



Уральский филологический вестник

Русская литература
XX-XXI веков:
направления и течения

3

2017

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3 / 2017

серия
**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX-XXI ВЕКОВ:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ**

Екатеринбург
2017

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 универси-
тет». / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2017. –
Вып. 3. – 187 с.

*(Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и
течения». Вып. 18)*

ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи российских, украинских, белорусских, польских и словацких исследователей о современной русской литературе. В центре внимания находится проблема специфики литературы переходных эпох (рубежи XIX-XX и XX-XXI веков). 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», 2017

© Уральский филологический вестник, 2017

СОДЕРЖАНИЕ



От редакции 5

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

к проблеме переходных историко-литературных систем

- Степанова А.А.* Феномен перехода: культурно-эстетические аспекты и литературоведческий смысл 8
- Пономаренко М.Д.* Специфика эпохи модернизма в антропоцентрическом контексте 23

**ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ:
ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА**

- Раковская Н.М.* Идея универалистского синтеза в наследии критика-интеллектуала Ак. Вольнского 30
- Шестакова Э.Г.* Инварианты и трансформация мотива *русский человек на render-vous*: от Тургенева-новеллиста к новеллистике Бунина 40
- Маршалова И.О.* Воплощение «подлинно видимого» (сфера функционирования мотивов природы в романе «Москва» Андрея Белого)..... 69
- Парамонова Л.Ю.* «Легкое мечтанье» или трагедия имперского Петербурга: цветозвук в стихотворении Ф. Сологуба «Овеществленная дремота...» 84
- Барковская Н.В.* Поэтика «фонографа» в поэзии И. Анненского и проблема лирического субъекта 90

**ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ
В НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

- Ляшук В.М., Ляшук К.Г.* «Откровение» и «Армагеддон» Анатолия Гируцкого: жанры повести и романа в координатах художественного, научного и религиозного дискурсов 101
- Алешка Т.В.* Поэзия онлайн: поэт и субъект 112

<i>Скрипова О.А.</i> Игровое начало в книге Светланы Лавровой «Год kota»	124
<i>Хоруженко Т.И.</i> Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом	130
<i>Кадочникова И.С.</i> «Роль личности в истории»: о книге Владимира Парамонова «Переходный возраст»	138

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

<i>Кузнецова Л.В.</i> Образ литературного героя на экране: интертекстуаль- ные проблемы	155
<i>Фокина С.А.</i> Мифологизация мироощущения кризисной эпохи и лите- ратуроцентричность в дискурсе фильма Эндрю Николла «Симо- на» («SIMONE»)	165
Сведения об авторах	175
SUMMARY	177

ОТ РЕДАКЦИИ

В центре внимания авторов статей настоящего сборника оказались произведения переходных эпох: рубежей веков минувших и веков нынешних, что вполне объяснимо. Первый раздел открывает статья *А.А. Степановой*. Она осмысляет переход как механизм и средство изменения исторического состояния, способ восхождения к новому уровню или установления исторически нового состояния, полагающего разрыв непрерывности и определенного направления системного движения к целостности. Украинская исследовательница опирается на концепцию Э. Сайко, уральские литературоведы могут сопоставить её с концепцией переходных литературных эпох Н.Л. Лейдермана. В статье характеризуется фаустовско-мессианский тип урбанистического художественного сознания переходной эпохи.

Специфика эпохи модернизма в антропоцентрическом контексте очерчивается в статье *М.Д. Пономаренко*. Предпринимая исторический экскурс, автор делает отправной точкой античный идеал человека, идеал калокагатии. Эпоха модернизма осуществляет переход от гуманизма Нового времени к точечной индивидуализации человеческого существа, при этом возможно движение от частного внутреннего мира субъекта к «вечным» вопросам, стоящим перед цивилизацией. Замыкает круг, как полагает автор статьи, трансгуманизм постмодернизма. Интересна гипотеза о том, что постмодернистский «постчеловек» имеет точки соприкосновения с античной моделью человека.

Поэтике русской литературы конца XIX - начала XX веков традиционно посвящен второй раздел сборника.

Н.М. Раковская фиксирует парадокс репутации Акима Волынского, много сделавшего для утверждения русского символизма, но не принятого как современниками, так и литературоведами советского периода. Отмечая парадоксальность и ироничность суждений этого критика, автор статьи приходит к выводу, что парадокс явился генерализующим принципом жизни и творчества Волынского.

К культурной памяти апеллирует и *Э.Г. Шестакова*, один из самых длинных мотивов в литературе – русский человек на rendez-vous. Задача статьи – показать ключевые принципы, тенденции и направления развития инвариантов этого мотива. Исследовательница опирается не на трактовку Н. Чернышевского, а на идеи Л. Пумпянского. Инвариантом мотива в статье названа «интимная эгоистичность натуры героя», результат жизни – «элегия неудавшегося счастья». Если Чехов

дает сатирическое освещение данного мотива, то Бунин усиливает его экзистенциальный смысл. Таким образом, мотивный анализ позволяет увидеть те смысловые константы, которые «скрепляют» русскую литературу и в переходные, трагические эпохи.

После «генерализующей» статьи Э.Г. Шестаковой мы поместили аналитическое («точечное») исследование *И.О. Маршаловой*, посвященное мотивам природы в итоговом произведении А. Белого – романе «Москва». В статье убедительно показана многозначность и полифункциональность мотивов, обретающих, при всем богатстве культурной памяти, неповторимо-авторский, новаторский характер.

Л.Ю. Парамонова обратилась к анализу цветowych мотивов, причем не только на предметном (и лексически выраженном уровне), но и на уровне того интуитивного ощущения цвета, которое порождается звуковой оркестровкой стиха. Читатель вправе сам решать, насколько правомерно связывать поэтический мир с цветофоносемантикой, но нам статья кажется интересной как попытка применить исследования психолингвистов в сфере литературоведения.

В статье *Н.В. Барковской*, посвященной функциям стихотворного сказа в стихотворениях И. Анненского «Шарики детские» и «Нервы», продолжен разговор о лирическом сюжете и лирическом субъекте, начатый в предыдущем выпуске сборника (2016). В какой-то степени этот материал перекликается со статьей минской исследовательницы о формах субъектности в блогосфере. *Т.В. Алешка* показывает, как меняется восприятие стихотворений в онлайн-контексте. Исследовательница приходит к выводу о принципиальной проницаемости разного рода этических, персональных и эстетических границ при функционировании поэзии в интернет-пространстве.

Отдельный раздел посвящен вопросам жанровых трансформаций в современной литературе. Представленные здесь исследования расширяют выводы, сделанные относительно транслиминальности в современной поэзии, в зону межжанровых синтезов, исследуемых на абсолютно разном по характеру и статусов авторов материале.

В.М. Ляшук и *К.Г. Ляшук* интерпретируют произведения Анатолия Гируцкого как синтез научного и художественного творчества на основе Библии. Исследовательницы видят в религиозной прозе особую жанровую тенденцию, характерную для нашего времени. Акцентирование этической проблематики, как и жанровые трансформации, заметны также в детской литературе. Статья *О.А. Скриповой* посвящена повести уральской писательницы Ольги Лавровой «Год котa». Сказочная повесть Лавровой, как показано в статье, выворачивает наизнанку

традиционные сюжеты и образы волшебной сказки и авантюрного романа. А вот в статье *Т.И. Хоруженко* о творчестве С. Лукьяненко и В. Пановой исследуется еще один актуальный жанровый синтез, на этот раз – фэнтези и конспирологического романа.

Статья *И.С. Кадочниковой* возвращает нас к роли авторской личности в искусстве. Удмуртский поэт Владимир Парамонов, как явствует из статьи, создал не только своеобразную поэтическую систему, но и выразил свое понимание судьбы России, её дальнейшего пути. Таким образом, классическая традиция по-прежнему влиятельна в современной литературе.

Завершают сборник две статьи о взаимодействии литературы и кино. *Л.В. Кузнецова* соотносит новейшие фильмы со средневековым житийным канонам, что, в какой-то степени, перекликается с наблюдениями Виктории Ляшук. По мысли Л.В. Кузнецовой, странный, «ненормальный», «безумный» герой в фильмах А. Балабанова и Б. Хлебникова актуализирует традицию древнерусских агиографий. *С.А. Фокина* также прослеживает интертекстуальные связи и «литературоцентричность» в современном кинотексте: ею выбран фильм Эндрю Никкола «Симона».

Составители сборника признательны всем авторам за присланные материалы. Мы надеемся, что работы коллег окажутся полезными в размышлениях о тенденциях развития русской литературы XX и XXI веков.

Весной 2018 г. ждем новых статей!

Н.В. Барковская

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ к проблеме переходных историко-литературных систем

А.А. СТЕПАНОВА (Днепр, Украина)

УДК 82.0
ББК Ш300.2

ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДА: КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ СМЫСЛ

Аннотация. Статья посвящена исследованию «перехода» как культурного феномена рубежа XIX-XX веков. Определяются стадии перехода в культуре и литературе, его эстетические основы и субъекты. Структура перехода включает три смысловые стадийные доминанты, взаимообусловленные и взаимосвязанные: переход как состояние, характеризующееся некоей неопределенностью, присущей начальной стадии переходного процесса. Нарушение равновесия сил в культуре являет следующую ипостась перехода – *переход как процесс*, знаменующий слом баланса, появление множества вариантов новых форм человеческого сознания, общественных отношений, культурных ценностей и приоритетов. Третья смысловая константа понятия «переход» являет *переход как механизм* развития системы, смены культурных парадигм, представленный в трех вариациях: *сдвиг, скачок, взрыв*. Переход как *сдвиг* отражает ситуацию, когда в системе искусства (и культуры) наблюдается равновесие сил, являющее взаимодействие классического и «неклассического» типов художественного сознания, что выражается во взаимодействии в рамках одной творческой системы традиционных и новых модусов художественности. Переход как *скачок* характеризует ситуацию разрыва с предшествующей художественной и культурной системой, являющего резкий зазор между классическим и «неклассическим» типами художественного сознания, отход от рационалистического и приближение к чувственному восприятию мира, резкое смещение акцентов в литературе и искусстве, декларацию новых эстетических ценностей и этических императивов. Переход как

взрыв знаменует крайнюю степень интенсивности переходного процесса. Разрыв происходит не только с предшествующей традицией, но и с эмпирической реальностью и достигает своего апогея. Искусство замыкается в самом себе и заявляет о себе как о культурном шифре. Градация структуры перехода представляется достаточно актуальной в аспекте исследования переходных процессов в литературах разных стран, где особенности переходных моментов и степень их интенсивности определяются национальной спецификой культурного развития. Основная функция литературы и искусства переходной эпохи состояла в том, чтобы стать незаменимым культурным ориентиром человека. Осуществление этой функции оказалось возможным только при условии развития искусства как *саморазвития*, его самоценности и самодостаточности, составляющей важную характеристику литературы и искусства как субъектов перехода. В этой ипостаси литература вырабатывает принципы художественно-эстетического восприятия действительности, которые становятся универсальными для многих видов искусства и историко-культурной парадигмы в целом.

Ключевые слова: переходные процессы, субъекты перехода, литературные процессы, художественное сознание.

Эстетическое сознание модернизма характеризовало новый этап развития культуры рубежа веков, который в науке определяется как переходный. За последние два десятилетия понятие «переходного периода», «переходной эпохи» стало довольно актуальным объектом исследования для многих областей гуманитарного знания (истории, философии, культурологии, искусствоведения, литературоведения, социологии и т. д.). Характер исследования научных работ, посвященных переходу, позволяет рассматривать это явление как культурный феномен, обладающий особыми признаками, структурой, функциональностью и выделяющийся, тем самым, в отдельное научное понятие. Нам представляется целесообразным остановиться на некоторых аспектах феномена переходности, поскольку именно этот культурный фактор сыграл ведущую роль в процессе формирования эстетического сознания рубежа веков и обусловил его плотное взаимодействие с урбанистическим сознанием и литературой.

Отметим, что, несмотря на свою актуальность как объекта исследования и стойкий интерес ученых, понятие «перехода» («переходности») практически так и не обрело в науке достаточной терминологической четкости и системности. Теоретическое осмысление перехода, в основном, замыкалось в рамках либо исторической хронологии, либо

в границах смены культурных циклов. Так, И. Савельева рассматривает переход как характеристику исторической эпохи, отделяющую одно «стационарное» состояние общества от другого [Савельева 2002: 445]. Ю. Яковец определяет «переход» как лежащий между двумя смежными историческими циклами период, который характеризуется кризисом и отмиранием отживающей свой век системы и рождением в муках новой. «Переходные периоды, – отмечает Ю. Яковец, – выпадают из обычных рамок периодизации исторических эпох. Они несут на себе отпечаток как уходящей, так и приходящей цивилизации, их противоборства, бремя неустойчивости, стремительной смены исторических событий, возможность рецидивов прошлого, перемещение эпицентров исторического прогресса» [Яковец 1999: 233]. К. Соколов суть «перехода» усматривает в смене устоявшейся картины мира (происходящей в относительно короткие сроки), а его механизм – в появлении и борьбе различных альтернативных картин мира. Именно их столкновение, подчас весьма жестокое, по мысли исследователя, и определяет то, какой из возможных вариантов будущего развития общества будет избран и реализован [Соколов 2002: 57]. И. Кондаков, исследуя феномен «переходности», акцентирует внимание на категориях *хаоса* и *порядка* как первичных смыслообразов, в которых отображается культурный переход из одной парадигмы в другую, выявляется сама семантическая граница исторических эпох [Кондаков 2002: 59]. Н. Хренов соотносит понятие «переход» с понятием «развитие»: «Смысл перехода заключается в том, что в его формах в истории происходит развитие, т.е. переход от одной стадии, фазы, цикла к другой, демонстрирующий как прогресс, так и регресс» [Хренов 2002: 20] и т.д.

Наиболее системным подходом к исследованию феномена переходности, на наш взгляд, характеризуется концепция Э. Сайко, которая определяет переход как *механизм* и *средство* изменения исторического состояния, восхождения к новому уровню или установления исторически нового состояния, полагающего разрыв непрерывности и определенного направления системного движения к целостности. Выступая составной частью развития, механизмом изменения (его структуры, направленности, содержания), – отмечает Э. Сайко, – переход, во-первых, является самостоятельным сложным феноменом, несущим в себе как свойства и качества переходного состояния вообще, так и перехода, осуществляемого в рамках социального движения; во-вторых, явлением развития, включающим смысловые и сущностные особенности последнего; в-третьих, явлением социального мира, несущим специфику последнего не только в своем содержании, но и в особенностях осу-

ществления [Сайко 2001: 19]. Рассматривая переход как конструкт развития, исследовательница акцентирует внимание на способности перехода образовывать определенное, особое состояние развития – переходное состояние, заключающее повышенную динамичность эволюционно-го процесса. «Только повышенная подвижность процессов и своего рода “раскачивания”, увеличение их амплитуды, нарушение устойчивости обеспечивает возможность отрыва от старого» [Сайко 2001: 19]. На наш взгляд, одним из наиболее важных, положений концепции Э. Сайко является то, что исследовательница рассматривает переход в тесной связи с концептом человеческого сознания: «переход на исторически новый уровень всегда связывается с новым уровнем развития субъекта исторического действия, его познавательного пространства, его проективных способностей и возможностей на всех уровнях его представленности от индивида до конкретного общества» [Сайко 2001: 23]. Связь переходного процесса с человеческим сознанием чрезвычайно важна, поскольку вскрывает сущность самого феномена «переход», с одной стороны, и объясняет динамику социокультурных процессов – с другой: сознание индивида есть важный компонент исторической парадигмы, задающий темп и направленность переходным процессам. Иными словами: переход начинается в сознании и завершается в истории. На эту связь указывал Вяч. Иванов, определяя в своей работе о Чюрленисе восприятие переходного времени: «Некий таинственный общий сдвиг – вот знамение переживаемых времен, – сдвиг не только всех ценностей и основоположений духовной жизни, но и еще глубже – сдвиг в самом восприятии вещей, сдвиг основ жизни душевной: существенно – иное чувствование человеческого Я и существенно – иная восприимчивость ко всему вещественному» [Вяч. Иванов 1916: 342].

Таким образом, структура перехода включает три смысловые стадияльные доминанты, взаимообусловленные и взаимосвязанные: *переход как состояние*, характеризующееся некоей неопределенностью, присущей начальной стадии переходного процесса. В стадии состояния перехода в культуре, обществе и искусстве наблюдается равновесие сил – уже появились новые формы восприятия мира, обозначившие иной формат человеческого сознания, в искусстве заявили о себе новые ценности, выработались новые стили, но еще сильна связь с традициями и нормами уходящего времени, в которые культура пыталась вписать новую парадигму исторического и художественного мышления. Состояние перехода знаменует ситуацию предчувствия, предожидания новых форм истории и культуры, которое ярче всего проявляется в искусстве. Характеристику такого состояния можно об-

наружить в размышлениях Б. Пастернака об искусстве: «История культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры» [Пастернак 1990: 91]. Ситуация перехода как состояния, как правило, определяет творчество художников, обозначенное приставкой “пред” (Предренессанс Дж. Чосера и Данте, чья «Божественная комедия» синтезировала постулаты языческой и христианской культуры, обозначив ситуацию перехода от средних веков к Новому времени; предромантизм У. Блейка и т.д.).

Нарушение равновесия сил в культуре являет следующую ипостась перехода – *переход как процесс*, знаменующий слом баланса, появление множества вариантов новых форм человеческого сознания, общественных отношений, культурных ценностей и приоритетов. Множественность, вариативность новых направлений развития искусства и культуры способствует быстрой смене состояний, переводит переходный этап в стадию развития. Логика перехода как процесса в искусстве и культуре иллюстрируется положениями теории бифуркации в физике, предложенной И.П. Пригожиным и И. Стенгерс, согласно которой в процессах развития системы выделяются критические состояния, характеризующиеся распадом традиционного направления и возникновением альтернативных вариантов, нарушающих равновесие сил в культуре. В этом случае культура как система уходит от состояния равновесия и проходит через несколько зон неустойчивости. Эти зоны и представляют собой моменты бифуркации: «В точках бифуркации, – отмечают И. Пригожин и И. Стенгерс, – т.е. в критических пороговых точках, поведение системы становится неустойчивым и может эволюционировать к нескольким альтернативам, соответствующим различным устойчивым модам. В этом случае мы можем иметь дело только с вероятностями, и никакое «приращение знания» не позволит детерминистически предсказать, какую именно моду изберет система... Исход такой бифуркации столь же случаен, как бросание игральной кости» [Пригожин, Стенгерс 2000: 61]. Согласно этой теории, кризисное состояние культурно-исторической системы (в искусстве – распад картины мира) рассматривается как состояние хаоса (точка бифуркации), преобразующегося в порядок (космос) путем не детерминированного, а случайного выбора из множества возникающих альтернативных путей развития. Преодоление точки бифуркации в вариативности новых картин мира и знаменует трансформацию перехода из стадии состояния в стадию процесса, – от преемствен-

ности – к разрыву с предшествующей культурной традицией. В искусстве этот процесс знаменует рождение нового типа художественного сознания, явленного в вариантах эстетических течений и направлений, альтернативных натурализму и реализму, переход на новый уровень модуса художественности и художественного языка, принципиальный отказ от предшествующей традиции (экспрессионизм сюрреализм, футуризм, кубизм и т.д.).

Открытия, сделанные в физике И. Пригожиным и И. Стенгерс, имеют важное значение для исследований в области культуры и искусства. Так, анализируя теорию бифуркации, Ю. Лотман обращает внимание на то, что акцентуация случайности в выборе вектора культурного развития в процессе перехода обуславливает активизацию индивидуального сознания в историческом процессе и, как следствие, активизацию творческого сознания. Иными словами, в процессе перехода возрастает роль индивида: «Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере, от самосознания актантов» [Лотман 1996: 325].

Другим важным выводом, вытекающим из теории бифуркации, является утверждение того, что на стадии перехода как процесса происходит разрыв с предшествующей культурной парадигмой, который ранее всего происходит в искусстве. Отказ от идеи детерминированности и тезис о случайности выбора новой парадигмы ослабляет связь между процессами, происходящими в искусстве и в историко-культурном континууме, что позволяет сделать вывод о самодостаточности искусства, его способности развиваться по своим собственным законам, не отображать, а моделировать варианты картин мира и намечать последующие пути культурного развития. Безусловно, подобный вывод обоснован и объясняет многие спорные моменты, возникающие в процессе исследования литературы и искусства рубежа веков. Однако, на наш взгляд, здесь важно не дойти до крайности в абсолютизации искусства, т. к. данная посылка дает повод исследователям говорить об автономности искусства рубежа веков и первой половины XX в. и о разрыве эстетического сознания с эмпирической реальностью (Т. Адорно, В. Бычков, Н. Хренов и др.). Нам представляется, что здесь уместнее говорить не о разрыве, а об отрыве (в значении прорыва вперед) искусства, и не по отношению к эмпирической реальности как таковой, а по отношению к историко-культурным процессам, которые затрагивают и изменяют эту реальность и которые искусство интуитивно моделирует еще до их осуществления.

Следует отметить, что и в отношении социокультурных процессов рубежа веков эстетическое сознание далеко не всегда замыкалось на самом себе. Распад системы ценностей предшествующей культуры повлек за собой необходимость в поиске своеобразной точки опоры как фундамента для возведения новой ценностной парадигмы. Этот поиск осуществлялся эстетическим сознанием в двух направлениях – рефлексии далекого прошлого (возвращение к мифу как первоистоку человеческой культуры, незыблемой вечной ценности) и окружающего настоящего. Из всех происходящих на рубеже веков социокультурных процессов наиболее созвучным искусству модернизма оказался процесс становления нового формата урбанистического сознания, с которым сознание эстетическое начинает активно взаимодействовать.

Наконец, третья смысловая константа понятия «переход» являет *переход как механизм* развития системы, смены культурных парадигм, представленный в трех вариациях: *сдвиг, скачок, взрыв*.

Переход как *сдвиг* отражает ситуацию, когда в системе искусства (и культуры) наблюдается равновесие сил, являющее взаимодействие классического и «неклассического» типов художественного сознания, что выражается во взаимодействии в рамках одной творческой системы традиционных и новых модусов художественности (синтез натурализма и неоромантизма в творчестве Г. Гауптмана и Р. Киплинга, предпосылки кубизма в позднем викторианском романе Т. Гарди¹, модернистская направленность реалистических произведений С. Сергеева-Ценского и т. д.). Сдвиг представляет собой, пользуясь терминологией Н. Хренова, тип медиационного перехода: «В случае медиации, – отмечает Н. Хренов, – в обществе формируются ценности, не сводимые ни к одному из полюсов (в данном случае – к классическому или «неклассическому» сознанию – А.С.). Они обращены к созиданию принципиально новых ценностей, а следовательно, к развитию, т.е. к формированию качественных преобразований всех существующих ценностей, но преобразований не разрушительных, а постепенных» [Хренов 2002: 21].

Переход как *скачок* характеризует ситуацию разрыва с предшествующей художественной и культурной системой, являющего резкий зазор между классическим и «неклассическим» типами художествен-

¹ О тенденциях кубизма в позднем творчестве Т. Гарди см.: Абилова Ф.А. Роман Т. Гарди «Джуд незаметный»: предчувствие кубизма // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы четвертых андреевских чтений. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2006. – 216 с. – С. 71-76.

ного сознания, отход от рационалистического и приближение к чувственному восприятию мира, резкое смещение акцентов в литературе и искусстве, декларацию новых эстетических ценностей и этических императивов, тесное взаимодействие литературы и эстетического сознания, акцентуацию новых эстетических течений и направлений, противостоящих реализму и натурализму (символизм, экспрессионизм, сюрреализм, кубизм и др.). Механизм скачка характеризует инверсионный тип перехода, направленный, согласно концепции Н. Хренова, на разрушение предшествующих ценностей.

Переход как *взрыв* знаменует крайнюю степень интенсивности переходного процесса. Соотнося логику взрыва с логикой творчества, которое, как и взрыв, непредсказуемо, Ю. Лотман отмечает: «Момент взрыва – одновременно место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. 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» [Лотман 1992: 28]. В искусстве ситуация перехода как взрыва возникает в точке пересечения смысловых пространств, когда, по мнению Ю. Лотмана, разные формы контакта – с обычным языковым общением на одном полюсе и художественным на другом – представляют собой сдвиги с нейтральной центральной точки то в сторону легкости понимания, то в противоположную. Но абсолютная победа какого – либо из этих полюсов теоретически невозможна, а практически гибельна [Лотман 1992: 16]. Здесь разрыв происходит не только с предшествующей традицией, но и с эмпирической реальностью и достигает своего апогея. Искусство замыкается в самом себе и заявляет о себе как о культурном шифре. Происходит «разрушение общепринятой художественной лексики, подрывающее возможности художественного контакта» [Кривцун 2002: 40], реципиент исключается из творческого процесса. Подобные тенденции, по мнению О. Кривцуна, вызывают необходимость в творческих декларациях, теоретических манифестах, пояснительных текстах художников, поэтов, музыкантов, которые обозначают исходные позиции авторов, формируют рецептивные установки публики, оговаривают художественные цели [Кривцун 2002: 41]. Понятие творчества, таким образом, подменяется творческой стратегией (сюрреализм, футуризм, дадаизм, поток сознания и др.).

Отметим, что градация структуры перехода представляется достаточно актуальной в аспекте исследования переходных процессов в литературах разных стран, где особенности переходных моментов и степень их интенсивности определяются национальной спецификой культурного развития. Так, в западноевропейской и русской литературах переход достиг стадии процесса и на уровне механизма развития прошел три стадии – от сдвига до взрыва, ознаменовав рубеж веков бурными переменами как в социокультурном пространстве, так и в индивидуальном сознании. В то же время для украинской литературы и культуры рубежа веков и первой трети XX века исторические перемены не имели кардинальных последствий и происходили более спокойно. Однако, несмотря на то, что в украинской литературе не наблюдалось резкого разрыва с предшествующей культурной традицией, Украина как часть западноевропейского пространства, безусловно, ощутила на себе влияние переходных процессов. Специфика переходного периода в украинской литературе заключалась в том, что переход здесь не достиг стадии процесса – украинская культура и искусство находились в стадии перехода как *состояния*, и механизм развития культурных процессов соответствовал более уровню сдвига, т.е. умеренного, плавного перехода. Тем не менее, на наш взгляд, украинская литература отразила некоторые культурные тенденции, изменившие облик Западной Европы (актуализация урбанистического сознания – «Повия» И. Нечуй – Левицкого, «Иван Босый», «Город» В. Пидмогильного, урбанистическая лирика неоклассиков и т.д.).

Н. Хренов отмечал, что переходность рубежа XIX-XX вв. представляется как, прежде всего, преобразование личности [Хренов 2002: 12]. Черты новой, преобразенной личности явлены уже в философии Ф.Ницше, который одним из первых обозначил процесс преобразования сознания как «переход»: «Я хочу учить людей смыслу их бытия: этот смысл есть сверхчеловек, молния из темной тучи, называемой человеком... Человек есть нечто, что должно превзойти... Человек – это канат, натянутый между животными и сверхчеловеками, – канат над пропастью. Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка. В человеке важно то, что он мост, а не цель, в человеке можно любить только то, что он переход и гибель» [Ницше 2007: 6-14] (ср. у Ф. Достоевского – «Все мы существа переходные...»). Позднее А. Белый писал, что Ницше предощущал в себе нового человека: «Человеческий вид даст новую разновидность или погибнет» [Белый 1994: 180].

Момент перехода обозначил «кризис индивидуальной идентичности» [Хренов 2002: 128] сознания, проявившийся с одной стороны как тенденция к крайнему индивидуализму, а с другой – как стремление сознания личности выйти за свои пределы, по – новому осмыслить окружающую действительность, свое место и роль в пространстве бытия. На этом уровне переход заявил о себе в новых формах отображенного в литературе и искусстве эстетического и урбанистического сознания.

По мысли Н. Хренова, характер переходной эпохи способствует появлению в центре внимания типов личности, которые в стабильные эпохи могли бы оказаться незаметными [Хренов 2002: 130]. На рубеже веков в литературе и искусстве актуализируются два типа личности, определяющие динамику перехода и обозначенные В. Шубартом как «героический», – направленный на господство над миром, и «мессианский», способный определять ценностные ориентации последующей эпохи: «Героический человек видит в мире хаос, который он-то и должен упорядочить своей преобразующей силой. Здесь все в движении. Миру ставятся цели, определяемые самим человеком... Мессианский человек исходит из ощущения целостности и гармонии, которую он носит в себе и которую пытается восстановить в окружающем расколотом мире» [Шубарт 2000: 10-11]. Оба этих типа, на наш взгляд, реализуют установку на преобразование существующего мира и образуют *фаустовско-мессианский* тип урбанистического художественного сознания переходной эпохи, который, безусловно, наследует черты заданных литературой романтизма типов героя-бунтаря («прометеевский» тип) и героя-художника. Однако на рубеже XIX–XX вв. оба романтических типа личности модифицируются в единый фаустовско-мессианский тип художника, отражающий трагизм одиночества познающего и чувствующего сознания и определяющий пути развития литературы и искусства первой половины XX в.

Как отмечал О. Кривцун, свойства переходности отличают саму природу художнического сознания. Истокование процесса творчества как акта самопревышения позволяет увидеть в деятельности художника умение выйти за пределы себя, выйти за границы данного мира. Переходность художнического сознания проявляется в желании заглянуть за границы уже освоенного, превзойти в каждом новом творческом жесте не только устоявшиеся матрицы и коды культуры, но и себя вчерашнего. Переходность сознания обнаруживается в усилии изобретать новый говорящий язык искусства, способный быть камертоном, выразителем важных состояний культуры, в том числе еще не

вполне осознанных [Кривцун 2002: 38]. Активность художественного сознания в переходную эпоху свидетельствует о возрастании роли литературы и искусства как субъектов перехода вследствие «уникальной способности эффективно формировать и разрушать картины мира» [Элиаде 1998: 66]. Пространственные модели, творимые искусством, типы сознания, которые утверждаются в литературе, новые модусы художественности являют художественное творчество переходной эпохи как «опережающую, интуирующую часть культуры, её угадывающий и предвещающий “орган”». Все смысловое поле культуры, – отмечает В. Земсков, – и как бы сразу во всем объеме исторического опыта преломляется в литературе и искусстве и проецируется в будущее, в иной, пока неведомый порядок [Земсков 2002: 10-11]. Интуитивность становится важнейшей характеристикой литературы и искусства как субъектов перехода. В этой связи становится интересным восприятие искусства как игровой формы постижения и преобразования реальности. Анализируя ритуалы и обрядовую жизнь русской общины на рубеже XIX-XX вв., Т. Бернштам упоминает об игре как типе перехода, в котором реализовывались крайние формы поведения молодежи: «Община разумно понимала признаки и свойства возраста молодежи: ей была предоставлена возможность в течение игры – перехода – выплескивать избыток жизненной энергии, проявлять агрессивные (разрушительные) наклонности, пробовать брачные силы – словом, дозревать и избывать свою биологическую и социальную неопределенность. Этот рациональный подход освещался мифологом – религиозным сознанием, создавшим систему ритуального регулирования образа жизни и возрастных процессов» [Бернштам 1988: 247]. Нам представляется, что в художественном творчестве переходного времени происходят подобные процессы – литература, искусство «проигрывает» возможные варианты развития эстетического и культурного сознания, подчас в разрушительных, отвергающих всякий миропорядок формах (творчество Ф. Кафки, А. Камю, экспрессионизм и др.). В момент перехода возникает обозначенная М. Бахтиным ситуация «свободной игры со священным» [Бахтин 1990: 38], когда посредством новых поэтологических форм в литературе моделируются новые архетипы, эстетические ценности и идеалы, формы пространства и смыслы бытия, типы индивидуального сознания, в которых становится возможной самоидентификация личности и т.д.

Основная функция литературы и искусства переходной эпохи состояла в том, чтобы стать незаменимым культурным ориентиром человека, «камертоном его духовного самочувствия» [Кривцун 2002: 39].

Осуществление этой функции оказалось возможным только при условии развития искусства как *саморазвития*, его самооценности и самодостаточности, составляющей другую важную характеристику литературы и искусства как субъектов перехода. Статус искусства как вектора культурной ориентации вызывал необходимость в «эстетической стратегии автономии искусства, принципиальной независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т. п.), на абсолютизацию репрезентации произведения в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного» [Бычков 2003: 305].

Важно отметить, что способность определить и выразить новый формат индивидуального сознания, складывавшийся в переходную эпоху, в значительной степени оказался подвластным только литературе, которая на рубеже веков выходит на первый план среди других видов искусства. Анализируя специфику переходного времени, Ю. Лотман отмечал, что выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере, от самосознания актантов. Не случайно в такие моменты словесность, речь, пропаганда обретают особенно важное историческое значение [Лотман 1996: 325].

В этой связи в переходный период значительно возрастает ответственность литературы и искусства за социокультурные и исторические процессы, на что неоднократно указывают исследователи. Н. Хренов отмечает, что высокий статус искусства в переходную эпоху объясняется тем, что разочарование в рациональных построениях является оборотной стороной интереса к формам знания, сохраняющим древние, дорационалистические представления. Если во всех других сферах эти формы успели исчезнуть, то искусство – единственная сфера, продолжающая их культивировать. В переходную эпоху эти другие сферы начинают в формах искусства активно черпать то, что кажется необходимым. Поэтому искусством начинают интересоваться историки, философы, представители разных научных дисциплин. В литературе нередко утверждается, что история превращается в искусство, а философия представляет собой разновидность искусства и т.д. [Хренов 2002: 71]. Рассматривая искусство и художественную критику переходного периода, ученые указывают на роль эстетических взглядов в формировании политических течений. Философ Г.П. Федотов писал о гибели европейской культуры, прямо обвиняя новое искусство в создании кризиса и надвигающейся катастрофы: «Искусство не отражает этой гибели, оно её организует и вдохновляет... И когда человек убит окончательно, ...из

прессованных останков людей, горящих энтузиазмом, как из кирпичей, строится новое общество, ...из мертвых звуков – музыка Стравинского. Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но зачинатели и пионеры – это они, а не политические вожди, которые делают последние выводы в самой последней, то есть низшей сфере деятельности» [Федотов 1936: 140]. Б. Кроче указывает на очевидную прямую связь политики и искусства: «Всякий, кто обладает чувством исторической последовательности, идеологические источники фашизма может найти в футуризме – в его готовности выйти на улицы, чтобы навязать свое мнение и заткнуть рот тому, кто с ним не согласен, в его отсутствии страха перед битвами и мятежами, в его жажде порвать со всяческими традициями и в том преклонении перед молодостью, которым отмечен футуризм», Маринетти (как близкий друг Муссолини) был бы в России Маяковским, а Маяковский был бы в Италии Маринетти [Цит. по: Соколов 2002: 74–75]. Безусловно, подобные высказывания (особенно в отношении Маяковского) не лишены гиперболизации, однако, они, тем не менее, отражают тенденцию времени в видении развития эстетического сознания и значимости роли литературы и искусства в исторических процессах рубежа веков и первой трети XX в.

Таким образом, литература как субъект перехода вырабатывает принципы художественно-эстетического восприятия действительности, которые становятся универсальными для многих видов искусства и историко-культурной парадигмы в целом. Эти принципы рассматриваются исследователями как черты исторической переходности, среди которых, согласно концепции Н. Хренова, выделяются *изменения в отношении к пространству и времени*, сопровождающиеся радикальной трансформацией в структуре художественного времени и пространства (кризис линейной перспективы, единое время А. Бергсона и поток сознания, пространственные эксперименты – попытка создания идеального пространства бытия в литературе (образ города в литературе, актуализация утопии) и поиск четвертого измерения пространства в живописи и т. д.); *активизация мифа и архетипа*, являющаяся, с одной стороны, интерес к бессознательному, который предстает как выражение общей иррациональной тенденции – следствия распада детерминистской картины и, соответственно, актуализации хаоса, а с другой, – специфические художественные формы организации пространства (миф о городе как основа городского текста); *культ творчества* как перехода за границы предшествующей культуры, являющего творца как человека, разрушающего старые и созидającego новые,

иные миры, и провозглашающего новые принципы художественности во множестве теоретических программ и манифестов; *эсхатологическое переживание истории* (декаданс, закатность как мотив в литературе и мировоззренческая идеологема); *активизация личности маргинального типа и кризис коллективной идентичности* в ситуации переходности, которая подчеркивает тотальность одиночества художника и художественного сознания, оказывающегося между двумя эпохами и культурами; *автономизация видов искусства и «ренессанс» эстетических теорий синтеза*, являющий изменения во взаимоотношениях между видами искусства [Хренов 2002], выдвижение на первый план искусства словесности, взаимопроникновение художественных форм и средств художественной изобразительности в разных видах искусства, амальгамность эстетики («музыкальная» живопись Чюрлениса, импрессионистическая лирика Верлена, экспериментальный кинематографический роман Дос Пассоса и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 453 с.

Бельй А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.

Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX - начала XX века. Л.: Наука, 1988. 290 с.

Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6-21.

Иванов Вяч. Вс. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М.: Издательство «Мусагет», 1916. 352 с.

Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 59-93.

Кривцун О.А. Художник XX века: поиски смысла творчества // Человек. 2002. № 2. С. 38-53; № 3. С. 29-40.

Лексикон неонклассики. Художественно – эстетическая культура XX века / Под. ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

Лотман Ю.М. Исторические закономерности и структура текста // В кн.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Прогресс, 1992. 272 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Минск: Харвест, 2007. С. 4-286.

Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. 399 с.

Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 240 с.

Савельева И.М., Полетаев А.В. Коцептуализация переходный эпох (взгляд историка) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. Ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 444-467.

Сайко Э.В. Переход в социальной эволюции и роль города в её историческом выполнении // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. М.: Наука, 2001. С. 10-71.

Соколов К.Б. Картины мира и искусство в периоды социальных перемен. Социологический аспект перехода в истории культуры и художественная жизнь // Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 56-81.

Федотов Г.П. Четверодневный Лазарь // Альманах Круг. Берлин, 1936. № 1. С. 139-143.

Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 448 с.

Хренов Н.А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 11-55.

Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. 448 с.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб: Алетейя, 1998. 249 с.

Яковец Ю.В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. М.: Наука, 1999. 448 с.

М.Д. ПОНОМАРЕНКО (*Слупск, Польша*)

УДК 82.0
ББК ШЗЗ(0) – 022.30

СПЕЦИФИКА ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА В АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению модернизма в контексте циклического развития человека в искусстве. Особое внимание уделено взаимосвязи различных эпох, показано их последовательное развитие на основе смены “верха” и “низа” (телесное и бестелесное начала человека). Исследование осуществляется с привлечением нескольких дисциплин гуманитарного цикла, т.е. имеет междисциплинарный характер. Мироззрение человека эпохи модернизма представлено как звено в эволюционной цепи гуманитарного развития общества. Рассматривается также роль рецепции культурного наследия античности в формировании художественных миров в литературе эпохи модернизма. Статья обращает внимание, прежде всего, на вопросы онтологического характера. Большое значение для становления мироззрения модернистов, по словам автора, имеет взаимосвязь космоцентризма и антропоцентризма на основе закона “вечного возвращения”.

Ключевые слова: модернизм, антропоцентризм, гуманитарное развитие, цикличность, космоцентризм, литературные стили.

Первая треть XX века представляет собой период так называемого «серебряного века» русской литературы. Конец XIX века в литературном процессе ознаменовался формированием перспективных модернистских воззрений. Они определили дальнейшее развитие литературы, в частности лирических текстов, до наших дней. Модернистские течения и утвержденные ими впоследствии художественные особенности, основывались как на философских системах В. Соловьева, Н. Бердяева, А. Шопенгауэра и др., так и на обобщенном антропологическом опыте предыдущих эпох. Ключевую роль в искусстве слова продолжал играть человек. В.В. Савельева отмечает: «Художественную литературу не случайно называют «человековедением», ведь её вклад в узнавание человека огромен» [Савельева 1999: 13]. О близости для литературы т.н. «вечных» онтологических вопросов в русле антропоцентризма пишет и В.Е. Хализев: «В своем обращении к вечным

темам искусство оказывается сродным и близким онтологически ориентированной философии и учениям о природе человека (антропологии)» [Хализев 2002: 57]. Так, если рассматривать человека в рамках различных стилей искусства, в период от античности до настоящего времени, то становится очевидной цикличность его развития в европейской культурной традиции. С развитием философии и культуры обнаруживают свое существование два противоположных полюса человека: телесное (низ) и бестелесное (верх).

Античная традиция вписывала человека в космическое пространство, связывала его существование с законами Вселенной. В трудах античных философов встречается термин «калокагатия» – универсальный нерасчленимый идеал человека. Человек должен был развиваться в гармонии противоположностей, сочетать в себе красоту и добродушие. Однако его личностное начало было выражено слабо: «Человек этой эпохи публичен и “овнешнен”, поскольку отсутствует “оболочка и ядро”, разделение на внешнее и внутреннее (зримое и незримое). Наше “внутреннее” для грека располагалось в одном ряду с нашим “внешним”» [Золотухина 2009: 21-22]. В Средние века телесное и бестелесное проявляет себя как тяготение к божественному и земному (собственно человеческому). Тексты, написанные в этот период, отличаются наличием в них мотива божественной предопределенности, которая подчиняет себе человеческую индивидуальность.

В эпоху итальянского Ренессанса (начало XIV века) идея универсального человека вновь актуализируется в русле возрождения интереса к античному наследию. Синтез достижений Нового времени и античности позволяет выработать т.н. «ренессансный гуманизм», оказавший серьезное влияние на развитие антропоцентрической мысли впоследствии. Он рассматривал «возможность приобщиться к наукам и словесности...» [Баткин 1995: 119], пользуясь «...свободной энергией индивида, который очеловечивает себя, высвобождает в себе звездную предрасположенность, тщательно гранит, как ювелир, собственную душу» [Баткин 1995: 120]. Идея некой избранности как условия развития духа не зависела от социального положения и экономических предпосылок, являлась результатом божественного предопределения, в отличие от Средневековья, обращенного уже к конкретному человеку и его месту в мире. Марсилио Фичино соотносит природное и культурное в Универсальном человеке Нового времени; упоминает о научных, нравственных и художественных его возможностях, построенных согласно разумному основанию (rationes). Но их воспроизводство достигается лишь в том случае, если человеческий дух «правильно воз-

дельванют» [Ficin 1956: 226]. Эта природная аллюзия у Фичино созвучна: во-первых, внутреннему единству природного и человеческого; во-вторых, нескольким универсальным религиозно-философским положениям различных мировых культур. Среди таковых Восьмеричный путь в буддизме, шесть ступеней духовной иерархии Бонавентуры [Новейший философский словарь 1998: 120], художественное преобразование человеческой природы в поэзии акмеистов [Гумилев 2006: 236] и др.

Рассмотрение человека как мыслящего субъекта окончательно утверждается с развитием европейского Просвещения, которое проникает и в Россию, способствуя научному и культурному развитию. Однако господство разума как инструмента репрезентации человеческой индивидуальности оказывается не способно ответить на все возникающие онтологические вопросы. Принцип «триединства» действия, времени и места исчерпал себя и требовал от литературного процесса смещения строгости принципов в пользу познания отдельного человека. Сентиментализм решает эту проблему выдвиганием на первый план человека чувствующего. Тем не менее, он апеллирует в большей степени к собирательной чувственности, нежели к личности и индивидуальному прочтению её проблем.

Относительную свободу личность получает в эпоху романтизма, который сформировался в противовес разумному Просвещению. На этом этапе наиболее четко очерчивается новая семантика бестелесного верха как духовной стороны личности, и телесного низа как тяготения к земному, материальному. Но романтическое двоемирие все еще изображает разобщенную личность, отказывающуюся воспринимать духовное и материальное в антропологическом единстве. Это рассогласование приводит к укреплению позиций реального мира перед идеальным духовным. Переход от романтизма к реализму в русской классической традиции обуславливает появление нового типа литературного героя, т.н. «маленького человека» как части реальной среды. С укреплением в этот период социологии как науки, внутренний мир становится объектом рецепции социума, трагедия частного находится в прямой зависимости от общего.

Появление же модернизма характеризуется перестройкой социальных позиций общества в вопросе соотношения бытия, социума и индивидуально-личностного «Я». Несколько течений периода «серебряного века», такие, например, как символизм и акмеизм сделали несколько серьезных шагов к целостной рецепции онтологического вопроса и проблеме существования и развития человека. С.Ф. Кузьмина

годы зарождения модернизма характеризует следующим образом: «Для русской культуры этого периода характерно активное взаимодействие с западноевропейским искусством и философией. Заново открывались возможности художественно – интуитивного познания мира, в творчество вовлекались переосмысленные символы и «вечные образы» мировой культуры, древние мифы, использовались образцы и примитивного искусства, и литургического песнопения» [Кузмина 2009: 7]. Эстетика модернизма в поисках качественно нового способа репрезентации реальности, тем не менее, обращается к достижениям предыдущих эпох, вместе с тем, ориентируясь на важнейшие гуманитарные достижения современников. Модернизм необходимо рассматривать как социокультурное явление, получающее развитие в междисциплинарной гуманитарной плоскости. Это первая попытка европейской культурной традиции систематизировать природное и человеческое во всем их многообразии как единое целое. Точкой опоры модернистского направления становится «Я» как абсолюте, идейная основа. Социум дробится на несколько тысяч «Я», каждое из которых самоценно и обладает особым набором личностных характеристик, поразному взаимодействующих с социальной средой. Для литературы переход к точечной индивидуализации человеческого существа знаменателен возможностью осуществления индуктивного исследования, т.е. изучением онтологического вопроса посредством движения от частного внутреннего мира субъекта к «вечным» вопросам, стоящим перед цивилизацией. Такой рывок, напротив, связан с дедуктивным движением, т.е. выделением из философии к началу XX века различных самостоятельных научных отраслей, в частности, социологии и психологии, оказавших влияние на искусство. Художественный текст становится порождением «Я», создающего на его основе материал для рецепции и изучения – мир художественного произведения. В.В. Савельева замечает: «Поскольку художественный текст и художественный мир созданы человеком-творцом, то присутствие антропологического начала в них несомненно: текст и мир созданы по образу и подобию своего создателя. Это касается и конкретных образов – персонажей, населяющих художественный мир» [Савельева 1999: 7]. Антропологическое начало заставляет литературу тесно взаимодействовать с различными областями гуманитарного знания в стремлении обогатить художественно-эстетический потенциал произведения необходимым философско-аналитическим содержанием. Последнее позволяет реализовать наиболее целостное изучение онтологической тематики в русле художественного творчества.

