

Уральский государственный педагогический университет



Уральский
филологический
вестник

Драфт: молодая наука

5

2014

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 5 / 2014

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург
2014

УДК 82(082)
ББК Ш33
Д72

Редакционная коллегия:

Серия «Драфт: Молодая наука»:

О.Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент
(Уральский государственный педагогический университет)

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.
(Уральский государственный педагогический университет)

У.Ю. Верина, к. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный 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, профессор
(Южно-Уральский государственный университет)

Д72 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический университет». /
Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург, 2014. – №. 5. – 342 с.
(Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 3)

В данном выпуске опубликованы статьи молодых исследователей, посвященные актуальным проблемам рецепции русской классики, жанрово-стилевым исканиям в литературе начала XX в., инновационным жанрам в современной русской и зарубежной литературе, проблемам взаимодействия литературы с другими видами искусства.

Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2014

© Уральский филологический вестник, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	6
-------------------	---

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ЛИТЕРАТУРНУЮ КЛАССИКУ

<i>Машковский М.Б.</i> Чудо в пространственно-временной структуре устных рассказов о Евдокии Чудиновской.....	9
<i>Дудко А.Э.</i> Тютчев – переводчик Байрона	16
<i>Максимкин В.А.</i> Н. С. Лесков и Ориген: к реконструкции опыта взаимодействия и отталкивания	26
<i>Бабук А.В.</i> Трансформация мифа детства в творчестве Ф.М. Достоевского: феноменологический аспект.....	35
<i>Буркова Е.С.</i> Художественный мир Н. Гоголя в критической рефлексии Л. Шестова	44
<i>Баруткина М.О.</i> Книга «Откровение Иоанна Богослова» в творческом диалоге Волошин – Достоевский	56

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

<i>Идрисова З.С.</i> Жанр «Сказочки» в русских журналах 1900-х годов	68
<i>Ким Е.С.</i> Авторская модель мира в раннем творчестве С.Н. Сергеева-Ценского («Дифтерит», «Тундра»)	78
<i>Кирпичева М.В.</i> «Призыв человека к Небу»: о повести Б.К. Зайцева «Река времен»	87
<i>Денисова О.Е.</i> Судьба поэта-ремигранта Ю.Б. Софиева	93
<i>Данилова Н.А.</i> Живописность дооктябрьской лирики В.В. Маяковского	101
<i>Огнев Д.А.</i> Образ смерти-рабочего у Н.С. Гумилева в свете творческой эволюции.....	109
<i>Поспелова О.В.</i> «Скифские» и «хлыстовские» истоки образа-символа «Белая Индия» в поэзии Н.А. Клюева.....	117
<i>Джаббарова Е.Я.</i> Местоименная игра в ранней лирике Марины Цветаевой.....	125
<i>Высоцкая Ю.С.</i> Бытие как творчество в «Египетской марке» О. Мандельштама (к вопросу о стилевом своеобразии повести)	130

<i>Дубровских Т.С.</i> Интегрирующая функция мотива изменения в новеллистической книге Н. Асеева «Проза поэта»	135
<i>Закроева Г.А.</i> Тематический комплекс сна в поэзии Б.Л. Пастернака (Сон как периферийная тема)	143
<i>Меньщикова А.М.</i> «Поэма без героя» А. Ахматовой: специфика включения прозаического текста.....	153

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: КОНФЛИКТЫ И ПОЭТИКА

<i>Давыдова Е.В.</i> Проблема памяти в драмах К. Денниг “Exstasy Rave” и К. Стешика «Кратковременная».....	161
<i>Пушкина М.С.</i> Поэтика числа в новелле Стефана Цвейга «Письмо незнакомки»	168
<i>Цыкунова О.С.</i> «Бесхребетность» Ингрид Лаузунд как образец постдрамы	175
<i>Тыщук Д.С.</i> Ассоционим как троп	185

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Михайлова М.А.</i> Литературные мемуары на страницах «Нового мира»: проблема исторической, культурной и личной памяти.....	201
<i>Двоенко Я.Ю.</i> Лирическая коммуникация и образ возлюбленной в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»	206
<i>Косенкова А.А.</i> Авторская трансформация образа волшебного зеркала в лирическом послании И. Бродского «Ниоткуда с любовью...»	215
<i>Кадочникова И.С.</i> Социальная идентичность и национальная ментальность в лирике В. Фролова.....	222
<i>Карбивничая М.Г.</i> Своеобразие художественного решения проблемы личностной самоидентификации в пьесе Евгения Гришковца «Осада»	237
<i>Потапова З.С.</i> Циклы М. Веллера «Легенды Невского проспекта», «Фантазии Невского проспекта», «Легенды Арбата»: к проблеме жанрового генезиса	246
<i>Федорова Е.Ю.</i> Роман А.М. Пятигорского «Философия одного переулка»: к проблеме жанра	253
<i>Решетникова Е.В.</i> Ключевые мотивы книги Линор Горалик «Недетская еда: Без сладкого».....	261
<i>Ламеко Л.Г.</i> Композиция книги С. Бирюкова «Sphinx» (2008).....	270

