poetic expressionism, physiological images, image of crying, O.E. Mandelstam lyrics, N.S. Gumilev lyrics.

Skripova Olga
Candidate of philology, docent of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

Transformation of the ballad plot in M. Tsvetaeva's poem "On the Red Horse"

The article considers Tsvetaeva's lyrical poem "On the Red Horse" (*Na krasnom kone*, 1921) dating from the transitional, critical period of her creative work. The revival of the ballad tradition at the levels of plot, composition, characters, and motifs is traced, and the allusions to the known Russian and European ballads are emphasized. The role of the ballad semantics, the reasons for actualization of the ballad genre memory in Tsvetaeva's creative work, and the influence of the romantic tradition are investigated. The sense of keeping away from everyday life, the emotional strain, and the miraculous involvement in the higher world, which are characteristic of ballads, are close to Tsvetaeva's general disposition. However, in Tsvetaeva's work, there is no distance between the world of ballad and the author creating this world, so that the protagonist is both a narrator and a participant of events. The article analyses the plot of the poem, the stages of which refer to the turning points in the fate of the protagonist marking the moments of her dramatic ordeals and maturation. The special emphasis is put on the analysis of the character of Genius (Rider, Leader) belonging to a different world and his fatal intrusion into the protagonist's life. It is shown how the extreme, dramatically strained situation in the lyrical poem becomes a projection of the protagonist's inner world. It is concluded that the ballad plot originates from the lyrical plot, the one concerning the poetic self-

determination and self-knowledge (reflection) of the protagonist being on the verge of two worlds.
Keywords: ballad, ballad plot, lyrical poem, M. Tsvetaeva, protagonist, allegory.

Stepanova Anna
Doctor of philology, Professor of Alfred Nobel University, Dnepropetrovsk, Ukraine.

Apollonian / Dionysian as Faustian antinomy in Ye. Zamyatin`s novel "We"

The specific character of Faustian subject matters judgement in Ye. Zamyatin's novel "We" (*Мы,* 1920) is investigated in the article. The conflict of Apollonian and Dionysian is considered as Faustian subject matters realizations modus. Features of its progress at three levels – psychological, spatial and philosophical – are analyzed. At a psychological level the problem of Faustian consciousness's self-identification, which is embodied in novel protagonists images D-503 and I-330 is opened. In a spiritual condition of characters bifurcation in attempts to identify with supporters of the Uniform State (Apollonian), and with representatives of the "wild" world (Dionysian) is emphasized. It is ascertained, that nagging doubts of D-503 gave him features of "Russian Faust". The dualism of an image of I-330 is accented. It inherits at the same time features of Faust and Mephistopheles images. At a spatial level of Apollonian / Dionysian conflict impact and an antagonism of two worlds – the Uniform State and the World behind a green wall as eternal opposition of a civilization and nature is considered. This conflict represents in a final essence, the conflict of human and Faustian. Zamyatin's idea on limitation, inadequacy of both beginnings existing separate from each other, and at the same time about them unjoining in art space of the novel is exudes in judgement of the Apollonian / Dionysian conflict: revolution suffers defeat. The philosophical level of Apollonian / Dionysian conflict realization is comprehended by Zamyatin from the theory of entropy position. In Zamyatin's philosophy entropy becomes a synonym of quiescence, stagnation and as consequence, degradations and death, rescue from which can be only eternal activity of energy. In this connection Apollonian / Dionysian collision in the novel "We" is projected on opposition of entropic and energetic origins. The idea of eternal, infinite revolution as the energy, which is blowing up entropy, deducing the Universe from a condition of long rest, comprehended in the novel. The interoperability of psychological, spatial and philosophical levels allows realizing in the novel a complex of ideas – infinite revolution, the protest against authoritarianism

and enthrallment of the person by a civilization, impossibility of a human nature alteration.
Keywords: Faustian subject matters, Faustian culture, idea of the world transformation, anti-utopia.

Sylantyeva Valentina
Doctor of philology, professor, head of Chair of Odessa National Mechnickov University. Odessa, Ukraine.