Завершает циклическую систему развития человека в искусстве постмодернизм. Первое упоминание термина встречается уже в 10-х годах XX века в работе немецкого писателя Р. Паннвица «Die Krisis der europaischen Kultur» [Pannwitz 1917]. Сегодня это мировоззрение характеризуется процессами десаκραлизации и трансгуманизма, т.е. приоритетом земного, материального над божественным. Иначе говоря, бестелесный верх и телесный низ меняются местами, во главу угла становится текст как абсолют, вмещающий в себя реальность. Негативные оценки постмодернизма чаще всего вызываются его эклектичностью, но именно она замыкает гармонический круг системы развития человека в искусстве. Во-первых, потому что художественный мир в постмодернизме выстраивается на основе взаимодействий различного типа. Главным образом, это появление прототекста и метатекста, представляющих собой интертекстуальную модель. Основой метатекста могут служить несколько прототекстов, открывая посредством постмодернистского эксперимента новые горизонты рецепции. Во-вторых, эклектичность представляет собой объединение разнородных образов, приемов, мотивов, которые принадлежат к различным периодам развития всемирной литературы; могут быть взяты из различных культур. Универсализм произведения постмодернизма достигается посредством актуализации достижений нескольких эпох, что позволяет выработать наиболее непредвзятый взгляд на проблематику, в том числе, «вечных» вопросов. Осознанная минимизация авторского вмешательства в процесс рецепции и интерпретации позволяет каждому читателю конструировать индивидуальный поток смыслов, апеллируя к своему «Я». Так создается множество динамичных художественных миров, на основе которых мы получаем возможность всестороннего анализа того или иного вопроса, темы, проблемы. Таким образом, героем литературы постмодернизма становится т.н. постчеловек – личность в потоке текста. Смысловая гармония интерпретации находит точки соприкосновения с античной онтологической гармонией, диалектическим единством [Словарь античности 1989: 121].

Модернизм и постмодернизм являются замыкающими звеньями антропоцентрической парадигмы в искусстве. Круговое движение нижнего и верхнего в человеке позволяет говорить о новом типе гармонии, базирующемся на античной культуре. В этой связи представляет интерес известный рисунок итальянского универсального исследователя, художника Леонардо да Винчи «Homo vitruvianus». Символические коннотации изображения различны, но все они подчинены лейтмотиву космической природы человека. Квадрат символизирует

материальные рамки, в которые помещен человек (телесный низ), а круг является символом постоянного движения от эпохи к эпохе и представляет собой бестелесное (духовное) в человеке. Однако центр круга – суть человеческой природы, всегда остается неизменным, независимо от перемены верха и низа местами. В каком-то смысле строение человека подобно космическому телу – пятиконечной звезде. Она также сохранит постоянство положения центральной части при повороте.

Таким образом, человек развивается циклически, и перемещение бестелесного вниз не означает его исчезновения. Это лишь расставляет иные приоритеты, что способствует всестороннему обновлению и дальнейшему движению в круге. Эволюционирующая взаимосвязь с античностью, которую мы наблюдаем в ренессансном гуманизме, модернизме, постмодернизме, обращает внимание на онтологический критерий о «соответствии человеческого тела и Вселенной» [Символы и аллегории 2008: 102]; антропо- и космоцентризм взаимопроникаются в поисках целостного взгляда на мировую культуру. Каждая эпоха сыграла важнейшую роль для развития системы антропоцентрических представлений в циклическом развитии. Работа Леонардо да Винчи еще раз доказывает бессознательное единство макрокосма (Вселенной) и микрокосма (человека), т.н. положение о «вечном возвращении». В течение нескольких веков этот принцип находит свое отражение в искусстве, в зависимости от приоритетов конкретной эпохи.

Мировоззренческие принципы модернизма, помимо непосредственно античного наследия во многом опираются и на ренессансный гуманизм. В частности, на постулат о мире как тексте. Это более знакомо современным исследователям как характерная черта постмодернистской эпохи, однако формирование её началось еще в начале XV века: «...то, что мы называли “внешним” фоном: было отнюдь не внешним и не фоном, а материализацией и продолжением, развертыванием в быт гуманистических понятий и мифологем. Вилла, лес, холм, прогулка, пирушка, пение, тишина, уединение – каждый элемент ландшафта или быта имел не только непосредственный, но и высший смысл, перекликался со всеми остальными, вписывался в некую предметно-духовную тотальность. Поэтому жизненная обстановка гуманиста всегда может быть прочитана в качестве текста» [Баткин 1995: 131]. Как видно, эпоха, переосмыслившая античность, многими веками ранее обозначила предпосылки новейших гуманитарных постулатов XX-XXI века.

В русле становления и развития модернизма в период «серебряного века» огромную роль играют знания о целостной картине эволюции культурных представлений. Это позволяет обозначить ряд новых задач, связанных с анализом художественного текста и имманентной наполненностью художественного мира литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Ficin M. Commentaire au la Banquet de Platon / R. Marsel (Ed.). – Paris, 1956. – p. 226.

Pannwitz R. Die Krisis der europaeischen Kultur. – H. Carl, 1917. – 261 s.

Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Российск. гос. гуманит. Ун-т, 1995. – 448 с.

Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. – М.: Воскресенье, 2006. – 552 с.

Кузьмина С.Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: Учебное пособие / С.Ф. Кузьмина. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 400 с.

Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.

Психологизм в литературе: пособие по спецкурсу для студ. спец. / О.Б. Золотухина. – Гродно: ГрГУ, 2009. – 181 с.

Савельева В.В. Художественная антропология: монография. – Алматы: АГУ им. Абая, 1999. – 281 с.

Символы и аллегории / энциклопедия искусства / пер. с итальян. / Баттистини М. – М.: «Омега», 2008. – 384 с.

Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.

Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

Н.М. РАКОВСКАЯ (*Одесса, Украина*)

УДК 821.161.1.09(Волынский А. К.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6 – 8,4

ИДЕЯ УНИВЕРСАЛИСТСКОГО СИНТЕЗА В НАСЛЕДИИ КРИТИКА-ИНТЕЛЛЕКТУАЛА Ак. ВОЛЫНСКОГО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ КОНЦА XIX-XX ВВ.

Аннотация. В статье рассматривается система ценностных ориентиров Ак. Волынского. В 1920-е гг. критик был влиятельной фигурой в литературном процессе. Негативизм в оценке творческого наследия Волынского был характерен для его младших современников, таких как Н. Бердяев и С. Булгаков, при том, что Ак. Волынский проповедовал философско-религиозный подход к литературе. Делается акцент на ряде парадоксальных суждений критика, обусловленных противоречивостью его мировоззрения и незавершенностью критической системы в целом. Прослежено как парадоксальность его суждений ломает стереотипы мышления. Также рассматривается полемика Ак. Волынского с З. Гипшиус и Д. Мережковским. Ак. Волынский был устремлен к Абсолюту, выраженному в символах и кодах. Принципиальное значение в системе его взглядов играл концепт Книги.

Ключевые слова: Интеллектуальность критической рефлексии, кризисное сознание, полемика, диалог, синтез, синкретизм.

Постановка проблемы. Ак. Волынский как теоретик искусства и критик является одной из противоречивых фигур литературного процесса конца XIX - начала XX в. Заметим: до 50-х годов XX века существовал запрет на упоминание его имени, несмотря на то, что в 20-е годы он возглавил Петроградское отделение союза писателей и коллегию издательства «Всемирная литература». Многие исследования Ак. Волынского в области философии культуры, сравнительной куль-

турологии, творчества Ф. Достоевского и Н. Лескова являются до сегодняшнего времени библиографической редкостью. Первые значимые оценки его литературно-критической деятельности были даны в работах Е. Толстой (США) и Б. Менцель (Германия). Попытки научного подхода к наследию Ак. Волынского в последнее десятилетие очевидны в статьях В. Котельникова, Л. Пильд, К. Созиной и др. Б. Менцель отмечает следующий факт: «Традиционная сила русской критики, её способность к пророчеству основываются на программных статьях, начиная с годовых обзоров В.Г. Белинского, через эссе критика-символиста Акима Волынского, через теоретизирующую критику формалистов Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, статьи мыслителей оттепели Владимира Померанцева и Владимира Лакшина, вплоть до знаковых текстов эпохи перестройки» [Менцель 2003: 150]. В сборнике избранных трудов В.Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы» отмечается широкое «концептуальное» воздействие Ак. Волынского на литературный процесс 1920-х гг. По всей вероятности, такая оценка дана, прежде всего потому, что критика Ак. Волынского являлась философско-эстетической. Более того, Ак. Волынский указал на ценность философско-религиозного знания, объявив о своей модели идеалистического мировидения культуры, противостоящей «царившей» в тот период позитивистской. В связи с этим, он предвосхищал решение проблем, которые станут актуальными в культурном пространстве XX в. Но его попытки переосмыслить развитие литературного процесса, перестроить литературную иерархию остались не замеченными, ибо были вытеснены работами его контраверсальных коллег (Д. Мережковского и других критиков-символистов к. XIX - н. XX в.). Более того, теоретические исследования Ак. Волынского о возрождении идеализма в философской и литературной мысли не были учтены авторами сборника «Проблемы идеализма». Н. Бердяев, С. Булгаков, Б. Струве не сочли необходимым включить в сборник статьи своего учителя. Резким суждениям подвергался анализ Ак. Волынского творчества русских писателей, при том, что книги о Ф. Достоевском Н. Бердяева и С. Булгакова во многом строились на концепции ранних работ критика. Вокруг имени Ак. Волынского сохранялось «некое негативное мнение», объясняемое резкой тональностью его письма.

Долгий период времени его работы предпочитали просто игнорировать. Затем ситуация постепенно изменилась. Первая библиография работ Ак. Волынского появилась уже в 1915 г. в книге С.А. Венгерова «История русской литературы XX века»; в сборнике «Русские писате-

ли» (1924 г.) вышла новая библиография И. Владиславлева, в посмертном сборнике 1928 г. – Б. Веккера; в 1990-м – Евг. Ивановой и А. Рейтבלата. И, тем не менее, если учесть, сколько его текстов не опубликовано, не говоря уже о рукописях, становится понятным, что исследование феномена Ак. Вольнского еще впереди.

Целью статьи является обращение к некоторым аспектам его творческой деятельности, позволяющей судить об особом типе критика-интеллектуала.

«Интеллектуалом как персонажем мировой литературы или культуры может называться личность, глубоко проникающая в философию культуры, публицистику, историю литературы, и являющуюся знаковой фигурой на сцене современной ему истории» [Дюваль 2005]. В таком плане, как нам представляется, можно оценить роль значимых литературных критиков к. XIX - н. XX вв. Заметим, что о парадоксах русской критической рефлексии этого периода написано немало исследований. Однако в перечне знаковых фигур, как правило, упоминающихся литературоведами, таких как В. Розанов, Л. Шестов, Д. Мережковский, имя Акима Вольнского практически не встречается. Еще раз подчеркнем: этот факт объясняется тем, что до сих пор не систематизированы его работы, часть статей находится в архивах, не издано эпистолярное наследие критика. Более того, очевидно, что Ак. Вольнский фигура в определенной степени одиозная, стоящая в абсолютном отдалении от всех современных ему течений и направлений, и оставившая много резких суждений как о предшествующем ему литературном процессе, так и современном. Любопытно, что в различные времена XX века Ак. Вольнский был одинаково не любим. В советский период ему не прощали беспощадного отношения к В. Белинскому и шестидесятникам, в период к. XX - нач. XXI вв. – полемического отношения к модернизму. О том, что Ак. Вольнский был ярким философом и критиком, ироником, близким к хайдеггеровской школе, к системе Р. Рорти, знатоком культуры, в частности, балетного искусства, написавшим оригинальные исследования о Леонардо да Винчи, Рембрандте, античной культуре, в исследованиях упоминается вскользь.

В. Шмидт указывает, что понятие «парадокс» означает в греческом языке «высказывание, противоречащее «доксе», то есть господствующему общепринятому мнению, ожиданию. Исходя из этого суждения, критический дискурс Ак. Вольнского действительно парадоксален. Его оценки, как правило, жестки и противоречат мнению его современников. Освобожденный внутренне от власти мыслительных сте-

реотипов, также как, впрочем, и В. Розанов, непримиримый в оценках существующих ценностных ориентиров, парадокс Ак. Волынского нарушает все установленные смысловые иерархии, стремится к постановке противоречивых и часто, одновременно неразрешимых проблем, и в этом плане вписывается в контекст деконструктивистского мышления [Ямпольский 2001]. Он подверг решающему пересмотру целые исторические пласты литературы, искусства, философско-религиозной мысли, вместе с тем, провозглашая необходимость универсалистского синтеза в литературе и культуре. Сегодня многие исследователи отмечают, что весь Серебряный век жил предчувствием великих синтезов, и ряд теоретиков символизма, в частности, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, дали метафизическое и поэтическое выражение таким предчувствиям. Но едва ли не один Ак. Волынский аналитически показал и возможности, и препятствия для движения к такому синтезу.

Очевидно, что главной проблемой в своей системе он считал философскую критику культуры и, в этом аспекте, критик, по мнению современников, был колоритной и своеобразной фигурой: смиренным доминиканцем, прозелитом Савонаролы и инквизитором одновременно. Во всем аскет, фанатик и герой, соединивший в себе «страшно умственную высоту с идеальными построениями» [Зеньковский 1991]. Ак. Волынский писал, что на него повлияли миллион аллегорий и цепи метафор отца (занимавшегося книжным делом) и чувственность матери. Видимо поэтому, в его интерпретационной практике ощущалась вертикальность, т.е. выраженная в жизненно-символических формах устремленность к абсолютному, которую он будет требовать от словесного творчества, отыскивать в «экспансивной пластике» и, наконец, в балете найдет наглядное её воплощение. Аккумулируя грезы вертикальности, – писал Г. Башляр, – мы познаем трансцендентность бытия [Башляр 2004]. Но движение к Абсолюту часто приводило критика к отходу от человеческой истории, от всего, что обременяло дух. Познание бытия представлялось ему как подчиненность Богу. «Господь говорил Иову из бури: «Кто сей, омрачающий Провидение словами без смысла?», – часто повторял он библейское суждение в своих статьях. Момент рационального постижения, с его точки зрения, есть момент смысла, все остальное несущественно. Более того, он считал, что постижение смысла бытия выражается в символах, знаках, записывая которые можно осмыслить ценную для человека сущность: «Мир есть писание, Книга». О себе Ак. Волынский иронически скажет: «В сущности я ведь и не что иное как книга – ничем другим я быть не хотел» [Волынский 1900: 60]. Тем не менее, в

эту книгу вписывались идеальные смыслы, иррациональные влияния, богочувствования, обращенные к сердцу, а не к разуму, искавшие радость и святость в ежеминутной миссии.

Заметим, что уже в ранний период своей деятельности, Ак. Волынский написал работу «Геолого-политическое учение Б. Спинозы», у которого нашел не только логическое оформление своих религиозно-философских интенций, но и понимание свободного мышления, развивавшегося на определенной национально-культурной почве и выражавшееся сильным языком страсти и убеждения, более того осознание христианской этики «в свете рационализма». Позднее не избежал Ак. Волынский интереса к А. Шопенгауэру и Ф. Ницше. Все отмеченные влияния определили синкретизм концепции Ак. Волынского, нашедшие отражение в его «Книге великого гнева. Критические статьи. Заметки. Полемика» [Волынский, 1904]. Лексика названия точно характеризует отношение Ак. Волынского к современным его эпохе идеям. И он формулирует свою главную задачу следующим образом: «расследование, разыскание, подыскивание доказательств» [Волынский 1904: 162]. Принципы интерпретации Ак. Волынского очевидны в его оценках Д. Мережковского, З. Гиппиус, О. Уайльда, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова. Отметим влияние личной драмы отношений Ак. Волынского и З. Гиппиус, нашедшее отражение в повести З. Гиппиус «Златоцвет» и её 99 письмах к нему, суждениях поэтессы о книге Ак. Волынского «Леонардо да Винчи» и его отношении к декадансу в целом. О крайностях полемических суждений Ак. Волынского могут свидетельствовать высказывания критика о поэтическом сборнике З. Гиппиус «Зеркало». М. Ямпольский в исследовании «О близком» пишет, что зеркало не отражает субъективное сознание и объект созерцания. Оно, как и телескоп, приближает увиденное. В работе «Демон и лабиринт» он продолжает свои размышления: «ситуация близости (зеркало) не дает возможности преодолеть дистанцию, связанную с двойничеством» [Ямпольский 1996]. В связи с указанными суждениями, заметим, что критик увидел в сборнике З. Гиппиус двойственность, определяемую её мирозерцанием. Вопреки оценкам своих современников, он полагал, что сборник написан под влиянием «навязанных и внушенных идей» и является неким современным демоническим поветрием, отсюда литературная костюмированность, кокетливая изобретательность без всякого смысла. Ак. Волынский отмечает в поэзии З. Гиппиус «суетный шелест и шорох подбитых шелком платьев», диалоги, напоминающие «беззвучный шепот», монологи, представляющие собой отрывки из чужих статей, вследствие чего и «происходит»

бедность психологического содержания, заменяемая крикливостью». Вместе с тем, его привлекала вертикальная доминанта, т.е. легкость, изящество формы, умение поэтессы создать некий телесный облик. Именно потому он впоследствии назовет З. Гиппиус женщиной легендарно-мифологических времен. Вместе с тем, эту ноту З. Гиппиус не услышала и, в своих воспоминаниях, весьма пренебрежительно высказывалась о некоем критике, который ничего не понимал в искусстве и писал «уродливые статьи». В свою очередь Ак. Волынский дает резкую оценку известной работе Д. Мережковского «О причине упадка и о новых течениях в русской литературе» [Мережковский 1991]. Poleмика касается проблемы соотношения декадентства и символизма, и, как следствие, понимания таких понятий как символ и тип. Как известно, Д. Мережковский очерчивал основные тенденции в литературе к. XIX - н. XX вв. следующим образом: «три главных элемента нового искусства – это «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Первый элемент заключается в религиозном антипозитивистском идеализме. Третий – «жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности», как это предвосхищали Флобер, Мопассан, Тургенев и Ибсен, а Бодлер и По осуществляли то, что французские критики более или менее удачно» назвали «импрессионизмом». Центральным с точки зрения Д. Мережковского является второй элемент, символ. «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории». В качестве примера он приводит страницы романа Г. Флобера, на которых изображены последние моменты жизни мадам Бовари, сопровождающиеся песней шарманки. С точки зрения критика они (мгновения на грани жизни и смерти) представляют действительность глубже, «чем самые смелые человеческие документы позитивистского романа», так как «рядом с течением выраженных словами мыслей вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение» [Мережковский 1991: 19].

Но символами, по Д. Мережковскому, могут быть и характеры, такие как Санчо Панса и Фауст, Дон Кихот и Гамлет, Дон Жуан и Фальстаф. Такое неразличение «символа» и «типа» было критически встречено Ак. Волынским, который писал: «Для типов нужна художественная абстракция, отвлечение от частных предметов. Символ есть частное явление, соединенное с бесконечным, мистическим началом. Типы – вымысел, продукт логического обобщения, символы – добыты или пытли-

вым сознанием, или человеческим инстинктом истины» [Волынский 1895: 285]. Очевидно, что и Д. Мережковский, и Ак. Волынский только подступали к тому мифопоэтическому определению символа, которое сложится в русском символизме благодаря концепциям А. Белого и Вяч. Иванова.

Заметим также, что уже в 90-х годах Ак. Волынским четко осознавалось не просто различие между «декадентством» и «символизмом», а их противопоставленность друг другу, о чем он писал в статье, называвшейся именно «Декадентство и символизм». Впоследствии, в книге «Борьба за идеализм» он указывал, что в современной европейской литературе, оба явления обозначились в один и тот же исторический момент: первое – как протест против старых философских воззрений, второе – как переработка художественных впечатлений в новом свете [Волынский 1894; Волынский 1895].

Если декадентство, с точки зрения Ак. Волынского, явление негативное, ценностью которого является только выступление против материализма и позитивизма, то символизм объединяет «в художественном изображении мир явлений с миром божества» и поэтому, «победив декадентство, с его наивно банальными химерами и его демоническим пустословием», символистская поэзия восстанавливает «связь с религиозным сознанием», открывая вечное в мире явлений [Волынский 1894: 287].

Вследствие остроты полемики и несдержанности суждений двух полемизирующих критиков наступил разрыв отношений Ак. Волынского с З. Гиппиус и Д. Мережковским. Завершилась особая форма их диалогических связей, что привело в конечном итоге к отторжению критика от литературного окружения. Из-за своей крайней субъективности, Ак. Волынскому, как справедливо указывал В. Котельников, было свойственно «ни с кем не делимое одиночество». Это свойство природы определяло сущность его категоричности. Ак. Волынский был убежден, что литературная критика должна быть абсолютно самостоятельна, ибо её цель связана не с утилитарными запросами времени, а с «вечными идеалистическими потребностями культуры». Именно в таком понимании она является «средством настоящего достоверного знания» и способна «добыть» истины о человеческой природе. Вот почему Ак. Волынский так резко отзывался о публицистичности шестидесятников и, как и К. Леонтьев, видел причину данного явления в некоем примитивизме, связанном с эгалитарными тенденциями и упрощенностью понимания веры. К. Леонтьев во всеобщей ассимиляции веры усматривал начало вторичного упрощительного смешения,

ведущего к сужению личности и упадку творческих сил человечества. Выход из этой ситуации Ак. Вольтинский видит в искусстве, придавая красоте возвышенный символический смысл. В этом плане, очевидно, что и литературу он трактует только как поэтическое выражение того же идеализма в образах новой красоты и убежден, что истинное искусство, помимо сознания художников, всегда имело такой именно символический характер, и развитие «вечных идей» в человеке-творце обуславливает «появление новых утонченных форм, оживляемых глубокой внутренней правдой». Безусловно, что такое толкование для Д. Мережковского, Вл. Соловьева и А. Белого казалось упрощенным и «развело» Ак. Вольтинского с В. Соловьевым, в частности с его идеей поэтического триумvirата (царь – поэт – пророк), с постулатами А. Белого о символизме как миропонимании. Возможно, Ак. Вольтинскому стоило более объективно исследовать концепцию символизма В. Иванова, идеи А. Белого о превращении символизма созерцаний в символизм действий, но он действовал как критик, для которого полемика как движущая пружина текста часто затмевала суть. В связи с этим, в его статьях формируется понимание декадентства как «отпадение от прежних святынь, от прежнего Бога, от нравственности – отпадение в то, что противоположно Богу, в эстетику, в злую демонически-обаятельную красоту». На этом пути, у которого нет конца и предела, человек разворачивается в своих «крайних личных инстинктах», доходя до иступления и утомления. Так, скажем, замечает критик, у Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо эстетический культ выступает в сопровождении какого – то внутреннего вопля, переходящего в разлад и раздвоение души. В качестве дополнительного примера Ак. Вольтинский приводит мирозерцание русского декадента Н. Минского, называя его декадентом ума, его идеи «игрой над бездной пустою, рассудочной фальшью, особенно явственно проявляющейся в его суждениях о Боге, потому и поэзия его вымученная и горбатая, трагическая и злобно циничная» [Вольтинский 1900: 161]. Такова и поэзия Д. Мережковского, притязаящая на философичность, но в действительности не идущая дальше современных книжных терминов. «С педантической старательностью он возится над склеиванием разных понятий, разных исторических эпох, примиряя плоть с духом и Венеру с Христом, так, как это делается в рассудочно-логической реторте, “у людей из бумажки” как сказал бы Ф. Достоевский», – пишет критик [Вольтинский 1900: 175]. В такого рода суждениях проявляется полемическая субъективность критика. Он не мог не понимать, что личности Н. Минского и Д. Мережковского не сопоставимы. Но неприятие об-

щей концепции декадентства делало его суждения однозначными, о чем писал А. Чехов, называя его диалоги результатом ненужной «полемической горячности». Интересно, что Ак. Волынский был изгнан из ресторана во время юбилея А. Скабичевского так же, как когда-то В. Белинский с юбилея И. Тургенева, о чем писал в мемуарах «Былое и думы» А. Герцен. Фактически в этот период Ак. Волынского поддерживал только В. Розанов, особенно когда речь шла о концепции шестидесятников. В письме к Э. Голлербаху В. Розанов напишет следующее: «Этот Флексер (Волынский) первый предпринял колоссальную работу переработки русской критики, которая к 80-90-м годам, заняв еще с 60-х, да, пожалуй, и с 40-х годов ведущее место, превратилась в лице А. Скабичевского, Н. Шелгунова положительно в хулиганство, «сад терзаний» («или мир пыток» в китайском Дворце) русской литературы, осложняемом кабаком и трактиром. И вот Флексер-Волынский, принимая на себя, на имя свое, на судьбу свою в литературе весь ад насмешек, проклятий, злобствования совершил эту «библейскую» сокровенную Правду для русской литературы. Сам же В. Розанов оказался более объективным в оценке критической мысли. Всё же имена В. Белинского, Н. Чернышевского, Ап. Григорьева стояли у него не в одном ряду со А. Скабичевским и Н. Шелгуновым. Одновременно в статье «Крушение кумиров» высказывался С. Франк, называя период русской критики 60-х годов (отделив его от В. Белинского) «сужением духовного горизонта», а Ак. Волынского единственным критиком, который осмелился открыто негативно отнестись в «неприкосновенным» святыням, за что и подвергся общественному бойкоту и был изгнан из литературы.

Однако, как бы ни складывались обстоятельства личной судьбы, отстранить Ак. Волынского от истории культуры было невозможно.

Парадокс критика заключается в том, что он был одним из первых русских литературных критиков, работавшем в журнале «Северный вестник», открытым для русского и европейского декадентства. Своими остро полемическими, сенсационными, как ни у кого другого, выступлениями, Ак. Волынский освобождал почву от старого «наследства», но неожиданно оказался изолированным в том литературном движении, начало которому сам положил.

ЛИТЕРАТУРА

Башляр Г. Поэтика пространства // Избранное: Поэтика пространства; [пер. с франц.] – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 5-212.

Вольнский А. Литературные заметки // Северный вестник. Апрель. – 1894. – С. 117-128.

Вольнский А. Литературные заметки // Северный вестник. Февраль. – 1895. – С. 280-293.

Вольнский А. Книга великого гнева. – СПб.: Труд, 1904. – 190 с.

Вольнский А. Критические очерки. – СПб.: Труд, 1900. – 480 с.

Дюваль У. Утраченные иллюзии: интеллектуал во Франции // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. – М.: НЛО, 2005. – С. 337-349.

Зеньковский В. История русской философии. – СПб.: Эго, 1991. – Т. II. – 510 с.

Менцель Б. Перемены в русской литературной критике. Взгляд через немецкий телескоп // Неприкосновенный запас. – № 4 (30). – 2003. – С.145-153.

Мережковский Д. Акрополь // Избранные литературно – критические статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – 352 с.

Ямпольский М. О близком. – М.: НЛО, 2001. – 238 с.

Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: НЛО, 1996. – 334 с.

ШЕСТАКОВА Э.Г. (Донецк, Украина)

УДК 821.161.1 – 32
ББК Ш33(2Рос=Рус)6 – 44

ИНВАРИАНТЫ И ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА *РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS*: ОТ ТУРГЕНЕВА- НОВЕЛЛИСТА К НОВЕЛЛИСТИКЕ БУНИНА

Аннотация: В статье ставится и обосновывается проблема определения инварианта для мотива *русский человек на rendez-vous*. Актуальность статьи определяется тем, что в литературоведении до сих пор нет чёткого ответа на значимый для любого мотива вопрос, о чём он? Скорее есть готовый, заданный, прежде всего русской критикой, а затем частью советского литературоведения набор ответов, который не столько конкретизирует сущностное ядро мотива *русский человек на rendez-vous*, сколько порождает вопросы, неизменно требующие решения ключевой проблемы: определения смыслового центра мотива. В статье этот мотив рассматривается как уникальное национально-литературное явление, без исследования его мифологической, фольклорной, религиозной природы. Доказывается, что этот мотив является репрезентантом тургеневской традиции русской словесности. Для него свойственны два ведущих инварианта: «онегинская схема» и интимная эгоистичность натуры героев. Оба инварианта были выделены и в общих чертах охарактеризованы Л. Пумпянским на материале повестей И. Тургенева. Анализ прозы А. Чехова и И. Бунина под углом зрения двух инвариантов позволил аргументировано обозначить основные направления, принципы и причины трансформации этого *долгоиграющего*, одного из самых *длинных* (С. Бочаров) мотивов русской словесности.

Ключевые слова: инварианты, литературные традиции, литературные мотивы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, русский человек, новеллистика, русская словесность.

Интерес к исследованию мотива, системы мотивов, их истоков, принципов и особенностей зарождения, функционирования, миграции в словесно-культурном процессе и пространстве давно характерен для различных научных школ и направлений. Как показали разработки нескольких поколений филологов [См., например, из последних работ

Сюжетно-мотивные... 2011; Лирические... 2012; Ромодановская, Силантьев 2014], мотив – это своеобразный смысловой перекрёсток, на котором постоянно обнаруживается уникальное и непрерывное взаимодействие мифологического, фольклорного, религиозного, национально-культурного, социально-исторического, художественно-литературного начал. Мотив – это запечатлённая, проявленная и реализованная в конкретном произведении или системе словесности культурно-творческая память. Изучение мотива – это, прежде всего, погружение в его культурно-литературные глубины, своеобразное препарирование, выявление и анализ его ядра и смысловых толщ, напластований, постепенно создаваемых словесно-культурным процессом. Проанализировать мотив – это, по большому счёту, значит определить его истоки, константные и вариативные составляющие. Если отталкиваться от такой сложившейся в литературоведении исследовательской традиции, то уверенно можно утверждать, что для раскрытия предлагаемой темы требуется два основных, вполне предсказуемых и несложных для филолога шага. Ориентируясь на определённый корпус художественных произведений, во-первых, необходимо предложить и обосновать своё видение инвариантов мотива *русский человек на rendez-vous*. Во-вторых, обозначить и аргументировать основные направления, принципы и причины трансформации этого *долгоиграющего*, одного из самых *длинных* (С. Бочаров) мотивов русской словесности. Понятно, что сделать это надо, опираясь и отталкиваясь от тех смысловых толщ и напластований мотива *русский человек на rendez-vous*, которые уже есть и которые, естественным для любого мотива образом, уходят в семантически, исторически, социально, культурно, эстетически, этически, идеологически сложные истоки, поддерживаются и направляются ими. Но эти привычные и необходимые литературоведческие шаги оказываются изначально проблематизированными для мотива *русский человек на rendez-vous*. Отчасти истоков, причин и тенденций преодоления такой ситуации я касалась уже в ряде статей [Шестакова 2012; Шестакова 2014]. Сейчас же внимание предлагаю сфокусировать на следующем.

Так, для того чтобы предложить инвариант, т.е. неизменяющееся, устойчивое сущностное ядро, «... абстрактное обозначение одной и той же сущности... в отвлечении от её конкретных модификаций – вариантов» [Лингвистическая... 1990: 80-81], мотива *русский человек на rendez-vous*, необходимо иметь чёткое представление о мотивных параметрах. Во-первых, о его устойчивом, константном смысловом объёме и границах; во-вторых, героях, персонажах, событиях, хронотопе,

заданных и определяемых «смысловой структурой» [Поэтика 2008: 130] мотива. Другими словами, в отношении мотива *русский человек на rendez-vous* надо иметь чёткий и почти однозначный ответ на вопрос, о чём этот мотив, в такой же мере, как и в случае, например, с мотивами *Золушки, Погони, Дороги, Испытания, Царя-просветителя, Наполеона, Маскарада, Пиковой дамы, Провинциала в столице, Метели...* Если продолжить или конкретизировать этот вопрос, то это приведёт нас к необходимости определиться с тем, что в мотиве *русский человек на rendez-vous* не может быть нивелировано, устранено, преодолено и даже маргинализировано в процессе развития, трансформаций без значимого идейно-смыслового ущерба для его смысловой структуры, мотивной целостности и уникальности. Этот вопрос по своей сути требует, на первый взгляд, простого ответа: без какого набора героев, событий и ситуаций мотив не сможет существовать? Понятно, что мотив *Дороги* – это мотив о пути, путнике и он не может обойтись без самой дороги, открытого пространства, путешествия, даже если это происходит в воображении или бреде героя. Мотив *Провинциал в столице* – это мотив о возможностях и результатах встречи, вживания человека в иное для него жизненное пространство, и он не может обойтись без героев, стремящихся покорить столицу, даже если это реализуется как гипотетическая ситуация, а столица – не реальный город, а символ центра социального мира, комфорта, власти и благополучия.

Однако для мотива *русский человек на rendez-vous* сложилась парадоксальная ситуация: его смысловая структура постоянно под воздействием ряда общественно-культурных, социально-исторических и собственно художественно-литературных фактов, событий, факторов обнаруживает тенденцию к ускользанию, утрате определённости. Смысловая структура мотива *русский человек на rendez-vous*, которая, следуя принципам жизни мотива, должна «...обязательно повторяться за пределами текста одного произведения» [Поэтика 2008: 131], т.е. воссоздаваться, воспроизводиться в произведениях русского словесно-культурного процесса, проблематизирована. Нет чёткого ответа на вопрос, о чём этот мотив? Скорее есть готовый, заданный, прежде всего русской критикой, набор ответов, который не столько конкретизирует сущностное ядро мотива, сколько порождает вопросы, неизменно требующие решения ключевой проблемы: о чём же мотив *русский человек на rendez-vous*? О слабом и нерешительном герое-проектёре и мечтателе, который не может и/или боится жениться? Об идеальной героине, которая любит безвольного человека? О неузнанной любви,

которая стала Судьбой? О странной любовной коллизии? О любовном свидании, оказавшемся свиданием с возможным будущим? О (не)совершенном выборе? О неудавшейся из-за собственного малодушия, душевной усталости, опустошенности и легкомыслия жизни? О трусости перед полнотой жизни? О непреодолимом страхе героя перед ответственностью за выбор? О безответственности героя за свои слова и (не)совершенные поступки? О невозможности неуверенным в себе героем преодолеть общественные предрассудки? О Судьбе, решившей проверить героев на верность своим чувствам? О стремлении догнать, вернуть и пережить заново ускользающее во времени роковое событие? О фатальной растерянности героя перед живой жизнью? О трагедии непрожитой жизни? Но под эти вопросы подойдут многие произведения русской литературы, и в которых есть, и в которых нет этого мотива, но для которых важны и эти вопросы, и ответы на них: «Бедная Лиза» Н. Карамзина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Анна Каренина» Л. Толстого, не говоря уже о жанре светской повести или малой прозе романтиков, многих произведений Н. Лескова, В. Короленко, А. Чехова, И. Бунина, обошедшихся без этого знакового для русской словесности мотива. Таким образом, мотив *русский человек на rendez-vous*, который постепенно оказался в разряде литературных и даже культурных клише, так, по сути, и не обрёл минимальной смысловой целостности: выработался ряд не столько достаточных и необходимых, сколько ряд только необходимых и зачастую противоборствующих, даже исключаящих друг друга мотивных составляющих. Это и определяет парадоксальное положение мотива.

Этот мотив очень быстро обосновался и закрепился в культурной и творческой памяти как значимое явление русской словесности. Об этом свидетельствует не только его восприятие современниками Н. Чернышевского, давшего определение мотиву, но и современными нам критиками, литературоведами. Л. Аннинский в 2004 г. выпустил книгу литературно-критических статей о русской поэзии второй пол. XX века под названием «Русский человек на любовном свидании». Её вступительная статья – «Объяснение жанра» – начинается с предложения-абзаца: «Жанр подсказан названием знаменитой статьи Чернышевского» [Аннинский 2004: 5]. В 2006 г. в журнале «Индекс/Досье на цензуру» А. Мокроусов публикует рецензию «Русский человек на рандеву» на книгу социологических исследований с более чем знаковым для читателя и русской культурной традиции названием: «Отцы и дети: поколенческий анализ современной России» [Мокроусов 2006] В

«НЛЮ» в 2013 г. печатаются беседы А. Чанцева с русскими писателями-эмигрантами «Русская литература на randevу» [Чанцев 2013]. Это уже не говоря о большом корпусе собственно литературоведческих работ, в той или иной мере касающихся сюжета, ситуации, сюжетной ситуации, лейтмотива, мотива *русский человек на rendez-vous* в русской литературе XIX - XXI веков [См., например, из последних Живолупова 2004; Тамарченко 2007; Перетягина 2009; Якимова 2010; Тихомиров 2010; Дубинина 2011; Ермоленко, Валек 2012; Литовченко 2012; Юхнова 2013; Якимова 2013; Чавдарова 2015].

В этих работах целенаправленно, в первую очередь, с точки зрения преемственности и развития в конкретном произведении или системе произведений анализируется «...типичная для национальной культуры ситуация “русский человек на rendez vous”» [Якимова 2013: 24]. Акцент делается на пяти моментах: любовном свидании, сильной женщине, слабом мужчине, социально-исторической ситуации, господствующих общественных культурных умонастроениях в России, которые всегда определяют специфику поведения на rendez-vous. В связи с этим, казалось бы, вполне определён и описан инвариант мотива как «форма или структура, выделяемая интуитивно читателем или реконструируемая исследователем на основе сравнения конкретных произведений, для которых она играет роль воспроизводимого творческого принципа, порождающей модели, используемой автором для создания нового произведения как вариации типического художественного целого. Поэтому понятие “Инварианта” функционирует в первую очередь в области изучения жанровых структур, а также сюжетных схем – как жанровых, так и универсальных» (курсив автора – Э.Ш.) [Поэтика 2008: 78]. Инвариант во многом соотносим с понятием смысловой структуры мотива через обязательное условие минимальной порождающей модели и её узнавания, воспроизводимости в различных произведениях разных литературных и культурных эпох. Однако в большинстве исследований, посвященных мотиву *русский человек на rendez-vous*, эти моменты, которые призваны определять и оберегать единую мотивную смысловую структуру, рассматриваются по-иному. Они трактуются не как система равноправных и равнозначных начал, а как система, лишённая целостности и построенная на дополнительных, вспомогательных элементах, которые могут взять на себя роль всегда лишь необходимых, ведущих, но недостаточных в мотивной сущности и форме.

Анализ критических, литературоведческих исследований о *русском человеке на rendez-vous* в очередной раз обнаруживает странную

для одного из самых *долгоиграющих* мотивов русской словесности ситуацию. Есть признание значимости этого мотива, но нет его выделенной, обозначенной и охарактеризованной формы или структуры, которые могут в полной мере играть «роль воспроизводимого творческого принципа, порождающей модели» [Поэтика 2008: 78]. Скорее, есть самое общее представление о сути мотива, но нет устоявшегося мнения о его значимых, константно определяющих, внутренне неразрывно взаимосвязанных составляющих, которые и создают целостность содержательной формы. Нет инварианта мотива, который бы воспринимался и воссоздавался как сущностное ядро, порождающая модель, некий значимый идеальный образец. Следовательно, нет и чётко определённых границ, пограничных, однозначно родственных и антитетичных явлений, героев, событий. Наиболее точно этот парадокс существования мотива *русский человек на rendez-vous* уловил и излишне полемически заостренно сформулировал Л. Аннинский в уже упоминавшемся предисловии. Он написал о своём видении сути *русского человека на rendez-vous*, явно споря со сложившейся в русской критике и части советского литературоведения традицией трактовки этого мотива: «Хотя Чернышевский, читая Тургенева, вроде бы и интересуется тем, “что же делает наш Ромео”, когда Джульетта в ожидании решительного объяснения “сидит, как испуганная птичка”, а Ромео “зажмуривает глаза и пятится”, – вождь революционных демократов размышляет вовсе не о любви. Его интересует политика и приближающаяся с освобождением крестьян дележка власти. Он зовет “своих”: не пропустите момента, не упустите шанса, миг – и все пролетит... Я думаю, эти призывы, для отвода глаз прикрытые амурной темой, могут сгодиться нынешним политикам, <...> но меня-то не политика интересует. Меня интересует как раз то, что взято тут в качестве прикрытия. Как это было принято в мои школьные годы, рискну углубить Чернышевского с помощью Маркса: любовь есть показатель того, насколько *естественное* в человеке стало *человеческим* и насколько *человеческое* стало для него *естественным*. <...> *rendez-vous*, конечно, место “узкое”, да зато видны с него “обе бездны”: природа и культура, или, если позволите, личное и общественное, или, если угодно, сиюминутное и вечное» (курсив автора – Э.Ш.) [Аннинский 2004: 5-6].

В этом пассаже, с точки зрения сущности и судьбы мотива *русский человек на rendez-vous*, показательны два момента, которые в последние десятилетия характерны и для литературоведческих исследований. Во-первых, настойчивое стремление максимально актуализировать в мотиве любовную историю или коллизию, сделав её доминиру-

ющей, а то и единственно, ценностно определяющей смысловую структуру. Во-вторых, всё же невозможность игнорировать общественное, историко-культурное, национальное начала, которые оказываются постоянно и неустранимо присущими смысловой структуре этого мотива. В результате чего мотив оказывается под угрозой утраты семантической определённости и своеобразной опустошенности. Это приводит к тому, что анализ специфики мотива зачастую недопустимо далеко, с опасностью для определения и сохранения его смысловой структуры заходит на смежные территории то любовной истории, то социально-политических коллизий, то истории *лишнего человека*. В последнее время клише *русский человек на rendez-vous* всё чаще и без особых аргументов используется для пояснения константных черт русской культуры и её героя, о чём убедительно свидетельствуют исследования, в том числе и первых десятилетий нашего столетия. В результате чего разговор о мотиве зачастую превращается либо в обсуждение своеобразия русского романа и любовного свидания, берущего истоки в пушкинском «Евгении Онегине», либо *тургеневского* типа героини, либо в анализ становления и причин неминуемой общественно-исторической гибели героев типа Онегина, Печорина, г-на N, Рудина, Лаврецкого... Однако подобного рода размывание сущности *русского человека на rendez-vous* не способствует ни определению его мотивной специфики, обоснованию его смысловой структуры, ни обогащению представлений о русском любовном конфликте, национально-литературном своеобразии женских типов и генезисе *лишнего человека*. Это не приводит и к углублению понимания этих неразрывно взаимосвязанных, но самостоятельных и самоценных художественно-литературных явлений, а создаёт своеобразную систему взаимных отсылок. В результате чего жизненная и культурно-историческая несостоятельность *лишнего человека* объясняется его характером *русского человека на rendez-vous*, а поведение и фиаско *русского человека на rendez-vous* и в социальной, и в личной жизни трактуется его национально-общественной, культурно-исторической слабостью и господством идеалистических настроений, обусловленных традицией и воспитанием. Для преодоления такого положения дел и необходимо обозначить смысловую структуру мотива *русский человек на rendez-vous*.

В связи с этим основная цель и задачи статьи заключаются в том, чтобы определить и охарактеризовать инварианты мотива *русский человек на rendez-vous*, вычленив и сохранив целостность его смысловой структуры, во-первых. Во-вторых, показать ключевые принципы, тенденции и направления развития инвариантов мотива как устойчивого

смыслового единства, несводимого к пограничным художественно-литературным явлениям. Понятно, что это невозможно сделать, не обратившись к художественным произведениям русского словесно-культурного процесса, в которых мотив *русский человек на rendez-vous* зародился и развивается как национально-литературный мотив. Исходя из таких задач, и была выбрана линия от Тургенева-новеллиста к новеллистике Бунина, что позволит проследить в первую очередь основные собственно литературные, а затем уже и неизбежно сопутствующие им общественно-культурные, социально-исторические события, сломы, повороты словесно-культурного процесса сквозь призму смысловой структуры мотива *русский человек на rendez-vous*.

Можно уверенно говорить о том, что литературоведческое определение и обоснование одного из инвариантов мотива *русский человек на rendez-vous* было предложено Л. Пумпянским в статье 1929 г. «Тургенев-новеллист»: «Вообще в новеллистике Тургенева концепция героя обычно такова: с ним повстречалась сама жизнь – он её не узнал, прошел мимо (в последнем счёте, из интимной эгоистичности натуры) – старость научает его, что это неузнание было катастрофой его жизни, а сама бесплодная старость – расплата» [Пумпянский 2000: 436]. Такая предельно чёткая, точная, лаконичная, но в то же время содержащая отсылки к традиции русской критики формулировка концепции героя совпадает с той общей моделью мотива *русский человек на rendez-vous*, которая будет развиваться в русской словесности и станет узнаваемой для филологов, особенно русистов, и читателей. О такой структуре «онегинского» по своей природе сюжета *русский человек на rendez-vous* впоследствии напишет Ю. Лотман, а затем ряд исследователей, работающих с конкретными художественными произведениями и первого, и второго ряда. Казалось бы, что это и есть искомый инвариант мотива, который задаёт его смысловой объём, границы, набор героев и хронотоп.

Однако здесь возникают два вопроса. Первый вопрос касается теории мотива: можно ли это в полной мере считать достаточным основанием или только необходимым для обозначения мотивной структуры и целостности? Является ли это условием мотивной уникальности? Иными словами: является ли это единственным достаточным основанием или всё же нуждается в дополнении, уточнении и почему? Что и почему в такой смысловой структуре может трансформироваться, а что и в связи с чем должно остаться подлинной идеальной моделью? Второй вопрос затрагивает уже сферу жизни непосредственно мотива *русский человек на rendez-vous*: почему этот национально-

литературный мотив взаимосвязан, прежде всего, с тургеневской традицией, если только не исходить из стереотипного представления о ведущей роли в рефлексии мотива статьи Н. Чернышевского? Понятно, что такая схема была представлена в «Евгении Онегине», что об онегинском типе героя в связи с поведением русского человека на *rendez-vous* пишет и Н. Чернышевский, а за ним и почти вся русская критика. Неслучайно, Д. Овсяннико-Куликовский в итоговой для русской классической литературы работе «Из «Истории русской интеллигенции»» постоянно акцентирует внимание на том, что Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Лаврецкий – это разные люди, но «...они принадлежат к одному и тому же общественно-психологическому типу. Это – тип неудачника и лишнего человека», это проявление «соответствующего художественного типа» (курсив автора – Э.Ш.) [Овсяннико-Куликовский 1989: т. 2, 99, 130]. Но, тем не менее, мотив *русский человек на rendez-vous* – это мотив, восходящий не столько к пушкинской, сколько к тургеневской национально-литературной традиции, что тоже отмечается и критикой, и литературоведением. Почему же так сложилось и какова в этом роль инвариантов мотива? Для того чтобы найти ответы на эти вопросы, необходимо снова обратиться к статье Л. Пумпянского.