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

<i>Рудницкая Ю.К.</i> Поэтика киноромана эпохи НЭПа: транспонирование приема (на примере романов М. Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924), Вс. Иванова и В. Шкловского «Иприт» (1924-1925)).....	278
<i>Фролова Е.В.</i> Функционирование топосов в российской политизированной рэп-культуре	300
<i>Ворошилова М.Б., Смирнова А.В.</i> Полная и текстовая реинтерпретация в творчестве А. Васильева	309
<i>Юдин Л.А.</i> Драматургический потенциал графического романа	317
Сведения об авторах	324
SUMMARY	332

ОТ РЕДАКЦИИ

В третьем выпуске молодежного сборника «Драфт» представлено 35 статей молодых авторов из 15 городов России, Украины, Беларуси: по-прежнему это филологи Екатеринбурга и Челябинска, Одессы и Минска, Ижевска и Кемерово, Новосибирска и Тюмени. Мы рады приветствовать «новеньких» из Смоленска, Орла, Казани, Москвы, Луганска, Гродно, Петрозаводска. И очень жалеем об отсутствии пермяков!

Открывает выпуск блок статей, предлагающих новое прочтение классических произведений. Первая, очень интересная статья, знакомит с устными легендами о местной «святой» Евдокии одного из сел Челябинской области. М.Б. Машковский обобщил в своей статье «Чудо в пространственно-временной структуре устных рассказов о Евдокии Чудиновской» рассказы информантов и сделал выводы о комплексе качеств, необходимых, с точки зрения простых мирян, для человека святой жизни. По-своему рассматриваются религиозные аспекты и в нескольких других статьях раздела, где традиции Оригена или Иоанна Богослова обнаруживаются в творчестве Гоголя, Лескова, Достоевского – а также в рецепции Шестова и Волошина. Такое внимание к философско-религиозным аспектам творчества русских классиков симптоматично для современного литературоведения. Особо следует отметить вполне зрелую статью А.З. Дудко, посвященную такому сложному и тонкому «предмету», как стихотворный перевод. Такой материал у нас появился впервые, и мы очень рады.

Второй раздел включает статьи, рассматривающие различные аспекты поэтики русского модернизма. Методологический диапазон достаточно широк: от внимания к игре местоимениями в стихотворениях ранней Цветаевой до «хлыстовских» истоков символики Клюева. Мотивный и мифопоэтический анализ, теория циклизации, структурно-семантический подход в очередной раз доказали свой богатый и далеко не исчерпанный исследовательский потенциал. Появились интересные статьи о писателях-эмигрантах (эта предметная область также отсутствовала в предыдущих выпусках); отметим также возросшее внимание к прозе поэтов – тоже очень сложный материал, требующий и филологического чутья, и солидной теоретической базы.

Небольшой, но важный блок статей посвящен зарубежной литературе. Здесь следует обратить внимание на остроту нравственной проблематики в современной западной драматургии, почувствованной авторами статей. Если учесть тенденции «новой драмы», «театра насилия» в российской драматургии, то нельзя не отметить общность конфликтов, перекрывающих национальные границы, ставших действительно глобальными в современном обществе, очень тревожащих – и требующих обновления не просто арсенала приемов, но даже особого качества «постдрамы».

Раздел о литературе XX-XXI вв., демонстрирует богатую палитру жанровых и стилевых поисков, модернизацию классических жанровых канонов, появление жанров инновационных, таких, как возникшая на основе интернет-блога книга Л. Горалик «Недетская еда. Без сладкого», или философский метароман А.М. Пятигорского «Философия одного переуллка», или книга стихов С. Бирюкова «Sphinx» (как всегда, обстоятельно и глубоко проанализированная Любой Ламеко из Минска). Почти все материалы этого раздела так или иначе связаны с фигурой автора-творца, саморефлексией субъекта, проблемой идентичности (национальной, эстетической, философской, идеологической и проч.) писателя и поколения. Проблема лирического субъекта и адресата рассматривается в двух статьях, анализирующих жанр послания в лирике И. Бродского. Задает тему памяти в этом разделе статья М.А. Михайловой о мемуарах, публиковавшихся в «Новом мире». Проблема, несомненно, актуальная, стоит только вспомнить, как много сейчас мемуарных и псевдомемуарных произведений, в которых осмыслиется значение ушедшей (?) советской эпохи, особого типа «советского человека», или, напротив, человека совсем другого внутреннего состава.