Tradition in the long view of transitive time

The article raises the question of the specific peculiarities of tradition inheritance in periods of «the turn of the ages» and the transition from one form of artistic world reflection to another. The problems of artistic consciousness transition occur periodically; in modern literature, it is represented by postmodernism. The terminology and conceptual series proposed by synergetics are often used for description of these periods. Such definitions as «nonequilibrium», «dissipation», «entropy» are used. In a situation of Chaos and turbulence exultancy the assimilation of tradition is corrected, a new look at achievements is formed. The paper proposes a new scheme for the analysis of the works created in the transitional era. The starting point of the study was Chekhov's work as a writer who joined together the XIX-th and the XX-th centuries. His attitude to the problem of assimilation and rethinking the past is shown. Chekhov's letters are used alongside with his polemic against Tolstoy about the novel «Resurrection» (*Voskresenie*). Maintenance is provided by Lotman's works about the «bang» theory; R. Arnheim's and M. Wertheimer's Gestalt theory; Vl. Solovyov's work on problemss of «unity». Works of H. Haken, I. Prigogine as well as their followers, represent synergetic paradigm. Andrey Bely and D. Merezhkovsky treated issues of artistic reorientation in the art of the edge of XIX-XX centuries and Chekhov's place in the literature of his time.
The main conclusions of the article can be narrowed down to the following declarations. Tradition at the moments of «breaking time» is treated mostly as an object of ridicule and denial. Preferable is refusal it but not correct according to the time. In addition, tradition is seen as an object to active experiments. There is also the factor of «progressive randomness». When this happens, new longevous genres are created. This is what happened to Chekhov: he created the prose and drama, which surprised and provoked anger of his contemporaries, but these ones have survived and continue to live in the XXI-st century.
Keywords: transitional time, chaos, nonequilibrium, dissipation, entropy fluctuation, tradition.

Verina Ulyana
Candidate of philology, docent of Belarusian State University, Minsk, Belarus.

"Feeling of the plot" and composition of the poems by S. L'vovskij

Concept "feeling of the plot" for lyric poem by T.I. Silman introduced. In the article this concept is applied for the analysis of poems by S. L'vovskij that include elements of lyrics, epic and drama. Lyrics genres properties are identified from the complex of composition tools such as repetitions, multiple returns to the theme, titles and epigraphs, openings and endings. Aspects such as subject structure, line length, and rhythm as well as verse graphics are taken into consideration also. S. L'vovskij uses short lines in the poems with a predominance of the plot, narrative to create artistic calibrated balance between lyrical and epic. Over-long lines very close to prose graphically but compositionally they are based on the accentuation elements of lyrics. The plot cannot be expressed but only mean in the entire structure of the text, and this text, in turn, often has a complex three genres nature.
Keywords: plot, composition, elements of lyrics, epic and drama, subject structure, repetition, title, epigraph, narrative, short line, over-long line, Stanislav L'vovskij.

Zhitko Roman
Graduate student of the Department of Russian and foreign literature, Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus.

Artistic embodiment and connotation of the category of emptiness in the novel by V. Pelevin «t»

The article is aimed to research and interpret the essence of the category of the emptiness in the novel «t» by V. Pelevin in the aspect of artistic embodiment and connotation. The specificity of the relationship between the emptiness and the postmodern chaosmos category described. The problem of the interaction between the reality and the illusion characterized. The specifics of the influence of the Gnostic ideas (in particular, about the role of the demiurge in the destiny and evolution of the material world) on the modeling of artistic world and the value space of the literary text analyzed. Established the semantic and value relationship of nothingness/emptiness with the specificity of so-called cyclical myths which actualize the motive of death and resurrection of the world or a deity. Revealed a general connotation of nothingness/emptiness in this literary text associated with the definite value dualism: on the one hand, the emptiness is characterized as a

«projection» of the illusory unreality, on the other – as a metaphor of space for creative activity. In addition, the article researches and characterizes the set of images, which are invariants of the category of emptiness in this literary text (such as desert, wasteland, Optina Pustyn etc.).
Keywords: Victor Pelevin, emptiness, postmodernism, chaosmos, nothingness.

Zvereva Tatyana
Doctor of Philology, the professor of Udmurt State University, Izhevsk, Russia.

“The cloudy regiment” of Eduard Verkin: between the photo and the picture

In given article the problem of reconstruction of a heroic myth in the modern children's literature is solved. The author of article considers Eduard Verkin's story “The Cloudy regiment” (*Oblachnyi polk*, 2012). Distancing reception is main principle of this story text. This reception gives a new view on the Great Patriotic War. The problem of the writer is overcoming of habitual representations about war. In article the question on history presentation principles is solved also. Eduard Verkin exposes history; he bares communication of history and the literature. In “The Cloudy regiment”, the history does not leave traces for the future; the history cannot be embodied for the subsequent generations. The through motive of the text is motive of the lighted film. The camera cannot embody occurring events; the past is invisible to the future. Finally, the internal conflict of the text is the history and art conflict. Verkin convincingly shows that event finds over sense thanks to art. Art turns history into a myth.
Keywords: The children’s literature, history, myth, narrative structure, motive.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК
Серия
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX -XXI ВЕКОВ: НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ»

Сетевой адрес журнала:
http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=categories&id=118&Itemid=338
Издатель: ФГБОУ ВО
«Уральский государственный педагогический университет»
Адрес издателя и редакции:
620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.
E-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru
Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41
Периодичность издания: 5 раз в год
Периодичность серии: 1 раз в год
Выходные сведения:
Уральский филологический вестник:
Электронный научный журнал. 2016. № 3.
http://journals.uspu.ru/