Указывая на безусловную важность генетической связи и трансформации (переноса) в тургеневских новеллах «онегинской» схемы, Л. Пумпянский пишет: «Интересно, с какой настойчивостью повторяется Тургеневым в ряде повестей любимая (и по составу и по оркеструющей роли) его мысль: картина жизни, которую строит молодость, произвольна; только старость видит жизнь как она есть, во всей её пустоте и ужасе. <...> Недостигнутое, несбывшееся, побеждённое, разрушенное, – вот обычные темы торжественного, неотразимо прекрасного тургеневского минора. <...> ...элегия неудавшегося счастья образует неизменный финал и неизменное сопровождение» [Пумпянский 2000: 432, 435, 437]. В этих моментах и том, что «...старость Онегина нам остаётся неизвестна, между тем как старость (венчающая своим бесплодием бесплодно-неосуществленную жизнь) есть неизбежная принадлежность тургеневской элегии», Л. Пумпянский видит существенное отличие «тургеневской новеллы от старшей, пушкинской» [Пумпянский 2000: 437, 435]. «Онегинское происхождение этой трехчастной концепции героя» [Пумпянский 2000: 436] понимается как обязательное, и в качестве необходимого, и одного из достаточных оснований закрепляется в мотивной структуре русского человека на *rendez-vous*. Но при этом оно верно и неразрывно связывается

Л. Пумпянским с бесплодно прожитой, несбывшейся жизнью, только и способной проявить для героя свою и его подлинную сущность. Временная дистанция длиною в почти всю жизнь – это неперемное составляющее мотива *русский человек на rendez-vous*. Длительное внутренне затаённое, уединенное переживание героем своего фиаско и проявление даже через многие годы напряженной эмоциональной и неизменной сосредоточенности на событии любви и свидания – это необходимые мотивные составляющие. Элегия неудавшегося счастья, как обозначает это Л. Пумпянский, возможна лишь как подведенный итог прожитой, но не представленной читателю в процессе проживания жизни. Это своеобразный эпилог, в котором сходятся когда-то опрометчиво разорванные концы, события единой жизни, сопрягаются две крайние точки: молодость и старость героя, обнаружившего себя в ситуации разрушенной и *как бы* непрожитой жизни. При этом важно, что недостигнутое, несбывшееся становится таковым исключительно из-за «интимной эгоистичности натуры» [Пумпянский 2000: 436], которая может быть обусловлена и семейными традициями, и особенностями воспитания, и господствующими культурно-общественными умонастроениями, и социально-историческими ситуациями, и врождёнными чертами, и приобретёнными свойствами индивидуального характера героя. Её природа не столь уж и важна для понимания смысловой структуры мотива. Значимо иное: *интимная эгоистичность натуры* героя – это инвариант мотива, который соединяет, служит стержнем для художественных произведений и героев различных авторов и эпох, создающих целостность и непрерывность словесно-культурного процесса.

Интимная эгоистичность натуры героя, как её вскользь, но точно уловил и филигранно определил Л. Пумпянский, – одновременно отсылка к двум традициям. Это идеи русской критики об истоках, причинах, последствиях для общества появления и деятельности *слабого и сильного* героя, *неудачника, лишнего человека, желчевника, маленького человека* (Н. Чернышевский, П. Анненский, А. Добролюбов, А. Герцен, Д. Писарев, Д. Овсянко-Куликовский), и опыт художественной литературы, длительное время развивающей мотив *русский человек на rendez-vous*. *Интимная эгоистичность натуры* героя – верная, чёткая, обобщающая характеристика русского человека на *rendez-vous* вне зависимости от его историко-культурной, общественной, социально-политической позиции, принадлежности конкретному времени или эпохе. Это *сверхвременная, сверхавторская, собственная* мотивная константная особенность героя, которая не может кардинально

трансформироваться, семантически не опустошив или не разрушив при этом сущность мотива. *Интимная эгоистичность природы* героя – его субстанциальное свойство. Оно заставляет, точнее, обрекает героя *вопреки, благодаря* или *вне* всех объективных обстоятельств, собственных и чужих убеждений, желаний, мечтаний постепенно и неизменно осуществлять свою жизнь как нечто «недостигнутое, несбывшееся, побеждённое, разрушенное» [Пумпянский 2000: 437]. Примечательно, что это касается не столько общественной стороны жизни (уже тургеневские Санин, г-н Н.Н. в старости показаны богатыми и социально успешными людьми), сколько сокровенной, экзистенциальной стороны, которая, как правило, не видна, утаена от окружающих людей в глубоком и непреодолимом одиночестве героя. На эту, мягко обозначенную И. Тургеневым, но важную коллизию (социальная успешность / экзистенциальное фиаско) почти не обратила внимания русская критика. Её интерес сосредоточен на обосновании причин, истоков и значимости одновременной общественной и личной, точнее общественно-личной, слабости и несостоятельности русского человека на *rendez-vous*. Однако, как представляется, эта коллизия (социальная успешность / экзистенциальное фиаско) важна для понимания и сущности того, что Л. Пумпянский определил в качестве неотъемлемой характеристики русского человека на *rendez-vous* (*интимная эгоистичность природы*). Как значима и её роль одного из достаточных и необходимых инвариантов этого *долгоиграющего* мотива русской словесности. Социальная составляющая, которая длительное время была преобладающей в трактовке мотива и выступала в роли ценностно определяющего все поступки героя, при рассмотрении поведения, мироощущения сквозь призму *интимной эгоистичности его природы*, утрачивает свою доминирующую роль. Общественно-историческое начало не исчезает. Это принципиально важно. Оно постепенно всего лишь маргинализируется в смысловой структуре мотива, становится не устранимым, но общим фоном жизни героев без утраты для понимания эмоционально-психологической мотивации их чувств, особенностей поведения и сохранения мотивной узнаваемости, целостности. Развитие мотива *русский человек на rendez-vous* в малой прозе, в *новеллах* в понимании Л. Пумпянского, А. Чехова, И. Бунина это подтверждает. Увидеть это возможно, лишь выстроив и проследив линию *интимной эгоистичности природы* героев мотива от произведений И. Тургенева до малой прозы Серебряного века.

Уже в тургеневских произведениях («Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Ася» (1858), «Отцы и дети» (1862), «Вешние воды»

(1872)), для которых важен мотив *русский человек на rendez-vous*, социальное положение героя в конце жизни складывается по-разному. Герои могут умереть в бедном родительском доме (Базаров), погибнуть в чужой стране на баррикадах (Рудин), могут успешно дожить до старости, сохранив (г-н Н.Н.) или заработав (Санин) состояние, «сделавшись действительно хорошим хозяином» (Лаврецкий) [Тургенев 1976: 156]. Но при всей различности судеб эти герои одинаково странно ведут себя в любовной истории, демонстрируя особенно повышенную чувствительность к обстоятельствам собственной жизни и внимание исключительно к своим чувствам. Это характерно не только для рокового rendez-vous, когда эмоциональное напряжение достигает апогея, но и поведения, мироощущения после него. Это и превращает их жизнь в нечто недостигнутое, несбывшееся.

Так, г-н Н.Н. («Ася») повесть о своей жизни заканчивает открытым признанием: «Впрочем, я должен сознаться, что я не слишком грустил по ней; я даже нашел, что судьба хорошо распорядилась, не соединив меня с Асей; я утешался мыслию, что я, вероятно, не был бы счастлив с такой женой. <...> Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, её записочки, высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна» [Тургенев 1988: 29]. В этих итоговых моментах исповеди показательны не только слова о том, что герой не слишком долго грустил по Асе, знал других женщин, но и определение его душевного состояния в конце жизни: скука. Начало и конец жизни героя соединяют в равной мере эгоистичные настроения. В молодости герой не очень грустил, или как определяет значение этого слова В. Даль, не «болел сердцем, маялся душой» [Даль 1989: т. I, 401] из-за потери Аси. Сердце и душа героя оказываются не так уж и заполнены Асею, как он пытается это представить. Точно найденное определение его состояния в молодости, когда только что оказывается пережитым свидание и особо остро ощущаются последствия сделанного на нём выбора, органично, естественно развиваются в течение всей его жизни. К старости герой испытывает скуку: «тягостное чувство от косного, праздного, недеятельного состояния души, томленье бездействия» [Даль 1989: т. IV. 212], «отсутствие веселья, занимательности» [Ожегов 1990: 724]. В моменте встречи двух когда-то разорванных (не)совершенным поступком концов жизни (молодости и старости) героя наиболее отчётливо проявляется парадоксальное свойство, обусловленное глубиной, *интимной эгоистичностью его природы*, и определяющее странность его поведения и сущность прожитой жизни.

Чувства героя к Асе, которые он хранит, – это тоска по неопределённому, т.е. не достигнутому, не состоявшемуся, возможному, но упущенному в его жизни, а не по самой Асе. Мягкое, казалось бы, естественным образом присущее исповедальному характеру рассказа, но при этом чрезмерно частое повторение местоимения *я* в небольшом предложении, хотя и уместившем все важные события жизни героя, – это проявление и обоснование прав на переживания подлинного и единственно объекта его переживаний. *Интимная эгоистичность натуры* покорила г-на Н.Н, заставив пережить и полноту любовных переживаний, и постоянное уныние по невозможности их повторить, и ощущение невосполнимой утраты, и ущербности. Для него важно, что чувство, «...возбуждённое Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось» [Тургенев 1988: 29]. Это трагедия его несложившейся жизни. Однако это вызвало не чувство разрушенного *я*. И даже не это заставило героя скучать, доживая жизнь. Важно, что он не может дать ответы на вопросы «И я сам – что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех крылатых надежд и стремлений?» [Тургенев 1988: 29], которые бы снова позволили ему «не слишком долго грусть» [Тургенев 1988: 29]. Глубокое и подлинное переживание утраты взаимной любви, осознание её неповторимости и уникальности ощущается, воспринимается в координатах грусти и скуки по когда-то пережитым ощущениям, но не по тому, что они могли сделать с его жизнью, соверши он в молодости иной выбор. Состояние бессемейного бобыля – это скорее констатация факта того, к чему привела героя грусть по ярким, острым чувствам, испытанным с Асею, погоня за ними в отношениях с другими женщинами, но не свидетельство того, что он страдает по несостоявшейся жизни с Асею. Это и определяет сущность героя мотива.

Несбывшаяся жизнь героя мотива *русский человек на rendez-vous* – это трагедия *интимной эгоистичности его натуры*, которая в молодости, казалось бы, спасает, защищает его от опрометчивых, досадных, бесполезных, обременительных поступков, а к старости всё больше оборачивается для него ловушкой экзистенциально непреодолимых одиночества и ненужности. Герой мотива не всегда оказывается *лишним человеком*, какими пыталась представить критика Лаврецкого («Дворянское гнездо») или Рудина («Рудин»), а всего лишь ненужным для полноты, радости и счастья жизни. Он становится таковым, только однажды ответив на зов, соблазн *интимной эгоистичности своей натуры*. Зов *интимной эгоистичности натуры* героя может быть представлен в любом виде – от чужой и подлой игры с высокими мо-

ральными качествами героя до его чрезмерной приверженности абстрактным идеям и даже малодушием перед чужим мнением, бытовыми трудностями – но это не меняет его природы: поставить собственное *я* выше ценности взаимной любви и Дома. Этот зов, однажды услышанный и принятый героем мотива *русский человек на rendez-vous*, сопровождает его всю жизнь, усиливаясь и заставляя даже на первый взгляд благие намерения оборачиваться на ненужные поступки. Санин («Вешние воды») в выстраданном всей жизнью письме от Джеммы снова так не понял главного: она «...желала ему прежде всего успокоения и душевной тишины и говорила, что была бы рада свидеться с ним – хотя и осознаёт, как мало вероятно подобное свиданье...» [Тургенев 1988: 145]. В ответ на это Санин опять совершает ненужный поступок: «Слышно, что он продаёт все свои имения и собирается в Америку» [Тургенев 1989: 145]. Герой мотива, как и в молодости, поддаётся соблазну своей интимной эгоистичности, желая вновь нарушить и течение жизни Джеммы, и так и не обрести для себя душевной тишины.

Эти особенности мотива *русский человек на rendez-vous*, тонко выписанные в различных произведениях И. Тургенева, будут значимы и для прозы А. Чехова. В «Таланте» (1886), «Верочке» (1887), «Огнях» (1888), «Шуточке» (1886), «Рассказе неизвестного человека» (1893), «Доме с мезонином» (1896), «Невесте» (1903) этот мотив проявляется наиболее отчётливо, обнаруживая тенденцию к разнонаправленным трансформациям. Можно говорить о том, что в чеховской прозе идёт сознательный и напряженный диалог с мотивом, легко узнаваемым русским образованным читателем. Мотивная модель часто воспроизводится так, чтобы показать в ней константное, осложнённое общественно-культурными, этически-моральными, духовно-нравственными, художественно-литературными смысловыми напластованиями и при этом способное проявить не только новые смысловые оттенки, но и новые смыслы мотива. У А. Чехова появляется утонченная, филигранная литературная рефлексия *русского человека на rendez-vous* в качестве своеобразного итога классической традиции русской культуры. Если сейчас не касаться вопроса литературной природы и игры в мире А. Чехова, что уже неоднократно становилось предметом исследования [См., например, Капустин 2003; Назиров 2005; Литовченко 2007; Якимова 2010], а сосредоточить внимание на проблеме трансформации мотива *русский человек на rendez-vous*, то можно заметить несколько устойчивых моментов.

У А. Чехова смысловые акценты всё больше и отчётливее смещаются с общественно-культурных, социально-исторических, семейно-родовых на личностные, морально-этические характеристики героев, которые оказываются изначально и непреодолимо во власти *интимной эгоистичности своей природы*. Для них уже не важен её зов и соблазн, как в произведениях И. Тургенева, а значима её беспрекословная воля и прихоть как основы мировоззрения и мироощущения. Момент соблазнения героя обнаружившимися глубинами *интимной эгоистичности его природы* уходит на периферию, уступая центральное место *я* героя, изначально избалованному умозрительными идеями, желаниями, прихотями. Такое поведение героев в ситуации любви проявляется в «Таланте», «Огнях», «Рассказе неизвестного человека», «Невесте», отчасти и в «Доме с мезонином», «Шуточке». Для тургеневских героев мотива ещё существенной была попытка борьбы с неожиданными, порой сюрпризными глубинами собственного *я*, которые в ситуации любви и обнаружились, и зачастую оказывались в противоречии с идейными, морально-нравственными принципами, повседневностью героя. Чеховским героям изначально знакомы и они приняли те жизненные смыслы, ориентиры, мечты и диктуемые ими поступки, которые постоянно и специально провоцирует их проявленная *интимная эгоистичность природы*. Коллизия обнажившихся требований *интимной эгоистичности природы* героев и моральных принципов, предписаний перестаёт быть коллизией и, как правило, решается в пользу желаний, мечтаний, идей героя мотива *русский человек на rendez-vous*. Но эти желания, мечтания, представления о правильности, удобности жизни и верности сделанного выбора, как и у героев И. Тургенева, оборачиваются всё той же несбывшейся, неосуществлённой жизнью. Даже в новых социально-исторических и общественно-культурных условиях ничего для героев мотива не меняется. Они всё так же оказываются ненужными людьми с (не)выбранной своей жизнью, отягощенные традицией интеллигентской привычки к анализу, самоанализу, невозможностью гармонических отношений с социумом. Для этого А. Чехов масштабирует инварианты уже достаточно узнаваемого мотива *русский человек на rendez-vous*, акцентируя в нём почти все значимые смысловые пласты, схемы и показывая через это различные ракурсы и тенденции развития мотивной ситуации.

Это может выражаться в нарочитом, специально построенном на ряде культурных и литературных стереотипов обыгрывании и явном пародировании двух составляющих мотивной модели *русского человека на rendez-vous*. Во-первых, причин формирования влюбленности у

романтически настроенной героини в слабого и никчемного героя; во – вторых, демонстрации оснований несостоятельности героя на любовном свидании («Талант»). Смысловой центр мотива воспроизведён и узнаваем в «Таланте» с первых предложений по тому, как чётко обозначены роли героев и декорации дачной (удалённой от привычной для героев повседневности) жизни. Название рассказа – это обыгранная квинтэссенция причин страданий, жизненных поражений героев русской классической словесности и особенно *лишних людей*, одним из признаков которых и в художественной словесности, и в критике, и в общественной жизни было то, что они напрасно растратили свои таланты в безнравственном, беспочвенном обществе.

Однако А. Чеховым акценты расставлены так, что изначально ощущается некая условность и ограниченность, изжитость классической ситуации *русский человек на rendez-vous*, не говоря уже о *лишних людях*. Этот рассказ – тонкая и точная сатира на мотив *русский человек на rendez-vous*. При этом важно учесть трактовку понятия «сатира» и «сатирическое». Так, по мнению В. Тюпы, сатирическое – «эстетическая модальность смыслопорождения, исходящая из архитектурной неполноты личностного присутствия ”я” в мире – такого несоответствия личности с ролью в миропорядке, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже своей ролевой границы и неспособна реализовать сверхличностную заданность, на которую претендует. <...> Для С. строя художественности смех факультативен. Решающее здесь – “отказ самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе... от всего самостного” (Гегель. т. 4, с. 280)» [Поэтика 2008: 223]. В чеховском рассказе созданная эстетической игрой с мотивом *русский человек на rendez-vous* сатирическая модальность смыслопорождения одновременно и подводит итог, и обнаруживает новые возможности дальнейших мотивных трансформаций.

Сатирическая модальность не столько показывает семантическую опустошенность мотива, сколько тех общественно-исторических, социально-политических смыслов, которые русская критика пыталась сделать определяющими в трактовке *русского человека на rendez-vous*, что подтверждает не только трансформация мотива в «Таланте», но и в «Рассказе неизвестного человека», «Невесте». Однако «Талант» в этом плане наиболее интересен, т.к. в нём сатирическая модальность, отчётливо ощущаемая пародия на мотив *русский человек на rendez-vous* и его художественно-литературное развитие и критическую интерпретацию предельно обнажены А. Чеховым, что позволяет увидеть меха-

низмы игры и возможные варианты мотивной трансформации. О правомерности такого подхода писала и Н. Живолупова, рассматривая пародирование мотива страдания, сопряженного с ситуацией русский человек на *rendez-vous*, и делая вывод о том, что Чехов таким образом трансформирует внутренний смысл сюжетной ситуации [Живолупова 2004].

Стойкое ощущение сатирического в «Таланте» создаётся, во-первых, за счёт максимально оголённой, чётко воспроизведённой композиции любовных романов. Это почти сценическая структура повествования, вызывающая аллюзии с русским классическим романом и его кульминацией – странным и неудачным любовным свиданием. Здесь важно учитывать приём остранения, аналогичный тому, который был показан Л. Толстым в знаменитой сцене восприятия Наташей Ростовской оперы, а затем проанализированный русскими формалистами. А. Чехов использует его применительно к ценностному способу воспроизведения смысловой структуры мотива и его героев. Во-вторых, сатирическое реализуется и за счёт резко начатой финальной сцены любовных отношений, и портретов героев; и бедной, опустошенной перед переездом в город обстановки дачи, в которой происходит решающее свидание; и через диалог героев, в котором чувства и мысли о высоком перепутаны с обыденно-житейскими страхами: «Глазами, полными слез, она глядит на его косматую голову, глядит и с грустью и с восторгом. А космат Егор Саввич до безобразия, до звероподобия. Волосы до лопаток, борода растёт из шеи, из ноздрей, из ушей, глаза спрятались за густыми, нависшими прядями бровей. Так густо, так перепуталось, что попадись в волоса муха или таракан, то не выбраться им из этого дремучего леса вовеки веков. <...> – Я не могу жениться. – Почему же? – тихо спрашивает Катя. – Потому что художнику и вообще человеку, живущему искусством, нельзя жениться. Художник должен быть свободен. – <...> Знаменитые писатели и художники никогда не женятся. – И вы будете знаменитостью, я это отлично понимаю, но войдите же и в мое положение. Я боюсь мамы... Она строгая и раздражительная. Как узнает, что вы на мне не женитесь, а так только... то и начнет меня изводить. О, горе мое! А тут вы еще ей за квартиру не заплатили! – Чёрт с ней, заплачу... <...> – За границу бы! – говорит он. И художник рассказывает, что нет ничего легче, как съездить за границу» [Чехов 1976: т.5, с.278-279]. Этот, построенный на сатирическом смещении и смещении смысловых пластов, любовный диалог разворачивается во вполне предсказуемый для мотивной модели *русский человек на rendez-vous* и от этого приобретающий чер-

ты трагифарса итог: ленивый, эгоистичный, бездарный, необразованный, невежественный и знающий об этом герой «...начинает мечтать... Воображение его рисует, как он становится знаменитостью. Будущих произведений своих он представить себе не может, но ему ясно видно, как про него говорят газеты, как в магазинах продают его карточки, с какою завистью глядят ему вслед приятели. Он силится вообразить себя в богатой гостиной, окруженным хорошенькими поклонницами, но воображение рисует ему что-то туманное, неясное, так как он ни разу в жизни не видал гостиной; хорошенькие поклонницы также не выходят, потому что он, кроме Кати, отродясь не видал ни одной поклонницы, ни одной порядочной девушки [Чехов 1976: т.5, 279-280]. И героиня поступает аналогично: «Мне всё представляется, какой из вас выйдет великий человек... <...> Я мечтаю... мечтаю...» [Чехов 1976: т.5, 282].

Максимально обнажая и обыгрывая модель мотива с помощью тоже максимально масштабированной идеи мечты, А. Чехов показывает ненужность для *русского человека на rendez-vous* не только полноты жизни, взаимной любви, семьи и Дома, но вообще реальной жизни, наполненной разнообразными ситуациями и событиями, которые не укладываются в готовые нормы, представления о них. Здесь в полной мере прослеживается неполнота личностного присутствия я в мире, происходит отказ от всего самостного, разрушение действительности, о чём писал В. Тюпа, апеллируя к эстетическим идеям Г. Гегеля. В «Таланте» это подчёркивается одновременной удалённостью и ненужностью для героя ни социальных, творческих перспектив жизни, ни литературных представлений о них: «Люди, незнающие жизни, обыкновенно рисуют себе жизнь по книгам, но Егор Саввич не знал и книг; собирался было почитать Гоголя, но на второй же странице уснул...» [Чехов 1976: т.5, 280]. Социальное успешное или, по крайней мере общественно непостыдное, целесообразное, будущее и несостоявшееся личное начало здесь уже не столько создают коллизию, как в тургеневском варианте мотива, сколько существуют во взаимодополнительных отношениях. Более того, они шаржируют друг друга. Но это не столько своеобразный возврат к идеям русской критики в отношении слабости, бесперспективности, безжизненности русского человека на *rendez-vous*, специфически чеховское подтверждение правильности их с позиции опыта временной дистанции, сколько обнаружение в самом мотиве, или точнее для мотива, значимости прежде всего *интимной эгоистичности натуры* героя, а не обусловленности его несостоятельности общественными, историческими событиями и обстоятельствами.

Именно эта эгоистичность, как и в тургеневской новеллистике, заставляет героя не только жить в ситуации разрушенной, неудавшейся жизни, но подталкивает его к тому, что «...элегия неудавшегося счастья образует неизменный финал», но «и неизменное сопровождение» [Пумпянский 2000: 437].

И в других чеховских произведениях, в которых происходит трансформация мотива *русский человек на rendez-vous*, это проявляется достаточно наглядно. Хотя сатирическая модальность смыслопорождения в них и не так ощутима, как в «Таланте», однако она не исчезает, а становится более тонко работающей. Точнее даже так: исчезает явный момент пародии, уступая место сатирическому как ценностному способу проявления сущности и натуры героя, и инвариантов мотива. Чеховская сатирическая модальность демонстрирует и исчерпанность соотношения, почти полного отождествления героя мотива и типа *лишних людей*, о чём неоднократно писала русская критика. Показывая своеобразную литературоцентричность сознания, чувств, поведения русского человека, в том числе и на любовном свидании, А. Чехов демонстрирует и сильный момент рефлексии этой литературоцентричности. Это, казалось бы, действительно даёт основания трактовать *русского человека на rendez-vous* во внутренней взаимосвязи и контексте типа *лишнего человека*, о чём писали исследователи [Тихомиров 2010; Литовченко 2012]. Но чеховский *русский человек на rendez-vous* не ведёт себя ни как *лишний человек*, ни как новый (*сильный, новый, слабый, маленький*) человек. Он всё время оказывается в ситуации неудавшегося счастья, непрожитой полноты своей жизни, что обусловлено не столько их общественно-литературоцентричностью, сколько невозможностью преодолеть собственный труднообъяснимый и труднопонимаемый интимный эгоизм натуры.

В «Верочке», «Огнях», как и в «Таланте», явно воспроизводится легко узнаваемый образованным читателем инвариант мотива *русский человек на rendez-vous*: (не)сделанный на решающем свидании выбор, (не)совершенный героем поступок, которые требует любовь, а также объяснение причин, внутренней мотивации такого поведения героя. Как и в «Таланте», в этих рассказах происходит эстетическая игра со смысловым мотивным центром, когда и его точное, почти тождественное воссоздание («Верочка»), и *как бы* разрушение его ценностных оснований и принципов («Огни»), приводит к неизменному результату. При всём морально-нравственном, этическом различии героев «Верочки» и «Огней», при всей принципиальной разнице их поведения в отношении влюблённой в них женщины, они оба в равной мере оказы-

ваются под властью *интимной эгоистичности своей натуры*. Их неизменно сопровождает элегия неудавшегося счастья, которая уже отличается от тургеневского варианта. Это отличие заключается в том, что сатирическое – как эстетическая модальность смыслопорождения – каждый раз обнаруживает глубокую и непреодолимую неполноту личностного присутствия в мире, несоответствие я героя его роли в миропорядке. Герой оказывается либо слишком типичным, клише *русского человека на rendez-vous* («Верочка»), либо чрезмерно аморальным, легкомысленным, не имеющим нравственных оснований, требуемых для героя мотивом («Огни»). Это снова-таки обнаруживает ненужность героев. Это, с одной стороны. С другой – такая игра показывает, что хотя герой и не может вырваться из миропорядка, который сформирован мотивом и который необходимо поддерживать и развивать личностным участием, но этот миропорядок нельзя принимать и готовым, трафаретным.

Герой «Верочки», который до любовного объяснения в ночь перед отъездом, не догадывался о чувствах героини, а до этого и не пытался свести с нею близкого знакомства, не давал повода думать о серьёзных матримониальных отношениях, оказывается в ситуации разрушенного течения давно устоявшейся жизни. Признание в любви Верочки и реакция Огнева – это явная и по структуре, и по семантике эмоций, чувств, поступков модель традиционной ситуации русского человека на *rendez-vous*, восходящая к онегинско- тургеневской схеме: « – Я... я люблю вас! Эти слова, простые и обыкновенные, были сказаны простым человеческим языком, но Огнев в сильном смущении отвернулся от Веры, поднялся и вслед за смущением почувствовал испуг» [Чехов 1976: т.6, 77]. Здесь показательны чувства героя, которые идут тотчас после испуга – защитной реакции *интимной эгоистичности его натуры*: «Грусть, теплота и сентиментальное настроение, навеянные на него прощанием и наливкой, вдруг исчезли, уступив место резкому, неприятному чувству неловкости. Точно перевернулась в нем душа...» [Чехов 1976: т.6, 77]. Любовное объяснение Верочки на, казалось бы, дружеском прощальном свидании, выявляет для героя его собственную личностную неполноту, отсутствие в себе всего самостоятельного, страх перед своими страхами, укоренёнными в литературно-культурно-житейских стереотипах, что и приводит к внутреннему слому: «Первый раз в жизни ему приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытать на себе самое положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания. У него

болела совесть, а когда скрылась Вера, ему стало казаться, что он потерял что-то очень дорогое, близкое, чего уже не найти ему. <...> Ему хотелось найти причину своей странной холодности. Что она лежала не вне, а в нем самом, для него было ясно. Искренно сознался он перед собой, что это нерассудочная холодность, которою так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни» [Чехов 1976: т. 6, 80]. Однако этот честный и жесткий самоанализ, в котором явно прослеживаются аллюзии, реминисценции русской классической литературы и критики, привёл героя к тому же поступку, который каждый раз неизменно, в силу зова своей натуры совершает русский человек на *rendez-vous*: «Войдя к себе в комнату, Иван Алексеич опустил на постель и долго-долго глядел на огонь, потом встряхнул головой и стал укладывать...» [Чехов 1976: т.6, 81]. В чеховском варианте мотива сатирическая модальность одновременно обнаруживает значимость в качестве инварианта и онегинской схемы, и интимной эгоистичности натуры героя, и важность их рефлексии героем переходной эпохи, когда происходит «...не столько усвоение традиции и её обновление, сколько сближение полярностей. \diamond уникальное пересечение параметров...» [Силантьева 2000: 27, 51]. В «Верочке» у героя «болит совесть» [Чехов 1976: т.6, 80], пробуждая возможность подлинной, но неосуществлённой любви, выступая своеобразной попыткой не ответить на зов *интимной эгоистичности натуры* героя или, по крайней мере, обосновать для себя причины странного поведения, в «Огнях» этот аспект предельно масштабируется А. Чеховым, оборачиваясь своей полярностью.

Неслучайно в «Огнях» представлена модификация мотива *русский человек на rendez-vous*, совершенная через эстетическую игру с нравственными основаниями и показанная сквозь призму аморального, точнее, откровенно гнусного и подлого поступка героя. Как далеко не случайно и то, что герой понимает всю глубину скверности своего поступка и рассказывает о нём лишь тогда, «...когда у меня есть жена и дочка» [Чехов 1977: т.7, 131]. Неизменяемый факт и позор совершенного поступка приводят и героя «Огней» к признанию, отдалённо перекликающемуся с признаниями тургеневских героев: «...я прозрел и понял наконец, что я за птица. Я понял, что мысли мои не стоят гроша медного и что до встречи с Кисочкой я еще не начинал мыслить и даже понятия не имел о том, что значит серьезная мысль; теперь, настрадавшись, я понял, что у меня не было ни убеждений, ни определенного

нравственного кодекса, ни сердца, ни рассудка; всё умственное и нравственное богатство мое состояло из специальных знаний, обрывков, ненужных воспоминаний, чужих мыслей – и только, а психические движения мои были несложны, просты и азбучны, как у якута...» [Чехов 1977: т.7, 135]. Герой «Огней» анализирует не столько свои чувства, мироощущение, сколько культуру своего мышления и мировоззрения. Чеховский герой получает возможность создать семью: он «покаялся перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и заплакал вместе с ней...» [Чехов 1977: т.7, 136]. Но это не значит, что А. Чехов обнаруживает и возможность для героя быть счастливым. Его, как и всех героев мотива, сопровождает элегия неудавшегося счастья. Чеховский герой, в отличие от тургеневских героев, признаёт, что «свою ненормальность и круглое невежество я понял и оценил, благодаря несчастью. Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, началось только с того времени, когда я принялся за азбуку, то есть когда совесть погнала меня назад в N., и я, не мудрствуя лукаво, покался...» [Чехов 1977: т.7, 136]. Однако он нигде не говорит о возможности для себя счастья как способности и дара чувствовать полноту мира. Зов *интимной эгоистичности его природы*, заглушенный нравственным переворотом и морально ответственным поступком, позволил герою не сломать жизнь, но и не дал ощутить полноты её осуществленного счастья и любви. Совесть для чеховских героев, в отличие от тургеневских, оказывается важной для осмысления причин неудавшегося счастья, полноты жизни и пределов собственного я. Она выступает тем щитом, который ограждает *русского человека* после *rendez-vous* от полного господства *интимной эгоистичности его природы*. Совесть, а не грусть, скука, как было у И. Тургенева, одновременно останавливает чеховского героя перед хаосом аморализма, цинизма, который может вызвать (не)совершенный поступок у человека переходной эпохи, и показывает возможности личностного предельно честного, деятельного диалога с толщей культурных смыслов, столь значимых для сознания и жизни русской интеллигенции. Хотя надо заметить, что в «Невесте» показан иной вариант отношений героев и совести. Однако в этом рассказе изначально и нет всей мотивной полноты: отсутствует одна из константных составляющих – любовь, что во многом определяет особенности реализации мотива *русский человек на rendez-vous*.

В чеховском варианте мотива, снова в отличие от тургеневского, для осмысления причин, для переживания трагической глубины *элегии неудавшегося счастья* не всегда нужна временная дистанция длиной в

жизнь. Пожалуй, в «Доме с мезонином», «Шуточке» и отчасти в «Огнях» соблюдается эта тургеневская закономерность. Но это не значит, что важная мотивная составляющая – время как судья и индикатор бесплодности жизни – исчезает или маргинализируется. Скорее надо говорить о новом аспекте восприятия времени, его роли в жизни героев. А. Чехов показывает, что *интимная эгоистичность природы* героя, его обремененность культурной, своеобразной общественно-литературной памятью и традициями приводят не только к нравственным сломам, усталости, но и к преждевременной старости. Молодость и старость оказываются не разными концами одной жизни, на чём постоянно акцентировал внимание И. Тургенев, а почти совпадающими, малоразличимыми состояниями. Этого не было и в «онегинской» схеме, для которой молодость, зрелость и непоказанная старость – это качественно различные составляющие жизни как процесса. У А. Чехова время осознания, переживания неудавшейся, несостоявшейся жизни максимально сжимается, ускоряется, заставляя героев более напряженно, отчётливо и обострённо чувствовать необратимость происходящего. Герой «Верочки», встретившийся с глубинами своего я и накануне, и после простого, обыкновенного и непринятого им признания в любви, ощущает: «Живу я на свете 29 лет, но у меня в жизни ни разу романа не было. Во всю жизнь ни одной романической истории, так что с рандеву, с аллеями вздохов и поцелуями я знаком только понаслышке. Ненормально!» [Чехов 1976: т.6, 73]; «Ведь мне уже под 30! Лучше Веры я никогда не встречал женщин и никогда не встречу... О, собачья старость! Старость в 30 лет!» [Чехов 1976: т.6, 79]; «Он чувствовал, что с Верой ускользнула от него часть его молодости и что минуты, которые он так бесплодно пережил, уже более не повторятся» [Чехов 1976: т.6, 80]. Время в чеховском варианте мотива *русский человек на rendez-vous* утрачивает свою протяженность, процессуальность, превращаясь в состояние героя. При этом важно, что изменяется не столько хронотоп мотива, сколько принципы восприятия и переживания времени.

Примечательно, что для новеллистики И. Бунина этот момент игры со временем, спецификой его субъективизации тоже будет характерен. Это, прежде всего, рассказ «Солнечный удар» (1925), который заканчивается хрестоматийно известным предложением: «Поручик сидел под навесом на палубе, чувствуя себя постаревшим на десять лет» [Бунин 1988: т. 4, 388]. Произшедшее с героем – это качественная личностная трансформация, заставившая его максимально напряженно и почти мгновенно пережить, испытать все значимые события и

чувства, которые приходят с житейским опытом. Острое ощущение поручиком своей внезапной старости – это одновременно и наказание, и дар за (не)сделанный выбор, (не)совершенный поступок, пережитые «...слишком большую любовь, слишком большое счастье» и эгоистичное желание «...избавиться от этой внезапной, неожиданной любви» [Бунин 1988: т. 4, 386]. *Интимная эгоистичность его натуры*, как и всех героев мотива *русский человек на rendez-vous*, заставляет поручика не только поддаться соблазну всё происходящее воспринимать как «странное приключение» [Бунин 1988: т. 4, 384], «забавное знакомство» [Бунин 1988: т. 4, 385], но и обнаружить в глубинах собственного я возможность любить, «...почувствовать такую боль и такую ненужность всей своей дальнейшей жизни без неё, что его охватил ужас, отчаяние» [Бунин 1988: т. 4, 384]. Ненужность героя после пережитой любви и (не)совершенного выбора осмысляется им не в координатах традиционной скуки, грусти, тоски, больной совести или аморальности, как это было у героев И. Тургенева, А. Чехова, а более экзистенциально: в ценностном пространстве безысходности, безрассудности и предельно обнаружившейся трагичности, изумлённости от произошедшего. Однако интенсивность переживания и осознания произошедшего сохраняет значимость того, что «неузнавание было катастрофой его жизни», но не превращается, как у И. Тургенева, в то, что «сама бесплодная старость – расплата» [Пумпянский 2000: 436]. И. Бунин поступает с героем, поддавшимся зову своей беспечности и интимной эгоистичности, жестче. Несколькими абзацами выше уже есть показатель чрезмерно быстро, необратимо для жизни и самосознания героя развивающегося времени. Молодость и старость героя стремительно, неожиданно для него встречаются и расходятся в течение нескольких часов, которые измеряются не физическими параметрами, а интенсивностью восприятия мира и себя. После обеда в гостиничном номере «он снял китель и взглянул на себя в зеркало: лицо его, – обычное офицерское лицо ... в белой тонкой рубашке со стоячим крахмальным воротничком было что-то юное и глубоко несчастное» [Бунин 1988: т. 4, 387]. А уже через несколько часов сна всё поменялось: «Ветер стих, в номере было душно и сухо, как в духовой печи... И вчерашний день, и нынешнее утро вспоминались так, точно они были десять лет тому назад» [Бунин 1988: т. 4, 387]. Для бунинского героя уже не существует актуализации причин своих чувств, поступков морально-нравственными, общественными, историко-литературными моментами, не важен и момент оправдания, самооправдания поведения. Существенным оказывается экзистенциальный аспект переживания

ния произошедшего. Но это не меняет сути и предопределённости всего того, что случится с героем мотива. И напряженность, аномальность встречи со временем, его воздействия на жизнь поручика тому доказательство. Бунинский герой, как и все герои мотива *русский человек на rendez-vous*, не может избежать катастрофы своей несостоявшейся, разрушенной жизни, которую способно показать лишь время. Однако это проявляет не обязательно постепенная, плавная, непрерывная процессуальность. Возможен и вариант непосредственного и, как всегда, катастрофического столкновения героя и времени, когда ценностный акцент предельно смещен с временной естественной длительности на событие rendez-vous и самоощущение героя.

Хотя для бунинской прозы свойственно и бережное отношение к тургеневской традиции, когда время воспринимается и, главное, переживается как процесс, естественно образующий и связующий жизнь человека, собирающий и сохраняющий все её события, поступки, чувства, постепенно и неумолимо проясняющий сущность (не)совершенного выбора. Но это характерно для поздних произведений, особенно сборника «Тёмные аллеи». В «Иде» (1925), «Русе» (1940), «Гале Ганской» (1940), «Натали» (1941), «Чистом понедельнике» (1944) наиболее отчётливо прослеживается важность временной непрерывности и дистанции в жизни героя, пережившего подлинную трагедию русского человека на rendez-vous. При этом общественная, культурно-социальная, историко-политическая ситуации не играют определяющей роли для мировоззрения и мироощущения героев, осознающих неумолимость и неизбежность своей неосуществленной жизни из-за одного rendez-vous. В этом плане и вспоминая композитора, завтракающего с друзьями в знаменитом московском ресторане в «Иде», художника-эмигранта в «Гале Ганской», и путешествующего еще по дореволюционной России героя «Руси», и героя, увидевшего свою возлюбленную в церкви в канун Пасхи 1914 г. в «Чистом понедельнике», ничем не отличаются. Для них исторические, культурно-политические, общественные события и умонастроения – лишь фон, на котором произошла трагедия их жизни, но не её причина. Герои мотива *русский человек на rendez-vous* в новеллистике И. Бунина обращены к собственным чувствам, личностным мотивам и экзистенциальным причинам своего странного поведения в единственно подлинной в их жизни истории любви. *Интимная эгоистичность природы* бунинских героев, как и тургеневских, наиболее отчётливо проявит всю безнадёжность и непоправимость их положения только в старости или зрелые годы. Но эта же *интимная эгоистичность их природы* и обнаружит

свою тотально непреодолимую власть над ними даже в мелочах. Нелучайно герой «Руси» слишком резко и грубо отвечает жене, не принимая, что он грустит, вспоминая давнюю историю, но признавая перед женой на непонятной ей латыни: «Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!» [Бунин 1988: т. 5, 291]. Аналогично и композитор из «Иды», будучи удачно женатым, признаёт перед приятелями в отношении Иды: «Солнце мое! Возлюбленная моя! Ура-а» [Бунин 1988: т. 4, 396]. Если тургеневский Санин понял смысл своего безнравственного поведения в отношении Джеммы и отправил её дочери подарок, если чеховский Ананьев понял всю аморальность и цинизм своего поступка, лишь женившись и воспитывая дочь, то бунинские герои уже не воспринимают своё поведение и катастрофу несостоявшейся жизни в морально-нравственных категориях. Для них важнее её интимный, экзистенциальный аспект.

ЛИТЕРАТУРА

Аннинский Л. Русский человек на любовном свидании. – М.: Согласие, 2004. – 276 с.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т. – М.: Русский язык, 1989-1991.

Дубинина Т.Г. Повести Тургенева 50 – 60 гг. XIX века. Вопрос об онегинской традиции в творчестве писателя. // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – Том 153, кн. 2. – 2011. – С. 97-102. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/povesti-turgeneva-40-50-h-godov-xix-veka-vopros-ob-oneginskoy-traditsii-v-tvorchestve-pisatelya> Дата доступа 11.03.2017.

Ермоленко С.И., Валек Н.А. Диалог в ситуации «всеобщего обособления», или «лишний человек» «на rendez-vous» (роман В.А. Соллогуба «Через край»). // Политическая лингвистика. – №2. – 2012. – С. 203-209. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/dialog-v-situatsii-vseobshego-obosobleniya-ili-lishniy-chelovek-na-rendez-vous-roman-v-a-solloguba-cherez-kray> Дата доступа 11.03.2017.

Живолупова Н.В. Художественная антропология Ф.М. Достоевского в творчестве А.П. Чехова: любовный конфликт как проблема греха и прощения // Вестник ОГУ. – 2004. – №11. – С.14-20. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-antropologiya-f-m-dostoevskogo-v-tvorchestve-a-p->

[chehova-lyubovnyy-konflikt-kak-problema-greha-i-proscheniya](#) – Дата доступа 11.03.2017.

Капустин Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова // Дисс. уч. ст. д.ф.н. – Иваново 2003. – 361 с.

Лингвистический энциклопедический словарь – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.

Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе: Сб. науч. тр. – Новосибирск Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы», Вып. 10 – 2012. – 299 с.

Литовченко М.В. Повесть А.П. Чехова «Рассказ неизвестного человека»: диалог с «онегинским» сюжетом. // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). – 3 (118). – 2012. – С. 132-136. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/povest-a-p-chehova-rasskaz-neizvestnogo-cheloveka-dialog-s-oneginskim-syuzhetom> – Дата доступа 11.03.2017.

Литовченко М.В. Пушкинская традиция в прозе А. Чехова // Дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. – Кемерово 2007. – 246 с.

Мокроусов А. Русский человек на randevu. // Индекс/Досье на цензуру. – № 23. – 2006. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.index.org.ru/journal/23/mokr23.html> – Дата доступа 27.03.2017.

Назирова Р.Г. Пародии Чехова и французская литература // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 150 – 158. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-parody.php> – Дата доступа 22.03.2017.

Овсяннико-Куликовский Д.В. Из «Истории русской интеллигенции» // Овсяннико-Куликовский Д.В. Литературно-критические работы. В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 2. – 526 с.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. / Под ред. член-кор. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – М. Русский язык, 1990.

Перетягина А.В. Композиционные параллели романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова – № 4. – Т. 15. – 2009. – С. 54-58. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionnye-paralleli-romana-a-s-pushkina-evgeniy-onegin-i-romana-i-s-turgeneva-ottsy-i-deti> – Дата доступа 11.03.2017.

Пономарева А.А. Онегинский код в беллетристике 1850-х годов: к постановке проблемы. // Сибирский филологический журнал. – №3. – 2015. – С.99-104.

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. / В.И. Силантьев – М.: Изд-во Калугиной, Intrada, 2008. – 358 с.

Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки культуры, 2000. – 864 с.

Ромодановская Е.К., Силантьев И.В. О принципах создания словаря сюжетов и мотивов русской литературы. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://philology.nsc.ru/elib/data/Narrativ_tradits_2014/07.Romodan_Silantiev.pdf – Дата доступа 16.03.2017.

Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса: АстроПринт, 2000. – 352 с.

Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. – Новосибирск, 2011. – 311 с.

Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). – М.: Intrada, 2007. – 256 с.

Тихомиров В.Н. «Лишние люди» в произведениях И.С. Тургенева и А.П. Чехова // Вісник Запорізького національного університету. – 2010. – №1. – С. 83-94.

Тургенев И.С. Вешние воды: Повести. Стихотворения в прозе. – К.: Рад. шк., 1988. – 207 с.

Тургенев И.С. Дворянское гнездо. – М.: Дет. лит., 1976. – 175 с.

Чавдарова Д.Д. «Русский человек на rendez-vous с европейцем» в русской литературе XIX века: любовный сюжет как метонимия межкультурного диалога. // Сюжетология и сюжетография. – 2015. – № 1. – С. 27-37. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2015-1/03.pdf> Дата доступа 16.03.2017.

Чанцев А. Русская литература на randevу // НЛЮ. – № 124. – 6/2013.

Чехов А. Собрание сочинений в 30-ти тт. – М.: Наука, 1974-1983.

Шестакова Э.Г. Особенности формирования мотива русский человек на rendez-vous в русской критике второй половины XIX столетия // Русистика: сборник научных трудов. Выпуск 12. – Киев: ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 54-66.

Шестакова Э.Г. О принципах и основах трансформации мотива русский человек на rendez-vous в русской словесности XIX – первой трети XX вв. // Антропологические сдвиги переломных эпох их отражение в литературе сб. науч. ст. в 2-х ч. Гродно: ГрГУ, 2014. – Ч. 1. – С. 278-288.

Юхнова И.С. «Онегинский» сюжет, «онегинский» миф, «онегинский» код // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского – №4 (2). –2013. – С. 181-185. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/oneginskiy-syuzhet-oneginskiy-mif-oneginskiy-kod> – Дата доступа 11.03.2017.

Якимова Л.П. Мотивная динамика в произведениях А.П. Чехова 1890-1900 годов: от скуки к терпению // Критика и семиотика. – Вып. 14. – 2010. – С. 143-168.

Якимова Л.П. Мотивная динамика в произведениях А.П. Чехова 1890 – 1900-х годов: от скуки к терпению. // Критика и семиотика. – Вып. 14. – 2010. – С.143-168.

Якимова Л.П. След Достоевского в повести А.П. Чехова «Невеста» // Сюжетология и сюжетография. – № 2. – 2013. – С. 24-29.

И.О. МАРШАЛОВА (Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1-31(Белый А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,444

ВОПЛОЩЕНИЕ «ПОДЛИННО ВИДИМОГО» (СФЕРА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОТИВОВ ПРИРОДЫ В РОМАНЕ «МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО)

Аннотация. Роман «Москва» (1926-1932) – во многом итоговое произведение Андрея Белого, преломляющее художественные и философско-эстетические достижения предыдущих этапов творчества, суммирующее воззрения писателя на современные ему события молниеносно меняющейся действительности первой половины XX века.

Совершенно особый мир составляет в произведении природа, явленная в «показах» времён года, стихий, в динамичных пейзажных зарисовках окрестностей Москвы. Данная сфера бытия в роман входит через авторское, чувственно-эмоциональное восприятие и предстаёт «очеловеченной», часто проникающей в сферу героев. Мотивы природы вследствие циклической замкнутости, непрерывающейся из года в год повторяемости последовательно сменяют друг друга и создают определенный баланс, равновесие вредоносных и «светоносных» сил в произведении.

Многоуровневая структура мотивов природы у Белого, нагруженность философско-мировоззренческими, нравственно-этическими проблемами, вычленяемость из повествовательной ткани и вписанность в общую мотивную систему раскрывают концептуальную роль данных мотивных пластов в создании художественной целостности.

Ключевые слова: литературные мотивы, природа, образ природы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, романы, анализ литературного произведения.