Заключительный раздел – самый «сегодняшний» и провокативный, рассматривающий функционирование литературы в контексте киноискусства, музыкальной субкультуры (рэп, рок) и форм вторичной визуализации (графический роман). В статьях этого блока ощутимы новые методологические подходы к литературному произведению: принципы структурно-семантического, феноменологического, сравнительно-типологического видов анализа дополняются широким полем социокультурного исследования. А начинается раздел как раз со статьи, обращающейся к периоду НЭП, к началу бурного строительства нового общества – и нового искусства. Аспект визуализации словесного текста очень своеобразно представлен в «графическом романе» – адаптации «Мастера и Маргариты» и

«Преступления и наказания» в комиксной форме.

Отметим невольню возникшую (уже не в первый раз!) кольцевую композицию сборника: легенды о «святой» Евдокии Чудиновской родились и бытуют в устной, долитературной среде, И.С. Кадочникова демонстрирует нестяжательство, юродство, смирение в лирическом герое В. Фролова, а статьи последнего раздела снова размыкают искусство слова в сферу бытования живой (массовой) культуры. Хочется надеяться, что наши авторы с интересом прочтут статьи коллег, во всяком случае, Зарине Идрисовой, Зое Потаповой и Кате Решетниковой полезно сравнить представленные подходы к анализу жанров малой прозы и моделей книгообразования монтажного типа. А вот М.Б. Ворошилова, А.В. Смирнова и Е.В. Фролова, без сомнения, прочитают статьи друг друга о российской рэп- и рок-культуре. Проблематика статьи М.Г. Карбивничей перекликается, в какой-то степени, с особенностями постдрамы, описанными О.С. Цыкуновой. Неожиданные ассоциации и исследовательские ходы может подсказать оригинальный материал – кинороман эпохи НЭПа, исследованный Ю.К. Рудницкой.

В журнале «Филологический класс» (2014, № 38) помещены отзывы, которые мы получили на публикации в предыдущих выпусках «Драфта». Мы благодарны проф. П.А. Ковалеву (Орловский госуниверситет) и всем, кто нашел время и желание дать свои рецензии, как на издание в целом, так и на отдельные статьи. Ведь идея «Драфта» заключалась как раз в создании пространства для общения, диалога для молодых исследователей литературы, обмена мнениями, а в идеале – и для дискуссий!

Выпуск «Драфта-4» состоится ровно через 12 месяцев, в канун 2016 года. Мы ждем новые статьи в августе и сентябре следующего года (и убедительно просим придерживаться наших правил оформления!).

Особо хочется поблагодарить научных руководителей, любящих своих учеников, вдохновляющих их и помогающих в первых самостоятельных научных изысканиях.

До новых встреч!

Главный редактор серии «Драфт»
д.ф.н., проф. Н.В. Барковская

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ЛИТЕРАТУРНУЮ КЛАССИКУ

М. Б. МАШКОВСКИЙ

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(470.55)

ББК ШЗЗ(235.55)-43

ЧУДО В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЕ УСТНЫХ РАССКАЗОВ О ЕВДОКИИ ЧУДИНОВСКОЙ

Аннотация. В статье, на материале устных рассказов о южноуральской местночтимой святой Евдокии Чудиновской, делается попытка выяснить место чуда в его взаимодействии с такими художественными категориями, как пространство и время.

Ключевые слова: чудо, пространство, время, святость, устные рассказы, святая, Евдокия Чудиновская, Челябинская область.

Евдокия Чудиновская – одна из самых известных и почитаемых в Челябинской области местночтимых святых. Распространению её культа, центром которого является с. Чудиново, Октябрьского района, Челябинской области, способствуют устные рассказы о являемых могилой святой чудесах, а также публикации материалов о ней в периодической печати и Интернете. В 2002 году была предпринята попытка создания жития Евдокии (до сих пор она официально не канонизирована), к настоящему моменту претерпевшего несколько переизданий, что также свидетельствует о популярности святой.