Парадоксальное открытие Андрея Белого – цикл романов о Москве «дореволюционного быта» и «предреволюционного разложения русского общества» [Белый 1989: 758, 760], включающий в себя следующие завершённые части¹: «Московский чудака» (1926), «Москва под

¹ К часто отмечаемой исследователями труднодоступности лексико-семантического, ритмико-интонационного, графического и других уровней трилогии Белого, к полувековому вету на переиздание трудов крупнейшего

ударом» (1926), «Маски» (1932), – уникальное по силе художественного воплощения, во многом провиденциальное свидетельство писателя – очевидца эпохи ломки вековых общественно-политических институтов и становления новой государственности, рождения нового общества, наконец, «вываривания» новой культуры. Свидетельство, вобравшее в себя многие противоречия, недосказанности, свойственные данному историческому моменту, по-особому осветившее неизбежные и кардинальные сдвиги не только в социальных явлениях, политических процессах грозного периода российской истории, но и в осознании человеком окружающей действительности и своего места в ней.

художника первой половины XX века примыкает сложнейшая задача, заданная самим автором «Москвы», – масштабность и, как следствие, полуреализованность творческих замыслов.

В предисловии ко второй части романа, составленном Белым в сентябре 1925 года (примерно за год до выхода в печати «Московского чудака» и «Москвы под ударом», объединённых волей автора в первый том прозаического цикла, названного «Москвой»), романист так определяет собственную задачу: «Роман “Москва” задуман в двух томах, из которых каждый – законченное целое; но оба лишь создают целое – “Москву”, как мировой центр. <...> Лишь в обоих томах очертится тема моего романа». Однако через пять лет во введении ко второму тому «Москвы», обозначенному как «Маски», автор заявляет следующее: «Роман «Маски» есть второй том романа «Москва», обнимающего в задании автора 4 тома». А в статье «Как мы пишем» (1930), появившейся в печати за два года до выхода «Масок» (1932), Белый делает попытку «в двух словах описать», как он создает «третью часть романа “Москва”», присоединяя «Маски» к двум предыдущим частям романа, сообщая «Москве» определенную соразмерность составляющих её элементов.

Глобальность и «безграничность» творческих «проектов» Андрея Белого во многом обусловлены «масштабностью» эпохи, вместившей в себя три войны (из них одну – мировую!) и три революции, выпавшие на долю России; пестрой и «неслиянной» воедино социокультурной средой, обступавшей писателя и переполненной сверху донизу ощущениями небывалого мирового кризиса начала XX века, масштабных трансформаций во всех сферах человеческой жизнедеятельности. Грандиозность эпического замысла Белого в некоторой степени объясняется настроенностью на постоянное «переименование», доделывание, редактирование и совершенствование собственных творений, а также чрезвычайной творческой продуктивностью в период работы над романом: «По количеству созданных писателем произведений период 1917–1934 гг. едва ли не самый продуктивный в его жизни» [Тимина 1989: 3]; «... в период Кучина (1925-1931 гг.) Борис Николаевич очень много писал во всех родах и жанрах – романы, исследования, впечатления от путешествий, трактаты ...» [Зайцев 1988: 571].

Однако именно историко-политический и социокультурный ракурс в наибольшей степени определили проблематику² и сюжетную канву «Москвы», о чем упоминал сам Андрей Белый в предисловии к третьей части трилогии, в нескольких абзацах пересказывая фабулу произведения: «... правде же я учился у природы моих впечатлений от Москвы 1916 года, поразившей меня картиной развала, пляской над бездной, когда я вернулся из-за границы после 4-летнего отсутствия» [Белый 1989: 764].

Бушующей материальной декристаллизации, неминуемому физическому распаду Белый противопоставляет стройность и этическую направленность мышления «культурного» человека и утверждает власть сознания над дисгармоничным устройством быта, «реинкарнирует» живую человеческую мысль, способную к синтезу, к объединению противоборствующих начал бытия и воссозданию на их основе прочной системы знания – фундамента нового жизнестроительства. «Антитеза восходит к синтезу» [Белый 1989: 760], – утверждал сам писатель в предисловии к «Маскам». Таким неоконченным, подразумевающим постоянное продолжение восхождением к светлому, чистому, синтетически полному бытию являются все три части романного цикла «Москва», объединенные сквозными мотивами и образами, придающими трилогии структурное единство, идейно-тематическую целостность и концептуальную установку на постижение таинств бытия, пересоздание мира согласно духовным идеалам³.

² В несколько схематическом виде речь идет о природе гениального, способности к величайшим открытиям и ответственности учёного и его окружения за изобретение и его практическое применение. «Тема в то время, – пишет В.Н. Демин, – исключительно модная и в разной форме активно обсуждаемая на страницах печати (свидетельством последнего, помимо эпопеи Андрея Белого, может служить также известный роман Алексея Толстого “Гиперболоид инженера Гарина”»)» [Демин 2007: 348]. Принципиально важно отметить, что на протяжении всего XX в. проблема чистоты научных достижений и их мирного применения не только не «вышла из моды», а приобрела глобальный, всеохватный характер. В «Москве» проявился в полной мере провидческий дар Андрея Белого, ибо «описывая теоретические изыскания профессора-математика Коробкина, Белый предсказал создание не только *лучевого*, но и *ядерного (электронного)* оружия и бомбы, которая “взорвет весь мир” ...» [Демин 2007: 356].

³ Ср. также: «Белому не удалось завершить роман, не удалось дойти до “синтеза”, к которому он стремился. Можно даже считать, что художественное произведение не поддалось замыслу Белого, а осталось в промежуточном состоя-

Особый мир, организованный по своим законам, составляет в трилогии «Москва» природа, явленная не в статичных описаниях, а как бы в «представлениях»⁴ времен года, стихий, в динамичных пейзажных зарисовках окрестностей Москвы. Природа в роман входит через авторское, с одной стороны, чувственно-эмоциональное, с другой – рационально опосредованное, восприятие. Она предельно «очеловечена», разомкнута и часто проникает в сферу героев. По существу, являясь свободными, мотивы природы представляют собой единственное, что конструирует пространство распадающейся Москвы, придавая ему некоторую степень устойчивости вследствие циклической замкнутости, непрекращающейся из года в год повторяемости природных явлений, сменяющих друг друга на страницах романа и создающих определенный баланс, равновесие вредоносных и «светоносных» сил.

Первое «описание» внешнего пространства, окружающего героев, в «Московском чуде» совпадает со стремительным похолоданием, т.е. переходом осени в зиму: «Тут пошел – листочек, сукодрал, древолломные скрипы. Уже начинался холодный обвой городов» [Белый 1989: 54]. Глобальное похолодание, с привычной, бытовой точки зрения, лишь знаменует собой приближение сурового времени года, на фоне которого совершаются события первой части романа. С позиции же ведущих героев, свободно распространяющийся и всепроникающий холод символизирует начало усиления разобщённости в отношениях домочадцев семейств – Коробкиных, Мандро, Задоятовых.

«Отравленным бронхитом» влетает «струя морозная» [Белый 1989: 85] в дом профессора математики после того, как открылась кража книг из библиотеки Коробкина-старшего сыном Митей.

Грозную атмосферу назревающего скандала в семье Задоятовых «накаляет» разыгравшаяся метель вокруг особняка профессора словесности:

«Ореховый торт. А не дом!
Точно в торте, сидел Задоятов.

нии, неоконченным, как будто тоже в метаморфозе, в ожидании чего-то. Этим Белый опять напоминает Гоголя, который тоже хотел, но не смог написать продолжение «Мертвых душ» и осуществить свой не только художественный, но и, прежде всего, этический замысел. Как у Гоголя, так и у Белого рука художника не подчинилась руке человека. В итоге у Гоголя получился изувеченный роман, а у Белого – роман распухший, роман, сюжет которого «разросся»...» [Морар 2017: 673].

⁴ «Показ вместо описания» – так определяет для себя Белый творческую задачу воплощения «подлинно видимого» [Зайцев 1988: 574].

За стеклами окон второго этажика морщились сборочки крапчатых штор с очконосою дамой под ними <...>; поднимались два синих очка из-за стекол, – огромных до ужаса; и – все рассеялось: серо-ореховый дом, точно рушась темневшими окнами в мути и в жути, свой угол показывал из пересвистов и завизгов; скверик – исчез; подворотни – развылились; заборы ломились.

И двум неслись раздымочки из труб» [Белый 1989: 129].

Вторая глава первой части «Москвы», обозначенная как «Дом Мандро», начинается с показа внешней среды, качественно родственной микроклимату квартиры богатого коммерсанта. В природном пространстве Москвы тем временем «октябрь пробежал в ноябри» [Белый 1989: 62]:

«... коротели деньки, протлевая в сплошную чернь темней; ветер стал ледничать; засеверил подморозками; мокрые дни закрепились уже в холодель; дождичек обернулся в снежиночки» [Белый 1989: 61].

В домашнем кругу семейства Мандро тоже наметились изменения:

«Эдуард Эдуардович стал замечать: между всеми предметами в комнатах происходили какие-то – да-с – охладенья; натянутости отношений сказались во всем; воду пробуешь – нет: холожавая; ручку от двери, и та: вызывает озноб» [Белый 1989: 62].

Во всех рассмотренных случаях природный пласт наплывает на устройство быта, внутренний распорядок жизни героев и становится проводником и подтверждением их сомнений, страхов, душевных терзаний. Лизаша Мандро, ощущая ненатуральность, натянутость отношений с обожаемым ею отцом, предчувствует наступление «ледникового периода» – в окружающем мире и в собственной жизни:

«Руками раздвинула кружево шторы и пальчиком пробовала леденелости; холодно там, неуютно: бульжники лобиками выкругляются четче – с пролеткою тартакают; скроются: саночки будут под ними полосьями шаркать; уж день, одуванчик, который пушится из ночи, обдулся и сморщился: мерзленьким шариком; шарик подкидывать будут ...» [Белый 1989: 68].

Таким «мерзленьким шариком», игрушкой в руках негодяя Мандро, заложницей собственных искаженных представлений о жизни становится сама Лизавета, существующая в губительной атмосфере богатой квартиры «между драмой и взлетом» [Белый 1989: 71], милостью и грубостью отца.

Застывание природы, её умирание, зимнее окостенение в «Московском чуде» знаменуют завязку трагедий основных действующих лиц. «Осенний, сумрачный» пейзаж первой части трилогии, по мнению

Н.В. Барковской, «символизирует дьявольскую власть Мандро» [Барковская 1996: 268], разлитую в мире повсеместно. И действительно, пейзажные зарисовки разгулявшейся стихии зачастую выдержаны в «цветовой гамме», нередко сопутствующей Эдуарду Мандро во внешнем облике, обстановке квартиры. Так, профессор Коробкин, перепуганный встречей со своим будущим мучителем, в панике покинув дом коммерсанта и плутая по улочкам, становится свидетелем странного атмосферного явления, напоминающего ему иссиня-черную шевелюру Мандро, которую «года увенчали седыми рогами» [Белый 1989: 73]:

«... клок из тумана висел в нависающем исчерна-сизом и исчерна-синем прихмурии, откуда рвануло струей ледяною.

В чем дело?

Мандро!» [Белый 1989: 191].

Повторяющийся мотив вселенского холода, неостановимого и всепроникающего, от которого невозможно укрыться и в натопленных комнатах, говорит также о приближении страшной трагедии не только в жизни отдельно взятых москвичей, но и людей всего мира, всей земли:

«Да, в эти дни роковые земля – в полуобмороке: связывается морозами; полуубитое сердце прощается с чем-то родным» [Белый 1989: 71].

Возможно, это прощание со всем бывшим укладом жизни, со всей в веках сложившейся и ныне погибающей культурой, снесенной с лица земли мировой войной и революцией. Прощание, знаменующее собой мучительное «вываривание» новых основ, выстраивание новых констант бытия, отвечающих условиям мятежного времени.

В приближении к обжитому человеком пространству пейзажные зарисовки, природные мотивы сопутствуют нагнетанию тяжелых настроений героев, смутных ощущений – предчувствий грозящих им бед. Но взятая сама по себе, как самодостаточная и независимая от антропогенного фактора сфера бытия, природа великолепна в первозданной красоте и величии, в неисчерпаемой, вечной сущности, в ежедневном капризном непостоянстве или планомерной смене времен года:

«Вот и стала Москва-река.

Салом омутилась, полуспособная течь: пропустила ледишко: и стала всей массой своей: ледостаем блистающим.

Зимами весело!» [Белый 1989: 80].

Кому «весело»? Оказывается – простому люду, занятому нехитрым полезным делом, нанятому «снеги разбрасывать, скалывать лед» [Белый 1989: 80]. Примечательно, что именно в народной языковой

стихии автор черпает вдохновение для новообразований⁵ типа «холодай холодаевич» [Белый 1989: 80], рождающих персонифицированный образ первого зимнего месяца («стужайло») и грянувшего мороза. Величание по имени-отчеству сродни почтительному называнию природных явлений в фольклорных источниках, а также обозначению «лихорадок в русских заговорах, основанных на представлении о необходимости задобрить болезнь» [Зубова 1989: 160]. Уважительное, осторожное отношение к природным стихиям и, одновременно, умение наслаждаться щедрыми дарами природы – по Белому – залог сохранения внутренней цельности, духовности человека.

В «Москве под ударом» вновь встречаем подобную форму величания:

«...дождь, Сверкунчишко Терентьевич, затеньтеренькал по крыше; и стал переулок не Табачихинским, а Сверкунчихинским; Камень Петрович стал Камнем Перловичем; камни и крыши испрыскались дождичком» [Белый 1989: 230].

И здесь природные мотивы, выраженные в индивидуально-авторской манере, базирующейся на звуко-цвето-световом восприятии просыпающегося после суровой зимы мира, опираются всё же на глубокую фольклорную традицию ритуального наделения сил природы индивидуальными именами.

Возрождение животного и растительного мира весной, одухотворенность окружающего человека пространства резко противопоставлены хаотичному устройству Москвы, мертвенности её обывателей («безрылые толпы» [Белый 1989: 230]), узости, сдавленности городских улочек, нагромождёнью домов («ком комом» [Белый 1989: 231]). При малейшем приближении к человеческому жилищу, грязному, неопрятному, неустроенному быту москвичей стирается свежесть и чистота окружающей действительности. В природе начинается брожение:

⁵ Н.А. Кожевникова, анализируя лексический состав «Москвы», утверждает следующее: «Новообразования составляют лишь часть необычных слов. Другая же часть имеет другое происхождение». Так, например: «Нелитературными словами из словаря Даля обозначены предметы и явления внешнего мира, природа, смена времен года, сопутствующие им явления: “Полулунок несется” – Д. полулунок ‘полулуние, полулунный знак на мечете, на бунчуке, полумесяц’; “Как зарчиво-розов косяк; белый дом – уже кремовый; там солнояды открылись” – Д. солнояд сиб. ‘запад; закат или заход солнца и страна, где оно садится’». – См.: *Кожевникова Н.А. Роман А. Белого «Москва» и словарь В.И. Даля // Русский язык в научном освещении. М., 2001. № 2. С. 14-39.*

«Загрозарело: ругается где-то прохожая туча; темнеет; за крышею семиэтажного кубища небо – взадуй: сухоплясами в окна; и – молньями в окна; дом, каменный ком, вспыхнув в выжелчень пламени, смерк; и в нем кто-то, дряхлый, на белой стене в переулочке, вспыхнувши шеей и челюстью, – смерк» [Белый 1989: 232].

«“Атмосфера” происходящего в переулках и тупичках наполнена inferнальными испарениями (морок, жуть, мгла), все это трансформируется и оседает в сознании жителей», – замечает Н.Г. Шарапенкова о демонической составляющей «разразившегося во всей полноте Хаоса» [Шарапенкова 2012], все более охватывающего Москву. «Дряхлец», тащащий «челюсть на шее» в «пустом переулке» [Белый 1989: 232], – порождение всё той же морочливой атмосферы полусгнившего города, ещё одно «инфернальное испарение», напоминающее, что Конец близок, гибель старого мира неизбежна.

В атмосфере готовящегося вот-вот разразиться удара (сначала – революционного («... гики пошли по московским трактирам; галданы – по чайным; уже салотопный завод бастовал ...») [Белый 1989: 243]), затем – военного и вновь – революционного), стираются границы между явлениями социального и животного (растительного) мира. Так, мещанин Грибиков, соглядатай любых действий Коробкина, всю свою злополучную жизнь, по словам автора, провисевший «Кашеем» на «паутине», сотканной «из сплетен – лихих, переулочных, цапких, московских» [Белый 1989: 243], ранним летом слег с отравлением, однако не исчез из тревожной, «пропитанной» слезками и провокациями столичной действительности:

«... может быть, – всюду он выступил: летнее время; и всюду росли теперь грибки; даже – на пнях: род поганок» [Белый 1989: 243].

Смещение, взаимопроникновение, смешивание различных сфер быта и бытия в романе Белого происходит повсеместно. О таком восприятии различных сторон жизни и особенностях отражения мятежной действительности в искусстве, культуре упоминал Н.А. Бердяев в знаменитой публичной лекции «Кризис искусства», прочитанной в Москве 1 ноября 1917 года: «В старом, казавшемся вечным, искусстве образ человека и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов мира, от минералов, растений и животных, от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств. В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного машинизированного чудовища, именуемого современным городом» [Бердяев 1990: 9–10]. После во многом еще отграниченных друг от друга идеоло-

гических, политических, социокультурных, художественных формаций позапрошлого столетия, в начале XX века все сдвинулось со своих мест, перемешалось, раз и навсегда сошло с замкнутых орбит. И городскому пространству в этом безудержном смещении отведено далеко на последнее место. Камнем преткновения для Андрея Белого оказалась именно городская культура, наращивающая темпы механизации в угоду обществу потребления, тем самым увеличивая пропасть между чрезвычайно успешными людьми (удачливыми коммерсантами, обеспеченными фабрикантами, успешными финансистами) и беднейшими слоями населения. Гибельное действие повсеместной автоматизации, сделавшей человека придатком машины, её составным и неглавным элементом, – подобный мотив звучал ещё в ранних творческих опытах писателя. В статье «Луг зеленый» (1905) современное урбанистическое общество, лишённое духовных идеалов и нравственных ориентиров, представляется несущим смерть всему живому. Это «общество – машина, поедающая человечество, – паровоз, безумно ревущий и затопленный человеческими телами» [Белый 1994: 328]. Андрей Белый оказался одним из наиболее чутких творцов своего времени, не только уловивших меру катастрофического сдвига всех сфер человеческой жизнедеятельности, но и осознавших последствия этих роковых изменений.

В таком ключе, пыльная буря, опустившаяся на город в романе, может быть идентифицирована уже не просто как природный катаклизм, стихийное бедствие. Она несёт в себе зачатки большего и страшнейшего: вселенского вихря, мировой войны, колеблющей сами основы человеческой жизнедеятельности. Она заряжена рабочим волнением, отравлена пропылённым бытиком московских квартирок, недомолвками, непониманием, ненавистью друг к другу представителей разных общественных групп:

«И над крышами дергались змеи; от дворика вихорок пыли вывинчивал, чтобы свинтиться с пылями, которые вздул Гнилозубов второй, потому что район переулочный – вихорел; то есть: квартиры подпыливали; заходявши винтами, заползав ужами, – они выволакивались из окошек на улицу; столб пылевой над Москвою бросался под небо, став хмурью и бурью; за тридцать пять верст извещались окрестности: вихрище близится» [Белый 1989: 245].

Вторая часть трилогии, в целом выдержанная в апокалипсическом настроении гибели всей прежней жизни, проходит также под знаком нарастания и развязки трагедий перечисленных московских семейств. В природном плане зимающая оторопь сменяется «кричащими жарами» [Белый 1989: 242], нарастающими по мере приближения к кульминацион-

ной точке повествования: избияния профессора в собственном доме алчущим завладеть его математическим открытием Мандро, который в диком угаре насилия превращается в «гориллу» и становится «жегуном», свечой выжегшим глаз Коробкину. С Мандро, вообще, связан самый распространенный ряд животных ассоциаций в романном цикле. Незадолго до надругательства над дочерью он назван тигром, возлежащим в своей переполненной экзотическими предметами спальне:

«Пестрятина перьев, пестрятина тканей; не стол, а – парчовник: явайское что-то; бамбук – не гардины – скрывал вырез окон; и дверь в его спальню завесил тростник; в тростниках “он”, как тигр – залегал»⁶ [Белый 1989: 286].

Тигр в историко-культурном контексте, а также символическо-эстетическом плане, наделен двойственной семантикой: как священное животное, в представлениях народов мира, олицетворяющее мощь и силу, и как реальная угроза человеку при непосредственном контакте с ним. Античность связывает хищника с культом Диониса, называя тигра, наряду (или в функции замещения) с пантерой, леопардом, рысью и барсом, ездовым животным бога виноделия и плотских утех⁷, что, учитывая характер преступления Мандро, совершенного над дочерью, не может не быть принято во внимание.

В отношении Мандро негативная семантика образа тигра подкреплена рядом других бестиальных масок, звериных обличей, как то: «черный тарантул», хватающий муху («... такой мухой Лизаша была; такой мухою были профессор Коробкин с открытием» [Белый 1989: 286]); «кот», несущий добычу «в невыдирные чащи свои» [Белый 1989: 287]; «змея»; «летающее млекопитающее с острова Явы»; «сребророгий, надушенный тур», красующийся «на фоне сплошной тростниковой

⁶ Вычурность и эклектика обстановки в комнате Мандро одновременно вбирает в себя культурный код Юго-Восточной Азии («малайская комната»), индонезийские мотивы («явайское что-то») и «культуру жрецов» Латинской Америки («мексиканские древности»). «Залегание» Мандро, подобно тигру, в бамбуково-тростниковой спальне сродни также восточноазиатским мифологическим представлениям, согласно которым «тигр в бамбуковой роще ... символизирует одержимое злом человечество в повседневном мире» [Мифы народов мира 1988: 512].

⁷ Ср. также: «Культе Диониса был связан с освобождением от оков условностей, с эротизмом и разгулом страстей. В шествии Диониса участвовали вакханки, сатиры, бассариды. Потеряв разум, они сметали все на своем пути. Виновик торжества ехал на колеснице, в которую были впряжены дикие звери – тигры» [Башко 2007: 81].

завесы» [Белый 1989: 289] в спальню—«павлятник» и пр. Отсутствие человеческого, сколько-нибудь личного содержания за этими масками подчеркнуто переходом на пейзажный уровень повествования. Пустота внутреннего мира Мандро уподобляется «куску зачерневшего неба, каймящего месяц; ведь кажется: чернь эта – что-то; ну облако». Но «чернь – “ничего”!» [Белый 1989: 287]. В обрисовке внутреннего и внешнего облика Мандро, по замечанию А. Морар, «часто подчеркивается чернота»: «... он бывает “черногором-черноватиком”, “чернолапым”, “черноротым” ... и сравнивается с фигурой или статуей пугающего “негра”. <...> В миропонимании Белого как монструозные фигуры античных мифологий, так и негритянские (чернокожие) племена выступают общеизвестными, типичными символами. Первые предвещают Апокалипсис, Новую Атлантиду, а вторые воплощают одичание декадентской Европы, ведущее к распаду цивилизации по образцу древних культур африканского континента» [Морар 2017: 672].

Глубокая семиотичность, характерологические, символично-метафорические функции природных образов, «утяжелённых» поэтикой мифов народов мира, полнее раскрываются при приближении к сфере героев и способствуют формированию целостной, многоаспектной характеристики персонажа.

Настроенность на мировую гармонию, созерцательность, сопричастность всему живому, взаимная, идущая из глубины души симпатия друг к другу и каждому деревцу, цветочку, «мурашу», попадающим на пути, отличают поведение профессора и его дочери Наденьки, прогуливающих по весеннему лесу⁸. Надя, вообще, прекрасно «вписывается» в окружающее пространство. В определённый момент даже происходит перевоплощение москвички в лесную нимфу, обходящую дозором цветущие владения:

⁸ Об особой значимости для человека способности видеть и слышать окружающий его мир природы, об умении органично влиться в обступающее пространство (что само по себе уже является своеобразным критерием годности индивида для жизни, наивысшей ступенью душевности и человечности личности) упоминал Андрей Белый в беседах с К.Н. Бугаевой: «Я не умею быть умным, когда щелкает птица, когда пчелка жужжит и облако пушится над сосной. Умничать нужно в стенах. В них мы довольно сидим... Вырвешься в кои-то веки: полюбоваться, порадоваться... Не до умных тут слов... Только успеи примечать... Закипают живейшие мысли... Не от головы: от глаза, от уха, от ритма дыхания. <...> А будешь переть со своей психологией, так мимо всего и пропрешь... Черствые души: без глаз, без ушей... Мертвецы...» [Бугаева 2001: 110-111].

«Скрылась с серебряной песенкой в зелень, жидневшую солнечною желтизною, вспугнув синезобую птичку: колечко играло сквозь зелень лиловою искоркой с пальчика: две горихвосточки вспысками красно-оранжевых хвостиков из-за шиповничьих зарослей яро бросились за мушкой – у пруда с бутылочно-цветной водой, отражающей сумрак оливковых рощ: ликом, ясным, как горный хрусталь, – отразилась она: развевалась на плечике густоросль мягких, каштановых прядей» [Белый 1989: 257].

Иначе природный пласт вторгается в драму Никиты Васильевича, университетского товарища Коробкина, и жены Ивана Ивановича Василисы Сергеевны в момент посещения профессоршей загородного дома, где Задопатов ухаживал за парализованной супругою. В угасающем беспредметном диалоге давних любовников проскальзывают перечисления дачных растений:

«– Акация...

– Кажется мне, что – р о б и н и а .

– Кажется, что из семейства бобовых...

– По-нашему значит – гороховик; ну, я пошла...

Двадцатипятилетняя связь очень странно пресеклась: ботаникой» [Белый 1989: 263].

Уточнение «Кажется мне, что – р о б и н и а» вслед за репликой Василисы Сергеевны «Акация...» выделено автором разрядкой, что структурно-семантически значимо в тексте. «Робиния ... – род кустарников и деревьев сем. бобовых; самый известный вид – л ж е а к а ц и я , или б е л а я а к а ц и я , с ароматными цветками в крупных кистях» [Современный словарь 1993: 534]. Так, на пустой болтовне о подделке, имитирующей подлинник, оборвался (однако – лишь на время!) и псевдороман, скреплённый ложью и тайной, скрываемый четверть века от всего света. И всё же взамен утраченной любовной иллюзии Задопатову представилась уникальная возможность духовного перерождения, ибо он «нашел свое счастье с женой», о которой заботился теперь постоянно, сознавая «свой долг перед нею» [Белый 1989: 262].

Василиса Сергеевна также впервые искренне ощутила горечь утраты. Страсть к употреблению в речи иноземных слов и выражений иссякла при объяснении с Никитой Васильевичем. Профессорша перешла на русский в момент расставания: «По нашему значит – гороховик...». О смешении в речи иностранных выражений с русскими фразами, о всевозможных фонетических и интонационных деформациях в момент острого эмоционального переживания героя писал В.П. Руднев, утверждая, что подобные неправильности речи или резкие смены привычных

изречений – следствие неизбежного «саморазоблачения эгоцентризма и самолюбования»⁹ [Руднев 1988: 109].

Постепенно летний зной «Москвы под ударом», когда «день был – парун; разомлели от жару; и зори – булаными стали ...» [Белый 1989: 312], сменяется новым похолоданием в «Масках». Циклически замыкается календарное время.

Знаменательно: впервые именно в «Масках» звучит органичный и во многом верно отражающий внутреннее состояние Лизаши образ дерева, «в ветер рванувшегося» к истинному свету и теплу – узнавшему её Коробкину, но «корнями привязанного» [Белый 1989: 676] к обстоятельствам нынешней жизни, почве, так тщательно сдобриваемой идеями мужа – революционера Киерко-Тителева.

И разлитый в природу холод третьей части трилогии не равен всепроникающему и разрушающему всё на своём пути холоду «Московского чудака». Герои перестают его ощущать. Он больше не властен над судьбами, душами пострадавших, изменившихся и даже возродившихся после тяжелейших испытаний к новой, неизведанной жизни людей.

В момент последней пронзительной встречи Мандро и Лизаши, в окно наблюдающих появление занесённого снегом офицера, оба не двигаются с места, бесстрастно глядясь как в лицо офицера, так и разгулявшейся стихии:

«Все – миголет, мимопад.

Заревой купол облака встанет над местом, где в нижних слоях атмосферы смерч крыши срывает и валит деревья; под куполом – тьма; град – с яйцо; и выше ужаса – встал онемевший, зареющий розовато-белый – во все бирюзовое – купол.

⁹ В.П. Руднев приводит интереснейший пример использования фонетически деформированного слова в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого: «Алексей Александрович Каренин, объясняясь с Анной, в волнении оговаривается и произносит вместо “перестрадал” – “пелестрадал”». Исследователь убежден, что «такое слово дается герою, пережившему тяжелое потрясение, и характеризует искренность его душевных проявлений». Примечательно, что в «Масках» Эдуард Эдуардович Мандро, пришедший с повинной к дочери после продолжительного разрыва отношений, произносит, отчетливо шепелявя: «Я снова ш тобою, мой друг!» [Белый 1989: 730], где также «искреннее, проникновенное слово как бы продирается сквозь свою материальную оболочку (поэтому оно и деформируется фонетически), чтобы проникнуть в глубь человеческой души» [Руднев 1988: 107, 110, 111].

Пока еще миг, заключающий вечность, оконным стеклом отделяет, не глупо ль заботиться, что там?» [Белый 1989: 734].

Так же «не осызает мороза из рамы пустой» [Белый 1989: 754] устроивший это свидание Коробкин, осознающий истинность своего убеждения («состраданием испепеляется злоба»), но не ведающий, когда человечество обратится к сознательной и сострадательной жизни:

«Между миром и ним все – вторично обрушено: он – как в ядре, из которого выстрелили – в звезды звонкие.

Видно – <...>.

– Высоко залетели, профессор» [Белый 1989: 753].

Отсутствие описаний, создание динамических картин окружающего человека пространства, внедрение природного пласта в быт и бытие беловских героев, усиление тягостного ощущения вырождения города-гиганта и противопоставление ему неиссякаемой природной жизни – в сущности, и есть сфера функционирования рассматриваемых мотивов в трилогии Андрея Белого. Мотивы природы то «размывают» действие романа, смещая акцент с конкретно-исторического момента на метафизические величины и общие законы бытия, то нагнетают и усиливают эффект происходящего с ведущими героями. Они служат структурно-семантическими скрепами для связывания частей трилогии в единое целое: циклически замыкают романное время, сопровождая героев во всех ипостасях – то оттеняя личины, то срывая маски.

ЛИТЕРАТУРА

Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н. Энциклопедия символов / Л.С. Баешко, А.Н. Гордиенко, А.Н. Гордиенко; под ред. О.В. Перзашкевича. М.: Эксмо, 2007.

Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.

Белый Андрей. Луг зеленый // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 328-334.

Белый Андрей. Москва: Московский чудак; Москва под ударом; Маски / Сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой. М.: Сов. Россия, 1989.

Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990.

Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

Демин В.Н. Андрей Белый. М.: Молодая гвардия, 2007.

Зайцев П.Н. Московские встречи. (Из воспоминаний об Андрее Белом) Предисловие Юрия Юшкина. Публикация и примечания В. Абрамова // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Сов. писатель, 1988. С. 557-591.

Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.

Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2-х тт.) / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. К-Я.

Морар А. Монстры и монструозность в «Петербурге» и «Москве» Андрея Белого // Арабески Андрея Белого: жизненный путь, духовные искания, поэтика / Ред.-сост. Корнелия Ичин, Моника Спивак. Белград: Филологический факультет, 2017. С. 669-674.

Руднев В.П. Поэтика деформированного слова («Война и мир» и «Анна Каренина») // Даугава. 1988. № 10. С. 107-111.

Современный словарь иностранных слов: Ок. 20 000 слов. М.: Рус. яз., 1993.

Тимина С.И. Последний роман Андрея Белого // Белый А. Москва: Московский чудак; Москва под ударом; Маски. М.: Сов. Россия, 1989. С. 3-16.

Шарапенкова Н.Г. Мифопоэтическое пространство романа Андрея Белого «Москва» [Электронный ресурс] // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 146. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskoe-prostranstvo-romana-andreya-belogo-moskva>

Л.Ю. ПАРАМОНОВА (Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-1(Сологуб Ф.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,445

«ЛЕГКОЕ МЕЧТАНЬЕ» ИЛИ ТРАГЕДИЯ ИМПЕРСКОГО ПЕТЕРБУРГА: ЦВЕТОЗВУК В СТИХОТВОРЕНИИ Ф. СОЛОГУБА «ОВЕЩЕСТВЛЕННАЯ ДРЕМОТА...»

Аннотация. В статье приводится анализ стихотворения Федора Сологуба с целью выявления особенностей образа Петербурга и его цветофоносемантической окраски в данном произведении. Цель исследования – проследить соотношение преломленного в стихотворении образа города и его цветофоносемантической окраски, наблюдая, как цвет формирует создаваемый поэтом облик города и влияет на его эмоциональное восприятие. В ходе анализа автор статьи опирался на труды, посвященные фоносемантике и значению цвета и звука, написанные современными учеными и самими символистами. Автор исследует, как цвет формирует создаваемый поэтом облик города и влияет на эмоциональное восприятие стихотворения. Доказывается существенная роль цветозвука в углублении содержания произведения.

Ключевые слова: цветозвук, фоносемантика, Петербург, петербургский текст, образ Петербурга, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество, анализ стихотворения.

Тема Петербурга – благодатная почва для русской поэзии и прозы, этот город всегда привлекал и продолжает привлекать к себе внимание, рождать мифы, менять лица и краски, становясь сверхреальностью, в которой сфера ирреального и реалистичного тесно переплетены и неразрывно связаны между собой. Тема Петербурга в русской литературе претерпела множество изменений и интерпретаций, от города-чуда, пророчащего России светлое будущее до апокалипсического града Антихриста, призрачного, угнетающего и угнетенного, обреченного на гибель. В любом случае этот город всегда был и остается «сверхнасыщенной реальностью» [Топоров 1995: 261], полной образов, фантомов, звуков, призраков и загадок. На протяжении XIX-XX веков интерес к городу на Неве не ослабевал, сформировав особый пласт художественного текста – петербургский текст. Исследованием

специфики петербургского текста занимались многие ученые, среди них – Н.П. Андиферов, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, З.Г. Минц и др.

Образ Петербурга ярко представлен в творчестве поэтов Серебряного века, главными «фигурами» здесь следует назвать А. Блока, А. Ахматову, О. Мандельштама. Среди символистов особенно часто обращались к теме Петербурга А. Белый и А. Блок. Все эти авторы создали свои варианты петербургского мифа. В данной статье мы обратимся к стихотворению Ф. Сологуба «Овеществленная дремота» в аспекте символики цвета. Наша задача – проследить соотношение преломленного в нем образа города и его цветофоносемантической окраски, наблюдая, как цвет формирует создаваемый поэтом облик города и влияет на его эмоциональное восприятие. В ходе нашего анализа мы будем опираться на труды, посвященные фоносемантике и значению цвета и звука, среди которых работы Ю. Казарина и А.П. Журавлева, а также разработки самих символистов и их современников по теории цвета и звука: А. Белого, К. Бальмонта, П. Флоренского.

Обращаясь к стихотворению Сологуба, мы видим довольно живой, яркий образ города. Петербург у Сологуба – центр империи, он предстает в блеске и золоте, это город славы и воинской доблести, пышный и нарядный. Но что скрывает в себе эта внешняя торжественность?

*Овеществленная дремота –
Адмиралтейская игла,
Вверху кораблик. Позолота
На них мечтательно светла.
На это легкое мечтанье,
Летящее в святую весь,
Так непохожа строгость зданья,
Которое воздвиглось здесь.
В определенных, ясных тонах
И красных крыш пологий склон,
И барельефы на фронтонах,
И охра стен, и мел колонн.
А там, за каменным порогом,
В стальной замкнувшись затвор,
Чертог вознесся за чертогом
С большими окнами в простор.
Там собирались адмиралы.
Пройдя багровый дым боев,*

*Они вступали в эти залы
Для управительных трудов.
Пестрели ленты, и сверкали
Медали, звезды, ордена,
Брильянты, золото, эмали,
Всё, чем кокетлива война.
Засматривался часто чертик
Тщеславья или власти бес
На золоченый тонкий кортик
И на эмалевый эфес.
Кораблик плыл, гоним ветрами,
Как все кораблики плывут,
И проносились перед нами
Цусима, Чесма и Гангут.
Так переменчивые годы
Текли, текут и будут течь
В веках неволи и свободы,
Пока не перекован меч.*

[Сологуб 1979: 597]

Начинается стихотворение с образа кораблика, который предстает символом легкости, свежести и святости: «Позолота // На них мечтательно светла». Он ассоциируется с образом старого петровского Петербурга, который проступает сквозь последующие строчки стихотворения как нечто светлое, безвозвратно утерянное в нынешнем блеске и тяжести. Весь город представлен через образ Адмиралтейства, детище Петра I, воплощающее в себе тщеславие нынешнего поколения и слепое стремление к власти. Любопытна цветовая гамма стихотворения на предметно-тематическом уровне: в первых строфах, как уже говорилось, мы видим мечтательность и позолоту – этот цвет в таком контексте словно бы отражает лучи солнца и создает легкое, светлое настроение. В этом свете и «красных крыш пологий склон», и «охрана стен» смотрятся светлыми и чистыми красками, полными надежды и жизни. Однако, начиная с третьей строфы, автор вводит эмоциональный контраст – «а там, за каменным порогом, В стальной замкнувшийся затвор...». Как противопоставление этой живости и открытой светлоте, современные здания Петербурга – стальные, каменные, бездушные. Через образ камня косвенно закрадывается серость, тот самый цвет, который А. Белый некогда назвал «чёртом» [Белый 1994: 202]. Но кроме серости, если взглянуть на стихотворение как на карти-

ну, сразу же буквально ослепляет блеск и пестрота – это бездушные подчеркивается создаваемыми образами тщеславия и показной торжественности:

*Пестрели ленты, и сверкали
Медали, звезды, ордена,
Брильянты, золото, эмали,
Всё, чем кокетлива война.*

[Сологуб 1979: 597]

Большая часть стихотворения, как мы видим, посвящена именно имперской тяжести, гнетущей город. Он вынужден жить в постоянном блеске, в мишуре, благодаря тому самому «*чертику тщеславия*», образ которого появляется в середине стихотворения наряду с «*бесом власти*». Эта нечисть основательно завладела Петербургом и крепко держит его в своих цепях. Обращение к inferнальным, потусторонним силам, олицетворяющим людские пороки, очень показательное для смысловой нагрузки стихотворения. Возвращаясь к цветообозначениям, отметим, что центральная часть стихотворения, призванная отразить как раз гнет бесов власти и тщеславия, пестрит красными и золотыми цветами («*багровый дым боев*», «*золото, эмали*»), а как известно – это цвета пламени, ада и страданий. Здесь же мы видим бесконечное множество блеска, это и образы бриллиантов, и ордена, и эмали. Не лишним будет упомянуть, что в символике камней бриллиант – это камень могущества и силы, а золото зачастую фигурирует как символ лжи, измены и подмены истинных ценностей [Сурина 2010: 72]. Это та самая мишура, которая отвлекает глаз обывателя от истинной трагедии, войн и насилия. Автор прямым текстом называет свое время веком неволи: «*в веках неволи и свободы*». Кажущаяся свобода скрывает за собой страшные годы войн и революций, выпавшие на долю Петербурга и России в целом.

Если рассмотреть стихотворение на фонетическом уровне, в самом начале мы заметим активную звукопись на [e], [ě], к середине стихотворения усиление звука [a], а к финалу активное использование [o] и [y]. Что из этого следует? Звуки [e] и [ě], начинающие стихотворение, словно подчеркивают создаваемый автором светлый образ мечты, кораблика, «*плывущего*» на вершине адмиралтейства – они окрашивают строки в ярко-жёлтые, позитивные в данном контексте тона, словно подчеркивая уже упомянутую нами выше семантику позолоты как света, отражающего солнце. Сгущение звука [a] в последующих

строчках обусловлено нагнетанием темы тяжести и рока войн, он звучит ярко-красным предупреждающим сигналом, все нарастающим и нарастающим (автор вводит и лексические обозначения этого цвета – «багровый»), и впоследствии разрешается в минорном тяжелом [у]. Этот звук, как известно, выражает давящие впечатления, это что-то гнетущее, фиолетовое, обволакивающее. Таким образом, и на уровне цветозвука мы наблюдаем переход от светлого манящего прошлого к тяжелой действительности, в свете чего державность Петербурга предстает уже в совсем иных тонах. Мотивы «*управительных трудов*» активно поддерживаются автором звукописью на [а] и постоянным упоминанием камней, драгоценностей, тяжести. Единственное светлое пятно в этом образе города – кораблик. Выделенный и на лексическом, и на фонетическом уровне с помощью светлых оттенков, он предстает перед нами отражением образа самого поэта-мечтателя, который рвется в «*святую высь*», но при всем этом остается прикованным к шпилью Адмиралтейской иглы. Он – пленник системы, государства, пленник обстоятельств своего томления. И в этом образе кораблика поэт передает судьбу каждого петербуржца, вынужденного жить под игмом «*беса тщеславия*»: «*Кораблик плыл, гоним ветрами, Как все кораблики плывут...*». Время течет, меняется, но «*пока не перекован меч*», то есть пока свобода и неволя сменяют друг друга, а власть, насилие и войны тесно связаны между собой, все в этом мире остается неизменным.

Таким образом, в стихотворении Сологуба мы видим Петербург торжественным, в блеске и славе, но за этим блеском и за этой державностью все сильнее и сильнее проступает его истинная трагедия – обреченность на тщету и повторяющееся из века в век насилие. М.И. Дикман в своей статье «Поэтическое творчество Федора Сологуба» очень точно подметила, что вся лирика поэта – «это своего рода обвинение уродливой социальной действительности, которая извращает все человеческое, разобществляет человека и загоняет его в тупик безысходного одиночества. За ней стоит драматическая человеческая судьба с болью и страданием» [Сологуб 1979: 3]. Эта характеристика идеально подходит к проанализированному нами стихотворению, в коем Петербург является столицей того самого безысходного одиночества, боли и страдания.

Подводя итог, можно сказать, что стремление автора как можно более полно выразить свое отношение, создать свой образ города посредством всех выразительных средств ведет к тому, что в данном стихотворении в тесном симбиозе работают и лексические, и предметно-тематические, и фонетические средства выразительности. Большую

роль в формировании целостного восприятия образа города играет именно использование автором цветозвука. Благодаря ему мы можем наиболее полно прочувствовать все нюансы смысла, передаваемые поэтом в стихотворении.

ЛИТЕРАТУРА

Анциферов Н.П. «Непостижимый город»...: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. Л.: Лениздат, 1991. С. 219-220.

Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. – 528 с.

Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Вступ. статья, Сологуб Ф. Стихотворения Л.: Сов. писатель, 1979. – 679 с.

Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Таллин, 1992. – 480 с.

Минц, З.Г. «Петербургский текст» и русский символизм / З.Г. Минц, М.В. Безродный, А.А. Данилевский // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII: Вып. 664. Тарту, 1984. – С. 78-123.

Сологуб Ф. Звезда Маир: стихотворения. М.: Летопись, 1998. – 249 с.

Сологуб Ф. Стихотворения Л.: Сов. писатель, 1979. – 679 с.

Сурина М.О. Цвет и смысл в искусстве, дизайне, архитектуре. Ростов-на-Дону: «Март», 2010. – 152 с.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. – 623 с.

Топоров, В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». Труды по знаковым системам. Вып. 18. Тарту: ТГУ, 1984. – С. 4-29.

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

УДК 821.161.1-1(Анненский И. Ф.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

ПОЭТИКА «ФОНОГРАФА» В ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО И ПРОБЛЕМА ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА

Аннотация. На материале стихотворений «Нервы (Пластинка для граммофона)», «Шарики детские», микроцикла «Песни с декорацией» рассматривается функция введения чужих голосов в лирику Анненского. Речевой примитив воспроизводится стенографически точно, оттесняя голос автора, которому отводится роль «фонографа», фиксирующего обрывки чужих реплик, пересекающихся голосов, восклицаний, т.е. «речевой мусор» повседневности. Опираясь на существенную для Анненского традицию хора в античной трагедии, подобные «стихотворения с декорацией» показывают усвоение лирикой принципов драматургии и вместе с тем, предвосхищают такие неклассические тексты, как «Голоса» и «Радиобред» Г. Сапгира, «Разговор у телевизора» В. Высоцкого, в настоящее время – поэтику «чужого голоса» в лирике М. Степановой, Е. Фанайловой, Л. Горалик. Выявляя зависимость поэтической речи от технических средств (фонограф, магнитофон, аудиозапись, блоги в соцсетях, лайфлоггинг), избранный материал позволит обсудить механизмы концептуализации и преобразования «сырого» речевого материала в поэтический текст. «Поэт для немногих» Анненский оказывается удивительно созвучным поэтике «нового документализма» в актуальной литературе.

Ключевые слова: поэтическое разноречие, драматизация лирики, речевой примитив, разноречие, лирические субъекты, лирические жанры, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

Тенденция современной литературы, в том числе – поэзии, к фиксации «речевого воздуха» и даже «поэтике флуда» [Оробий] заставляет вновь присмотреться к некоторым стихотворениям И. Анненского, написанным сто лет назад, но странно проецируемым на литературное сегодня. Стихотворения «Шарики детские» и «Нервы (Пластинка для граммофона)» словно бы написаны в технике «лайфлоггинга» (фиксации текущих событий повседневности на автоматические записывающие устройства). Не случайно подзаголовок второго из названных тек-

стов отсылает к фонографу, первому механизму для записи и воспроизведения звука. Исследователи отмечают в произведениях означенной современной тенденции усиление этической позиции при нейтрализации «авторского» голоса [Абдуллаева 2011: 449; Венкова 2013: 140-144]. Многоголосие в стихотворениях Анненского квалифицируется как стихотворный сказ [Каргашин 1998; Каргашин 2000]. При этом делается вывод, что иноречевые включения, восходящие к жанрам уличного фольклора, отражают чуждое основному лирическому субъекту мироотношение [Боровская 2004]. Об усилении «приемов «объективного» письма пишет И.В. Корецкая: в «зарисовках уличной толпы в “Шариках детских” ... “бинокль” импрессиониста направлен на пеструю сутолоку окружающей жизни уже не в поисках “соответствий” состоянию героя, а ради нее самой» [Корецкая 2001: 73]. Мнение исследователей представляется весьма обоснованным, однако «голос» лирического героя Анненского в стихотворениях, обильно включающих «чужое» слово, отчетливо присутствует, либо непосредственно в тексте стихотворения, либо в контексте соответствующего «трилистника». Н.В. Налегач полагает, что Другой в лирике Анненского – это результат отождествления межличностной и индивидуальной сущности [Налегач 2012: 18]. Принимая данный тезис, мы сталкиваемся с необходимостью рассмотреть функции «чужого слова» в избранных стихотворениях Анненского не автономно, а в соотношении с лирическим героем и лирическим сюжетом.

И.Ф. Анненский – один из наиболее хорошо изученных сегодня поэтов начала XX в., тонкий, негромко-элегичный лирик, «последний из царскосельских лебедей» (Н. Гумилев). Вслед за Л.Я. Гинзбург не раз исследовалась в поэзии Анненского роль «вещной» детали, становящейся дублером переживаний лирического героя, психологический подтекст, требующий особой чуткости читателя. И.В. Корецкая так комментирует лиризм «страдающих вещей» в поэзии Анненского: «Впитавший извечную людскую боль и муку современного одинокого Я обыденный предмет – ветхая шарманка, старая кукла, полувыдохшийся воздушный шарик – становился знаком личной и всеобщей бытийной драмы» [Корецкая 2001: 69]. Общеизвестно, что Анненский был одинок в литературной среде, его не коснулась мода на «декадентский» имидж или эпатаж.

Вместе с тем, о чем также не раз писалось, ассоциативный символизм Анненского, его поэтика *отражений* и *соположений* (отмеченная уже В. Я. Брюсовым), предполагает диалектическую связь Я и Не-я. Так, О. Ронен считает, что Анненский снимает противопоставление

субъекта и объекта в поэзии, стремясь к интересубъективности, и приводит стихотворение, в котором есть строки: «Но в самом Я от глаз Не Я / Ты никуда уйти не сможешь» [Ронен 2009]. О двуединстве «я» и «другого» в творчестве Анненского (субъектном неосинкретизме, потенциальной многосубъектности, речевой интерференции) пишет С.Н. Бройтман [Бройтман 2001: 293, 294]. Лирический герой Анненского открыт голосам «других»; как справедливо отмечает И.В. Корещкая, «эстетство утонченного индивидуалиста уживалось в его натуре с общественничеством...» [Корещкая 2001: 67], в чем сказались и традиции русской гуманистической литературы [Гинзбург 1997: 294], и влияние старшего брата-народника, и особенности души самого поэта. С. Маковский говорил о «нервно-чутком, даже несколько болезненно-сострадательном» отношении к человеку, проявившемся в критических статьях Анненского [Маковский 2000: 189].

Не случайно Анненский, будучи филологом-классиком, так любил трагедии Еврипида, с их открытым диалогизмом и наличием хора. А. Федоров отмечает родственность лирики Анненского и его опытов в драматургии: переводя Еврипида, поэт выводит героев трагедии людьми с современной душой, придает их речам разговорные оттенки, лирическую простоту [Федоров 1984: 163]. Хоровым партиям у Анненского свойственно эмоциональное многообразие, не предусмотренное античным канонам [Федоров 1984: 237]. Более того, А. Федоров отмечает сходство сгущенной инструментовки на «л» партии хора менад с мелодичным звукоподражанием в «Колокольчиках» из «Песен с декорациями» [Федоров 1984: 239]. Всё это косвенно подтверждает мысль о «драматургичности» ряда стихотворений Анненского, где диалог с чужим сознанием разворачивается на сугубо лирической «сцене» души лирического героя.

Стихотворение «Шарики детские» входит в «Трилистник балаганный». Балаган – квинтэссенция ярмарочного гулянья, нарочито упрощенное и гротескное зрелище. Однако первое стихотворение трилистника («Серебряный полдень») рисует широкое пространство умирающей зимы, туман, сквозь который со стороны, только издали видится ярмарка. Серебро ассоциируется с «помпой бюро» – обманным блеском огней и парчи похоронного обряда, декорированного в соответствующей «помпезной», но казенной, похоронной конторе. Эта помпа напоминает балаганный фарс благодаря фигурам Арлекина и Пьеро, держащими свечи у гроба (очевидно, Коломбины, бывшей Прекрасной дамы и Вечной женственности, что является аллюзией к «Балаганчику» Блока и «городским» стихам его и А. Белого периода

антитезы, когда веселье неизменно оборачивалось плясками смерти). Интонация стихотворения монотонно-депрессивная, прежде всего, за счет обилия лексических повторов, нагнетающих мотивы страдания, желтизны, мертвенности, а также благодаря своеобразной рифмовке, группирующей строки в пятистишия:

*Серебряным блеском туман
К полудню еще не развеян,
К полудню от солнечных ран
Стал даже желтее туман,
Стал даже желтей и мертвей он...*

[Анненский 1979: 130]

Между ключьями мертвого тумана мелькают лиловые и алые пятна шаров, и они неприятны лирическому субъекту, именно они материализуются затем в фигуры Арлекина и Пьеро на панихиде. Восклицания в финале первого стихотворения трилистника передают интонацию сарказма, по инерции переносимого и на форсированные восклицания ярмарочного зазывалы-продавца, вовсе не скрывающего своего желания заработать «на шкалики» (во второй части трилистника):

*Шарики, шарики!
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!...*

Фамильярные обращения продавца шаров к потенциальным покупателям наполнены скрытой издевкой и по отношению к «лисей шубе», и к «вашему степенству», и к «тетке», и к «воротнику», и к желтоватенькому «старичку». Прием метонимии в обрисовке персонажей восходит к «Невскому проспекту» Гоголя, и к «Петербургу» А. Белого, и даже предвещает 1 главку в поэме Блока «Двенадцать». Анненский мастерски воспроизводит устную речь продавца шаров, с каламбурами и нелепыми рифмами рашника. С.Е. Юрков, характеризуя речь ярмарочного «деда», опирается на наблюдения Д.С. Лихачева и А.М. Панченко [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984]: «Это смеховой монолог “ни о чем”, главное – его непрерывность, поскольку прекращение монологического процесса, удерживающего единство, слитность фона антимира, немедленно приводит к его исчезновению и возвращению от смеха к заботе и серьезности». Балагурство, пишет ис-

следователь, «разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму», «вскрывает нелепость в строении слов», т.е. обращает семантический порядок в хаос [Юрков 2003: 148-156. С. 152].

Как пишут исследователи городской культуры, балаган призван был, подобно карнавалу, создать свой антимир, отменяющий монотонный распорядок будней: «...идейная подоплека ярмарочных увеселений – демонстрация победы над монотонией повседневности, торжество над её рутинной. Поэтому всякий элемент ярмарочной жизни окрашивался в тона, резко контрастирующие с обыденностью: то, что в обычной жизни должно отвечать норме, на время праздника становилось выходящим за границы норм» [Юрков 2003: 148-156; а также: Некрылова, Савушкина 1991; Зоркая 1994].

Но возможна и другая реакция: ярмарочное многоцветье, шум, суэта и хаос могут подавлять человека. Реплики продавца шаров в стихотворении Анненского травестируют свободолюбивые идеи либералов:

*Хорошо ведь, говорят, на воле,
Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
Прикажите для общего восторгу,
Три семьдесят пять – без торгу!
Ужели же менее
.....За освободительное движение?*

Но весьма недорого оценивается и монархический принцип:
*А прибавишь гривенник для барства –
Бери с гербом государства!*

[Анненский 1979: 131]

Как легко может лопнуть воздушный шарик (об том тоже говорит продавец), так непрочны и политические доктрины, и недолговечны мечты. Балаган неотделим от дурачества, надувательства. С.Я. Сендерович, комментируя слова А. А. Блока о том, что «всякий балаган <...> стремится стать тараном, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто передает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя <...> одурачена, обессилена и покорена...», отмечает двойственное значение слова «надувать»: и обманывать, и надувать воздухом [Сендерович 2012: 530].

Мотив воздуха, дыхания, духа очень важен у Анненского. Лирический герой смешивается с ярмарочной толпой, в самом конце второго стихотворения продавец, возможно, обращается именно к нему: «Пожалте, старичок! / Как вы – чок в чок – / Вот этот пузатенький, / Желтоватенький / И на сердце с Катенькой», поскольку снова возвращается та желтизна, что акцентировалась в начале первого стихотворения, а «Катенька» – не только купюра (самая дорогая, 100 рублей) с изображением Екатерины II, но и Катерина-Коломбаина, у гроба которой стояли Арлекин и Пьеро.

Последнее в трилистнике стихотворение названо «Умирание» и построено на параллели (видимо, все-таки купленного) сдувшегося красного шарика и задыхающегося сердца:

*Слава богу, снова тень!
Для чего-то спозаранья
Надо мною целый день
Длится это умиранье,
Целый сумеречный день!
Между старых желтых стен,
Доживая горький плен,
Содрогается опалый
Шар на нитке, темно-алый,
Между старых желтых стен!
<...>
Только б тот, над головой,
Темно-алый, чуть живой,
Подождал пока над ложем
Быть таким со мною схожим...
Этот темный, чуть живой,
Там, над самой головой...*

[Анненский 1979: 132]

Трилистник пунктирно прочерчивает «сюжет»: прогулку героя на ярмарку, усталость от суеты и криков, возвращение в «старые желтые стены». Праздничный атрибут – алый детский шарик – кажется мучительно вздрагивающим на нитке, не отпускающей его ввысь. Раешное балагурство продавца материализует метафору жизни как «ярмарки тщеславия», балаган-ярмарка воспринимается как еще один «трактир жизни», томиться в котором обречен человек, при том, что в снях его уже поджидает гробовщик.

Стихотворение «Нервы (Пластинка для граммофона)» не входит в какой-либо микроцикл, текст включен в раздел «Разметанные листы». Лиризация вроде бы «эпического» сюжета происходит не за счет соотнесения текстов в трилистнике, а благодаря пунктирно намеченному контексту культурно-исторической реальности.

*Как эта улица пыльна, раскалена!
Что за печальная, о Господи, сосна!*

*Балкон под крышею. Жена мотает гарус.
Муж так сидит. За ними холст, как парус.*

*Над самой клумбочкой прилажен их балкон.
«Ты думаешь – не он... А если он?
Все вяжет, Боже мой... Посудим хоть немножко...»
...Морошка, ягода морошка!..
«Вот только бы спустить лиловую тетрадь?»
– «Что, барыня, шпинату будем брать?»
– Возьмите, Аннушка!
– «Да там еще на стенке
Видал записку я, так...»
...Хороши гребэнки!
«А... почтальон идет... Петровым писем нет?»
– Корреспонденции одна газета «Свет». –
«Ну что ж? устроила?» – Спалила под плитой. –
«Неосмотрительность какая!.. Перед тою?
А я тут так решил: сперва соображу,
И уж потом тебе все факты изложу...
Еще чего у нас законопатить нет ли?»
– Я все сожгла. – Вздохнув, считает молча петли...
«Не замечала ты: сегодня мимо нас
Какой-то господин проходит третий раз?»
– Да мало ль ходит их...
– «Но этот ищет, рыщет,
И по глазам заметно, что он сыщик...»
– Чего ж у нас искать-то? Боже мой!
«А Вася-то зачем не съездетя домой?»
– «Там к барину пришел за пачпортами дворник». –
«Ко мне пришел?.. А день какой?»
– «Авторник».*

*«Не выйдешь ли к нему, мой друг? Я нездоров»...
...Ландышов, свежих ландышов!
«Ну что? Как с дворником? Ему бы хоть прибавить!»
– Вот вздор какой. За что же? –
...Бритвы праветь...
«Присядь же ты спокойно! Кись-кись-кись...»
– Ах, право, шел бы ты по воздуху пройтись!
Иль ты вообразил, что мне так сладко маяться... –
Яйца свежие, яйца!
Яичек свеженьких?..
Но вылилась и злоба...
Расселись по углам и плачут оба...
Как эта улица пыльна, раскалена!
Что за печальная, о Господи, сосна!*

Царское Село
12 июля 1909

[Анненский 1979: 158-159]

Анненский представляет своих героев на сцене, второе двустипшие играет роль обстановочной ремарки. Обмен репликами не развивает ситуацию, персонажи статичны, финал возвращает к исходному состоянию. Диалог состоит из разрозненных реплик (бессвязность которых подчеркивается недоговоренностью почти каждой из них), «проигрывающих» вновь и вновь состояние панического страха и судорожных попыток как-то обезопасить себя. Мотив повтора, кружения, пробуксовки определяется не только подзаголовком, но и занятием супруги: мотает гарус, вяжет, считает петли. Перед нами трусливый обыватель, вовсе не трагический герой; жизнь этих людей полна скуки и злобы, она не выходит за рамки быта, причем – дачного, праздного. С состоянием аффекта, переживаемого неким господином Петровым, контрастируют голоса мелких торговцев, предлагающих то ягоды, то зелень, то свежие яйца, что придает ироническую окраску всей сцене.

Но две первые строки, повторяющиеся в конце стихотворения, замыкая круг, относятся к авторскому сознанию. Как обычно у Анненского, разьединенных героев объединяет общий фон: пыль, жара, печаль и скука, причем – *Царского Села*. Эта атмосфера переживается самим автором – лирическим субъектом, а приведенный разговор супругов только дополняет ситуацию бессмысленности и тоски существования. Под стихотворением указана точная дата написания, она служит сигналом к включению конкретно обрисованной картины в

общую депрессивную ситуацию, переживаемую в России накануне резкого слома в истории. Весной 1909 г. вышел сборник «Вехи», авторы которого писали о несостоятельности интеллигентского нигилизма и критиковали позитивистский взгляд на мир, в ущерб духовным ценностям. 1908-1909 гг. ознаменовались спадом общественного тонуса в условиях реакции, усиления церковной и политической цензуры. Историк культуры, кадет по взглядам, А.К. Дживилегов выделил мнение инициатора сборника «Вехи»: «М.О. Гершензон ставит такой почти медицинский диагноз интеллигенции: “Наша интеллигенция на девять десятых поражена неврастенией. Между нами почти нет здоровых людей – все желчные, угрюмые, беспокойные лица, искаженные какой-то тайной неудовлетворённостью. Все недовольны, не то озлоблены, не то огорчены...”» [Дживилегов 1998: 436-437]. Таким образом, вроде бы «объективный» показ внешней по отношению к автору ситуации выражает глубоко личное переживание невыносимости повседневного существования. Не будем забывать также, что Анненскому оставалось жить немногим больше четырех месяцев...

Подводя итоги, отметим перспективность работы Анненского по введению речевого сказа в поэзию. Опираясь на существенную для Анненского традицию хора в античной трагедии, «стихотворения с декорацией», к каковым можно причислить и «Шарики детские» и «Нервы», показывают усвоение лирикой принципов драматургии и предвосхищают такие неклассические тексты, как «Голоса» и «Радиобред» Г. Сапгира, «Разговор у телевизора» В. Высоцкого, в настоящее время – поэтику «чужого голоса» в лирике М. Степановой, Е. Фанайловой, Л. Горалик. Однако «чужое слово» в стихотворениях Анненского поглощается стихией лиризма. В.И. Тюпа, рассматривая специфику лирической дискурсии, показывает, что эпический квазисюжет в лирике, по мере развертывания текста, переводит нарратив в медитативный перформатив, нарративное событие заменяется ментальным, «динамичной рефлексией» лирического субъекта [Тюпа 2013: 154]. Ролевой герой в рассмотренных стихотворениях овнешняет глубоко личные мысли и чувства лирического «я», он «чужой», но не «чуждый» для него.

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.

Анненский И.Ф. Лирика. Л.: Худож. литература, 1979.

Боровская А.А. Автор в структуре лирических произведений И. Анненского. Автореф. дисс... на соискание уч. степ. кандидата филологич. наук. Астрахань, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/avtor-v-strukture-liricheskikh-proizvedenii-i-annenskogo>. Дата обращения 21.06.2017.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.

Венкова А.В. Постдокументальная визуальность и ужас реального // Общество. Среда. Развитие (Тегга Humana). 2013. № 2. С. 140-144.

Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: «Интрада», 1997. – 415 с. Глава «Вещный мир». С. 288-325.

Дживелегов А.К. На острой грани (К вопросу о русской интеллигенции) // Вехи Pro et contra, СПб, «Русского Христианского гуманитарного института», 1998.

Зоркая И. Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994.

Каргашин И.А. Стихотворный сказ как разновидность ролевой лирики: поэтика, история развития : диссертация ... доктора филологических наук. – Калуга, 2006. – 418 с.

Каргашин И.А. «Песни с декорацией», или русский стихотворный сказ // Русская речь. 2000. № 4. URL: <http://russkayarech.ru/files/issues/2000/4/03-kargashin.pdf>. Дата обращения 02.07.2017.

Корецкая И.В. Иннокентий Анненский // Русская литература рубежа веков (1890 - начало 1920-х годов). Кн. 2. ИМЛИ РАН. М.: «Наследие», 2001.

Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.

Маковский С. Анненский-критик / Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М.: Издат. дом «XXI век – Согласие», 2000. С. 186-216.

Налегац Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века. Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 2012. 260 с.

Некрылова А.Ф., Савушкина Н.И. Вступ. статья / Народный театр / Под ред. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. – М.: Советская Россия, 1991.

Оробий С. Джойс, Джобс и поэтика флуда // URL: <http://literatura.org/nosleep/criticism/353-sergey-orobiy-vse-chno-ugodno-tolko-ne-roman.html>. Дата обращения 08.09.2016.

Ронен О. "Я" и "не-я" в поэтическом мире Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. Материалы научно-литературных чтений. – М.: Литературный инсти-

тут им. А.М. Горького, 2009. С. 32-38. URL: http://annensky.lib.ru/notes/ronen_2006.htm. Дата обращения 01.07.2016.

Сендерович С.Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Т. 1. О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2012.

Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. – М.: Intrada, 2013, – 213 с.

Федоров А. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. – Л.: Худож. лит., – 1984.

Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI - начало XX вв.). – СПб.: Летний сад, 2003.

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В.М. ЛЯШУК (*Банска Быстрица, Словакия*),
К.Г. ЛЯШУК (*Трнава, Словакия*)

УДК 821.161.3-31(Гируцкий А. А.)
ББК Ш33(4Бел)63-8,444

«ОТКРОВЕНИЕ» И «АРМАГЕДДОН» АНАТОЛИЯ ГИРУЦКОГО: ЖАНРЫ ПОВЕСТИ И РОМАНА В КООРДИНАТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО, НАУЧНОГО И РЕЛИГИОЗНОГО ДИСКУРСОВ

Аннотация. В статье интерпретируются инновативные особенности традиционных жанров повести и романа как новые типы текстов – религиозная проза. Их содержательный синтез божественных и космических образов эксплицирован в религиозном впечатлении главного героя, который носит имя автора произведений – Анатолий. Духовное и физическое его преображение в война, вступающего в битву со злом и тьмой, передается в анализированных художественных текстах посредством специфических деталей, которые известны в религиозном дискурсе как разные типы откровения. Автор произведений лингвист проф. А. Гируцкий в своей научной деятельности разрабатывает и моделирует проблематику библейского Слова. Эти лингвистические исследования и художественное творчество на основе библейских текстов образуют цельную и разноаспектную концепцию, в которую включается человек как активный деятель. Ему, а затем и читателю надо решить дилемму – выбрать между светом и тьмой. Поэтому финал обоих произведений открыт.

Ключевые слова: религиозная проза, диалогический дискурс, религиозный дискурс, междисциплинарность, интертекстуальность, психологизм, литературные герои, литературное творчество, литературные жанры, художественный дискурс, научный дискурс.

Повесть Анатолия Гируцкого «Откровение» как самостоятельное произведение вышла в 2005 году. В 2014 г. она была издана в качестве структурной части романа «Армагеддон», органично вошедшей в его архитектуру и идейно, и композиционно, и художественно, сохранив в то же время самостоятельность. Прием в литературе не новый (вспомним хотя бы «Повесть о капитане Копейкине» в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»), хотя и не слишком распространенный. По своим жанровым особенностям и повесть, и роман названного современного автора приобретают особые характеристики, соответствующие понятию *религиозная проза* как новый этап развития и синтеза художественного, научного и религиозного дискурсов. Предшествовала ему широко распространенная в русской устной и письменной культуре и глубоко укорененная в художественное сознание *религиозная поэзия*. И в целом «поэзия в России во все времена осмысливалась, как правило, с точки зрения насыщающих её духовных ценностей. Поэтому неудивительно, что христианство составляло важнейший принцип художественного творчества» [Граудина, Кочеткова 2010: 27]. Современные процитированные исследовательницы отмечают существование на протяжении всего XIX века особого жанра, широко распространенного – *жанра библейской религиозной лирики* [Граудина, Кочеткова 2010: 28]. Прозаическая форма изложения А. Гируцкого отражает укрупнение проблематики в диалоге человека и Бога до степени глобальности, при которой художественный дискурс включается в число концептуально существенных дискурсов – религиозного и научного, образуя с ними новую форму масштабного отражения мира и его интерпретации. В таком случае творческая, языковая, верующая, исследовательская ипостаси личности образуют такой синтез, который определяет взаимодействие перечисленных концептуальных дискурсов и его диалогизм: «Из коммуникативного (дискурсивного) пространства закономерно выделяется говорящий субъект как участник коммуникации и в этом смысле – активный деятель или пассивный потребитель» [Ляшук 2013: 28].

Отличительной чертой повести выступает её психологизм: сюжет движется не столько внешними событиями, сколько переживаниями главного героя – духовными, религиозными, интеллектуальными, эмоциональными. Главный герой «Откровения» – Анатолий, он же Звездный Странник – проходит через драматические коллизии, вызванные его встречей с Богом. Неожиданностью для главного героя оказывается то, что он послан на Землю со специальной миссией, которая вначале остается для него тайной, и в которую он

отказывается верить. И лишь по мере осознания им, что такая миссия действительно существует, что он не просто Анатолий, но Звездный Странник, посланник Бога, ему открывается суть предначертания: прославить Имя Бога, передав людям полученное им в откровении от Бога новое знание об устройстве мира, и предупредить их о начинающейся космической битве Света и Тьмы – Армагеддоне.

Уже при прочтении первых страниц повести возникает ощущение: что это – просто художественное произведение или реальный факт откровения, описанный в художественной форме?

Исследователь художественного творчества А. Гируцкого В. И. Самусенко отмечал, что Анатолий, герой «Армагеддона» и «Откровения», во многом “альтер эго” самого автора. В своем герое автор представляет «особый тип личности – человека, не только живущего преимущественно глубинной внутренней жизнью, но и проецирующего свои внутренние выводы на внешний мир, на порожденные откровениями души и чувством высшей ответственности поступки» [Самусенко 2008: 55].

Завязка сюжета «Откровения» масштабна, в нее вовлечен Бог, концентрация его гнева огромна, она отражается и на состоянии природы, и на состоянии главного героя, который неожиданно для себя узнает, что он не выполнил возложенную на него миссию. В завязке спрессовано содержание повести, сжата её внутренняя пружина, которая начинает постепенно распрямляться по мере развития сюжета. Приведем большую цитату, ввиду её важности для понимания содержания повести: *«Солнце еще светило, но уже затягивалось передовыми облаками, плывущими навстречу Анатолию, за которыми от края до края горизонта надвигалась на холм черная зловеющая туча. Когда Анатолий взошел на холм, края тучи уже накрывали его. <...>*

И пока Анатолий размышлял, что же ему делать, огромная молния расколола небо. Почти сразу же раздался оглушающий грохот грома. Вслед ему услышал Анатолий страшный по концентрации в нем гнева голос.

– Я зачем послал тебя на Землю?! – вопрошал он.

Анатолий не успел даже удивиться, хотя было чему, как какая-то внутренняя сила бросила его на колени в грязь, в образовавшиеся лужи. Рыдая, он повторял: “Господи, прости! Господи, прости!” Он сам не понимал, почему плачет и за что просит прощения. То ли за то, что не выполнил поручения пославшего его на Землю, хотя до сих

пор он даже и не подозревал, что послан кем-то специально на Землю, то ли за свои собственные грехи. <...>

Казалось, все происходящее спрессовано в мгновение, вопросы Небесного Суда, немые и слышимые, следовали один за другим. Гнев его внезапно стал распространяться на все человечество:

– *Вы зачем распяли Сына Моего?!*

– *Я разнесу вашу Землю в щепки!*

– *Я вам устрою вторую Атлантиду!* – *бушевал Небесный Судья.*

Одновременно небо сотрясилось от разрывов молний и грохота грома, дождь лил сплошной стеной. Машинально сознание Анатолия отметило: тучи висят так низко, что, встань он с колен и подпрыгни, то достанет их рукой. Никогда еще не чувствовал он себя таким одиноким, беспомощным и потерянным, вынужденным отвечать, как казалось ему, за все человечество» [Гируцкий 2005а: 14-15].

Это страшное по своей внутренней силе потрясение, испытанное главным героем повести, закончилось для него больницей в Вашингтоне. И закономерно, что «холод был в душе возвращавшегося на родину Анатолия» [Гируцкий 2005а: 26]. Закономерно потому, что он не принял этой встречи с Богом и пока не мог адекватно осмыслить ее. Видно, и Господь еще не отошел от своего гнева, но, уже возложив на героя его крест, уготовил ему тяжкую дорогу для восхождения на свою Голгофу. «Бог еще не поселился в нем», – так заканчивается первая глава повести [Гируцкий 2005а: 26].

Анатолий испытает еще одно, не менее сильное душевное потрясение, прежде чем решиться нести этот крест, восприняв все происходящее с ним как предначертанное судьбой, как волю Бога. И это потрясение будет следствием того, что он войдет в непосредственный контакт с Духом Божьим, но еще не станет его орудием. «Дух божий уже вошел в его тело», – так определяет автор случившееся с главным героем при второй встрече с Духом Божьим [Гируцкий 2005а: 37].

Казалось бы, хватит потрясений (читатель и сам потрясен – неужели Господь будет и далее жесток?), ведь герою уже открылась суть предначертания, он принял его как Божью волю, но нет. Миссия так масштабна, что для её выполнения нужны иные силы, которых у Анатолия пока нет. Надо не только расширить и просветлить сознание и мышление, но и подготовить для этого физическое тело, которое находится в плачевном состоянии после пережитых потрясений. Но, как справедливо отмечал художественный персонаж Э. Пуаро в кино-

версии, «в этом мире нет ничего настолько испорченного, что не могла бы исправить рука Всевышнего» [Poillot 2008: 16].

В данном случае нужно исправить тело, чтобы стать орудием Духа. И вот еще одно потрясение для героя, связанное с физическими преобразованиями в его теле, которое автор повести квалифицирует так: «*Дух божий расширял себе пространство в Анатолии, захватывая ключевые позиции в теле*» [Гируцкий 2005а: 44].

Главный герой проходит и через это потрясение, уже не сомневаясь в своем предназначении и не сходя с предначертанного пути. Дальше он живет «*в огромном напряжении духа, разума и тела. Господь видел это, и Дух божий неуклонно вел его к неведомой еще Анатолию цели*» [Гируцкий 2005а: 46].

В летний отпуск, живя на даче, он достигает возвышенного состояния духа и впервые ощущает свое превращение из просто человека в небесного воина, призванного выполнить волю Господа. Герой переходит на новый уровень существования: он разговаривает с Богами, узнавая от них свой новый статус, который дает ему возможность даже поддерживать невидимых небесных соратников перед предстоящим испытанием: «*Не бойтесь, я Дух Истины, патриций духа, – несколько горделиво успокоил в ответ Анатолий, направляясь к дому*» [Гируцкий 2005а: 50]. И кажется ему, что все можно преодолеть, выиграть любую битву, что за его спиной и миссией сам Господь, но здесь он получает еще один урок, правда, уже без больничной койки. Опустим события, предшествующие этому уроку, хотя они и примечательны. По сути, это продолжение религиозного переживания, связанного в данном случае с необходимостью преобразить тело для восприятия им без потрясений высокой энергии Духа.

Суть же урока заключалась в том, чтобы показать Анатолию, что он еще достаточно слаб, а ему противостоят могущественные противники, и нужно быть осторожным. И хотя урок давал Дух Божий, Анатолий испытал огорчение, поняв, что битву с невидимым и неизвестным ему противником (которого он определяет как импульс) проиграл. Примечательно описание поединка с импульсом, происходящего без малейшего помрачения рассудка героя, в момент прозаического бытового занятия – он готовит на веранде огурцы к засолке: «*Анатолий поставил ведра на скамейку на веранде и тут же, на веранде, стал солить огурцы. Помыл огурцы, приготовил специи, стал раскладывать то и другое в трехлитровые банки. В одно из мгновений хорошо ощутимый импульс возник в его теле. Сначала он двинулся медленно, а потом с бешеной скоростью стал носиться в нем. Все мышцы тела*

Анатолия вынужденно сокращались вслед движениям импульса. Со стороны это напоминало то ли брэйк данс, то ли Виттову пляску. Через несколько минут импульс стих.

– Однако! не началась ли битва? – только и успел подумать Анатолий, как смертельная пляска началась с новой силой. <...>

Стоны сотрясали тело Анатолия, их вызывало бешеное движение импульса по грудной клетке. Он уже не мог больше оставаться на веранде, не хватало воздуха, выбежал на двор, вглубь, подальше от улицы. <...>

Тут же оживился импульс.

– А ну-ка, где тут черти? – объявил он веселым голосом.

Он оббежал туловище Анатолия по контуру корпуса от левой стороны горла к правой, не пересекая горла, отправился обратно, вниз, и занял точку в низу живота.

Ну, вот, теперь все стало на свои места, – также весело заявил он.

И хотя, казалось, Анатолий привык уже ко всему, изумлению его не было предела» [Гируцкий 2005а: 51-52].

Всё заканчивается хорошо, герой, хотя и проигрывает эту битву, но приходит лишь в изумление от того, что вытворял импульс в его теле. Он еще не знает, что если «*все стало на свои места*», то битва, которую он должен выиграть, не за горами.

Всё это было подготовкой главного героя к предстоящей битве, время и место которой он не знал. Он выиграет эту битву, пройдя через испытания прозой жизни, от которой его никто не освободил, и опять неожиданно для себя открыв, что самое тяжкое в его кресте – это не донести его до определенной цели, а нести, несмотря на его тяжесть, всю оставшуюся жизнь.

Такова основная духовная канва повести, тесно вплетенная в обыденную, обычную жизнь людей. Здесь нет заоблачных высот, все события совершаются на Земле, хотя и имеют метафизический смысл, понятный, впрочем, только главному герою. Все остальные персонажи видят только внешнюю сторону событий, иногда ужасную, связанную с состоянием и поведением главного героя, что усиливает реальность его метафизических переживаний для читателя.

Поразительны по художественной силе, глубине, драматизму сцены происходящего, описания физического и психического состояния героя в так называемом религиозном переживании при встрече с Духом Божьим. Различные формы откровения и других религиозных переживаний достаточно подробно описаны в научной и религиозной

литературе¹, однако в описаниях автора ощущается искренность и точность таких деталей, которые могут быть известны только тому, кто сам испытал эти переживания. Обильное цитирование отдельных мест текста повести понадобилось нам именно с этой целью.

Трансцендентные переживания главного героя имеют в «Откровении» и свои особенности, отличные от религиозных переживаний, описанных в литературе. Во-первых, это их продолжительность – они длятся более двух лет, проявляясь в различных формах. Во-вторых, их масштабность и глубина – они охватывают космос, Бога и дьявола, сознание, мышление, психику и физиологию главного героя.

Все это и создает ощущение того, что перед нами не просто талантливый образец психологического фэнтези, стилизованный под откровение, но реальный факт откровения, впечатляюще описанный в художественной форме.

Художественную силу повести прочувствованно передает один из её первых читателей – главный редактор журнала «Немига литературная», в котором повесть дебютировала, А. Аврутин. Свою встречу с ней он характеризует так: «Честно говоря, когда профессор Гируцкий предложил редакции журнала «Немига литературная» свою первую повесть «Откровение», я несколько месяцев только изредка поглядывал на рукопись, ничего хорошего от прочтения не ожидая. Но когда, наконец, развернул папку, ничего иного, вопреки давней редакторской манере читать сразу несколько произведений, в руки уже не брал» [Аврутин 2005: 149].

Кажется, что в «Откровении» А. Гируцкого в полной мере проявился творческий принцип очевидности русского религиозного мыслителя И. А. Ильина, для которого очевидность – это особый опыт, полученный посредством соответствующего духовного впечатления и познавательного процесса. Очевидность – это начало духа, которое обнаруживает себя в природе, в человеке и его культуре. Испытать и познать сущность духа можно только, если самому стать орудием духа. Только подняв собственное постижение жизни на высочайший уровень духовности, можно рассуждать о ней. По И. А. Ильину, рассуждения о духе, свободе, любви, добре и зле и пр. невозможны без личного переживания этих феноменов, без эмоционального испытания

¹ См. например: [Томпсон 2001]. Художественное отражение столкновения религиозного переживания с атеистическим рассудком хорошо проанализировано в статье: [Гируцкий 2016б: 78-90].

их в индивидуальном опыте, может быть, опасном и даже мучительном [Ильин 1993: 12-14].

Этот «опасный и мучительный» индивидуальный опыт автор реализует не только в художественном тексте, но и в своих научных трудах. Как ученый А. Гируцкий развертывает зачин Евангелия от Иоанна «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...» в масштабную научную теорию, реализуя полученное в собственном Откровении предначертание – прославить Имя Бога [Гируцкий 1996; 2005б; 2008; 2013; 2016а; 2017; Гируцкий, Новрузов 2013]. И это оказывается таким же неожиданным и невероятным для научного мира, как для героя «Откровения» то, что он специально послан кем-то на Землю. И это уже не просто художественная фантазия, а научная реальность. Налицо родственная связь библейского текста, текста повести «Откровения» и научной теории по существу, поскольку Слово Иоанна Богослова в научной теории А. Гируцкого выступает как основа мира, а в повести – как суть предназначения: назвать людям это Слово. И, пожалуй, более всего родственная связь текстов проявляется в этом, в развитии тезиса Иоанна Богослова, в его новом прочтении, которое может позволить себе только источник, давший это новое прочтение. У Анатолия Гируцкого, в отличие от Иоанна Богослова, и в повести, и в научных работах это не просто абстрактное Слово, а Имя Создателя.

Одной из главных тем повести выступает битва между дьяволом и Богом. Известное изречение Ф.М. Достоевского из «Братьев Карамазовых»: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [Достоевский 2011: 179] как нельзя более точно характеризует особенность повести. Здесь эта битва представлена таким образом, что не знающая Бога, опутанная тьмой, дьявольскими сетями душа главного героя разрывает их. Такое развитие сюжета закладывается уже в самом начале повести. Но Анатолию надо пройти тяжкий путь освобождения, чтобы расширить возникшее новое светлое пространство в своей душе. Соппротивление тьмы и состояние героя на этом пути ярко характеризуют несколько цитат: «Тьма захватывала отвоеванное светом пространство» [Гируцкий 2005а: 31]; «Вышел Анатолий из больницы в первых числах января, сразу после нерадостно начавшегося для него нового года. Погода была в полном смысле слова мерзкой. Это была и не зима, и не весна, и не осень, а что-то неопределенное. Под стать погоде была атмосфера в доме – уныние царило в нем» [Гируцкий 2005а: 44] и т.д.

Как отмечает В. И. Самусенко, «постепенно герой, выходя из оков социально-бытовой предопределенности существования, осознает себя значимой частью в борьбе вечных сил Добра и Зла. В этом плане писатель представляет человеческую душу как арену Последней битвы» [Самусенко 2008: 56]. Душа главного героя выходит на такие просторы Света, когда её собственная битва с дьяволом может сотрясать не только планету, но и космическое пространство: *«Долго еще голубая планета сотрясалась от последствий этой битвы. Проносились по ней страшные смерчи и ураганы, невиданной силы наводнения затопливали целые страны, падали на колени сильные государства, гибли в чудовищных катастрофах люди... Звездный Странник уже развернул боевую матрицу в полную мощь и видел, что пределом её досягаемости была вся Вселенная»* [Гируцкий 2005а: 64]. Эта огромная внутренняя сила, обретенная главным героем, ярко отражается в его скупом диалоге со своими невидимыми соратниками в финале битвы:

– *Как наши зеркала?* – сурово спросил Звездный Странник невидимых соратников.

– *Сто–ят!* – протяжно и радостно ответили ему.

– *А их?*

– *Вдребезги!* – кратким был ответ [Гируцкий 2005а: 64].

И опять возникает ощущение генетической связи текста повести с библейским текстом, но теперь уже с Откровением Иоанна Богослова, по-иному именуемого Апокалипсисом, и развертывания текста Апокалипсиса в еще скупых, метафорических описаниях реальных земных катастроф, происходящих в новое время.

Собственно говоря, в повести битва главного героя с тьмой превосходит борьбу индивидуальной души с дьяволом, поскольку герой является Звездным Странником, посланником Бога, и с его битвы в повести начинается Армагеддон – последняя битва Света и тьмы. Но это не отменяет, а напротив, усиливает значимость участия каждой индивидуальной души в битве на той или иной стороне. Это не потому, что Господь не способен в одиночку победить дьявола, но в душу просвещенного читателя, поверившего в реальность происходящего, может закрасться сомнение: но кто же тогда мы? пособники дьявола или сторонники Бога? Может, и нам вслед за Звездным Странником стоит *одеться в виссон белый и чистый* и принять участие в этой битве, выступив на стороне Бога? Но как? И что для этого нужно сделать практически? Автор повести по этому поводу не дает никаких советов. Его личную жизненную позицию ярче всего, пожалуй, демонстрирует финальная фраза из рассказа «Альбигой-

ская ересь»: *«В битве света и тьмы он [человек] сам выбирает, что творить на Земле – добро или зло»* [Гируцкий 2005а: 137].

В. И. Самусенко отмечал, что А. Гируцкий в своем творчестве «поборник личностного стоицизма, сохранения самоуважения человека, чувствующего, что никто и ничто, кроме него самого, не поможет в противостоянии давлению внешних, бессердечно-бездушных, порой наделенных неостановимой мощью сил. Здесь угадываются идеи печально-несгибаемого экзистенциализма: вспомним творчество Сартра, Камю, Василя Быкова» [Самусенко 2008: 55].

Финал повести осторожно-оптимистичен. В «Откровении» победа остается за Светом и людьми, хотя, как следует из скупого описания, и не без масштабного урона. Звездный Странник уходит, а на обочинах дороги ржавеет железо: брошенные автомобили, военная техника: *«Изредка на обочинах ему встречались люди. Какая-то пара, робко улыбаясь, протягивала к нему, держа вдвоем на руках, младенца. Звездный Странник приветливо улыбнулся им и помахал рукой.*

– Вот и все, – думал он. – Кончилась железная эпоха, проклятая Кали-юга. Мне пора уходить.

Внезапно он наткнулся на какую-то невидимую преграду, не раздумывая, шагнул вперед, сверкнула яркая вспышка, и Звездный Странник исчез» [Гируцкий 2005а: 64].

Но уже в романе «Армагеддон» финал более тяжелый – людей в нем нет. Там есть только обезображенная земля, сияющий над ней лучезарный Гелиос, и расширяющийся сияющий горизонт – свет Творца-Вседержителя [Гируцкий 2014: 170].

Безусловно, возможны и другие интерпретации текста повести и включающего её романа, как и любого другого художественного произведения. Но вряд ли думающему читателю удастся уйти от осмысления главного вопроса – реальности откровения, описанного в повести, и места каждого из нас в борьбе Света и тьмы.

ЛИТЕРАТУРА

Аврутин А. «Откровения» Анатолия Гируцкого // Гируцкий А. Откровение: повесть, рассказы, отрывки из романа. – Минск: «Технопринт», 2005. С. 149-150.

Гируцкий А.А. Армагеддон. – Минск: Харвест, 2014. 320 с.

Гируцкий А.А. «Единая теория» и возможности её практического применения // Известия Национальной академии наук Беларуси, серия гуманитарных наук. 2013а. № 3. – Минск: «Беларуская навука». С. 17-21.

Гируцкий А.А. Имя и реальность в истории культуры и науки и в современном языкознании // *Slavica Slovaca*, 2016а. Вып. 51, № 1. С. 33-43.

Гируцкий А.А., Новрузов, Р.М. Наука и религия: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2013б. 416 с.

Гируцкий А.А. Общее языкознание: Учеб. пособие для студентов вузов. – Минск: ТетраСистемс, 4-е изд. перераб. и доп., 2008. 320 с.

Гируцкий А.А. Общее языкознание: Учебник для студентов филологических вузов. – Минск : «Вышэйшая школа», 2017. 238 с.

Гируцкий А.А. Особенности коммуникативной организации дискурса в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *XLinguae. European Scientific Language Journal*, 2016 б. Vol. 8. № 4. P. 78-90.

Гируцкий А.А. Откровение: повесть, рассказы, отрывки из романа. Минск : «Технопринт», 2005 а. 152 с.

Гируцкий А.А. Структура слова: монография / Предисловие В.Ф. Мартынова. – Минск: БГПУ, 2005б. 251 с.

Гируцкий А. А. Тайна имени / Вступ. ст. В.Ф. Мартынова. – Минск: Тэхналогія, 1996. 128 с.

Граудина Л.К., Кочеткова Г.И. Русское слово в лирике XIX века. 1840-1900: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2010. 600 с.

Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы: роман в четырех частях с эпилогом. Ч. 1-2. М.: Белый город, 2011. 544 с.

Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта: исследование. Т. I-II. М.: ТОО «Рарогъ», 1993. 448 с.

Ляшук В.М. Лингвистический и эстетический дискурс: общие и отличительные особенности // *Aktuálne otázky teórie diskurzu / Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.* – Prešov: FF PU, 2013. С. 26-39.

Самусенко В.И. Камо грядеши, человек? (О художественном творчестве Анатолия Гируцкого) // *Русский язык и литература*. 2008. № 10. С. 53-56.

Смирнов И. Жизненный и творческий путь И.А. Ильина // *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта: исследование. Т. I-II. – М. : ТОО «Рарогъ», 1993. С. 3-33.

Томпсон М. Философия религии. – М.: Фаир-Пресс, 2001. 384 с.

Poirot: Сериал. (Великобритания, 2008 г.). 11 сезон, 4 серия: «Свидание со смертью». URL: <http://cinematext.ru/movie/puaro-poirot-2008-serial/11/4/?page=16> (дата обращения: 25.04.2017)

Т.В. АЛЕШКА (*Минск, Беларусь*).

УДК 821.161.1-1:004
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-45

ПОЭЗИЯ ОНЛАЙН: ПОЭТ И СУБЪЕКТ

Аннотация. Объектом исследования в статье является трансформация поэтической субъективности в блогосфере как новом и постоянно изменяющемся информационном и коммуникативном пространстве. На материале личных блогов поэтов на Facebook (Б. Херсонский, А. Родионов, Р. Осминкин, А. Логвинова, Г. Лукомников, А. Кабанов и др.) анализируются изменения в сфере литературного быта, способах презентации поэтических текстов, в их структуре, в конструировании имиджа и создании образа «я», который поэт выстраивает в интернете. Для этого рассматривается ряд стихотворных текстов, размещенных поэтами в личных блогах, анализируется влияние на их восприятие и конструирование лирического субъекта онлайн-контекста в различных его проявлениях – собственные записи, комментарии и возможность моментальной обратной связи с читателем, поле ленты друзей и т.д. Выясняется, что здесь важными оказываются такие моменты, как всеобщая персонификация и нерасчленённость, тождественность субъекта и объекта, смещение поэтического субъекта, его неопределённый статус, анонимность личного начала, которое может представлять в форме массового (через комментарии), смещение границы между читателем и писателем. Проводится и сопоставление традиционной печатной репрезентации поэзии и сетевого её варианта в аспекте условий существования и восприятия читателем лирического субъекта.

Ключевые слова: поэтическое творчество, поэты, современная поэзия, блоги, информационные технологии, информационное пространство, коммуникативное пространство, блогосфера, коммуникативные стратегии, поэтическая субъективность, комментарии.

Со времен появления Рунета¹ сетевое пространство стало активно осваиваться поэтами как новая среда обитания поэтических текстов. Но только на рубеже двух тысячелетий, с возникновением первых блогов и первых популярных блогеров появились веские основания гово-

¹ Рунет – русскоязычный Интернет, часть сайтов Интернета с основным контентом на русском языке.

речь о новой эпохе в существовании литературы, потому что образование и развитие блогосферы – это появление не только нового информационного пространства, но и коммуникативного, ставшего причиной определенных трансформаций в сфере литературного быта, в способах презентации поэтических текстов и в их структуре, особенно с учетом появления Web 2.0 и мобильного интернета.

Поскольку сегодня свои блоги и страницы в различных социальных сетях имеют многие как начинающие, так и известные поэты, блогосфера является важной средой для изучения существования поэтического текста в Интернете, возникновения и использования культурных мемов, новых коммуникативных стратегий, динамики отношений поэта и читателя, изменений в структуре поэтического текста и поэтической субъективности. Поэтому в данной работе в центре внимания именно блоги поэтов, а конкретнее – блоги, размещенные на блог-хостинге Facebook, так как здесь зарегистрировано самое большое количество пользователей во всем мире и в русскоговорящем его сегменте.

Блоги являются важным каналом информации и коммуникации, оперативным и доступным способом тиражирования текстов, ресурсом возможностей выбора точной целевой аудитории и увеличения количества читателей в целом, дают возможность обратной связи. В блогах можно читать стихи, сразу после их создания и задолго до их публикации, в блогах можно обсуждать поэтические тексты, видеть реакцию других блогеров и иметь прямую коммуникацию с автором/читателем. В блогах появляются анонсы новых книг, выступлений поэтов и других литературных мероприятий и событий. За наиболее популярными блогами следят издатели и редакторы, представители СМИ, в различных изданиях появляются публикации из FB², а сам Facebook как феномен становится темой и образом художественных произведений³, а также материалом для их создания⁴.

В книге «Рунет: Сотворенные кумиры», посвященной русскоязычному интернету, Ю. Идлис замечает, что уже в начале XXI века «растущей популярностью блогов объясняли очень многие процессы в современной литературе – появление так называемой новой искренности, от-

² Например, в сетевом журнале «Литература» есть рубрики «Литблоги», «Избранные FB-записи».

³ Например, «Ода Цукербергу» Б. Херсонского, «Народная фейсбук-эпопея» В. Нугатова, стихи А. Русс, А. Логвиновой, А. Кабанова, А. Цветкова, Р. Осминкина и др.

⁴ Б. Херсонский. Открытый дневник. Киев, 2015.

ношения между автором и читателем, интерактивность современного письма» [Идлис 2010: 140]. То есть сегодня уже можно говорить о том, что блогосфера совершила «экспансию из виртуального пространства в пространство культурное» [Хитров: эл. ресурс].