С конца XX в., когда активизировался интерес к «духовному» фольклору в целом, появлялись работы таких ученых, как В.Н. Топоров, С.А. Джанумов, С.В. Алпатов, А.В. Тарабукина, А.Б. Мороз и др., посвященные разным аспектам восприятия святых и святынь народным сознанием.

Существует множество толкований понятия «чудо», однако для нашего исследования наиболее подходящим, в силу его общего характера, является определение, данное в «Толковом словаре

русского языка» Д.Н. Ушакова: «Чудо – в религиозных и мифологических представлениях – явление, противоречащее законам природы и не объяснимое ими, но возможное вследствие вмешательства потусторонней силы» [Ушаков]. Также для нас вполне реальной, благодаря наличию большого количества полевых записей, становится возможность обратиться к пониманию чуда самими информантами.

Исследуемые тексты были записаны фольклорно-этнографическими экспедициями ЧГПУ разных лет в селах и деревнях Октябрьского и Троицкого районов Челябинской области.

Примечательно, что уже само название села Чудиново стимулирует бытование рассказов, в основе которых лежит чудесный мотив: «*[А почему село у вас Чудиново называется?]* Село было оно центральное, как село Октябрьское, это было районное, центр был. И как-то один день, перед базаром, кони на колени встали (на конях же тогда привозили всё). И вот с того времени такое чудо и стали называть Чудиново...» (зап. от Александра Ивановича..., с. Чудиново – здесь и далее цитаты записей из ФА ЧГПУ), «*[А почему деревня называется Чудиново?]* Одни говорят, что чудесное место, другие, что Дуняша чудеса делала...» (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново). Однако не все жители Чудиново верят рассказам о чудесах, многие из которых связаны с Евдокией, а зачастую выражают скептическое отношение к святой.

При необходимости аргументировать профанность Евдокии информанты апеллируют, через рассказы «бабок», «старых людей» и личные впечатления, к «историческому» этапу её существования: «*[А о Дуняше что-нибудь расскажете?]* Мы её как-то сильно за святую не считаем <...> Так она при церкви замуж не выходила... Раз не замужем, стали про неё всякие легенды рассказывать...» (зап. от Валентины Акимовны..., с. Чудиново), «*[Что вы знаете о Дуне Чудиновской?]* Мы тут не жили, а зато чудиновские нам рассказывали, чебурацким, что она такая, как мы. Ну, она все время в церкви молилась, читала, молилась...» (зап. от М.А. Тимофеевой, с. Чудиново), «*[А что вы знаете о святой Дуняше?]* Святой?! Не знаю я насколько она святая. Еще наши бабки говорили, что она просто вела праведную жизнь и все...» (зап. от Г.П. Зудовой, с. Чудиново). И важно здесь то, что посмертные чудеса в таких рассказах не упоминаются и не получают оценки – это доказывает существование тесной связи между святостью и чудом в народном сознании, где святой только в том случае действительно святой, если он творит

чудеса. Следует согласиться с тезисом А.Б. Мороза и других исследователей о том, что в народе святые «рассматриваются не как люди, заслужившие святость перед Богом, а как наделенные таковой изначально» [Мороз 2009: 81], т.к. подтверждение находим в рассказах о Евдокии, где ведение праведной жизни и постоянное пребывание в церкви за молитвой не становятся для информантов поводом считать её святой. Из всего вышесказанного следует, что всё существование святой рассматривается народным сознанием в контексте чуда, которое становится лейтмотивом, соединяющим посястороннее с потусторонним и устранивающим хронологический предел в перспективе.

Видимо, эта специфика народного восприятия святой лежит и в основе трансформации даты смерти («*Более шестидесяти лет назад... 5 марта (21 февраля) 1948 года в селе Чудиново...отошла к господу девица Евдокия Маханькова...*» [Бережнов 2012: 6]) в дату рождения: «*А вот тут он писал, значит <...> А в марте у нее, забыл, какого числа, день рождения...*» (зап. от Н.В. Федорца, с. Чудиново), «*Ну, в книге написано, что не все факты доказаны <...> Вот здесь особенно пятого марта, в день рождения, тут съезжается столько автобусов. Какой-то Бажовский фестиваль...*» (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново) – отсутствие точки начала компенсируется наличием точки конца, нерелевантной для народного сознания.

Понимание чуда самими информантами имплицитно выражается ими в ответах на вопросы собирателей. Так, связь чуда со святостью, выявленная нами ранее, еще раз подтверждается рассказчиками: «*[Почему ее святой признали? Чудеса какие-то творила?] Ну, она людям помогала, прозорливой была, много предсказывала*» (зап. от Валентины Григорьевны., с. Чудиново), «*[Она святая, потому что чудеса творила?] Да, идут к ней, что надо в записках, под песочек записки кладут, ну, на могилку <имеется в виду вариант распространенного в рассказах о Евдокии обряда прошения об исцелении и другой помощи – М. М.>*» (зап. от В.П. Слободчуковой, с. Чудиново). Здесь представлены две самые активно бытующие в рассказах о святой реализации мотива чуда: прозорливость и исцеление. Их распространенность в устных рассказах обусловлена, по-видимому, связью с категорией времени: прозорливость для народного сознания привлекательна как способность заглянуть далеко через границу настоящего, перетекающего в прошлое («*Когда Евдокия гуляла, на встречу ей шли две женщины, и одна из них жаловалась другой. Евдокия остановилась и сказала <...>, что у неё все будет*

хорошо. Спустя три дня всё так и получилось...» (зап. от Н. Сашковой, с. Кочердык)). Исцеление же представляется возможностью преодолеть естественный ход времени, что в рассказах достигается установлением прямой зависимости описываемых событий друг от друга за счет устранения хронологического разрыва между ними: *«У меня племянница привезла одну из Челябинска. Пятнадцать лет она не могла забеременеть, у каких только врачей не была. Всё! Её посоветовали приехать к Дуняше <...> Вот я сам свидетель! Мне не надо никаких пропаганды. Она сходила к Дуняше. Родила ведь! Мы г о д а ч е р е з д в а в Челябинске оказались на дне рождения этой племянницы, и она подводит ребенка о к о л о д в у х л е т ...»* (зап. от М. А. Филиппова, с. Чудиново) и др.

Тесно связанное в народном сознании со временем, чудо организует пространство устных рассказов о Евдокии Чудиновской, где центральными топосами являются место жительства святой и её могила.

Рассказы жителей Чудиново демонстрируют вариативность в определении места в селе, где жила Евдокии: *«[А где жила Дуня?] Жила вот тут вот, на площади. Вот церковь, туда немножко подальше. Я домик её захватила. А сейчас уже всё убрали. [Просто пусто?] Просто пусто. Вот где-то в промежутке за церковью она жила»* (зап. от Агафьи Тихоновны., с. Чудиново), *«[А Дуня жила здесь где-то?] Она в сторожке жила. [В сторожке, в церкви?] Да, в церкви. [Нам говорили, что она жила на площади] Нет, в церкви. Как заходишь, там сторожка была, заходишь на крыльцо и направо»* (зап. от В.П. Слободчуковой, с. Чудиново), *«[А о Дуняше что-нибудь расскажете?] Ну, вот как видите, Дуняша <...> Она жила на квартире в центре, при церкви служила...»* (зап. от Валентины Акимовны., с. Чудиново). Различные для каждого информанта пространственные точки привязаны, как мы видим, к конкретному топосу, к церкви, которая традиционно осмысливается как место явления чуда, что отражено в фольклорных текстах (напр., рассказ жительницы Кыштыма о том, как стены разрушенной церкви проявлением фресок указывают, откуда необходимо начать реставрацию). Необходимо отметить, что связь Евдокии с церковью в народном сознании достаточно прочна и репрезентируется в разных сюжетах: *«Жадные люди, которые не жертвовали церкви, уезжали к себе, но потом приползли к Дунюшке на коленях и умоляли принять пожертвования потому, что их преследовали неудачи...»* (зап. от Л.Б. Митюковой, с. Клястицкое), *«Бабка меня водила в церковь в*

детстве, кажется мне – это Дуняша была...» (зап. от Н. И. Галкина, с. Чудиново) и др.

Печатью необычности отмечены в рассказах о Евдокии и другие топосы, определяемые как жизненное пространство святой. Так, жителем села Чудиново отмечается, что дом святой находился не у церкви, не в центре, а на периферии села: *«А домишко-то её я еще помню маленько: там вон, на Бакай. На выезде дом был. Там долго бабки-то еще жили. Пять-шесть бабок бездомных...»* (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново) – этот текст не основывается на чудесных мотивах, однако, благодаря реализуемому в нем представлению о крае поселения как границе обжитого и неисследованного пространств, где живет колдунья или колдун, он позволяет расширить понимание специфики образа Евдокии в народном сознании. *«[Верите ли вы в чудеса Дуни Чудиновской?] <...> Я верю. Мы живём, можно сказать, на святом месте. Потому в нашей квартире жила Дуношка, как мне мама рассказывала. А там, где наш огород, жила её родственница. Тут у нас какая-то связь, мне самой это интересно...»* (зап. от Н.А. Еремеевой, с. Чудиново) – хотя частный характер рассказа и отсутствие вариантов не позволяют делать широкие обобщения, констатируемая рассказчицей «святость» пространства, на наш взгляд, органически встраивает данное представление в выявленную ранее связь чуда и святости в народном сознании, воплощаемую в устных рассказах о Евдокии.