Все структурные элементы блога – личные записи и сообщения, профиль пользователя, комментарии, лайки, перепосты, френдлента, мультимедийный контент – в своей гипертекстуальности и нелинейности участвуют в формировании коммуникативной стратегии автора и по-разному влияют на любой появляющийся в блоге текст и его восприятие. Конечно, далеко не все поэты являются активными коммуникантами, т.е. пользователями, интенсивно вступающими в процесс интернет-общения, стремящимися к обмену информацией, созданию и поддержанию контактов, повышению личного рейтинга. Каждый выбирает режим общения наиболее комфортный для него и соответствующий его коммуникативной стратегии в целом – от полного приспособления и продуктивного существования в блогосфере (А. Родионов, А. Логвинова, Б. Херсонский, Г. Лукомников), до попыток игнорировать данную среду или очертить какой-то круг приемлемого для себя существования (М. Степанова, Е. Фанайлова, П. Андрукович, П. Барскова, Ника Скандиака). Но то, что Facebook изменил нашу жизнь и литературу, не подлежит сегодня сомнению. Осмысливая данную ситуацию, Б. Херсонский пишет:

*Наверное, душа моя погибла,
ибо с утра я не открываю молитвослов,
а включаю компьютер.*

*Сначала на экране появляется
грозное предупреждение антивируса Касперского:
«Ваши базы данных сильно устарели».*

*И я вспоминаю строчку псалма:
«Не отвержи мене во время старости».*

*Затем в правом нижнем углу,
на небесно-голубом фоне
появляется реклама Виндоус-10:
«Хочешь бесплатно? Твое обновление
уже ждет тебя».*

*И я вспоминаю строчку псалма:
«Обновится яко орля юность твоя».*

*Что-то со мной не так, определенно не так.
Но ничего не поделать.*

*Мои базы данных сильно устарели,
и мое бесплатное обновление
уже ждет-не дожждется меня⁵.*

Некоторые поэты ведут блоги, но не используют для регулярного стиховыкладывания, в крайнем случае, вывешивают опубликованное «на бумаге» или в интернет-изданиях или только дают интернет-ссылки на публикации. Другие выделяют свои поэтические тексты в отдельный блог (Б. Херсонский, Б. Кенжеев) или собирают написанное (размещенное в ленте блога) в отдельных папках, как, например, А. Логвинова.

Личностные особенности, взгляды, создаваемый имидж, умение выстраивать контент блога способствуют увеличению количества френдов и популярности в целом. Пространство социальных сетей встраивает любое художественное высказывание в прагматическое измерение, выступает его конститутивным свойством, что также уже отрефлектировано в творчестве поэтов.

*Даже не знаю я что рассказать тебе Постум
.....
лайков как будто хватает, а вот перепостов
вроде как мало⁶*

А. Логвинова

Или:

*бывает написал стихотворение
выложил в социальную сеть
и тут же получил моментальный отклик*

⁵ Стихотворение опубликовано на странице Б. Херсонского в Facebook 27.08.2015 // <https://www.facebook.com/borkhers>. Все произведения из Facebook публикуются с разрешения авторов.

⁶ Стихотворение опубликовано на странице А. Логвиновой в Facebook 10.03.2016 // <https://www.facebook.com/anna.logvinova.5?ref=ts>.

не нарадуешься

*а бывает наоборот
написал стихотворение
выложил в социальную сеть
сидишь ждешь
а отклика всё нет и нет
огорчаешься конечно*

*но бывает и так что
написал стихотворение
а в социальную сеть не стал выкладывать
решил дать ему отстояться
чтобы осела пена сиюминутного
и выпало в осадок всё наносное
сидишь ждешь
пена осела
осадок выпал
не нарадуешься*

и бежишь выкладывать в социальную сеть [Осминкин 2015: 52]

В блоге, с одной стороны, гораздо легче, чем в офф-лайне «создавать себе имидж и находить отклик. <...> в текстах блога можно разглядеть мастерскую, где ведется черная рутинная работа над собой: поиск адекватного образа или его закрепление» [Алябьева: эл. ресурс]. Но, с другой стороны, в блоге более сложно выстраивать коммуникацию, основанную на грамотном позиционировании, так как среди френдов (и тех, кто сможет прочесть стихи в своей френдленте) есть не только референтно значимая для поэта группа людей, но и достаточное количество людей посторонних и случайных.

Ориентируясь на запросы публики (или на собственные нарциссические склонности), многие поэты размещают в своих блогах большое количество фотографий, рассказы о событиях личной жизни. Таким образом, блог представляет собой «зону смешения публичного и интимного дискурсов, которые, тем не менее, не приходят в равновесие» [Вокуев 2011: эл. ресурс]. Этот «зазор между публичностью и интимностью позволяет, в частности, использовать разные коммуникативные стратегии» [Кронгауз: эл. ресурс], нередко чередуя их, как смену масок или ролей в повседневной жизни. У каждого из поэтов,

даже пытающихся дистанцироваться от прагматики, есть некий набор идентичностей, каждая из которых диктует свои правила. Например, Е. Фанайлова под одним из постов приводит следующий перечислительный ряд: «Ваш корреспондент Русской службы Радио Свобода, он же модератор дискуссий, он же литератор, он же доктор-терапевт»⁷.

Интернет-технологии изменили не только многие принципы коммуникации, но и продолжают активно влиять на саму структуру поэтических текстов. Во-первых, текст оказывается вырванным из привычной среды (поэтической книги, антологии, журнальной публикации), и помещенным часто в совершенно чуждый ему контент – френдленту. «При «бумажном» чтении смысл всякого текста по необходимости складывается в контексте других текстов, помещенных до или после него (в формате газеты, журнала и так далее), тогда как электронное чтение выстраивает симулированный контекст энциклопедического типа, где общность различных фрагментов основана исключительно “на логических структурах, задающих иерархию полей, тем, рубрик, ключевых слов” (Р. Шартье)» [Арсеньев 2011: эл. ресурс] или хронологии размещения постов.

Каждый стихотворный текст в Фейсбуке оказывается во множестве контекстов, как предсказуемых (пространство личной страницы писателя), так и случайных (пространство различных френдлент). В контексте блога текст обусловлен имиджем писателя, совокупностью маргинальных полей блога, личными записями, которые часто предстают как «наглядная демонстрация того, из какого сора растут стихи, и этот сор находится не где-то за текстом, а тут же, рядом, в последующей или предыдущей записи» [Горбачев: эл. ресурс]. В контексте этих «дневниковых» записей часто воспринимаются и стихи поэта. Например, А. Кабанов выложил в своем блоге стихотворение «А когда пришел черед умирать коту» –

*А когда пришел черед умирать коту –
я купил себе самую лучшую наркоту:
две бутылки водки и закуску – два козинака,
и тогда я спросил кота –
что же ты умираешь, собака?*

*Помнишь, как я возил тебя отдыхать в Артек,
мой попугай-хомяк, мой человек,*

⁷ Пост от 28.04.2016 на странице Е. Фанайловой в Facebook.

*я покупал тебе джинсы без пуговиц и ремня,
как же ты дальше будешь жить без меня?*⁸ –

и получил в комментариях непосредственную реакцию читательницы: «Что-то так прошибло, что не могу остановиться. Обрыдалась и о вашем коте, и о своём и обо всех других остальных котках на белом свете». Поэт ответил: «С моим котом всё в порядке, не надо путать стихи с реалиями. Зачем читать всё буквально? Это же не газета». На что получил еще более непосредственное: «Только, пожалуйста, не говорите, что и котика никакого у Вас нет».

Специфический субъект стихов Андрея Родионова, конкретизированный именем и биографическими деталями жизни автора, его манера вести личный блог⁹ в репортажной, стихотворной форме ведут к нерасчлененности субъекта и объекта (для многих читателей), воспринимаются как прямое высказывание, как элементы стиха, уменьшающие или стирающие дистанцию между поэтом и субъектом. Разрабатывается как бы идея нон-фикшн путем внедрения непосредственных автобиографических воспоминаний.

*В Евпатории, в Заозерном
Сижу под спецтендом на пляже,
У родителей Катиных на море Черном
Скромный бизнес, катамараны есть даже*

*В округе все молодые матери
Поглядывают на меня с интересом,
Впервые почувствовал себя спасателем,
Прибодрился, играю прессом*¹⁰

Хотя виртуальная личность, или «образы «я», которые человек выстраивает в интернете, – явления того же порядка, что и повествование о себе, а потому невозможна без фикции» [Вокуев 2012: 16]. Все это

⁸ Стихотворение опубликовано на странице А. Кабанова в Facebook, Пост от 11.03.2016 // <https://www.facebook.com/kabanovsho?fref=ts>

⁹ Еще со времен активного аккаунта в LiveJournal А. Родионов так определил свою манеру создавать посты: «Я – журналист Живого Журнала» («Раз в месяц он дрался...» // Родионов А. Игрушки для окраин. М., 2007).

¹⁰ Стихотворение опубликовано на странице А. Родионова в Facebook 24.06.2016 // <https://www.facebook.com/profile.php?id=100002991397886&fref=ts>

еще усугубляется и комментариями, где друзья и знакомые поэта могут обсуждать стихотворение как реальную дневниковую запись.

Таким образом, субъект в блоге дополняется новыми элементами конструирования субъективности, и участвуют в этом, прежде всего, маргинальные поля аккаунта, которые оказываются причастны к порождению смысла. А в традиционной коммуникативной цепочке «Автор – Текст – Адресат» появляется дополнительное звено – «Виртуальная личность», через призму которой во многих случаях и воспринимается лирический субъект. Виртуальная личность многоструктурна, она «включает в себя других пользователей. её виртуальные манифестации могут быть вызваны прямо или непосредственно действиями других пользователей» [Хитров: эл. ресурс]. Автора, пишущего в сетевом дневнике, «интересует отклик, который он может получить от удаленного, если перефразировать Мандельштама, собеседника» [Хитров: эл. ресурс]. Причем тот факт, что многие пользователи оставляют свои глубоко личные записи в общем доступе, говорит в пользу этого утверждения. Их интересует «отклик не только знакомых, но и другого, неизвестного сознания» [Хитров: эл. ресурс]. Другое сознание ценно тем, что оно делает мое собственное сознание другим по отношению ко мне. «Другой отчуждает меня от меня, расслаивает, дает мне насладиться моей собственной глубиной и непредсказуемостью. А потом возвращает меня мне, уже преображенного мне удивленному» [Хитров: эл. ресурс].

В соцсетях субъект, будучи даже вполне устойчивым и конкретным в обычной ситуации творчества, становится менее целостным. Во-первых, в контексте личной информации он осложняется новыми элементами конструирования, во-вторых, он видоизменяется из-за утраты границы с читателем, в-третьих, каждый раз, когда текст попадает во френдленту, субъект, по сути, конструируется заново. Постоянно меняющийся контекст вынуждает искать ключ к тексту в самом тексте, что, безусловно, усложняет его восприятие, но уже с другой стороны. Субъект в пространстве социальной сети пересобирается в виде виртуального множества показателей, что, впрочем, не является уникальным, так как нецельность субъекта – явление, вполне вписывающееся в тенденции современной поэзии. Но зато тексты, размещенные в блогах, часто имеют комментарии не только читателей, но и самих авторов¹¹, и комментарии могут быть достаточно пространными, что, безусловно, влияет на

¹¹ Комментарии автора могут появляться сразу под текстом и без инициативы читателей.

восприятие читателями текста и еще раз подтверждает интерактивный характер письма в блоге.

В контексте блога любое произведение даже после своей публикации всегда остаётся «открытым», оно по своей природе никогда не может быть «закрытым», раз и навсегда завершённым. Б. Херсонский пишет об этом в предисловии к книге «Открытый дневник»: «В каком-то смысле это – “тетрадка черновиков”, которые иногда так и не удаётся переписать начисто». [Херсонский 2015: 4]. А Г. Лукомников, например, может разместить в своем блоге только что написанное стихотворение, а через пару часов – исправленный его вариант, и потом подсчитывать лайки к обоим текстам.

В блог-литературе незавершенность текста выражена особенно отчетливо в силу того, что каждый новый комментарий к произведению (в том числе и ответ на него автора самого произведения, который тоже приравнивается к комментариям) является «не относительно самостоятельной интерпретирующей единицей, как, к примеру, литературная критика в традиционной оффлайновой литературе, а органичной частью (вспомогательным интерпретирующим продолжением) самого произведения, которая может повлиять на изменения основного текста, придать ему новые смысловые значения, создать новый поворот темы и даже породить продолжение основного текста. Именно поэтому каждый комментатор в той или иной степени является и соавтором самого произведения» [Тимофеева: эл. ресурс]. Таким образом, субъект, являющийся автономным в бумажной публикации, в блоге оказывается менее защищенным в плане целостности. Даже если в стихотворении в результате комментариев изменено хотя бы одно слово, это уже может изменить характер субъективности.

Трансформируется и сама фигура автора «как гаранта идентичности и аутентичности текста, ибо текст может постоянно меняться под действием множественного коллективного письма» [Арсеньев 2011: эл. ресурс]. Одним из крайних проявлений данного положения являются Народные фейсбук-эпопеи В. Нугатова.

ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

*недавно перечитал библию и удивился тому как плохо этот роман написан
недавно перечитал коран и удивился тому как плохо этот роман написан
недавно перечитал бхагавадгиту и удивился тому как плохо этот роман написан
недавно перечитал веды и удивился тому как плохо этот роман написан
недавно перечитал тайную доктрину и удивился тому как плохо этот роман написан...*
[Нугатов: эл. ресурс]

Нугатов на своей странице в Facebook предлагает только первую или несколько первых строк как своего рода камертон для коллективного творчества, тогда как реальный объем, композиция произведения создаются массовым и анонимным коллективом посредством добавления комментариев к первой реплике¹². Как пишет П. Арсеньев, «прагматический статус этих текстов уже невозможно определить как “экспериментальное стихотворение”, поскольку они инициированы и продолжают конструироваться (до сих пор) коллективно. Подобно технике флешмоба или краудфандинга, заводимые Нугатовым facebook-эпопеи приглашают к участию коллективное тело и коллективную экономику, которые требуют некой критической массы анонимных участников, но не имеют верхней границы их числа. Такая радикальная форма овнешнения и растворения поэтической процедуры не только представляет собой практику, соотносимую на уровне прагматики с методами современной эстетики взаимодействия, но и предлагает еще одну модель конструирования политического субъекта – по ту сторону самовыражения суверенного автора, осуществляющуюся в сеансах коллективного лингвистического экзорцизма» [Арсеньев 2013: эл. ресурс].

Возможности и ограничения социальной сети заставляют авторов организовывать материал фрагментарно. «Целостность восприятия текста больше не страхуется материальной единичностью носителя, а доступность любого фрагмента/текста перестает столь очевидно соседствовать с аналитичностью <...> Текст отрывается от «своего» «смысла», но заново историзируется – на уровне материальных параметров своего носителя» [Арсеньев 2011: эл. ресурс]. Здесь же можно вспомнить произведения А. Очирова («Палестина», «Израиль»), в которых монтируются поэтические фрагменты с тем, что попадается в ленте Фейсбука или LiveJournal. «Это различные новости, комментарии, фрагменты из вполне серьезных статей и т.д., но все это образует единое информационное пространство. Так что порой трудно понять, где проходит граница между речью поэта и «чужой» речью. Получается монтажное произведение, в котором голос автора неотличим от тех голосов, которые он считает нужными вовлечь в свой текст» [Корча-

¹² Этот прием используют, кстати, многие читатели в своих комментариях на страницах других поэтов, но «продолжения» (или реплики), как правило, так и остаются в комментариях.

гин: эл. ресурс]. Или, например, произведение М. Палей «Центон из ФБ-комментариев»¹³:

зимой бывает холодно. клубника очень вкусная. внуки – это радость. сыра нет. ой, а я думала, только у меня так! почему-то потею. мой ужин сегодня (фото). здоровье – самое дорогое. у сестры моего мужа было то же самое. летом очень жарко. мой учился плохо, потом подтянулся. хорошо бы искупаться. через сорок лет после развода (фото). красавицы! люблю вас! вечером напьюсь. ой, а я думала, только у меня так! когда сильный дождь, зонтик не поможет. а дихлофосом не пробовали? подумаешь. да он сам дурак! осенью часто простужаюсь. ой, а я думала, только у меня так! на свадьбе было триста двадцать человек. искал сыр. да ну, чушь! а где иначе? собственно, все мы живём один раз. не расстраивайтесь! у меня на ногах грибок. ой, сочувствую! мы ходили в цирк. от этого сыра всегда отрыжка. ой, а я думала, только у меня так! зимой бывает холодно. клубника очень вкусная. внуки – это радость. сыра нет. почему-то потею. мой ужин сегодня (фото). здоровье – самое дорогое. ой, а я думала, только у меня так!

В целом же, чаще происходит частичный отказ от самоценного поэтического «я» (за счет ориентация на Другого), что не только снимает многие мифологизированные штампы, но и открывает новые возможности его конструирования. Здесь важны такие моменты, как всеобщая персонификация и нерасчленённость, тождественность субъекта и объекта, смещение поэтического субъекта, его неопределённый статус, анонимность личного начала, которое может представлять в форме массового (через комментарии), смещение границы между читателем и писателем и т.д. То есть, практически весь спектр актуальных проблем литературоведения предстает в ситуации блога.

Таким образом, пространство блога является для поэта не только новой средой обитания, но и пространством, трансформирующим его идентичность и поэтическую субъективность, а также структуру поэтических текстов в целом.

¹³ Стихотворение опубликовано на странице М. Палей в Facebook 10.07.2016 // <https://www.facebook.com/marina.palei.3?fref=ts>

ЛИТЕРАТУРА

Алябьева Е. Плацдарм единения. Екатерина Алябьева о социальных смыслах Живого Журнала // Критическая масса. – 2006. – №3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/ea6.html>

Арсеньев П. Техника чтения 2.0 или поэзия после блогов //Транслит. – 2011. – №9. URL: <http://litbook.ru/article/262/>

Арсеньев П. «Выходит современный русский поэт и кагбэ нам намекает»: к прагматике художественного высказывания //НЛО. – 2013. – №124. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/19a.html>

Вокуев Н.Е. Между дневником и масс-медиа: особенности блога как средства коммуникации // Аналитика культурологии. – 2011. – №19. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-dnevnikom-i-mass-media-osobnosti-bloga-kak-sredstva-kommunikatsii#ixzz40H0JDeLi>

Вокуев Н.Е. Феноменология притворства в современной культуре. Автореферат. – Сыктывкар, 2012.

Горбачев А. Живая поэзия // Октябрь. – 2004. – № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2004/5/gorb30.html>

Идлис Ю. Рунет: Сотворенные кумиры. – М., 2010.

Корчагин К. Тактика ускользания: о том, как понять современную поэзию. – URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/8736-modern-poetry>

Кронгауз М. Публичная интимность //Знамя. – 2009. – №12. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/12/kr10.html>

Осминкин Р. Тексты с внеположными задачами. – М., 2015.

Нугатов В. Народные фейсбук-эпопеи. – URL: <http://syg.ma/@paviel-arseniev/valierii-nughatov-narodnyie-fieisbuk-epopiei>

Тимофеева Г. Литературные блоги: между литературой и журнальной. – URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2684&level1=main&level2=articles>

Херсонский Б. Открытый дневник. – Киев, 2015.

Хитров А. Блог как феномен культуры // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2007. – Т. 10. – № 1. – С. 66-76. URL: <http://www.old.jourssa.ru/2007/CB5/Hitrov.pdf>

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

УДК 821.161.1-93(Лаврова С. А.)
ББК Ш383(235.55)64-8,444

ИГРОВОЕ НАЧАЛО В КНИГЕ СВЕТЛАНЫ ЛАВРОВОЙ «ГОД КОТА»

Аннотация. В статье рассматривается книга современной уральской писательницы Светланы Лавровой «Год кота», особое внимание уделяется игре в сказочных повестях, прослеживается связь комического с игровой стратегией. Отмечено присутствие игрового начала на всех уровнях повести «Про котёнка Касю и нечистую силу»: речевом, стилистическом, повествовательном, сюжетно-композиционном. Подробно анализируется языковая игра, близкая детскому словотворчеству. В статье показано, как в игровом мире повести Лавровой выворачиваются наизнанку традиционные сюжеты и образы волшебной сказки и авантюрного романа, как герои распределяют роли и атрибуты, как сам автор включается в игру, которая по своей универсальности сродни карнавальной, как размываются границы между реальностью и сказкой. Делается вывод о том, что, несмотря на демонстрацию относительности точек зрения на мир и культурных языков, сами этические ценности, утверждаемые писательницей, остаются неизменными и абсолютными: сочувствие, доброта, открытость другому человеку и миру, право на счастье. Идея приятия другого со всеми странностями и недостатками, возможность мирного разрешения конфликта является актуальной для современной детской литературы. **Ключевые слова:** детская литература, детские писатели, уральская литература, литературное творчество, сказочные повести, литературные сюжеты, юмор.

Светлана Лаврова – современная уральская писательница, автор нескольких десятков книг, которые с удовольствием читают и дети, и взрослые, лауреат премии «Алиса», премии «Заветная мечта» в номинации «За самое смешное произведение», премии «Книгуру», член жюри Крапивинской премии. Будучи врачом-нейрофизиологом, она считает сочинение сказок «функцией своего организма».

В чём секрет популярности Лавровой? Безусловно, в остроумии автора, в произведениях много юмора, который «выстраивает иерархию ценностей в пользу человека, независимо от его слабостей, про-

махов, заблуждений» [Арзамасцева 2010: 78]. Юмор как форма комического тесно связан у Лавровой с игровой стратегией.

Попытаемся проследить, как проявляется игровое начало в книге «Год кот», выпущенной в 2011 году, в Екатеринбурге издательством «Сократ». Нужно отметить, что Лаврова обыгрывает модное в современной культуре увлечение восточным календарём, когда к Новому году выпускаются сувениры с изображением животного – хозяина года. Так, у Лавровой, помимо «Года кот», есть «Год дракона», «Год змеи», «Год лошади», «Год козла». В книгу «Год кот» входят две сказочные повести: «Котёнок по рецепту» и «Про котёнка Касю и нечистую силу». Годом Кота мотивируется присутствие котят на страницах обеих повестей в качестве главных персонажей. В повести «Котёнок по рецепту» появление котёнка на аптечном прилавке комментирует мужчина с насморком: «Это Год Кота. Даступил Довый год Кота, значит, везде образуются коты. Видимо, из выпавших осадков». А врач-интерн Лёшка так объясняет, почему он выписывает детям рецепты на котов: «Так ведь год Кота». «Ага, а когда Год Кота кончится, что ты будешь делать? Следующий по восточному календарю – Год Дракона. Ты в будущем году станешь выдавать рецепты на драконов?» «Необязательно целого дракона, засмеялся Лёша. – Робкому и забитому ребёнку можно прописать драконьи зубы. Слишком ранимому – драконью чешую. Равнодушному – драконий огонь». А во вставном фрагменте повести «Про котёнка Касю и нечистую силу» как порождение игрового принципа появляется собственно автор-творец, подчеркнуто отождествлённый с биографическим автором: «И автор сразу догадался, что это кричали его дочери Леся и Стася, которые хотели прорваться в придумываемую им сказку и участвовать в приключениях... В Год Кота надо обязательно писать сказку про кот, – заныла Леська. – А ты про каких-то водяных и домовых пишешь. Немедленно впихни животное в следующую главу!» Так мотивируется присутствие котёнка в сюжете сказки, куда он проникает словно бы помимо воли автора. Об этом приёме М. Липовецкий пишет: «Перед нами демонстрации философского принципа: автор-демиург, по традиционным «условиям игры» находящийся за пределами текста и творящий «игровой порядок», превращается в один из объектов игры, вовлечённых в процессы текстовой перекодировки и деиерархизации» [Липовецкий 1997: 23].

Важное место в повести Лавровой занимает языковая игра. Например, обыгрываются устойчивые выражения, фразеологизмы, которые приобретают буквальный смысл. Так, о Призраке преклонного возраста говорится: «Раз в день постучит по батарее вальс «На соп-

ках Маньчжурии» и в остальное время дрыхнет без задних ног. Потому что у призраков задних ног не бывает. И передних тоже» [Лаврова 2011: 53]. Здесь есть и пародии на аббревиатуры советской эпохи: «напиши заявление и подай на подпись райсобесу, тьфу, райбесу, словом, районному начальнику нечистой силы. А может, он райчёрт называется, я не помню» [Лаврова 2011: 55]. Абсурдно само сочетание корня «рай» с чёртом, нечистой силой. Дискурс советской эпохи парадоксально соседствует с современной рекламой. Вход на шабаш нечистой силы украшает транспарант: Приветствуем делегатов районного симпозиума нечистой силы!» и реклама «Пейте свежую кровь!» [Лаврова 2011: 65]. «Орбит для вампира» – Покоритель мира!» [Там же]. Отметим, что у Лавровой и сам шабаш изображён в пародийном ключе, есть все необходимые атрибуты, но они предстают в комическом свете, даже традиционное место действия – Лысая гора – стало таковым по распоряжению начальства для личного удобства.

Как это часто происходит в детской речи, выстраиваются ряды окказионализмов по определённой словообразовательной модели, например в наименовании нечисти: «Поликлининый – это такой домовой с медицинским уклоном. Всякая нечисть на свете бывает: водяные, лешие, конные и пешие, гуменные, овинные и даже поликлинные» [Лаврова 2011: 54]. По аналогии среди героев повести оказывается и аннигиляторный, который очищает окружающую среду от вредных отходов и мусора (здесь затронута экологическая проблема), и даже вакуумный – космическая нечисть, летающая тарелка. Такое весёлое словотворчество близко детскому сознанию.

Много в повести игры с латинскими крылатыми выражениями. Болотник Сфагнум, увлечённый Древним Римом, мемуарами Цезаря, любит вставлять в свою речь латинские слова, трактует он их по созвучию с русским языком и в соответствии с ситуацией, что создаёт комический эффект: «Пер аспера ад астра, – произнёс он. – Что означает по-латыни: через кактусы – к астрам» [Лаврова 2011: 69]. Или: «Как говорили древние римляне, «моменто море» – «момент – и в море». То есть в болото». Он пнул ведро и сказал: «Домой». Ведро кивнуло и с тихим воем улетело» [Там же: 82]. Отметим, что автор в примечаниях, конечно, даёт правильный перевод с латинского, поэтому книга Лавровой обучает, развлекая, в соответствии с принятыми педагогическими моделями.

Именно игра становится двигателем сюжета повести «Про котёнка Касю и нечистую силу». В, казалось бы, волшебный, вымышленный мир нечисти проникает рутинная, то, что есть в нашей повседневной

жизни: нелюбимая работа, бюрократические проволочки, доклады начальства. Отсюда и название главы «Общие проблемы нечистой силы». Как говорит Поликлинный: «Если ты мечтаешь о подвигах и приключениях, то очень противно делать обычные вещи: поднимать в воздух главного врача или зажигать зелёные огоньки в ушах заведующей отделением» [Лаврова 2011: 55]. Так демонстрируется относительность разных точек зрения на мир и на обыденную реальность.

Мечта о подвигах и приключениях ведёт в игровой мир, где выворачиваются наизнанку традиционные сюжеты и образы волшебной сказки и авантюрного романа. В главе 5 «Чур я не принцесса!» герои распределяют роли и соответствующие атрибуты, как в детской ролевой игре: «В приключениях всегда бывают герой, спутник героя и принцесса. Я буду герой, потому что я самый первый появился в этой истории. Ты Ложкин, спутник героя, а принцессой придётся стать Сфагнуму» [Лаврова 2011: 74]. Спор решается жребием, и Ложкин, избранный принцессой, сразу входит в роль: «Я не могу спать на голой земле. Я – нежная принцесса. У меня прострел делается. Ну, задница заболит» [Лаврова 2011: 76]. Кстати, цель игры постоянно уточняется, формулируется по-разному по ходу развития сюжета, по мере появления новых персонажей, у каждого из которых есть свои заветные желания. Надо сказать, что это добрая игра, куда принимают всех желающих. Например, когда в сказку из реальности проникает котёнок, его тут же торжественно утверждают на должность коня: «Наконец Кася понял, что от него требуется, и даже научился скакать галопом. «Повезло, – думал он, переходя от галопа к кувыркам. – Играют, развлекают...» [Лаврова 2011: 99]. Потом герои возьмут с собой летающий гроб со спящей не красавицей: «Пусть летит следом, не жалко. Очень живописная процессия получится» [Лаврова 2011: 147]. Гуманным отношением к любому живому (и неживому) существу проникнуто всё повествование. Так, в главе с традиционным для рыцарского романа названием «Спасение прекрасной дамы» речь идёт Бабе яге, которую Поль готов спасти от мышонка, эта сцена имеет комическую окраску, но при этом герой всерьёз придерживается рыцарского кодекса: «Не могу же я бить тяжёлой железякой такого маленького зверя. Это не порыцарски». А узнав о намерении Поля сразиться с драконом, Водяниха возмущается: «А что тебе дракон сделал? Ишь какой забияка. Не обижай зверюшку. Животных надо охранять» [Лаврова 2011: 80]. Этим-то и ценны книги Лавровой – идеей приятия другого, со всеми странностями и недостатками, что противостоит насаждаемой в обществе агрессии. Даже в качестве волшебного предмета-помощника герои

выбирают себе из огромного количества ковров-самолётов того, который плачет, потому что боится высоты, летает на бредущем полёте. У каждого может быть свой страх, и надо не презирать, а пожалеть, прожить сочувствие.

Автор ведёт игру с читателем, который знает традиционных сказочных героев и сюжетные ходы, но в игровом пространстве повести Лавровой всё парадоксально перевёрнуто. Принцип перевёртыша мотивируется шалостью котёнка, который запутывает и обрывает в трёх местах путеводный клубок (нить судьбы), поэтому найденный меч героя действует наоборот, не разрушает, а склеивает, в хрустальном гробе спит не красавица, наконец, свирепая принцесса собирается съесть дракона и жители города ждут: «Может, найдётся какой-нибудь герой, чтобы убить принцессу и освободить дракона за умеренное вознаграждение» [Лаврова 2011: 152]. Несмотря на игровое перевёртывание всего и вся, при котором добро и зло должно бы поменяться местами, этого не происходит, потому что как такового зла в сказке Лавровой нет. Бывает недоразумение, недопонимание, путаница, а сражаться не с кем, разве что понарошку. Даже нападение врагов на государство Ложкина напоминает игру в войну, которая заканчивается очень быстро, без серьёзно пострадавших. Поэтому в финале каждый участник игры вознаграждён, здесь нет проигравших. Дракон женится на принцессе (ещё один вариант сюжета на тему красавица и чудовище), разбуженная принцем Касей Спящая Некрасавица выходит замуж за Третьего Подавальщика Королевских Носков, а для вакуумного по имени Сервиз оживляют фарфоровую тарелочку, в которую он был безнадежно влюблён. Исполняются желания Поля, Ложкина, Сфагнума, хотя и не совсем так, как они себе представляли. Отметим, что игра в повести Лавровой сродни карнавальная, здесь та же универсальность, о которой говорил М. Бахтин. Сродни карнавальному ритуалу возвеличивания-развенчания коронация Ложкина (глава «Ложкин как государственный деятель») и посвящения в римляне Сфагнума (по аналогии с посвящением в рыцари).

В финале вновь реальные персонажи проникают в сказочный мир. Во втором вставном фрагменте автор торгуется с дочерьми по поводу количества глав сказки, так текст с ещё большей наглядностью воспринимается и как метатекст, обнажается принцип художественной условности. К тому же именно рука Леси перетаскивает героев и котёнка Касю через третью пропасть – третий обрыв клубка. Здесь реальная героиня выступает в роли Бога из машины (не случайно обыгрывается выражение «танквям деус экс машина»), дочь автора тоже

участвует в игре. А потом происходит демонстративный выход за пределы сказки и за пределы текста в реальность: «А Касю, как только сказка закончилась, забрали Леся и Стася» [Лаврова 2011: 195]. Окончание текста маркируется возвращением в реальность автора: «Леся и Стася стали гладить котёнка в четыре ладошки, к ним присоединился автор, итого ладошек стало шесть» [Лаврова 2011: 196]. Как отмечает Е. Харитонова, «волшебная сказка, проникая в обыденную реальность, позволяет читателю увидеть чудесное в будничном... Достоверность чудесного словно подтверждается его включённостью в обыденный опыт» [Харитонова 2016: 73]. С другой стороны, здесь «всё подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, в том числе и законы построения текста, сами правила игры» [Липовецкий 1997: 21].

Таким образом, в книге «Год Кота» игровое начало присутствует на всех уровнях: речевом, стилистическом, повествовательном, сюжетно-композиционном. Так демонстрируется относительность точек зрения на мир и культурных языков, но сами этические ценности, утверждаемые писательницей, остаются неизменными и абсолютными: сочувствие, доброта, открытость другому человеку и миру, право на счастье. Ведь жизненное кредо С. Лавровой: «Люди должны быть счастливы, это закон природы».

ЛИТЕРАТУРА

Арзамасцева И.Н. Природа комического в сказках цикла «Запахи миндаля» С.Г. Георгиева // Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. – Екатеринбург, 2010. С. 74-80.

Лаврова С. Год кота. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2011. 202 с.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм / Урал гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.

Харитонова Е. Формы авторефлексии в современной детской литературе Урала // Филологический класс. 2016. № 2 (44). С. 70-77.

Т.И. ХОРУЖЕНКО (*Екатеринбург, Россия*).

УДК 821.161.1-312.9
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-444.513

ТАЙНЫЙ ГОРОД ИЛИ ГОРОД ТАЙН: ФЭНТЕЗИ НА СТЫКЕ С КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИМ РОМАНОМ

Аннотация. В статье анализируются произведения С. Лукьяненко и В. Панова, относимые к городскому фэнтези, а также их связи с конспирологическим романом. В ходе анализа выявляются основные элементы романа тайн и прослеживается их трансформация в жанре фэнтези. Делаются наблюдения над структурой повествования в городском фэнтези: подчеркивается двоемирие исследуемого типа текстов (фантастический мир существует параллельно миру реальному и иногда с ним пересекается). В основе городского фэнтези, таким образом, оказываются две тайны: первая связана с конспирологической составляющей (существование иных существ в Москве), вторая – с детективной фабулой (раскрытие преступления). Также в статье отмечается тенденция к превращению романов в сериалы, что обуславливает неполное раскрытие фабульной тайны в финале произведения. В заключении делается вывод о частичном влиянии конспирологического романа на фэнтези: заимствуя некоторые сюжетные и структурные элементы, фэнтези изменяет цели и задачи романа тайн. Если конспирологический роман стремится деконструировать привычную реальность, то фэнтези ставит перед собой развлекательные цели. В последние годы фэнтези все больше тяготеет к гибридизации с другими жанрами массовой литературы. Вопрос о гибкости границ жанров в отечественной массовой литературе, на наш взгляд, заслуживает дополнительного исследования.

Ключевые слова: фэнтези, конспирологические романы, массовая литература, литературные жанры, городское фэнтези, литературное творчество, русская литература, русские писатели.

В конце XX - в начале XXI века в обществе и, соответственно, в массовой культуре наметился острый интерес ко всему сверхъестественному и таинственному, что, в свою очередь, спровоцировало новую волну конспирологических изысканий. Как отмечает Д. Слесарева, «конспирология становится не только неисчерпаемым источником сюжетов для массовой развлекательной

культуры, но и новым способом когнитивного мышления...» [Слесарева 2013: 192]. Исследователь конспирологического романа Т. Амирян уточняет, что «спектр возможных причин востребованности теории заговора достаточно широк: начиная от делегитимации экспертных сообществ, свободного доступа и конструирования информационного пространства и заканчивая всеобщей глобализацией, приводящей к монополизации различных отраслей и далее – к необходимости политической борьбы за передел собственности, за сферы влияния посредством постоянного выявления Другого, врага» [Амирян 2014: 234].

Конспирологические построения выходят за пределы политического и социального дискурсов и проникают в массовую культуру. «Периоды подъема и спада интереса к конспирологии на современном этапе мы можем проследить по присутствию конспирологических мотивов в массовом искусстве, прежде всего, в литературе» [Хлебников 2012: 331], – уточняет М. Хлебников. Быстрая реакция массовой литературы на популярность теории заговоров обуславливается «ее тесной взаимосвязью с общественным сознанием» [Хлебников 2012: 345]. Исследователь также отмечает, что «конспирологические мотивы проникают в жанры массовой литературы, для которых, учитывая мировой социокультурный опыт, значение и присутствие в их контексте “теории заговора” не являлось типическим» [Хлебников 2012: 351].

В частности, можно говорить о проникновении конспирологических чаяний массового читателя в фантастику. В настоящей статье речь пойдет о городском фэнтези – одной разновидности фэнтези, наиболее часто эксплуатирующей «теорию заговора».

Городское фэнтези отличается от других произведений этого жанра, в первую очередь, тем, что в нем действие происходит в мире читателя – фактически, в реальном мире. Достоверность увеличивается за счет приведения названий мест, топонимов, четкого указания на место действия. Читатель, таким образом, может не только узнать время и место действия, но и понять, что все, описанное в книге, происходит параллельно с его жизнью – в то же самое время и в том же самом месте. Кроме того, городское фэнтези всегда оставляет у читателя надежду на то, что он может попасть в этот иной мир.

Городское фэнтези эксплуатирует идею потайной жизни внутри знакомого города, что во многом удовлетворяет запрос массового читателя на тайну. В основе сюжета лежит идея двоemiрия: мира

таинственного, населенного не-людьми и мира профанного, повторяющего повседневность читателя. Отметим, что идея двоемирия характерна и для конспирологического романа, конструирующего как бы новую историю с учетом открывшихся тайн.

В нашей статье мы постараемся проанализировать способы соединения конспирологического романа с фэнтези на примере двух самых успешных серий романов – «Дозоры» С. Лукьяненко и «Тайный город» В. Панова.

Согласно идее Лукьяненко, помимо видимого мира есть Сумрак, с которым умеют взаимодействовать Иные. Иные бывают темными и светлыми. Функции полиции в этом втором мире выполняют два Дозора – Ночной (наблюдает за «темными») и Дневной (следит за «светлыми»): «Но мы – Иные. Мы ходим сквозь закрытые двери и храним баланс добра и зла» [Лукьяненко 2004: 73]. Над Дозорами есть беспристрастная Инквизиция, следящая за соблюдением ими закона. Местом действия романов Лукьяненко становится Москва.

В мире Панова Тайный Город, в котором обитают потомки древних магов – представители трех Великих Домов: Чудь, Людь и Навь, также располагается в Москве. Отметим, что и у Лукьяненко, и у Панова москвичи не догадываются о соседстве с иными сущностями до тех пор, пока не сталкиваются с ними при каких-либо обстоятельствах (обращение в одного из Иных, работа наемником на один из Великих домов, роль жертвы).

Исследователи отмечают, что на сегодняшний день сложилась определенная схема классического конспирологического романа. Как пишет Д. Павлова, «он представляет собой повествование об обнаружении законспирированной организации и последующем её разоблачении. Но в отличие от детективов, основным сюжетом которых является раскрытие тайны преступления, конспирологический роман выходит на мировой и даже бытийный уровень, раскрывая тайну движения истории или всего мироздания» [Павлова 2013: 145]. При этом Т. Амирян подчеркивает, что конспирологический дискурс может выкристаллизоваться в роман «лишь в сочетании с детективным нарративом» [Амирян 2014: 236]. И. Савкина также отмечает, что «конспирологический роман использует конвенции романа приключений и загадок» [Савкина 2008: 18].

Д. Слесарева называет восемь обязательных элементов данного типа романов: «1) наличие тайны и разгадки; 2) противостояние героя-конспиролога и темных сил; 3) апокалиптические мотивы; 4) сверхсила врага и сверхзнания героя; 5) следование от незнания к знанию; 6) докумен-

тализм, избыточность фактов; 7) иллюзорная реальность и «анти-реальность»; 8) альтернативная история и т.д.» [Слесарева 2013: 194].

Почти все выделенные элементы можно обнаружить и в городском фэнтези. Тайной, в первую очередь, является само наличие второго мира, скрытого от глаз простого человека. На этом двоимирии и строится новая, иллюзорная реальность: «Кроме обычного, человеческого мира, который доступен глазу, есть еще теневой, сумеречный мир» [Лукияненко 2004: 76]; «Не прерывая бега, я вызвал сумрак. Мир вздохнул, расступаясь. Будто ударили по мне со спины аэродромные прожекторы, высекая длинную тонкую тень. Тень клубилась и обрела объем, тень тянула в себя – в пространство, где вообще нет теней. Тень отрывалась от грязного асфальта, вставала, пружинила – будто столб тяжелого дыма. Тень бежала передо мной... Ускорив бег я пробил серый силуэт и вошел в сумрак» [Лукияненко 2004: 22].

Кроме того, в каждом произведении есть еще фабульная тайна и её разгадка. Так, в «Ночном дозоре» последовательно раскрываются несколько загадок: сначала ведется поиск того, кто поставил угрожающую воронку проклятия на Светлану – будущую великую волшебницу; затем разыскивается тот, кто желает гибели Антону Городецкому и т.д.

В романе «Командор войны» из цикла «Тайный город» также две загадки: первая: зачем командор войны Богдан ле Ста строит запрещенное заклинание, вторая – откуда он узнал технологию Аркана желаний.

Апокалиптические мотивы присутствуют в каждом романе: это и угроза прорыва Инферно в «Ночном дозоре», и угроза настоящего Апокалипсиса в «Дневном дозоре» и угроза разрушения Москвы в «Командоре войны».

Главные герои городского фэнтези всегда *следуют от незнания к знанию*. При этом часть информации они получают даже от врагов, например, Антон Городецкий от Завулона.

Документализм городского фэнтези проявляется в постоянном перечислении топосов (улиц, заведений, районов и т. д.): «Московский филиал школы Солнечного Озера. Москва, улица Старая Басманная» [Панов 2009: 339], а также названия районов, улиц и даже зданий: «Штаб-квартира Светлых, расположенная на Соколе, замаскирована под обычный офис. У нас же [Темных – прим. Т.Х.] и место куда приличнее, и маскировка куда веселее. В этом здании, где семь жилых этажей, а внизу расположены роскошные даже по московским меркам магазины, на три этажа больше, чем все полагают» [Лукияненко 2000:

31]; «Вот и “Проспект Мира”; лесенка, поворот направо, эскалатор, и поезд как раз подходит. “Рижская”. “Алексеевская”. “ВДНХ”. Из вагона – направо, это я всегда знал» [Лукияненко 2000: 148]. Четкая топонимия позволяет Читателю, при желании, сориентироваться в этом другом мире. В. Каплан отмечает, что «роман С. Лукьяненко “Ночной дозор”, несмотря на сюжетную канву (наличие в человеческом обществе неких сверхъестественных существ, “Иных”), сугубо посюсторонен. Вместо Дозоров могли бы действовать спецслужбы или масонские ложи – внутренний конфликт никак не изменился бы» [Каплан 2001].

С документализмом связана отчасти и *альтернативная история*, конструируемая этими романами. Так, выясняется, что крупные катастрофы – результат деятельности Дозоров: «Это была не наша недоработка, да и вообще, по большей части, скорее дыра в законах – пилот, на которого наложили проклятие, не справился с управлением, и лайнер грохнулся на городские кварталы. Сотня жизней – ни в чем не повинных людей...» [Лукияненко 2004: 27]. Более крупные события, в том числе и Великая Отечественная война, были также спровоцированы Дозорами: «За последнее столетие силы Света трижды производили глобальные эксперименты. Революция в России, Вторая Мировая война» [Лукияненко 2004: 343].

Если говорить о субъектной организации конспирологического романа, то в ней «возможны две основные вариации: роман-разоблачение и роман-самораскрытие» [Павлова 2013: 147]. В городском фэнтези представлен третий – промежуточный – тип субъектной организации. Главный герой – обитатель иного мира, не обладающий особой властью. Таким образом, он рассказывает об этом мире, что служит своего рода разоблачением тайны перед читателем, но не может (или не стремится) ничего изменить.

Наиболее интересен в данном аспекте Антон Городецкий – герой С. Лукьяненко, от лица которого ведется повествование в «Ночном дозоре». Антон не столько разоблачает мир Иных, сколько пытается найти морально-нравственное оправдание поступкам своих коллег и противников: «Где же грань? Где оправдание? Где прощение? Я не знаю ответа. Я ничего не в силах сказать, даже себе самому. Я уже плыву по инерции, на старых убеждениях и догмах. Как могут они сражаться постоянно, мои товарищи, оперативники Дозора? Какие объяснения дают своим поступкам? Тоже не знаю. Но их решения мне не помогут. Тут каждый сам за себя, как в громких лозунгах Темных» [Лукияненко 2004: 259]. «Постоянное присутствие Антона Городецкого

на первом плане объясняется как раз тем, что он хоть и не самый могущественный из Иных, но самый совестливый, нравственно требовательный, – а ситуация должна быть увидена как раз с моральной точки зрения» [Казарина 2009: 166].

Герои Панова в меньшей степени озабочены проблемами морали и нравственности. В их действиях главное место занимает стремление сохранить тайну. В то же время Городецкий не сильно держится за сохранение тайны иного мира – он рассказывает об этом потенциальным Иным еще до того, как они прошли инициацию.

В мире Панова обычные люди могут соприкоснуться с Тайным Городом тем или иным образом, но не всегда им будет объяснен истинный смысл происходящего. Так, девушке, едва не принесенной в жертву в мире Тайного Города, объясняют, что все, что она видела (рунический круг на Воробьевых горах, стену пламени, отрубленные руки), – это результат действия наркотика: «Комиссар помолчал. – Вы уже придумали, что именно расскажете ей после пробуждения? – Конечно. – Артем бережно положил Ольгу на заднее сиденье “Круизера” и стащил с себя комбинезон. – К счастью, большую часть времени она провела в полубморочном состоянии. Я скажу ей, что похитители вкололи ей наркотик и все, что она видела, было сном» [Панов 2009: 393].

С точки зрения сюжета городское фэнтези достаточно часто строится как своего рода детектив, что не противоречит и логике конспирологического романа. Особенности построения сюжетной схемы городского фэнтези в её связях с детективной структурой мы поясним на примере романа В. Панова «Командор войны» из цикла «Тайный город».

Изначально читателю сообщается, что по всему миру совершаются странные ритуальные убийства, при которых жертве отрубают правую кисть. В то же время один из наемников, работающих на Великий дом Навь, спасает девушку Ольгу, которой предназначено стать главной жертвой в странном ритуале. Таким образом, реальность Тайного города переплетается с повседневностью.

Загадка, составляющая основу любого детектива, в романе Панова разрешается достаточно быстро: преступник и его цель раскрываются сразу несколькими персонажами – с одной стороны, могущественным колдуном Сантьягой, с другой – наемником Артемом. Кроме того, и сам преступник – командор войны Богдан ле Ста – говорит о своих деяниях. Таким образом, тайной оказывается не само запрещенное заклинание, Аркан желаний, а его действие.

Основное внимание в романе уделяется попыткам предотвратить преступление: для этого Богдана, проводящего ритуал, решено убить в самый критический момент.

Между тем тайна Аркана желаний не раскрывается почти до самого конца романа: читатель не знает, зачем Богдан строит аркан, а также, откуда он узнал заклинание. На первый вопрос ответ, в конце концов, дается: «А Богдан хочет, чтобы ребенок был чудом... Он хочет ввести его в Великий Дом Чудь, в элиту Тайного Города... Богдан будет просить за своего ребенка» [Панов 2009: 360]. Вторая тайна переходит в следующую часть цикла: «Сантьяга отставил пустую чашку и улыбнулся... он будет вынужден покончить с этим невидимым противником всего за тридцать дней. Но в любом случае скучать эти тридцать дней не придется. И пора бы выяснить, в конце концов, кто же этот таинственный игрок?» [Панов 2009: 411].