Могильный комплекс Евдокии, находящийся на чудиновском кладбище, состоит из собственно могилы святой, купола, защищающего её от осадков и позволяющего проводить службу при неблагоприятных условиях, и нескольких безымянных крестов, стоящих вдоль дорожки к могиле.

Сакральность могилы, как наиболее отрефлектированного в устных рассказах компонента комплекса, создается чудесами, происходящими на ней: *«И сколько вот у нас на кладбище было пожаров, доходил до Дуняшиной могилы и жар...»* (зап. от К.И. Левинской, с. Чудиново), *«Потом у нас пожар был на кладбище раза два. И вот пожар до Дуни доходит, и все, и останавливается!»* (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново) – огонь выступает в рассказах не только антагонистом могилы святой (отождествление места погребения святого с его образом вообще характерно для народного почитания святых), но и одним из главных средств общения с Евдокией [об этом см. Машковский 2014: 88].

Но и в меньшей степени отраженные в рассказах объекты также способствуют сакрализации пространства комплекса. Так, второй крест на могиле регламентирует обрядовое поведение: «*[Кто такая Дуняша?] Ну, святая. И вот её, какая её спасала Ирина, тоже вот вместе схоронена [Кто такая Ирина?] Ну, а Ирина, вот у какой она скрывалась. [От кого?] Ну как? Её же вот все били тогда вот, издевались над ней <...> Она в лесах, и вот эта вот Ирина её спасала, что вот их и захоронили вместе. [Они рядом?] Рядом, да. Вот её могила. А когда вот ходишь туда вот, поклоняешься, и тут кто стоит, говорит, что Ирине тоже поклоняйтесь, <...> что она спасительница*» (зап. от Валентины..., д. Бакшан); кресты у дорожки имеют культовую природу: «*В безымянных могилах подле могилы святой похоронены те, за кого она молилась – 24 человека. Грешниками были...*» (зап. от паломницы, с. Чудиново).

Вышеупомянутые рассказы об околомогильных объектах не базируются на чуде, однако появление купола над могилой мотивируется именно им: «*[А вот у Дуняши над могилой купол построен, это батюшка строил?] Мужчина один приезжал как-то к Дуне, у него жена болела, а потом вылечилась, и он вроде как в благодарность, никого не спросил и начал строить это...*» (зап. от М.А. Филиппова, с. Чудиново). Если рассказы о посясторонней сущности Евдокии Чудиновской повествуют, главным образом, о её прозорливости, то центром большинства рассказов, связанных с потусторонней ипостасью святой, являются «чудесные» исцеления, полученные от её могилы в результате соблюдения ритуалов и исполнения табу.

В целом, рассказы о «чудесных» исцелениях достаточно однотипны и строятся по одной схеме (сообщение о недуге объекта повествования > обращение им за помощью к «чудотворной» могиле и совершение необходимых действий > исцеление), в которой могут варьироваться ритуальные действия и частные подробности. Пространство же каждого рассказа, меняющееся в зависимости от локализации субъекта и объекта повествования, обнаруживает свою нерелевантность для информантов, что связано с временной спецификой чуда исцеления в народном сознании, о чем было сказано выше. Записи, приводимые далее, демонстрируют неразвернутость пространства: «*Дунюшка скоро вот будет канонизироваться и всё равно людям помогает, вот, например, я знаю один случай: женщина долго не могла беременеть – вот эта тётечка, которая прошла – а вот батюшка сказал – мы были буквально 17 декабря – а он сказал,*

что обязательно у неё будет ребёнок. Да ребёнку в этом году – это было 2 года назад – в сентябре уже будет 2 года, мальчик родился. Так что это конечно чудо-чудо...» (зап. от «рабы божьей Зои», с. Чудиново), *«Один раз дед брал песок, попросили Олю, дочь, там по работе у сотрудницы кто-то болел, и вот вылезился песком. Песком с могилы. У него ноги болели, что ли...»* (зап. от А.Ф. Новоселовой, с. Чудиново).