Городское фэнтези не является в полной мере детективом. В нем сильны элементы детектива (убийства, поиск преступника, атмосфера тайны), но целостного детективного повествования не складывается. Неполное раскрытие тайны позволяет превращать циклы городского фэнтези в своего рода сериалы. Этим же свойством характеризуется, по мнению Т. Амиряна, и конспирологический роман [Амирян 2014: 248].

Принципиальное различие между городским фэнтези и конспирологическим романом, на наш взгляд, заключается в цели создания этого повествования. Конспирологический роман всегда стремится пересоздать историю на свой лад, деконструировать реальность [Амирян 2014: 248], создав на её месте новую, основанную на иной трактовке фактов и причинно-следственных связей. Фэнтези же, скорее, стремится развлечь читателя, ради чего и эксплуатирует модную тему тайны. В основе фэнтези лежит идея бегства от реальности, а не деконструкции ее. Таким образом, городское фэнтези стремится расцветить скучную повседневность знакомого города.

Таким образом, городское фэнтези адаптирует для своих нужд схему и мотивы конспирологического романа, но само не становится им. Как уже отмечалось, конспирологические мотивы способны проникать в разные жанры. Фэнтези также в последнее время все больше тяготеет к гибридизации с другими жанрами массовой литературы. Вопрос о гибкости границ жанров в отечественной массовой литературе, на наш взгляд, заслуживает дополнительного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Амирян Т. Конспирологическая серия // Логос. №5 [101]. 2014. С. 231-250.

Казарина Т. Вампир как герой нашего времени // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сборник материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007 г. Самара: Самарский государственный аэрокосмический университет, 2009. С. 165-172.

Каплан В. Заглянем за стенку. Топография современной русской фантастики // Новый мир. 2001. № 9. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/9/kaplan.html (дата обращения: 21.03.17).

Лукьяненко С. Дневной дозор / С. Лукьяненко, В. Васильев. М.: АСТ, 2000. 448 с.

Лукьяненко С. Ночной дозор. / С.В. Лукьяненко. М.: АСТ, 2004. 383 с.

Панов В. Командор войны : Фантастический роман. / В. Панов. М.: Эксмо, 2009. 416 с.

Павлова Д.О. Конспирологическая формула повествования // Вестник СамГУ. 2013. № 2 (103). С. 144-150.

Савкина И.Л. Книги, всем понятные, или почему читают и исследуют массовую литературу? // Филологический класс. 2008. № 20. С. 12-19.

Слесарева Д.О. Генезис конспирологического романа // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 6. С. 192-196.

Хлебников М.В. Теория заговора. Опыт социокультурного исследования. М.: Кучково поле, 2012. 464 с.

И.С. КАДОЧНИКОВА (*Ижевск, Россия*)

УДК 821.511.131-1(Парамонов В.)
ББК ШЗЗ(2Рос. Удм)63-8,445

«РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ»: О КНИГЕ ВЛАДИМИРА ПАРАМОНОВА «ПЕРЕХОДНЫЙ ВОЗРАСТ»

Аннотация. Статья посвящена творчеству В. Парамонова (1945-2001), который является одним из значимых представителей поэзии Удмуртии конца XX-го века. В центре итоговой книги поэта, «Переходный возраст» (2016 г.), – вопрос о движущих силах исторического процесса. Согласно историософии автора, исторический процесс носит отнюдь не надличностный характер, а творится человеческими силами – совместными силами власти и народных масс. По мысли Парамонова, как государственная власть ответственна за судьбу народа, так и народ не в меньшей степени ответственен за свое настоящее. Интертекстуальный пласт лирики Парамонова, связанный с именами Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Некрасова, Блока, отсылает к вопросу о пути России, о её грядущем преображении и великом предназначении. Поэт утверждает идеал служения родине через творчество, что и предопределило гражданский пафос его стихотворений.

Ключевые слова: удмуртская поэзия, удмуртские поэты, поэтическое творчество, поэтическая историософия, личность в истории.

Филолог из Екатеринбурга Л.П. Быков на круглом столе, посвященном итогам литературного года - 2003, высказался о тенденциях в развитии поэзии конца XX-го столетия: «Нередко даже считается, что поэзия XX века – это по преимуществу *суггестивная лирика*, поэзия “высокого косноязычия”, по формуле совсем не косноязычного Гумилева <...> Но, с другой стороны, на рубеже тысячелетий стало ясно, что поэзия *прямого высказывания* не исчерпала себя, что сейчас она чувствует себя столь же уверенно, как и два столетия назад» [Хрущева 2004: 90]. В.А. Зайцев в статье о художественно-стилевых течениях в русской лирике начала XXI в. также отметил, что, несмотря на пост-модернистские и авангардные установки в современном искусстве, ориентация на «реалистическую линию развития поэзии» обнаруживает себя в творчестве целого ряда авторов – В. Корнилова, А. Кушнера,

О. Чухонцева, Ю. Кублановского, Н. Горбаневской и др. [Зайцев 2009: 18].

В русскоязычной поэзии Удмуртии второй половины XX в. продолжение традиций реалистической лирики находим в творчестве Владимира Парамонова.

Владимир Парамонов родился в 1945-м году в г. Улан-Удэ в рабочей семье переселенцев из Воткинска. В 1950-м году семья возвратилась на родину. Служил на Тихоокеанском флоте, работал слесарем, мастером на Воткинском заводе, журналистом, воспитателем в детском приюте. В 1983 г. Парамонов был принят в Союз писателей СССР. С 1986-го года руководил воткинским городским литературным объединением [Корамыслов 2016: 4-5]. Скоропостижно скончался 1 февраля 2001 года.

В разное время поэт издал сборники стихотворений: «Беспокойство» (1978), «Прямая» (1982), «До востребования» (1988), «Невольники свободы» (1995). Эти книги получили осмысление в критических работах З. Богомоловой [Богомолова 1981], Н. Злотникова [Злотников 2003], О. Поскребышева [Поскребышев 1987], И. Розенберга [Розенберг 1995], В. Чулкова [Чулков 1989].

Пятая книга поэта – «Переходный возраст» – была собрана автором за несколько дней до смерти, но увидела свет только в 2016 году. «Переходный возраст» – итоговая книга, которую составили стихотворения, написанные на исходе XX-го века.

Название связано с двумя идеями. С одной стороны, «переходный возраст» – метафора постоянной внутренней динамики, свойственной лирическому герою, который всегда находится на грани между собой-вчерашним и собой-новым, который, как взрослеющий подросток, полон мучительных вопросов – о добре и зле, о смысле жизни, о будущем: «И длилась жизнь, вся переходный возраст, / Но это предстояло мне / Открыть» [Парамонов 2016: 7]. С другой стороны, идея переходного возраста связана не только с психологическим опытом личности, но и с трагическим опытом русской истории, где переход всегда есть перелом: «Все ПЕРЕЛОМЫ у нас да все “К ЛУЧШЕМУ”, что характерно, / Так вот и нынче опять же ВЕЛИКИЙ грядет ПЕРЕЛОМ» [Парамонов 2016: 56].

Творческий путь В. Парамонова пришелся на те десятилетия, когда в сознании советского человека происходила переоценка исторического и социального опыта. Особенно напряженный характер эта переоценка носила в постперестроечные и уже постсоветские годы, связанные с размышлениями по поводу судьбы России в целом. Твор-

ческой сверхзадачей поэта, глубоко лично переживавшего катаклизмы XX-го века, стало осмысление современной автору общественно-политической ситуации, что определило основной пафос его позднего творчества, который можно определить как гражданско-публицистический.

Рефлексируя по поводу русской лирики, литературовед И.И. Плеханова выделила типы осмысленного отношения к слову в поэзии второй половины XX в.: *мифологическая поэзия, поэзия воли, поэзия стихии, поэзия словесной игры, поэзия как воля языка и поэзия правды* [Плеханова 2007]. Для последней – поэзии правды – характерно отношение к слову как хранителю экзистенциального долженствования. Такая поэзия предполагает «обнаружение этических норм существования» [Рыбальченко 2008: 126], «относительность языка» и «признание возможностей творца вносить смыслы и слова в бытие» [там же]. Феномен, обозначенный И. Плехановой как «поэзия правды», связан с «установкой на авторитетное слово, обращенное к поиску и высказыванию истины» [Рыбальченко 2008: 124]. Неудивительно, что в силу своей актуальности и злободневности такая поэзия часто оказывается «несвоевременно правдивой»:

*Поэт в тоске... Но дух его – на воле.
А коль он весь – свобода и порыв,
То часто наступает на мозоли –
Тем,
Что несвоевременно правдив.*

*Ай-яй, несвоевременная правда,
Когда ты своевременной была?*

[Парамонов 2016: 89].

Установка на поиск правды предопределила центральный объект поэтической рефлексии автора. Этот объект – История.

С одной стороны, правда истории – в её надличностном характере. Осмысляя опыт прошлого и современности, Парамонов, казалось бы, говорит о стихийной природе исторического процесса, который, обнажая в человеке звериное начало, тем не менее, всегда находится «по ту сторону добра и зла», поскольку его жертвами становятся и «правые» и «неправые»:

*Под Колесом Истории
Всем нам найдется место.
Сметет, кого ни бросят, –
И добрых и подлецов...
И люди сбиваются в своры,
И в руки берут железо
И дружно друг друга косят –
Рядами –
Под колесо...*

[Парамонов 2016: 25].

Известный английский экономист А. Смит обратил внимание на специфическую особенность исторического процесса, на своего рода «хитрость разума истории», которой он дал название «невидимая рука»: «“Невидимая рука” – это стихийное действие объективных законов жизни общества. Эти законы действуют помимо воли отдельных людей и нередко против их воли. В истории стихийное проявляется часто в борьбе не столько “за”, сколько “против”, так сказать, в виде голого отрицания: протеста, отчаяния, ненависти, утраты веры в незыблемость существующих порядков, выражает как бы возмущение иррациональных глубин человеческого духа. Для стихийности исторического развития характерно то, что люди не сознают объективно складывающихся общественных последствий своей деятельности» [Спиркин 2002: 511]. Результатом человеческой активности, носящей неосознанный характер и направленной на реализацию стихийных интересов («люди сбиваются в своры»), может быть только социальная катастрофа, в которой все уравниваются как жертвы «невидимой руки». Но в случае, когда участники исторического процесса действуют в соответствии с бессознательными, иррациональными установками, стадным инстинктом, степень их ответственности за трагический результат может быть сведена к минимуму. Один из философских выводов Парамонова заключается в следующем: даже в ситуации всеобщей ненависти, ведущей к катастрофическим последствиям («И в руки берут железо, / И дружно друг друга косят...»), но при этом верша зло «по неразумению», человек в некоторой степени заслуживает оправдания и прощения, поскольку его вина – трагическая:

*Но я уповать посмею:
И в эти года глухие –
И в нынешней подлой драке,*

*Какая вокруг идет, –
Что люди куда умнее,
Они совсем не такие:
И вовсе не как собаки,
А даже – наоборот!*

[Парамонов 2016: 26].

Речь в этих стихах идет о народных массах, удел которых – страдать вместе со своей страдающей родиной, неосознанно осуществляя замысел тех, кому дозволено «кровью вен Истории страницы / Писать» [Парамонов 2016: 123]. Рефлексия по поводу роли личности в истории и ответственности за судьбу народа и родины – одна из магистральных задач автора, которую он решал на протяжении всего творческого пути.

В книге «Переходный возраст» объективируется сознание человека, которого вдруг предали вчерашние кумиры, и это предательство обернулось для него экзистенциальным ужасом, поскольку вместе с падением кумиров был потерян обетованный рай – «светлое будущее». Речь по преимуществу идет о современнике эпохи 90-х, установившей новый – безбожный – «Порядок» и «Уклад» и отменившей вчерашние культы и идеалы (стихотворения «На заре капитализма», «Новые времена. Констатации», «Выходил на дорогу», «Развитие по спирали» и др.):

*Мы изучали Ленина дотошно,
Сводя с концами, так сказать, концы
И творчески осваивая то, что
В наследство нам оставили отцы <...>*

*Всю жизнь мы эстафету Поколений
Тащили, надрываясь и кряхтя, –*

*Да так, что и спина (и ниже) – в мыле...
Но выяснилось вдруг, ядрена мать:
Те, кто вели нас, все порастащили,
И нечего уже передавать...*

[Парамонов 2016: 60].

Трагизм состоит в том, что для российского государства движение «вперед» – это всегда путь «совсем не туда», о чем свидетель-

ствуют не только итоги перестройки, но и вообще вся отечественная история, несущая на себе печать горькой предопределенности:

*К сожалению, шли мы совсем не туда, –
Ах, пардон! – не на тот, понимаете ль, свет...
Не туда нас привел Боевой Авангард:
То ль пропился и сдал Идеалы в ломбард,
То ль в наличии не было правильных карт,
То ль «Авророй» был дан не в ту сторону старт.*

[Парамонов 2016: 171].

Неслучайно один из сквозных мотивов творчества поэта – мотив пути, заявленный еще в раннем творчестве. Так, название второго сборника – «Прямая» – указывало на идеал духовного пути личности: «прямая дорога» связывается с представлениями о совести, нравственности, честности. В позднем творчестве мотив пути сопряжен с идеей исторического тупика: это трагический путь, по которому движется Россия, – путь «через Ад», полутьму, беспросветность, грязно-розовый туман, через «снега и поземку ненастья», без дороги, без привала, без жратвы». Социальные эксперименты, осуществляемые сначала советской властью, затем – «новой», постсоветской, проходившие под лозунгами «один лишь ВЕРНЫЙ ПУТЬ», «Светлый путь», как показывает Парамонов, в России всегда оборачивались эпохальной неопределенностью: «Тычется невнятная дорога // В чисто поле, под гору, во тьму» [Парамонов 2016: 75]. Итог такого пути – глубокий экзистенциальный и онтологический кризис: «И шагали, словно плыли, / По течению гребли: / Вслед за Ним – ВПЕРЕД... К Могиле» [Парамонов 2016: 84].

Осмывая ход истории, автор словно актуализирует идею «вечного возвращения», сформулированную в свое время Ф. Ницше: «развитие по спирали» для российского государства связано с постоянным разочарованием в драматичном эпохальном опыте и возвращением в абсолютное начало – в ту нулевую точку, из которой удобно грезить про «Золотой упоительный век». Казалось бы, вина за трагическую логику исторического процесса лежит на совести представителей власти, которые в России никогда не служили Отечеству:

*Им вечный бой не снился и не снится.
Отечества им горек черный дым* [Парамонов 2016: 123].

В оценке, данной власти, автор сближается с интеллигенцией XIX-го века и начала XX-го, отсюда – отсылки к Грибоедову и Блоку. В то же время, если привести в исходном виде строки из «Горе от ума» и цикла «На поле Куликовом», то становится очевидным, что в них утверждается идеал служения родине – причем, со стороны отдельной личности, осознающей себя субъектом истории и готовой нести ответственность за судьбу России: «И вечный бой! Покой нам только снится...», «И дым Отечества нам сладок и приятен». Болезнь эпохи, по мысли Парамонова, состоит даже не столько в том, что вчерашние «гносные подонки» «нынче нас учат, как честно и праведно жить» [Парамонов 2016: 54], сколько в абсолютной социальной пассивности русского человека, готово идти за очередным «вождем», полностью снимая с себя ответственность за прошлое, настоящее и будущее. Удел «толпы под названием “народ”» – слепо следовать чужим указаниям, веками месить «беспросветную вечную русскую грязь» [Парамонов 2016: 170]. В этом и трагедия, и вина народа перед русской историей.

Так, в стихотворении «Траур» с подзаголовком «ретро» «оплакивается» смерть одного из вождей коммунизма. Его имя не называется, а заменяется местоимением «Он» как знаком мифологизации, героизации и обожествления исторической персоны, в которой по описаниям угадывает Брежнев:

*Долго ахали – хвалили,
Возносили до небес:
Губы в пене, перья в мыле... –
Темный лес! –
Видно, – чтобы вновь воскрес:*

*Снова – крепкое здоровье,
Снова сердце – как часы,
И орлиный взгляд, и брови,
Как у Сталина – усы.
... Дескать, Он – Отцу и Сыну
И Святому Духу – брат:
Не пора ли, мол, грудину
Подрасширить – для наград?*

*Жил-служил и правил нами
Как Победы гордый клич,
Наша Сила, наше Знамя,*

*Наша Гордость – наш... э-э..
ИЛЬИЧ!!!*

[Парамонов 2016: 81-82].

Однако предметом сатирического изображения является не очередной «Отец народа» (фигура Брежнева носит обобщающий характер, символизируя культ личности как таковой), но сам народ – темный в своей ветхой бессознательности:

*Нет в народе умиления,
Уж такой народ тупой:
То он слеп от поклоненья,
То от ярости слепой.*

Развенчание культа личности оборачивается для массы надеждой на явление нового Бога, которому ведом путь к «светлому будущему»:

*Мысли, мысли, мысли – гложут,
Дума на сердце скребет:
Кто там следующий: – КТО ЖЕ
Нас к ПОБЕДАМ поведет?...*

[Парамонов 2016: 84].

Выделенные автором слова могут быть прокомментированы по-разному. На уровне прямого значения – речь идет о слепой вере народа в грядущее «замечательное время». Но на уровне подтекста утверждается обратное: слово «ПОБЕДЫ» содержит в себе иронический смысл, и авторская позиция заключается в критической оценке опыта советской эпохи.

Приведенные контексты раскрывают историософию Парамонова, согласно которой исторический процесс носит отнюдь не надличностный характер, но творится человеческими силами – совместными силами власти и народных масс. И как государственная власть ответственна за судьбу народа, так и народ не в меньшей степени ответственен за свое настоящее. И хотя поэт с болью в сердце констатирует тот факт, что российская власть «генетически» греховна («Предвыборное»), нравственный и исторический выбор всегда остается за отдельной личностью: «Мы сами строим собственные тюрьмы / И свой недосяжимо-светлый рай» [Парамонов 2016: 119]. В условиях тоталитаризма, несвободы, идеологических шор, крушения идеалов самое страшное, что может произойти с человеком, – это утрата им челове-

ческого лица, готовность совершить «делку с совестью», ссылаясь при этом на жестокость времени:

*А вдуматься: вот дела ведь –
Поскольку охота кушать, –
Смиривши свой дух мятежный,
На совесть прикрикнешь: «Брысь!» –
И вынужден лаять, лаять... –
Поскольку вынужден слушать
И слушаться – и прилежно –
Кого прикажут, загрызть*

[Парамонов 2016: 25].

Герои Парамонова несут на себе трагическую печать эпохи. У них «собачья жизнь, собачьи должности, собачьи страсти и амбиции», и сами они, сбиваясь в толпу, похожи на «собачью свору» (уже цитированное стихотворение «Ветер из-под колес»). Когда жизнь превращается в драку за «то, что причитается по талону», они готовы в этой драке потерять достоинство («Похмелеолог или воспоминание о талонах»); когда время требует «не выделяться», «быть, как все», они до последнего готовы самоутверждаться, принимая другого, – того, кто, может быть, в этой драке сумел мужественно остаться собой («Серый человек»). В конечном счете, таким «героям времени» ничего не стоит продать «за стакан» или «за миллион» душу, ближнего, родину:

*Уколет сердце злая ржавая игла,
И плачет сердце, как злодей перед иконами.
Я продал родину. Печаль моя светла...
Куда теперь пойти-податься
С миллионками?*

[Парамонов 2016: 96].

В этом – подлинная трагедия России, народ которой – униженный, ветхий, внутренне несвободный, так и не изживший комплекс раба и компенсирующий его слепой «волей к власти» («люди... / дружно друг друга косят – / Рядами – / Под колесо...»). Однако и в этих униженных, темных массах, в которых много животного, стадного, порочного, стихийного, иррационального, сокрыты внутренние силы, способные стать залогом грядущего преобразования России.

Стихотворение «Роль личности в истории» снова отсылает к извечному вопросу о движущих силах исторического процесса. Объективизируя сознание власти, автор раскрывает её отношение к народу как сосредоточию «убогих», «слепых», «рожденных ползать», судьба которых полностью находится в руках «Отцов Отечества»:

*Их речи, словно огненные копья,
Пронзят толпы бездейственную рать?
Кто им укажет твердою рукою
Туда, где ни хрена не увидеть?*

*Народ тогда хорош, когда он – масса,
Когда вожди ведут его вперед,
А также – в виде пушечного мяса
Или – когда безмолвствует народ*

[Парамонов 2016: 123].

В отечественной историософии и философии вопрос о роли личности в развитии общества всегда был одним из центральных. Так, русские народники 70-80-х гг. хоть и «сочувствовали бедствиям русского народа, но не видели в нем никакой исторической значимости»: «Для них русский народ представлял собой нечто вроде бесконечного количества “нулей” ... Для П.Л. Лаврова и Н.К. Михайловского толпа всегда остается толпой, даже если она направляется выдающимися историческими личностями. Толпа идет за исторической личностью туда, куда её поведут». [Логинов 1997: 199].

Обращаясь к известному факту манипуляции власти толпой, Парамонов актуализирует проблему необходимости превращения слепой массы в народ – в силу, осознающую собственную ответственность за историю и современность.

Антитеза «толпа/народ» в данном случае важна принципиально, и восходит, безусловно, к Пушкину, неслучайно стихотворение «Роль личности в истории» отсылает к трагедии «Борис Годунов» (строка «или – когда безмолвствует народ»).

У Парамонова выражение «народ безмолвствует», на первый взгляд, связано с представлением о безропотном подчинении «убогих и слепых» воле «властителей». Но подлинный смысл строки проясняется при обращении к финалу пушкинской пьесы, который в силу своей загадочности не поддается однозначной трактовке.

Вот что писал В.Г. Белинский по поводу «окончания трагедии» Пушкина: «Когда Мосальский объявил народу о смерти детей Годунова, – *народ в ужасе молчит...* Отчего же он молчит? разве не сам он хотел гибели годуновского рода, разве не сам он кричал: “вязать Борисова щенка”?.. Мосальский продолжает: “Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!” – *Народ безмолвствует...* В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою – над тем, кто погубил род Годуновых...» [Белинский 1954: 534].

В свете сказанного проясняется смысл фразы «безмолвствует народ» из стихотворения В. Парамонова, тем более что автор актуализирует её еще в одном тексте, также посвященном вопросу о личности в истории:

*А новый день нам что-то подытожит
И в прошлом синим пламенем сгорит.
Когда народ безмолвствует, он тоже
Довольно много этим
Говорит*

[Парамонов 2016: 89].

В то время как власть воспринимает молчание за пассивность, в действительности оно может означать позицию осуждения и сопротивления. И хотя активное начало в народных массах, по логике Парамонова, проявлено крайне слабо, автор призывает общество к рефлексии, отмечая при этом ту внутреннюю мощь, которая свойственна человеку как родовому существу, а тем более – человеку «униженному и оскорбленному», в действительности способному не просто на стихийный, но осмысленный, «выношенный» протест. Убогая, голодная, нищая Россия еще может осуществить акт возмездия, искоренив «мировое зло» в лице бесчеловечной, звероподобной власти и, восстановив, таким образом, справедливость. Эта идея раскрывается в стихотворении «Собачья свадьба» (вообще «собачий» мотив является одним из сквозных в творчестве поэта):

*Народ – как бедный родственник России
В смурном тиру, где пьянствуют и жрут,
Куда его не звали, не просили,
И он случайно оказался тут...*

*И – натоцак – ты рюмку пьешь отважно... –
Но сразу – вопли среди элитных рыл:
– Сермяжный пьян!... Ты что это, сермяжный,
Всего с наперсток выпил – и поплыл!...*

*– Да кто ж так пьет?
– Налог ему – и в угол!..
– Он вечно пьян, и это – не секрет!
– Небось, уже бессовестно профукал
Неповторимый наш менталитет!..*

*– Он и сейчас не евши ходит даже –
Из хитрости и подлости своей!..
– Сермяжный деградировал!
– Сермяжный
Рожает недоношенных детей!..*

[Парамонов 2016: 63].

Слово «сермяжный», по данным словарей, имеет несколько значений: крестьянский, бедняцкий, грубый, простой. Как правило, это слово употребляется в составе устойчивого словосочетания «сермяжная правда», то есть «простая и неприукрашенная, но глубокая истина». «Сермяжный» народ – нищий, обездоленный. «Сермяжный» у Парамонова похож на юродивого, обнажающего изнанку мира. Эта изнанка и есть горькая правда русской жизни. Еще одна «сермяжная» правда состоит в том, что у народа отняли родину:

*... В своей родной хоромине – и здрасте: –
Чуж-чуженин... не зван... не ко двору...
Так Одиссей, вернувшийся из странствий,
Случайно оказался на пиру.*

*А женихи, народец расторопный, –
Галдят, злаченой упряжью слепя,
Куражась перед Русью-Пенелопой,
Ее пророча замуж
За себя...*

[Парамонов 2016: 63-64].

Сюжет о порабощении России и дал название стихотворению – «Собачья свадьба». Закономерно возникает вопрос: кто эти пирующие «женихи», которые так «куражатся перед Русью-Пенелопой»? В-первых, это сама государственная власть как таковая, греховность которой в свое время раскрыли Гоголь и Салтыков-Щедрин. В стихотворении «Собачья свадьба» имплицитно известна дихотомия «Россия (Русь) / государство», глубоко осмысленная Гоголем в «Мертвых душах»: «Россия» («Русь») – понятие, связанное с духовной жизнью народа, с его человеческой глубиной, в то время как категория «государства» сопряжена с идеей бездуховного, порочного чиновничества.

Во-вторых, мотив свадебного пира, где невестой является сама «Русь-Пенелопа», соотносится в творчестве Парамонова с проблемой политической экспансии, в частности, американизации русской культуры, о чем в аллегорической форме говорится в стихотворении «Колорадская битва»:

*Чужое-то – оно конечно, слаще.
Поэтому – кто вас сюда заслал,
Свой дикий Запад слава,
К славе вящей,
Решили сделать диким
Наш Урал...*

[Парамонов 2016: 91].

«Русь» для «сермяжного» героя является той великой ценностью, ради которой он готов на мужественный поступок. Только настоящая любовь к родине может высвободить в русском человеке спящие в нем силы, поднять его на бунт, совершаемый во имя спасения родной земли:

*Вон как умело жрет собачья стая:
Прилежно – за себя и за народ,
В своем лице старательно спасая
Твои – менталитет и генофонд...*

*И ты, холодной яростью томимый,
Взираешь на непрошенных гостей.
Еще чуток – и вспомнится, как с ними
Однажды разобрался
Одиссей...*

[Парамонов 2016: 64].

Человек, осознавший свою ответственность за прошлое и настоящее, за судьбу родины, за свое слово и дело, раскрывается как субъект истории, как её творец, преодолевая, таким образом, «синдром толпы» и обретая внутреннюю свободу. Исследователь В.Е. Логинов, осмысляя современную историческую и социокультурную ситуацию, пишет следующее: «Сегодня необходимо понять: кто же мы по своему социально-психологическому состоянию, способны ли мы, как единый народ, оказать воздействие на выбор своего исторического развития, способны ли мы контролировать процесс движения нашего общества к избранной всеми нами гуманной цели... Многие десятилетия сталинизма, массовых репрессий, насильственной коллективизации, застоя далеко не в лучшем направлении воздействовали на социально-психологическую атмосферу в обществе. Элементы ханжества, лицемерия, приспособленчества, привычка жить по указке сверху, утрата личной инициативы, подозрительность, зависть получили в нем широкое распространение. Все это и есть те социально-психологические черты, которые характеризуют состояние толпы. Выход из этого состояния толпы будет происходить не просто и, видимо, займет определенный длительный этап в развитии России» [Логинов 1997: 199].

О необходимости этого выхода и говорит В. Парамонов, решая вопрос о роли личности в истории в ключе философской антропологии: человеку важно осознать, что он и есть непосредственный участник исторического процесса, что история осуществляется не стихийно, а как результат деятельности субъектов историко-культурного процесса. По мысли поэта, время определяется человеком: лицо отдельно взятого человека и есть лицо времени, в котором он живет:

*Покуда мысль жива и сердце бьется
И облететь спешат календари,
История не пишется – живется,
И ты, по мере сил, её твори*

[Парамонов 2016: 78].

Пока человек снимает с себя ответственность за исторический момент, отстраняясь от участия в общественной жизни и рабски уповая на очередного «монарха», «долго будет родина больна», по выражению А. Блока. Но как только человек по-настоящему прочувствует боль за родную землю, в нем может пробудиться то активное начало, которое станет залогом творческой деятельности, направленной на

созидание. Поэт, развенчивая порок «слепого поклонения» и «слепой ярости» по отношению к культам, утверждает ценность все принимающей, все прощающей любви к родине. В этой любви и рождается Личность:

*Да плюс еще слепая и горячая –
Все с той же неизбежной рифмой «кровь» –
До жалости несчастная и жгучая
К Отчизне безответная любовь...*

[Парамонов 2016: 13].

Любовь к Отчизне по существу своему трагична, поскольку самозабвенная и жертвенна, чему являются подтверждением судьбы русской интеллигенции. Интертекстуальный пласт лирики Парамонова связан с именами Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Некрасова, Блока – художниками, для которых вопрос о пути России, о её грядущем преображении и великом предназначении, о роли народа и личности в истории всегда стоял очень остро. Дело русского писателя – служить родине через творчество, утверждая словом «дух гражданства», идеал свободы, правды, мужества и осмысленного отношения к эпохе. Именно такой путь и выбрал Владимир Парамонов, глубоко осознавая всю сложность и драматичность этого пути, смысл которого – в развенчании «каменного века», в упрямом делании добра. Это высокий путь, по которому идет Личность, преображая мир и преображаясь сама:

*И, словно узник взаперти, –
Свободы сладкое мгновенье
Предвосхитив, я впереди
Увижу Подвиг
И Горенье.*

*И вспыхнет Путь,
Благой порыв –
Стрелой луча сквозь хаос людный,
Звезду мечты соединив
И тусклый миг сиюминутный*

[Парамонов 2016: 26].

Это путь жертвенного служения Истине, пример которого автор находит, прежде всего, в Библии:

*Сеятель
Разбрасывает камни.
И – через положенные годы
Лопаются каменные грани
И дают устойчивые всходы.*

*А при всем при том, отметить нужно:
Хоть и трудоемкая работа,
Но растут они довольно дружно,
Если их растить надумал кто-то.*

*А иначе есть угроза: коли
Эти всходы не стеречь упорно, –
Явится другой на это поле,
И пройдет, разбрасывая
Зерна.*

*Зернышко – пустяк, судьбы ехидство...
Но угрозы нет страшнее,
Ибо –
В трещинке оно укоренится –
И взорвется
Каменная глыба...*

*И тогда уже добра не ждите:
Каменный Ваш век
Придет в упадок.
Ох, не засоряйте! Ох, блюдите
Кущи ваших каменных посадок!*

*И блюдет поля свои ревнитель –
Чтоб никто их духом не коснулся.
... Иоанн Захарьевич Креститель
С этим непосредственно
Столкнулся*

[Парамонов 2016: 39-40].

За правдивое, созидательное слово поэт расплачивается жизнью. Сверхзадача русского писателя всегда заключалась в том, чтобы биографией подтвердить подлинность творчества. Владимир Парамонов скоропостижно скончался в 2001 году от очередного инфаркта – на самом исходе той эпохи, которую он переживал с постоянной болью в сердце.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. VII. – М., 1954. – С. 534.

Богомолова З.А. Песня над Чепцой и Камой. – М.: Современник, 1981. – 352 с.

Зайцев В.А. О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, 2009. №4. С. 13-38.

Злотников Н. Рецензия на рукопись книги стихов Вл. Парамонова «Планета ЖИЗНЬ» // Злотников Н. Слепой поводырь. Воспоминания. – Ижевск, 2003. – С. 115-120.

Корамыслов А. Парамонов Владимир Васильевич // Парамонов В.В. Переходный возраст. Стихотворения. – Ижевск: КнигоГрад, 2016. – с. 4-6.

Логинов В.Е. Роль личности в истории: анализ философских концепций // Метаморфозы истории. – №1, 1997. – С. 197-208.

Парамонов В.В. Переходный возраст. Стихотворения. – Ижевск: КнигоГрад, 2016. – 236 с.

Плеханова И.И. Русская поэзия 50-80-х годов XX века: Учеб. пособие. – Иркутск, 2007. – 352 с.

Поскребышев О. Предисловие // Парамонов В.В. Беспокойство. Стихи. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – С. 5-8.

Розенберг И. «В пучину звезд закидываю трал» // Воткинские вести, 1995. №199. – С. 3.

Рыбальченко Т.Л. Плеханова И.И. Русская поэзия... // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. №1. С. 123-128.

Стиркин А.Г. Философия: Учебник. – М.: Гардарики, 2002. – 736 с.
Хрущева Е.Н. Итоги литературного года – 2003 // Филологический класс. 2004, №12. – С. 90-97.

Чулков В. Не только о стихах // Удмуртская правда, 1989. № 206. – С. 3.

ЛИТЕРАТУРА И КИНО



Л.В. КУЗНЕЦОВА (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 791.43:821.161.1-3(091)

ББК Щ374.3(2)6-7+Ш33(2Рос=Рус)4-44

ОБРАЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ*

Аннотация: В статье рассматривается ситуация, когда киноперсонаж становится маркером интертекстуальности, связывающим фильм с некой большой литературной традицией. При этом речь не идет об обычной экранизации, т.е. персонаж – единственная связь данного конкретного кинотекста с данной традицией. Эта интертекстуальная проблема здесь анализируется на примере образов странного, «ненормального», «безумного» героя в российских фильмах 2000-х годов, а традиция, «просвечивающая» сквозь эти образы, – это традиция древнерусских агиографий. В качестве примера взяты две пары сопоставлений: главный герой фильма Алексея Балабанова «Кочегар» / «Житие Феодосия Печерского» и главный герой фильма Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь» / «Сказание о Борисе и Глебе». В первом случае персонаж предстает идеальным героем, ушедшим из «мирской» жизни, чтобы посвятить себя жизни «вечной», а во втором это активно действующий персонаж-мученик. В заключение предлагается гипотеза, для чего современным российским режиссерам потребовалось выстраивать данный интертекстуальный ряд и соотносить свои фильмы со средневековым житийным канонem.

Ключевые слова: интертекстуальность, житие, древнерусская литература, литературные традиции, агиография, российское киноискусство, кинофильмы, литературные герои.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Интертекстуальная поэтика русской прозы XIX-XXI веков и теоретические основы интертекстологии» № 15-34-01013.

Литературный герой в фильме представляет собой интертекстуальную проблему как минимум в двух смыслах. Первый из них, более узкий, – экранизация, когда персонаж литературного произведения оказывается только элементом киноадаптации этого произведения; к нему применимы все те же инструменты и методы анализа, что и к остальным частям киноадаптации. В этом случае можно говорить об интерсемиотическом переводе, т.е. о перекодировке знаков одной системы культуры (литература) в знаки другой (кино) с такой степенью эквивалентности, чтобы зритель во время просмотра не сомневался, что перед ним – именно кинематографическая версия того же текста, а не новое произведение на аналогичную тему. Здесь имеет место перевод целого текста (либо его значительного фрагмента) из одной семиотической системы в другую; Пеэтер Тороп обозначил его как экстра-текстовый перевод [Тороп 1985: 164-189]. Персонаж тогда несет примерно такую же смысловую нагрузку, что и в литературном произведении-оригинале и не является единственным источником и проводником интертекстуальности, а категория «интертекст» в этом смысле неотличима от категории «цитата» (пусть даже эта цитата будет экстра-текстовой, интерсемиотической).

Второй же случай – когда литературный герой в фильме отсылает не к какому-то одному определенному тексту (т.е. он не является элементом экранизации), а к целой большой литературной традиции, обобщающим символом которой он выступает. Здесь уже нельзя говорить о простом переводе: персонаж воплощает собой не конкретный текст, а длинный ряд текстов схожей структуры, уходящий корнями в самые глубины культуры. В этом случае он оказывается единственным зримым проводником интертекстуальности в данном фильме, его смысловая нагрузка оказывается гораздо больше, чем просто изображение действующего лица. Саму же интертекстуальность здесь следует понимать в изначальном смысле этого термина, восходящем к Юлии Кристевой: «...Всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст). <...> любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [Кристева 2004: 167]. Хотя в данной цитате Кристева говорит о «другом тексте» в единственном числе, она все же говорит не о переводе, т.е. не о перекодировке одного конкретного текста (в нашем случае литературного) в другой конкретный текст (в нашем случае кинематографический). её знаменитая статья «Слово, диалог и роман» (1966) – комментарий к французскому изданию М.М. Бахтина, и далее она ана-

лизирует, в частности, мениппею – гигантскую традицию длиной в две с половиной тысячи лет, идущую из культуры Древней Греции и доходящую вплоть до Достоевского. Таким образом, интертекстуальность Кристевой предполагает отражение в одном конкретном тексте (в нашем случае кинематографическом) большой текстовой традиции, и наша задача – увидеть знаки этой традиции там, где нет точных текстуальных совпадений. Другими словами, там, где присутствует интертекстуальность, но нет экранизации.

Для этой задачи проще всего обращаться к тем литературным традициям, которые сами собой представляют достаточно стабильные и относительно замкнутые системы с легко опознаваемым каноническим набором атрибутов. Одной из таких традиций является традиция русской средневековой житийной литературы. Наша статья посвящена тому, как на современном российском экране воплощаются два наиболее известных типажа русских житий – святой отшельник и живущий в миру мученик, – и как через эти типажи выстраивается интертекстуальная связь между средневековой агиографической литературой и современным кинематографом. Размеры статьи не позволяют раскрыть проблему со всей полнотой, полностью выстроив интертекстуальные ряды литературной и кинематографической традиций, поэтому мы здесь остановимся лишь на нескольких наиболее показательных, на наш взгляд, примерах.

В конце 2000-х годов в современном российском кино начинает формироваться новый тип главного героя – человек странный, не такой, как все окружающие, живущий по своей никому не понятной логике, ненормальный, сумасшедший, безумный. Таковы центральные образы в фильмах «Пыль» (2005) Сергея Лобана, «Петя по дороге в царствие небесное» (2009) Николая Досталя, «Сумасшедшая помощь» (2009) Бориса Хлебникова, «Кочегар» (2010) Алексея Балабанова и в некоторой степени «Счастье мое» (2010) Сергея Лозницы. В данной статье я остановлюсь на двух из них, «Кочегаре» и «Сумасшедшей помощи».

Герой настолько подчеркнуто не похож на весь окружающий мир, что создается ощущение, будто он попал сюда из совершенно другого времени и пространства. Персонажа названных фильмов кинокритики часто сравнивают с Дон Кихотом [см., напр.: Коршунов 2011: 15-21; Шакина 2011]. Он ведет себя и мыслит то как древний юродивый, то как средневековый рыцарь, то как святой в агиографической литературе. И действительно, при детальном сопоставлении характеров и поступков «сумасшедших» героев современных российских фильмов с

героями средневековой русской житийной литературы можно обнаружить много совпадений. Немало общего можно найти и в сюжетных ходах и ситуациях рассказываемой истории.

Во второй половине XI века в русской литературе были созданы «Житие Феодосия Печерского» и два варианта жития Бориса и Глеба. Так определились две главные группы агиографических сюжетов, два типа агиографического канона: одни жития были целиком посвящены теме идеального христианского героя, ушедшего из «мирской» жизни, чтобы подвигами заслужить жизнь «вечную» (после смерти), тогда как герои другой группы житий стремятся обосновать своим поведением в миру общехристианский идеал. Главные герои «Кочегара» и «Сумасшедшей помощи» во многом повторяют тип изображения древнерусских святых двух классических житий.

Иван Скрябин из фильма «Кочегар» уходит из своей квартиры, оставляя её взрослой дочери, и поселяется отшельником в грязной кочегарке (как в пещере), работая и живя в весьма аскетических условиях, подобно Феодосию Печерскому. Напротив, инженер из фильма «Сумасшедшая помощь» квартиру не покидает, не оставляет своей такой же взрослой дочери, но всем своим «героическим» поведением, добрыми делами-подвигами и мученической кончиной сближается в ассоциациях со святыми Борисом и Глебом.

Став иноком, Феодосий поражает окружающих аскетизмом и смирением; так, уже будучи игуменом, он одевается настолько просто, что люди, не знающие подвижника в лицо, принимают его за «убогого»: «Насмехаясь над ветхой одеждой его, издевались над ним невежды» [Житие Феодосия... 1997: 427]. Кочегар Иван Скрябин тоже носит старую и грязную одежду и не покупает новую, отдавая все свои деньги дочери на её наряды. Он дарит красивую обувь ей, а не себе. И не у себя в кочегарке, а в шкафу в квартире, где живет дочь, держит свою военную форму с наградами и погонами, так что почти никто из персонажей фильма не знает о том, что Кочегар – Герой Советского Союза, и о том, какое у него высокое воинское звание. Окружающие также принимают его за «убогого».

Истязая «плоть», Феодосий не моется и спит только сидя: «Садился он подремать, ибо никогда не ложился, а если хотел поспать, то садился на стульце и, подремав так немного, снова вставал» [Житие Феодосия... 1997: 381]. Очевидно, что и Иван Скрябин тоже не моется, спит тут же на работе, в кочегарке, почти никуда не выходит со своего рабочего места. Да и спит, видимо, мало, так как все свое время тратит на написание труда жизни, подобно Нестору-летописцу.

Как и положено святому, печерский игумен успешно одолевает «множество полков невидимых бесов» [Житие Феодосия... 1997: 381], творит чудеса, заранее узнает о дне своей кончины. Он принимает смерть с достоинством и спокойствием, успевает наставить братию. В момент смерти Феодосия над монастырем поднимается огненный столп. Тело Феодосия остается нетленным. Иван Скрябин в огне кочегарки сжигает трупы современных «бесов» – «плохих людей», сам руководит своей кончиной, с достоинством и спокойствием принимает смерть, перед которой успевает наставить «братию» – девочек, которые приехали к нему «учиться жизни». В момент смерти он сидит напротив огненного пламени печи. Можно сказать, что тело Кочегара в какой-то степени тоже остается нетленным, как у Феодосия Печерского, ведь в момент смерти его фотографирует девочка Вера. Она же забирает его рукопись. Больше мы не видим тело Кочегара. Дальше о сочинении Ивана Скрябина рассказывает Вера, она же и уносит с собой его фотографию. То есть Кочегар остается в памяти Веры и зрителей фильма таким, как на фотографии, а потому становится «нетленным».

В «Житии Феодосия Печерского» игумен монастыря св. Дмитрия завещает, чтобы его тело после смерти перевезли в монастырь св. Феодосия и там бы и положили, похоронили. В «Кочегаре» к Ивану привозят тела людей для ликвидации и «хоронят» их в огне печи. Вообще, тема огня и печи оказывается центральным лейтмотивом и для древнерусского жития, и для сопоставляемого фильма. В детстве, еще будучи юным отроком, Феодосий начал помогать церкви тем, что пек просфоры. В житии указывается, что он не раз был почерневшим от печного жара. Уже будучи игуменом, Феодосий часто ходил в пекарню, помогая пекарям месить тесто и выпекать хлебы. Он говорил: если хочешь быть беспорочным черноризцем, возьми все и брось в горящую печь. Даже еду, которая готовится без благословения, он повелевал бросить в горящую печь. Образ большого огненного пламени возникает в житии дважды. Сначала из купола церкви поднялся огненный столб, и этот пламень указал на место для новой церкви. И в конце произведения, когда Феодосий умер, вдруг огненный столб поднялся над монастырем до самого неба.

Ксения Ларина считает, что главное и, может быть, единственное по-настоящему действующее лицо фильма «Кочегар» – огонь: «Топки, печки, камины появляются почти в каждом эпизоде – кажется, все в этом городе подчинено огню, в жертву которому приносится отработанный человеческий материал» [Ларина 2010]. Сам режиссер Алексей

Балабанов в интервью также подчеркивает важное значение, которое в фильме играет огонь. По его словам, огонь выступает связующим мотивом для всей картины. В связи с этим символическое звучание приобретает фамилия главного героя. Однофамилец кочегара – русский композитор Александр Скрябин – назвал одно из своих главных произведений «Поэмой огня». Тем самым Балабанов намекает на то, что он снял собственную «Поэму огня» [Елисеев 2010].

Образцами другого типа жития – мартирия (рассказа о святом-мученике) – являются два жития, написанные на сюжет о мученической кончине Бориса и Глеба, которая во многом напоминает мученическую кончину главного героя в фильме «Сумасшедшая помощь». Когда дружина покинула Бориса, он остался лишь с небольшим отрядом своих «отроков» и был убит по приказанию Святополка. Одного и безоружного убивают и Глеба: «Повар же Глебов, по имени Торчин, взял нож и, схватив блаженного, заклал его, как агнца непорочного и невинного» [Сказание... 1997: 343]. Инженера-пенсионера, главного героя фильма «Сумасшедшая помощь», тоже убивают, когда он остается один, без дружеской поддержки.

Борис выступает в «Сказании» как мученик за веру, хотя его вере Святополк не угрожал. Инженер тоже погибает «за веру»: ведь он верит, что участковый милиционер является источником всех бед окружающих людей и что, если его убить, жизнь изменится к лучшему.

В «Житии Феодосия Печерского» не было одного-единственного материализованного врага, были только бесы, с которыми сражался святой. И в «Кочегаре» есть только общая категория «плохих людей», нет одного материально выраженного злодея. В «Сказании о житии Бориса и Глеба» есть материализованный враг – Святополк. И в «Сумасшедшей помощи» такой враг тоже имеется – это участковый милиционер Годеев, ставший, как и Святополк, убийцей главного героя. Святополк жесток и коварен и не пытается даже перед самим собой оправдать это зло, а, напротив, выражает готовность «приложить беззаконие к беззаконию». Он одержим зловонной болезнью, бежит и умирает в безвестном месте, от могилы его исходит смрад: «И сохранилась могила его до наших дней, и исходит от нее ужасный смрад» [Сказание 1997: 347]. Участковый милиционер Годеев в «Сумасшедшей помощи» наделен аналогичным свойством: он источает неприятный запах, вонь. Даже когда его не видят, его чувствуют из-за неприятного запаха. Когда он уходит, говорят, что наконец перестало вонять.

Кроме сходства между героями, можно найти интертекстуальные параллели в стилистике и тематике анализируемых произведений.

Для стиля агиографической литературы характерна такая черта, как абстрагированность. Суть её в том, что автор нарочито избегает определенности, точности, любых деталей, которые указывали бы на частность, единичность описываемых ситуаций. Это не случайность, а осмысленное стремление рассматривать жизнь святого как бы вне времени и пространства, как вечный и повсеместный эталон этических норм. Так, например, в «Житии Феодосия Печерского» мы видим, что не названы ни имена князей – противников Изяслава, ни Киев (он именуется лишь «стольным градом»). Для абстрагирующей тенденции характерно опущение имен, именование людей по их социальному положению, опущение географических названий, точных дат и т.п. В фильмах «Кочегар» и «Сумасшедшая помощь» тоже наблюдается абстрагированность в именовании. Имена некоторых героев Балабанова мы знаем только благодаря женщинам. А мужчины по отношению друг к другу традиционные имена не используют. В фильме их трое: первый – «Кочегар», «Майор» или «Якут», второй – «Снайпер», третий – «Бизон». Хлебников тоже не дает имен своему главному герою и его дочери. Он «инженер», «пенсионер», «папаша», а для нее – только папа, так же как она для него – только дочка. Нарочито отсутствует определенность и в месте действия кинокартин. В «Кочегаре» нет указания на город, в котором происходят события. Кинокритики сходятся на том, что это Питер, хотя его снимали в Кронштадте. Главный герой «Сумасшедшей помощи» едет в Москву, но не очень понятно, доезжает ли он вообще до нее (т.е. это уже район Москвы или её пригород). А съемки фильма происходили в спальном районе Ярославля.