Таким образом, наделенная в народном сознании изначально святостью и, следовательно, чудотворностью, в устных рассказах Евдокия Чудиновская существует только в односторонне ограниченном времени, где чудо, ею совершаемое, *базируется* на возможности нарушения естественного хода событий. Чудо, в свою очередь *организует* и сакрализует пространство активности святой, а также формирует её образ.

ЛИТЕРАТУРА

Бережнов А.С. Сказание о Евдокии Чудиновской / Издание пятое, дополненное. – Еманжелинск, 2012.

Машковский М.Б. Образ Евдокии Чудиновской в устных рассказах жителей Челябинской области (по материалам экспедиций последних лет) // Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VII Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 2-3 октября 2014 г.) / Отв. ред. И.А. Голованов; Челябин. гос. пед. ун-т. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2014. – 198 с.

Мороз А.Б. Святые Русского Севера: Народная агиография/ А.Б. Мороз. – М.: ОГИ, 2009. – 528 с. – (Нация и культура / Фольклор: Новые исследования).

Ушаков Д.Н. Толковый словарь Ушакова. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1089370>.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

А.Э. ДУДКО

(Орловский институт искусств и культуры, Орел, Россия)

УДК 821.161.1-1(Тютчев Ф. И.)»18»

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,7

ТЮТЧЕВ – ПЕРЕВОДЧИК БАЙРОНА

Аннотация: В статье анализируется перевод стихотворения «Lines written in an album, at Malta» Дж. Байрона, выполненный Ф.И. Тютчевым в 1827 году. На фоне других переводов этого шедевра английского романтика перевод Тютчева отличается точностью и особенной выразительностью, предвеляя уникальный эксперимент М.Ю. Лермонтова. Несмотря на отрицательное отношение Тютчева к байронизму, все же можно говорить о том, что его перевод стихотворения «Lines written in an album, at Malta» является одним из лучших в русской литературе XIX века.

Ключевые слова: Байрон, Тютчев, поэтический перевод, русско-английские литературные связи, ритм, система рифмования

Творчество Дж.Г. Байрона оказало огромное влияние на русскую литературу всего XIX века. Даже тот факт, что переводы некоторых его произведений на русский язык были сделаны еще при жизни автора или почти сразу же после кончины, говорит о многом.

Стихотворение Байрона «Lines written in an album, at Malta» появилось в журнале «Северная лира» за 1827 год в переводе Ф.И. Тютчева и было отнюдь не первым обращением к нему русских переводчиков. Открыл для отечественной публики это произведение И.И. Козлов: «так бывало не раз: обладая безупречным художественным вкусом, Козлов, первым обратившись к какому-либо поэтическому произведению или отрывку, привлекал к нему внимание других переводчиков» [Тихомирова 2008: 88]. Обладая определенной выразительностью, это стихотворение за считанные годы создало вокруг себя ореол особенного романтического флера, что неизменно привлекало русских поэтов, творчески переосмысливавших заложенный в нем «байронический эталон альбомного послания» [Шаповал 2002: 45]. Но возникающий в связи с этим эффект переводной множественности не снимает, а, пожалуй, даже усугубляет проблему тютчевского выбора: не будучи романтиком, находясь вдалеке от Родины и занимая довольно значительный пост, Федор

Иванович, до того переводивший исключительно немецкую поэзию, вдруг неожиданно заинтересовался Англией.

Как отмечает К. Пигарев: «Первое место среди переводов Тютчева занимают произведения Гете. Тютчев перевел десять его стихотворений и пять отрывков из первой части "Фауста". Второе место принадлежит Гейне. Тютчевым переведены семь его стихотворений и переложены стихами прозаический отрывок из "Путевых картин". На третьем месте стоят переводы из Шиллера (пять стихотворений). Один небольшой отрывок в тринадцать строк и одна песня переведены Тютчевым из комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь". Следующие авторы представлены в творческом наследии Тютчева-переводчика по одному произведению: Гораций, Байрон, Гердер, Цедлиц, Уланд, Ламартин, Расин, Гюго, Беранже, Манцони, Микеланджело». [Пигарев 1962: 258] Всего же русским поэтом-дипломатом в 20–30-е годы (до возвращения в Россию) было переведено больше 30 стихотворений разных европейских (в основном – немецких) поэтов. Но на долю великого английского романтика и бунтаря – Джорджа Гордона Байрона – выпадает всего один перевод, причем не из разряда тех стихотворений (как можно было бы подумать), что будоражили всю Европу, а из так называемой альбомной «легкой поэзии», которую А.С. Пушкин называл «мелочными игрушками остроумия» [Пушкин 1949: 272].