Кроме абстрагированности, другой распространенной чертой древнерусской агиографии является стремление к плагиату, расцениваемое как положительное свойство. Заимствуя отдельные образы, ситуации, отрывки текста из какого-то «оригинала» для описания подвигов своего героя, автор «копии» тем самым хочет его особо возвеличить. Аналогично работает Иван Скрябин. Кочегар не является настоящим автором рассказа, который пишет. Он перепечатывает по памяти когда-то прочитанное им произведение польского этнографа Вацлава Серошевского «Хайлах», тем самым невольно выказывая уважение к оригинальному тексту и личную потрясенность, восхищение им.

В кульминационной сцене героического подвига Ивана Скрябина – убийстве убийц дочери – его можно сравнить с другим агиографиче-

ским героем – святым Георгием. Из множества чудес, совершенных святым великомучеником Георгием Победоносцем, наиболее известно «Чудо Георгия о змие», где он, спасая девушку, пронзает змея копьем. В фильме Балабанова, зайдя в квартиру Снайпера, Кочегар в качестве копья использует лыжную палку и поочередно убивает его и Бизона. Во время убийства сидящего Снайпера движение копья стоящего Кочегара точно повторяет траекторию движения копья Георгия Победоносца: по диагонали справа налево и сверху вниз. В кинокартине персонажи часто используют различные виды огнестрельного оружия, но Кочегар убивает не пистолетом, а палкой с острием, чем напоминает средневекового рыцаря.

Фигура Кочегара может быть соотнесена с героем еще одного византийского жития, также очень популярного на Руси с XI века, – «Жития Алексея, человека Божия». Алексей, бросив жену, после длительных мытарств поселился неузнанным в доме, где она жила вместе с его родителями, и был опознан только после своей кончины благодаря бумаге, написанной им перед смертью и содержащей признание о его происхождении [Житие Алексея... 1999]. Имя Ивана Скрябина и его способности также раскрываются зрителям только в финале, после его смерти, когда Вера начинает читать оставшееся после него произведение. До этого главный герой – Кочегар, Майор или Якут. Окружающие толком не знают, чем он живет и на что он способен. Это можно оценить в полной мере лишь после знакомства с оставшимся после его смерти рассказом «дяди-кочегара» – смыслом и философией всей его жизни. По словам Сергея Сельянова, создателя фильма было важно показать, что Иван все это время трудился над рассказом не зря. Это то, что осталось после его смерти, и уже поэтому жизнь кочегара не была бессмысленной, в отличие от жизни всех остальных персонажей фильма [Магия... 2010].

Итак, можно заключить, что в современном российском кино (в той его части, которую обычно именуют авторским кино или артхаусом) обнаруживается тенденция к обновлению и трансформации древнего жанра агиографии. Современные российские режиссеры сознательно или бессознательно создают агиографическую параллель к образам некоторых главных героев своих кинокартин. Благодаря отсылкам к древним текстам о легендарных святых эти фильмы балансируют на грани правды и вымысла, подчеркивая порой некую ирреальность современного мира, потерявшего нравственную ориентацию. Однако важно отметить, что данная тенденция наблюдается только в некоммерческих, авторских фильмах. Установка на древнерусский

агиографический канон – это своеобразный творческий манифест режиссеров российского артхауса. В некотором смысле режиссеры российского внежанрового кино сами стремятся стать каноном, неким условным «жанром»; можно сказать, что они присваивают себе «чужой» канон. Отказываясь от того, чтобы открыто излагать идеологические и политические высказывания, они пытаются предложить зрителям альтернативную точку зрения и альтернативный тип современного героя, который берет начало в древнерусском агиографическом каноне. Вместе с тем обращение к древнерусской житийной классике может интерпретироваться как желание режиссеров авторского кино придать фильмам статус сакральных текстов, как установка на сакрализацию бытия и как мечта о чуде, погруженном в сегодняшнюю российскую повседневность. Это объясняет то, по какой причине современные российские режиссеры, изображая проанализированных выше персонажей, выстраивают «сквозь» них интертекстуальный ряд, входящий напрямую к средневековой агиографической литературе.

ЛИТЕРАТУРА

Елисеев Н. Из худа не бывает добра // Эксперт Северо-Запад. 2010. № 45 (491). 15 ноября. <http://expert.ru/northwest/2010/45/kin/>

Житие Алексия человека Божия (подготовка текста Н.Ф. Дробленковой, перевод и комментарии Н.Ф. Дробленковой и Л.С. Шепелевой) // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 2. СПб., 1999, С. 244-253.

Житие Феодосия Печерского (подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова) // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. СПб., 1997, С. 352-433.

Кориунов В.В. Интертекстуальная структура фильма «Сумасшедшая помощь» // Мир русского слова, 2011, № 3, С. 15-21.

Кристева Ю. Слово, диалог и роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004, С. 165-193.

Ларина К. Огни в моей топке // Новые известия, 12 октября 2010 года. <http://www.newizv.ru/culture/2010-10-12/134776-ogni-v-moej-topke.html>

Магия кино (эфир 17 ноября 2010 года) // Телеканал Культура <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=511050>

Сказание о Борисе и Глебе (подготовка текста, перевод и комментарии Л.А. Дмитриева) // Библиотека литературы Древней Руси. Том 1. СПб., 1997, с. 328-351.

Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.

Шакина О. Русский характер без ретуши // Специальный проект
Film.ru, 29.03.2011, <http://www.film.ru/article.asp?id=6430>

С.А. ФОКИНА (*Одесса, Украина*)

УДК 791.43(931/96)(Никол Э.)
ББК Щ374.3(8Нo3)6-7

МИФОЛОГИЗАЦИЯ МИРООЩУЩЕНИЯ КРИЗИСНОЙ ЭПОХИ И ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНОСТЬ В ДИСКУРСЕ ФИЛЬМА ЭНДРЮ НИККОЛА «СИМОНА» («SIMONE»)

Аннотация. В данной статье предпринята попытка раскрыть интертекстуальный потенциал и соответствующие игровые стратегии, формирующие литературоцентрическое своеобразие фильма «Simone». В соответствии с заявленной концепцией в ходе анализа был определен ряд ключевых позиций. Выявлены в ткани кинотекста различные интертекстуальные отсылки. Осмыслены факторы виртуальной реальности и симулякрности в природе Симоны. Проанализированы проявления трикстерского и фаустианского начал в герое фильма – Викторе Тарански. Перспективы дальнейшего исследования открываются в плане изучения смыслопорождающей функции контекста – интертекста – подтекста на материале современного кинематографа.

Ключевые слова: кризисная эпоха, интертекстуальность, литературоцентричность, мифологизация, симулякр, кинотекст, виртуальность, трикстер, фаустианский дух.

В контексте современных поисков филологии и культурологии актуален взгляд на кинотекст как потенциальный интегратор реминисценций, аллюзий, символики, притчевости и философских метафор.

В данном плане существует достаточно разветвленный ряд знаковых работ о проявлении диалога различных смысловых пластов и интертекстуальности в кино. Вышеуказанным аспектом, так или иначе, занимались Р. Барт, Ю. Лотман, Вяч. Иванов, М. Ямпольский, В. Бычков, Н. Маньковская, Н. Хренов, Р. Перельштейн, С. Бежанов, Р. Пересецкий и многие другие. Часть работ обозначенных ученых была использована в ходе данного исследования в качестве теоретической базы. При этом различные интертексты, фактор мифологизации и литературоцентричности в сюжете фильма Эндрю Никкола «Simone» до сих пор не рассматривались. Такой анализ представляется перспективным и был осуществлен в рамках данной статьи.

Говоря о художественном фильме как особом типе текста, представляющем рецепцию эстетических поисков, целесообразно осмыслить проявления в нем интертекстуальности. В этом аспекте показательна мысль киноведа Р. Пересецкого, что «современный этап развития мирового кино проходит под воздействием постмодернистских идей, которые породили стойкую моду на игру стилями и цитатами» [Пересецкий 2009: 115.]. Действительно, кино вписывается в контекст сегодняшней культурной эпохи во многом благодаря различным игровым и смысловым приращениям, задаваемым на уровне интертекстуальных отсылок. Кинотекст, подобно любому тексту, выступает полем встречи различных цитат, аллюзий и реминисценций, которые в совокупности с интенциями создателя фильма порождают некое креативное полифоническое единство.

При принципиальной семиотичности и диалогическом характере интертекстуальности в целом, в исследовательских практиках в большей степени внимание обращено к её литературоцентрическому ракурсу. Ю. Кристева связывает интертекстуальность с рядом факторов: «пермутацией текстов», понятием идеологемы текста, способностью ассимилировать различные множественные коды и дискурсы, которые попадая «в интертекстуальное пространство помещаются в различные возможные контексты» [Кристева 2013: 172]. Интертекстуальность, будучи достаточно емким понятием, активизирует также уровни контекста и главное, подтекста. Благодаря этой особенности интертекстуальность становится фактором расширения рамок новеллистичности сюжета. Вышеуказанный фактор, проявившейся в специфике новеллы XX века, наследуется и современным кинематографом.

Обращаясь к интерпретации фильма Эндрю Никола «*Simone*» (2002), следует отметить диалог между новеллистичностью сюжета и интертекстуальными отсылками. Именно интертекстуальность, задающая литературоцентричность сюжету фильма, расширяет жанровые рамки, насыщая кинотекст различными смыслами. Новеллистичность сюжета «*Simone*» в свою очередь определяется непредсказуемым развитием явно анекдотической ситуации несуществования в реальности главной героини. По замечанию В.В. Бычкова, критический взгляд на процессы глобализации выявляет в качестве доминантного аспекта «в сфере искусства и эстетики – превращение реальности в универсальный имидж-симулякр» [Бычков 2012: 160]. Такая точка зрения показательна и для своеобразия художественности данного фильма. Несомненно, Симона – это симулякр. Даже имя героини прямо обыгрывает термин,

предложенный Ж. Бодрийяром, для рецепции состояния современного культурного универсума. Если постараться конкретизировать природу Симоны именно как симулякра, то она будет, по бадрийяровской классификации, соответствовать одновременно симулякрам естественным и симулятивным. Ведь Симона – с одной стороны, имитация, ориентированная на «идеальную институцию природы по образу и подобию Божию» [Бодрийяр 2015: 163]. С другой же – существование идеальной актрисы основано на «информации, моделировании, кибернетической игре» [Бодрийяр 2015: 163].

В центре сюжета два мотива: презентация миру несуществующей Симоны и изменение благодаря этому жизни её создателя – режиссера Виктора Тарански¹, чьей маской, по сути, Симона является.

Герой Аль Пачино – режиссер Виктор Тарански, находящийся в состоянии карьерного и жизненного кризиса, получает по завещанию от компьютерного гения Хэнка Алино программу «S1m0ne»² для создания образа виртуальной актрисы. Изначально Тарански не принимал потенциальную возможность замены актеров техническими голограммами, расценивая эту идею как бредовую, но дальнейшее развитие событий и его тайное желание взять реванш, доказав миру свое величие как режиссера, побуждает героя обратиться к компьютерным разработкам Алино.

Характерно, что конец XX века и особенно начало XXI столетия ознаменованы высокой активностью категории виртуальности, внедряющейся «в сферу современной художественно-эстетической культуры, а понятие “виртуальная реальность” все активнее используется в эстетической теории» [Бычков, Маньковская 2006: 33]. Для современного этапа развития кинематографа вполне закономерно использование как различных голограмм и технологий для создания отдельных образов или даже образных систем, так и обыгрывание темы виртуальной реальности. По замечанию С. Бежанова, «короткая, но бурная история применения компьютеров в кино создала настоящее чудо: зачастую происходящее на экране не вписывается в законы реального мира» [Бежанов 2005: 161]. Так диалог кино с широкими возможностями компьютерного пространства, помимо того, что способствует отдаленности от реалистичности, при этом

¹ Имя героя Виктора Тарански, видимо, отсылка к личности Романа Полански. Кроме того, заставляет вспомнить о Викторе Франкенштейне и его творении.

² Название «S1m0ne» расшифровывается как «симуляция № 1» («simulation number one»).

фактографически отражает рецепцию современности, её мифологизацию и своеобразие существования в этих рамках культуры.

В фильме Виктор Тарански становится идейным создателем Симоны, наполняя её как оболочку теми смыслами и образами, которые ему дороги, так реализуя её форму воплощения, центонную природу, манеру игры.

Симона, кроме того, что это симулякр, предстает и как центон, составленный из различных парафразов. В данном плане интересна мысль М. Ямпольского, что интертекстуальность, формируя определенный горизонт понимания, принципиально «сопровождается возникновением тайны. <...> позволяя нам хотя бы издали прикоснуться к тому невыразимому, загадочному, таинственному, что издавна составляет прелесть всякого искусства» [Ямпольский 1993: 90]. Видимо, интертекстуальная природа Симоны и определяет её притягательность и непредсказуемость как для поклонников, так и для её идейного создателя. Героиня олицетворяет некую тайну, возможно лишь мнимую, ведь она лишена подлинности. Но в то же время тот факт, что Симона недостижима вне виртуальной реальности, возможно, и распаляет желания и фантазии. Ведь стремление приблизиться к кинодиве полнится именно невозможностью осуществления, даже потенциальной, тем, что тайна Симоны не может быть разгаданной. В противном случае, чары развеются и сменятся всеобщим разочарованием и горечью от осознания обмана.

Именно воля и творческий поиск Виктора Тарански являются мостом между несуществующей Симоной и очарованными ею бесчисленными поклонниками. (В сюжете фильма в прямом смысле для встречи зрителей и коллег с виртуальной актрисой используется функция телемоста³). При этом Симона для режиссера, воплощенного на экране Аль Пачино, своеобразная маска, скрывающая его личность в конструируемом по его желанию женском облике. Характерно размышление о сути маски в исследовании о киноискусстве Р. Перельштейна, «маска <...> является символом замутненности нашего существования, символом его ложных, хотя и неизбежных движений» [Перельштейн 2012: 33]. Помимо того, что природа Симоны, несомненно, это природа симулякра, она изначально становится для героя возможностью не только победы над

³ Вымышленная боязнь людей Симоны, в подтексте заставляет вспомнить Грету Гарбо, которая на пике карьеры отдалась от людей и стремилась к одиночеству.

непониманием его режиссерских исканий (не зря его имя Виктор означает «победитель»), но и диалога с киноаудиторией, оказавшейся так легко одуроченной.

Особая роль Виктора Тарански как посредника высвечивает в герое трикстерское начало. Н. Хренов отмечает, что «искусство превращения позволяет трикстеру избегать жестких оппозиций и, соответственно, разрушительных инверсий и утверждать связанное с медиацией начало» [Хренов 2002: 355]. Такая разность и даже взаимодополняющая противоположность начал, заключенных в архетипе трикстера, уже сама по себе соответствует некой центонности современной культуры, повышая значимость интертекстуальности.

Среди трикстерских черт и функций, скрыто проявляющихся в герое фильма, следует отметить: обман-мистификацию (презентация несуществующей Симоны), пограничность его сознания и своего рода общение с потусторонним (погруженность в себя, роль посредника, создание из небытия идеального образа, сцена разговора-исповеди на могиле компьютерного гения Алино). Но наиболее симптоматичным оказывается перевоплощение героя в женский персонаж, реализованный только благодаря таланту Тарански. Ведь Симона «альтер эго» Виктора Тарански и не только его маска, но и своего рода анима.

Такая форма двойничества, акцентирующая помимо нереальности и вымышленности Симоны, также и её демоничность, заставляет вспомнить не только о мифологических коннотациях характера героя как трикстера. Мироощущение Виктора Тарански соотносимо с переходной, кризисной эпохой. Ведь, человек, отождествляющий себя с «двойниками, оказывается распространенным типом личности в переходные эпохи», более того, не знает чего ожидать не только от других, но «в тех или иных ситуациях <...> и от себя» [Хренов 2002: 138]. Одним из воплощений подобного типа личности в западной культуре наравне с трикстром оказывается одновременно сходный и отличный от него Фауст, символизирующий особый тип духа человека и культуры.

Согласно мысли Г. Якушевой, в культуре XX века «преимущественная идентификация образа Фауста с образом современного интеллигента» маркируется неизменными кодами «вечных “будоражителей” (в паре с Мефистофелем) прогресса» [Якушева 2005: 191]. Несомненно, Виктор Тарански фаустианский герой по своему мироощущению, жизненным и духовным поискам.

Фаустианский ракурс расширяет жанровые рамки фильма «*Slm0ne*»⁴, манифестируемого Эндрю Никколом в качестве комедии. Так в современной комедии нравов, осуществляющейся в мире симулякров, особенно ярко раскрывается притчевый потенциал этой истории. Роль Фауста, соотносимая с личностью Виктора Тарански, высвечивает в этом персонаже фатальное начало, подразумевая, что воображаемый триумф – следствие пакта с Мефистофелем, а за осуществление мечты придется расплата – утраата собственной души.

В фильме «*Slm0ne*» представлен образ Фауста-кинорежиссера, главным творением которого становятся даже не его фильмы, а несуществующая в реальности исполнительница главных ролей в них. Образ режиссера по своей семиотической наполненности претендует на обыгрывание мифологемы божественного начала или же дерзания приблизиться к сакральному статусу. С культурологической точки зрения, «творчество в кино приобретало поистине сакральный характер, а художник превращался в настоящего демиурга <...> Именно ему дается право творить миф, ориентироваться на космологический принцип творения» [Хренов 2006: 669].

Эстетические поиски Виктора Тарански – художника фаустианского мироощущения, без участия Симоны зрителям не интересны. Желание Тарански избавиться от Симоны, попробовав дискредитировать её в глазах поклонников шокирующим поведением и столь же резкими высказываниями, приводит лишь к признанию её искренности и еще большему обожанию. Главным итогом этих неудачных попыток становится шумный успех фильма-короткометражки, который якобы снят самой Симоной в качестве режиссера, с провокативным названием «Я – свинья», что явно становится символом «нечистых побуждений, обратной трансформации <...> способности превратить высокое в низкое» [Андреева 2001: 449]. В этой вставной новелле Симона предстает в свадебном платье в образе невесты. Она катается в грязи, ест из одного корыта со свиньями, обретая на постере еще и свиной пятачок.

Несомненна знаковость данного эпизода, имеющего явно иносказательный характер и вызывающего ряд ассоциаций. Среди многочисленных интертекстуальных отсылок, возникающих при

⁴ Кроме фаустианских мотивов, можно провести линию к сущности человека в новеллистике Гофмана «Песочный человек», где кукла Олимпия, принимаемая героем за женщину, очаровывает и губит его.

просмотре вставной новеллы, наиболее явно проявляется, несомненно, библейский пласт как пародирование притчи о Блудном сыне. Герой библейской притчи, как известно, покинул родной дом, выбрал неверный путь жизни, растратил наследство, которое ему было дано, в итоге вынужден питаться объедками, воруя еду у свиней, из одного корыта. Неожиданно возникающий подтекст, актуализируемый историей Блудного сына, видимо, ускользает от Виктора Тарански, одержимого идеей компрометировать и опорочить столь всеми вожделенную Симону. Бессознательно Фауст-кинорежиссер представляет исповедь своего пути – пути современного Блудного сына, неожиданно принявшего виртуально женское обличие.

Не менее важны ассоциации и парафразы, связанные с образом женского начала в современном мире, не просто превратившегося в товар для эротических фантазий, но и утратившего реальную телесность (как повествует вставная новелла). Мотив оскверненной чистоты обыгрывает тему Сусанны и старцев, а свадебное белое платье и «обвенчанность» со свиньями знак сюжетно развернутой метафоры «метать бисер перед свиньями». Симона предстает своего рода бисером, жемчужиной, что в метафорическом смысле отсылает к мифологеме античной красоты и, в частности, к картине С. Боттичелли «Рождение Венеры», а также подразумевает христианский идеал непорочности.

Другая античная ассоциация – отсылка к Цирcee, превратившей спутников Одиссея в свиней, видимо, актуализирует небезобидное поглощение человеческих желаний виртуальной реальностью, чьим порождением Симона и является.

Ипостась блудницы, актуализированная испачканным в грязи свадебным платьем, модифицирует мифологему Марии Магдалины, из которой Иисус Христос изгнал бесов, вселившихся после этого в свиней. В отличие от Магдалины, именно Симона фантазией Тарански, желающего от нее избавиться, опорочив её образ, уподоблена свиньям и даже якобы манифестирует это названием короткометражки. В подтексте утверждается бесноватость виртуальной актрисы, чья истинная суть быть демоническим маревом. Колоссальный успех этой кинозарисовки подводит некий саркастический итог духовному потенциалу общества, боготворящему свое виртуальное наваждение. При этом Фауста-кинорежиссера, дерзнувшего противопоставить свое виртуальное творение объективно существующему миру, постигает неизбежное наказание, невозможность развеять им же наведенные чары, принявшие облик всеми обожаемой Симоны и начинающие

губить его самого.

Кодом фаустианской темы становится и меланхоличность героя Аль Пачино, вызванная ощущением одиночества и тотального непонимания в нем человека и художника. По словам швейцарского исследователя Ж. Старобинского, «Ад покоряет нас <...> через меланхолическое уныние ... Это ясно показывает легенда о Фаусте. <...> царство меланхолии – это царство гения в обоих смыслах слова, понимаемого и как творческая сила, и как одержание дьяволом» [Старобинский 2016: 591]. Именно меланхолическая печаль, составляющая своеобразие режиссерского взгляда героя, побуждает его бросить фаустовский вызов миру, заставив полюбить презентацию своей анимы. Но именно этот путь и ведет к утрате цельности личности, усталости от бесконечной подмены, оборачивающейся еще большей горечью и одиночеством.

Незаметно для самого Виктора Тарански, Симона начинает роковым образом поглощать его, мешать его карьере и даже личной жизни. Героя вновь перестают замечать, его игнорируют, о нем забывают, и он превращается из креатора в слугу столь вожделенного и идеального образа, явно поработавшего своего создателя. Характерна мысль А. Степановой, что в «образе Фауста-демиурга в литературе XX в. Мефистофель выступает как его alter ego, концентрируя синтез божественного и демонического в демиургическом начале» [Степанова 2015: 144-145]. В фильме Эндрю Никкола мефистофелевские черты начинает обретать призрак Елены Прекрасной, воплощенной в Симоне. Следствием этого становится решение Виктора Тарански погубить свое творение, именно силой его же таланта ставшего кумиром. Лишить Симону – вернее фантом-симулякр, той любви, которой она была окружена. Кафкианская атмосфера задает дальнейшее развитие сюжета фильма, внося переключки с романами «Процесс» и «Замок». Виктора Тарански должны судить за то, что он якобы убил Симону, никогда в реальности и не существовавшую. После признания героя в его мистификации, он объявлен безумным. Никто не хочет смириться с тем, что Симоны никогда и не было.

Доминирование в современном киноуниверсуме фантазмной женской сущности не приводит героя Аль Пачино к реальному безумию, но абсолютно безумным и утратившим границы реальности оказывается влюбленный в Симону мир. Наказанием герою становится его уничтожение как творческой личности и самодостаточного человека на фоне им же созданных чар виртуальной актрисы.

Неожиданна почти новеллическая развязка фильма, своего рода

хеппи энд. Симона оживает, восстановленная стараниями семьи Виктора Тарнски, под всеобщее ликование воссоединяется со своим создателем в телеэфире.

Выявление симулятивной и интертекстуальной природы героини позволяет осмыслить факт мифологичности мироощущения кризисной эпохи. Анекдотичность сюжета фильма о влюбленности бесчисленных зрителей в несуществующую актрису по ходу развития переходит в модус притчи, не лишенной не только игрового начала, но и трагического пафоса.

Подводя итоги, следует отметить, что именно отсутствие у Симоны чего-то живого позволяет ей становиться не просто анимой, что объединяет её с Еленой Прекрасной, но и приравнивает к наваждению, порожденному гением Виктора Тарански. Притча о дегуманизации современного социального и культурного пространства свидетельствует, что людские фантазии и желания могут быть безгранично воплощены только в пустую оболочку. Люди хотят быть обманутыми и держатся за этот обман. Лишенность человеческих свойств Симоны и делает её столь привлекательной.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева В. Свинья. – Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы / [авт.-сост. В. Андреева и др.]. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – С. 449.

Бежанов С. Г. Виртуальный мир кинематографа (эстетический аспект) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 147-162.

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции; [пер. с фр. А. Качалова]. – М.: ПОСТУМ, 2015. – 240 с.

Бычков В. В., Иванов Вяч., Маньковская Н. Б. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.

Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 2. – М.: ИФ РАН, 2006. – С. 32-60.

Кристева Ю. Семиотика : Исследования по семанализу ; [пер. с фр. Э. А. Орловой]. – М. : Академический Проект, 2013. – 285 с.

Перельштейн Р. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. – М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 253 с.

Пересецький Р. Від сінефілії до метакіно: з історії самокінорефлексій // El topos: как возможна философия кино?

[Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты]; [под ред. Д. Петренко и Л. Стародубцевой]. – Харьков: El Topos Cinema Club Foundation, 2009. – С. 102-115.

Старобинский Ж. Чернила меланхолии ; [пер. с франц., общ. ред. и предисл. С. Зенкина]. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 616 с.

Степанова А. А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг.: поэтология фаустовской культуры. – СПб.: Алетейя, 2015. – 496 с.

Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.

Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. – М.: Наука, 2005. – 258 с.

Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – 464 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алешка Татьяна Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.

E-mail: alechka_t@mail.ru

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Кадочникова Ирина Сергеевна – кандидат филологических наук, заместитель заведующего кафедрой общегуманитарных и естественнонаучных дисциплин ЧОУ ВО «Восточно-Европейский институт», Ижевск, Россия.

E-mail: irkadokh@mail.ru

Кузнецова Лидия Витальевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: LK13005@mail.ru

Ляшук Виктория Марленовна, кандидат филологических наук, доцент Университета им. Матей Бела в Банской Быстрице, Словакия.

E-mail: vmlasuk@yandex.ru

Ляшук Ксения Григорьевна, доктор философии, преподаватель Трнавского университета в Трнаве, Словакия.

E-mail: xenia.liashuk@truni.sk

Маршалова Ирина Олеговна – кандидат филологических наук, заведующий сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И.А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Парамонова Лиана Юрьевна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: lianchik-yozhik-v-tumane@yandex.ru

Пономаренко Максим Дмитриевич – докторант I курса по специальности “Литературоведение” Историко-филологического факультета Института Полонистики Поморской Академии в Слупске, Польша.
E-mail: maximus.ponomarenko@gmail.com

Раковская Нина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.
E-mail: rakovskaya2009@mail.ru

Скрипова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: olga-skripova@mail.ru

Степанова Анна Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор Днепрпетровского университета имени Альфреда Нобеля, г. Днепр, Украина.
E-mail: anika102@yandex.ru

Фокина Светлана Александровна – кандидат филологических наук, доцент Одесского национального университета имени И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.
E-mail: svetlana_fokina@ukr.net

Хоруженко Татьяна Игоревна – кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ, г. Екатеринбург, Россия.
E-mail: tkhoruzhenko@mail.ru

Шестакова Элеонора Георгиевна – доктор филологических наук, независимый исследователь, г. Донецк, Украина.
E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru

SUMMARY

Aleshka Tatiana

Candidate of philology, docent of Belarusian State University, Minsk, Belarus.

Poetry online: a poet and a subject

The object of research of the article is the transformation of the poetic subjectivity in the blogosphere as a new and constantly changing information and communication field. Changes in the sphere of literary life are analyzed based on personal blogs of poets (B. Khersonsky, A. Rodionov, R. Osminkin, A. Logvinova, G. Lukomnikov, A. Kabanov, and others) on Facebook, as well as the ways of presentation of poetic texts, in their structure, in creating and developing the “I” image, that a poet forms on the Internet. For this reason a number of poetic texts, posted by the poets into their personal blogs, are considered. The influence on their perception and construction of the lyrical subject of the online context in its various manifestations is analysed, also personal notes, comments and the possibility of immediate feedback from the reader, friends’ news feed, etc. examined. Such aspects as general personification, identity of the subject and the object, removal of the poetic subject and its unclear status, anonymity of the personal character, which can appear as a mass (through the comments), displacement of the boundary between the reader and the writer turn out to be crucially important. There is also a comparison of the traditional printed representation of poetry and its network variant in terms of existence and perception of the lyric subject by the reader.

Keywords: the subject in poetry, blogosphere, communication strategy, image, author, comment.

Barkovskaya Nina

Doctor of philology, professor of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

Poetics of the “phonograph” in the poetry of I. Annensky and the problem of the lyric subject

On the material of the poems “Nerves (Record for the gramophone)” (*Nervy (Zapis’ dlja gramofona)*), “Children’s toy ballons” (*Shariki detskie*), and “Songs with scenery” (*Pesni s decoratsiej*) microcycle, we consider the

function of introducing someone else's voices into the lyrics of Annensky. The verbal primitive is reproduced verbatim with precision, pushing away the voice of the author, who is assigned the role of a "phonograph", fixing scraps of other people's cues, intersecting voices, exclamations, i.e. "Speech garbage" of everyday life. Relying on the essential choral tradition of the Anne tradition in the ancient tragedy, such "poems with scenery" show the assimilation of the principles of dramaturgy by the lyricists and at the same time, anticipate such nonclassical texts as G. Sapgir's "Voices" (*Golosa*) and "Radio-rave" (*Radiobred*), "Talk at the TV" (*Razgovor u televizora*) by Vysotsky, now – the poetics of "someone else's voice" in the lyrics of M. Stepanova, E. Fanailova, L. Goralik. Identifying the dependence of poetic speech on technical means (phonograph, tape recorder, audio recording, blogs in social networks, lyftlogging), the selected material will allow us to discuss the mechanisms of conceptualization and transformation of "raw" speech material into a poetic text. "The poet for a few" Annensky is surprisingly consonant with the poetics of "new documentarity" which reveal itself in the modern literature.

Keywords: poetic contradiction, dramatization of lyrics, verbal primitive, contradiction, lyrical subjects, lyrical genres, Russian poetry, Russian poets, poetic creativity.

Fokina Svetlana

Candidate of philology, docent of Odessa National Mechnickov University. Odessa, Ukraine.

Myfologization of epochal crisis attitude and literature centrality in a movie discourse of «S1m0NE» by Andrew Niccol

An attempt to realize intertextual potential and the corresponding game strategy forming a literature centrality originality of the movie «S1m0ne» by Andrew Niccol in this article is made. According to the declared concept during the analysis, a number of key positions has been defined. Various intertextual sendings in this motion picture are revealed. Have been comprehended a simulacrum in Simona's nature and factors of virtual reality. Manifestations of tricksters and faustian spirit are analysed in the hero of the movie – Victor Taransky. Addressing interpretation of the movie "S1m0ne" (2002) by Andrew Niccol, it should be noted that the intertextuality setting a literature centrality to a movie plot, expands a genre framework and fills the film text with various meanings. Dialogue of cinema with various opportunities of computer space promotes remoteness from realness, at the same time factual reflects present reception, her mythologization

and an originality of existence in this framework of culture. In the movie Victor Taranski becomes the ideological creator of Simona and fills her as a cover those meanings and images which are expensive to him realizes her form of the embodiment, the cento nature, her acting manner. The special role of Victor Taransky as intermediary highlights the tricksters beginning in the hero. The contrast of the beginnings concluded in an archetype of a trickster already in it self corresponds to a certain cento of modern culture, increasing the importance of an intertextuality. In the western culture on an equal basis with trickster there is Faust, at the same time similar and other than him, who symbolizes special type of spirit of the person and culture.

The image film director – Faust are even which main creation not his movies, but the nonexistent performer of leading roles in reality in them is presented in the movie «S1m0ne». During the research, identification of the simulacrum and intertextual nature of the heroine allows to digest the fact of a mythologization of attitude of epochal crisis. It is obvious anecdotally of a plot of the movie about love of the uncountable audience for the nonexistent actress that on process passes into a mode of a parable which isn't deprived not only the game beginning, but also tragic pathos.

Prospects of a further research open in respect of judgment of the sense-generating function of a context – an intertext – implication on material of modern cinema.

Keywords: epochal crisis, intertextuality, mythologization, simulacrum, virtuality, trickster, faustian spirit.

Kadochnikova Irina

Candidate of philological Sciences, the East European Institute, Izhevsk, Russia.

“The role of personhood in history”: about the book by Vladimir Paramonov “The Awkward age” (*Perekhodnyj vozrast*)

The article is devoted to the works of Vladimir Paramonov (1945-2001), one of the most significant representatives of the poetry of the Udmurt Republic the end of the twentieth century. In the center of his final book “The Awkward age” (2016) there is a question of the driving forces of the historical process. According to the author's historiosophy, historical process is not transpersonal in nature. It is created by human strength – the joint powers of the authority and the masses. In Paramonov's view, the government is responsible for the fates of people, as well as people are equally responsible for their present. Intertextual layer of Paramonov's lyrics, associated with the names of Pushkin, Gogol, Griboedov, Nekrasov, Blok, refers to the

question about the Russian way, of its coming transformation and the great purpose. The poet asserts the ideal of service to the Motherland through creativity, which determined the civic pathos of his poems.

Keywords: poetry of the Udmurt Republic, the final book, poetic historiography, personalhood, history.

Khoruzhenko Tatyana

Candidate of philology, assistant lecturer, philological department, Urals Federal University, Ekaterinburg, Russia.

Secret city or city of mysteries: fantasy at the intersection with a conspiracy novel

The article analyzes several novels of the urban fantasy written by both S. Lukyanenko and V. Panov as well as touches a problem of mixing of different genres of mass literature. Fantasy is compared with the conspiracy novel. The common elements of structure of these two genres, such as the fabula, the secret, that forms the plot, the existence of two worlds (the ordinary one, and the one hidden from the reader) are shown in the article. The tendency to transform these types of novels into series is concluded. In conclusion, it is said that conspiracy novel partly formed the poetics of city-fantasy: some elements of plot and structure are borrowed, yet the aims of the novel are transformed. The conspiracy novel's aim is to deconstruct the ordinary reality; on the contrary, urban fantasy tries to make it more cunning for the reader. During the last years, Russian fantasy shows a strong tendency to mix up with other genres of mass literature. This phenomenon asks for further studying.

Keywords: fantasy, conspiracy novel, mass literature, genre, urban fantasy.

Kuznetsova Lidia

Candidate of philology, senior lecturer at Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.

An Image of Literary Hero on Screen: Intertextual Problems

The article is devoted to a case when a cinema character becomes a sign of intertextuality which links the movie with a certain big literary tradition. This case differs from usual screen adaptations; so the character is the only link with the tradition in this movie. This intertextual issue is represented here by an image of a strange, "insane", or "mad" hero of Russian cinema in the 2000s. A tradition "shining" through this image is tradition of Old Russian hagiographies. The article analyzes two juxtaposing pairs: the main

hero in Aleksei Balabanov's "The Stoker" and in "Life of Theodosius of Kiev"; and the main hero in Boris Khlebnikov's "Help Gone Mad" and in "Story of Boris and Gleb". In the first case, the character is an ideal hero who abandons his "worldly" life for the "eternal" one. In another case, it is an active martyr character. In conclusion, the article proposes a hypothesis why contemporary Russian directors need in this intertextual chain linking their movies with the medieval hagiographic canon.

Keywords: intertextuality, vita, hagiography, contemporary Russian cinema, "Life of Theodosius of Kiev", "Story of Boris and Gleb", Aleksei Balabanov, "The Stoker", Boris Khlebnikov, "Help Gone Mad"

Liashuk Viktoria

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Matej Bel University in Banská Bystrica, Slovakia.

Liashuk Xenia

Doctor of Philosophy, Lecturer of Trnava University in Trnava, Slovakia

Revelation and Armageddon of Anatoly Higurtsky: The genres of short story and novel in the coordinates of artistic, scientific and religious discourse

The article interprets the innovative features of traditional genres of short story and novel as new types of texts – religious prose. Their meaningful synthesis of divine and cosmic images is explicated in the religious impression of the protagonist, who bears the name of the author of the works – Anatoly. His spiritual and physical transformation into a warrior entering a battle with evil and darkness is transmitted in the analyzed texts through specific details, which are known as different types of revelation in religious discourse. The author of the works, linguist prof. A. Higurtsky, elaborates and models problems of the biblical Word in his scientific works. These linguistic studies and works are based on the biblical texts and form an integral and diverse concept, which includes a person as an active figure. He, and later the reader, should solve the dilemma – to choose between light and darkness, this subsequently results in the open ending of both works.

Keywords: religious prose, dialogical discourse, biblical Word, interdisciplinarity, intertextuality, psychologism

Marshalova Irina

Candidate of philology, head of the research sector of the Historical and memorial center-museum of I.A. Goncharov, Ulyanovsk, Russia.

The embodiment of a “truly visible” (scope of operation of the motifs of nature in the novel “Moscow” (*Moskva*) by Andrei Bely)

The novel «Moscow» (1926-1932) is the final work of Andrei Bely, absorbing artistic, philosophical and aesthetic achievements of the previous stages of creativity, summarizing the views of the writer on contemporary lightning fast changing reality of the first half of the XX century.

A very special world in the novel is nature, manifested in the «impressions» of the seasons, the elements, in dynamic landscape sketches of the environs of Moscow. This sphere of existence in the novel is the author's, sensual-emotional perception and appears to be «humanized», often penetrating into the sphere of heroes. Motifs of nature due to cyclic isolation, the repeatability from year to year, follow each other and create balance of harmful and «luminous» forces at work. Multilevel structure of the motifs of nature of Belyj, the inclusion of philosophical, moral and ethical issues, the ability to independent realization in the text and the pursuit of the closest relationships reveal the conceptual role of motivic layers in the creation of artistic integrity.

Keywords: Andrei Bely, novel, cycle, motivic organization, motif, nature.

Paramonova Liana

Post-graduate Student, Institute of Philology, Cultural Studies and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

«Mild dreaming» or the tragedy of imperial Petersburg: the colorsound in F. Sologub's poem “Reified drowsiness” (*Oveschestvlyonnaya dremota*)

The article analyzes the poem of Fyodor Sologub with the purpose of revealing the features of the image of St. Petersburg and its color-and-semantic coloration in this work. The aim of the research is to trace the ratio of the image of the city refracted in the poem and its color-and-semantic coloration, observing how color forms the image of the city created by the poet and affects his emotional perception. During the analysis, the author of the article relied on works devoted to phonosemantics and the meaning of color and sound, written by modern scientists and the Symbolists themselves. The author explores how the color forms the image of the city created by the poet and affects the emotional perception of the poem through mythopoetic and phonosemantic analysis, and concludes that the use of color sound plays an important role in the formation of a holistic perception of the image of the city.

Keywords: colorsound, Sologub, St. Petersburg, phonosemantics, text of Petersburg.

Ponomarenko Maxim

Doctoral candidate of literature studies, Pomeranian University in Slupsk, faculty of philologies and history, institute of Polish studies, Slupsk, Poland.

The specifics of the epoch of modernism in anthropocentric context

The purpose of this paper is to analyze the period of modernism in the context of a cyclic development of the human being in the area of art. Particular stress is put on the problem of mutual relations existing between different epochs, what is presented by showing their development on the basis of the shift of “up” and “down” (bodily and non bodily beginning of man). The research is conducted by using several disciplines of humanistic cycle, which means that it possesses interdisciplinary character. The worldview of the representatives of the modernism period is presented as a link in the evolution chain of humanistic development of the society. We, also, analyze the role of reception of cultural heritage of ancient times in the formation of artistic worlds in the literature of the period of the modernism. The paper concentrates on the ontological problems. In the opinion of the author, the greatest significance for the creation of the worldview of modernists is connected with the mutual relations between cosmocentrism and anthropocentrism based on the law of “eternal return”.

Keywords: modernism, anthropocentrism, human development, recurrence, cosmocentrism, ontological question.

Rakovskaya Nina

Candidate of philology, docent, head of chair of Odessa National Mechnickov University, Odessa, Ukraine.

The idea of universal synthesis in heritage of the intellectual critic

Ak. Volynsky

Ak. Volynsky is one of the representatives of crisis consciousness «transition era» of the end of the XIX - the beginning of the twentieth century. His name and works deliberately remained silent during the Soviet period, first of all, it was due to Ak. Volynsky ideas, expressed in his study «Russian criticism». The article examines a critical verity of Ak. Volynsky. Paradoxical concept of criticism due to its rejection of sociological and leaflets trends in literary criticism of 50-60th of the XIX century: first of all, the positions of N. Chernyshevsky and N. Dobrolubov. As well as V. Rozanov,

Ak. Volinsky «refuses» from «sixtieth» traditions, considering them to be tendentious containing many ideological undertones, etc.). To the modern for him literature Ak. Volynsky had skeptical attitude pointing to the absence of decadence art. However Ak. Volynsky recognized aesthetic significance of symbolists. The article emphasizes the interest of the critic to the philosophical and aesthetic search of writers modernists. However, obsessing sharp critical pen and uncompromising judgments Ak. Volynsky has rightly stressed differences between decadence and symbolism that was manifested in his contemplation about creativity of Z. Gippius, D. Merezhkovsky, N. Minsky and others. Literary criticism of Ak. Volynsky should be seen as a philosophical and aesthetic system, at the center of which there is a semiotic of bodily injury. The article focuses on the intellectual possibilities of personality, prevailing in his concepts of art and culture as a whole. The system of his values orientation and model of world seeing is examined. Volynsky's interpretation practice allows to make a conclusion about special system of his sign codes, symbols of critical text. Volynsky's criticism had not been adopted by his bulk. It is true that external isolation of critic from artistic environment and domestic alone, underscores to be personal drama for Ak. Volynsky. In the article updated views of the critic to the art (in particular, to the ballet), his intelligence, unhandled Ak. Volynsky to cultural character of the era of the «fin de siècle».

Keywords: intelligence person, critical graduation, crisis consciousness.

Shestakova Eleanora

Doctor of philology, independent researcher, Donetsk, Ukraine.

Invariants and the transformation of the motive *a-Russian-at-a-rendez-vous*: from Turgenev-novelist to the novelism of Bunin

The article poses and justifies the problem of determining the invariant for the motive *a-Russian-at-a-rendez-vous*. The relevance of the article is determined by the fact that in literary criticism there is still no clear answer to the question, significant for any motive, what is it about? Rather, there is a set of answers ready, first, by Russian criticism, and then part of soviet history and criticism of literature, which not so much specifies the essential core of the motive *a-Russian-at-a-rendez-vous*, as it raises questions that invariably demand the solution of the key problem: the definition of the semantic center of the motive. In the article, the motive is regarded as a unique national literary phenomenon, without studying its mythological, folklore, religious nature. It is proved that this motif is a representative of the Turgenev tradition of Russian literature. For him, there are two leading

invariants: “Onegin’s scheme” and the intimate selfish nature of the heroes. Both invariants were singled out and outlined in general terms by L. Pumpyanskij based on the material of I. Turgenev’s stories. Analysis of prose A. Chekhov and I. Bunin from the point of view of two invariants allowed substantiating the main directions, principles and reasons for the transformation of this long-playing, one of the longest (S. Bocharov) motifs of Russian literature.

Keywords: motif, invariant, tradition, a-Russian-at-a-rendez-vous, novelty

Skipova Olga

Candidate of philology, docent of Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

Playful origin of the book “Year of the cat” (*God kota*) by Svetlana Lavrova

The article considers the book “*Year of the cat*” by contemporary Ural writer Svetlana Lavrova. The emphasis is put on play features in fairytale stories, and the relation between the comic elements and play strategy is traced. The presence of a playful origin is noted at all levels of the story “About Kasya kitten and the evil spirit”: at the speech level, as well as at the stylistic, narrative and compositional ones. A play on words similar to child’s word-creation is analyzed in detail. It is shown in the article how the traditional plots and images of fairytales and adventure novels are twisted in the play world of Lavrova’s story, how the protagonists distribute their parts and features, how the author herself joins the play (which resembles carnival by its universal nature), and how the boundaries between a fairytale and reality are smeared out. It is concluded that, in spite of the demonstrated relativity of viewpoints and cultural languages, the author’s own ethical values remain unchanged and absolute: sympathy, kindness, openness to other people and the world, and the right to happiness. The idea of sympathy to others with their oddities and drawbacks, the possibility of peaceful conflict solutions, is crucial for contemporary literature for children.

Keywords: S. Lavrova, children’s literature, play, plot, humor, fairytale story.

Stepanova Anna

Stepanova Anna Doctor of Science in Philology, Full Professor of English Philology and Translation Department, Alfred Nobel University, Dnepr, Ukraine.

Phenomenon of transition: cultural-aesthetic aspects and literary sense

Article is devoted to research of “transition” as cultural phenomenon of a 19th-20th centuries boundary. Stages of transition in culture and the literature, its aesthetic bases and subjects are defined. The structure of transition includes three semantic stadial dominants, interdependent and interconnected: *transition as a condition*, described not which uncertainty inherent in an initial stage of transient. Infringement of a balance in culture shows following guise of transition – *transition as the process*, marking demolition of balance, occurrence of new forms of human consciousness, public attitudes, cultural values and priorities. The third semantic constant of “transition” concept shows *transition as the mechanism* of system progress, change of the cultural paradigms, presented in three variations: *shift, jump, explosion*. Transition as *shift* reflects a situation, when in system of art (and cultures) the balance showing interoperability of classical and “nonclassical” types of art consciousness is observed, that is expressed in interoperability of traditional and new artistry moduses, within the limits of one creative system. Transition as *jump* characterizes a situation of break with the previous art and cultural system, showing a sharp clearance between classical and “non-classical” types of art consciousness, a withdrawal from rationalistic and approximation to sensual perception of the world, sharp displacement of accents in the literature and art, the declaration of new aesthetic values and ethical imperatives. Transition as *explosion* marks an extreme degree of transient intensity. Break occurs not only to previous tradition, but also with an empirical reality and reaches the apogee. Art becomes isolated in itself and declares itself as about the cultural code. The gradation of transition structure is represented enough actual in aspect of transients research in literatures of the different countries where features of transitive instants and a degree of their intensity are defined by a national specific character of cultural progress. The basic function of the literature and art in a transitive epoch consisted in becoming an irreplaceable cultural orienting point of the person. Realization of this function has appeared possible only under condition of art progress as *self-development*, its self-value and the self-sufficiency making the important characteristic of the literature and art as subjects of transition. In this incarnation, the literature develops principles of art-aesthetic perception of the reality, which become universal for many types of art and a historical and cultural paradigm as a whole.

Keywords: transition, transient, the subject of transition, literary process, art consciousness.

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.

Е-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. 2017. № 3.

<http://journals.uspu.ru/>