Этот факт представляет собой определенный парадокс, основания которого таятся либо в особом статусе обоих поэтов, словно бы разведенных по разные стороны политической и социальной системы, либо в особенной установке переводчика, сознательно игнорировавшего посмертную славу своего оппонента. Комментаторы тютчевской лирики благоразумно обходят молчанием этот вопрос или стараются нейтрализовать его довольно странными и бездоказательными заявлениями, типа: «В 20-х годах, после смерти Байрона, Тютчев воскрешает байронические темы. Тютчев снова трактует тему личности с первозданной остротой и смелостью». [Берковский 1985: 177] Даже в учебной литературе фигурирует формула: «По словам Ф. Тютчева, Байрон был "могучим, величавым, восторженным хулителем мирозданья"» [Дж. Байрон. «Паломничество Чайльд Гарольда»], – без указания на то, что эта характеристика взята из переведенного Тютчевым фрагмента поэмы Й.-Х. Цедлица «Totenkränze» («Венки мертвым»), вышедшей в 1828 году. В своем переводе, названном «Байрон» [Касаткина 2002: 335], Федор Иванович довольно точно передал характеристику вольнодумца, данную в поэме

австрийского коллеги, но при этом усилил антиномичность его образа [Зейферт 2012]:

...Ты был Орел – и со скалы родимой,
Где свил гнездо – и в нем, как в колыбели,
Тебя качали бури и метели,

Во глубь небес нырял, неутомимый,
Над морем и землей парил высоко,
Но тропов лишь твое искало око!.. [Тютчев 2002: 77]

Нельзя не заметить определенного сходства этой характеристики с оценкой, которую дал Тютчев декабристам в стихотворении «14 декабря 1825 года»:

О жертвы мысли безрассудной,
Вы уповали, может быть,
Что станет вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить! [Тютчев 2002: 56]

Стихотворение это было написано, скорее всего, в том же, что и перевод из Байрона 1826 году и вызывает устойчивые ассоциации с образом «мятежного лорда», с которым было связано представление русской общественной мысли 20–30-х годов XIX века о свободе слова и романтическом пафосе борьбы с социальной несправедливостью [Гроссман 1924; Лашкевич 1991]. Отрицательное отношение к европейским разрушителям устоев, возможно, отразилось и на судьбе перевода из Цедлица, который был опубликован лишь в начале XX столетия. Тютчев прекрасно отдавал себе отчет в том, что Байрон для России – точка пересечения самых болевых проблем: «Вхождение Д.Г. Байрона в русскую культуру началось в 1810-е годы, когда в политической, социальной и духовной жизни общества важным стал вопрос о путях дальнейшего национального, исторического и культурного развития страны. <...> вокруг его творчества велись дискуссии, в результате чего выделились приемлемые и неприемлемые для русской романтической литературы черты, сформировался стиль русской национальной литературы. Задача литературы, прежде всего журналов, на страницах которых проводились дискуссии, заключалась в восприятии и теоретическом переосмыслении западноевропейской культуры, истории, политических взглядов, что позволило наметить два возможных пути развития России: 1) самостоятельный, основанный на патриархальных ценностях и историческом опыте

прошлых веков; 2) путь освоения политического и духовного опыта Западной Европы». [Люсова 2006: 152–153]

Уже позже, по возвращении в Россию, в своей статье «Россия и революция» (1849) Тютчев развил свое негативное отношение к проблеме европейского влияния: «Для уяснения сущности огромного потрясения, охватившего ныне Европу, вот что следовало бы себе сказать. Уже давно в Европе существуют только две действительные силы: Революция и Россия. Эти две силы сегодня стоят друг против друга, а завтра, быть может, схватятся между собой. Между ними невозможны никакие соглашения и договоры. Жизнь одной из них означает смерть другой. От исхода борьбы между ними, величайшей борьбы, когда-либо виденной миром, зависит на века вся политическая и религиозная будущность человечества». [Тютчев 2003: 144] В статье «О цензуре в России» (1857) Федор Иванович, стараясь сгладить общественные противоречия, в то же время еще раз подтвердил свое отрицание таких европейских ценностей, как свобода слова: «Невозможно, чтобы правительство всерьез не озаботилось бы явлением, возникшим несколько лет назад и приобретающим такие масштабы, значение и последствия которых ныне никто не смог бы предвидеть. <...> я разумею учреждение русских изданий за границей вне всякого контроля нашего правительства. Факт этот, бесспорно, важен, очень важен и заслуживает самого пристального внимания. Бесполезно пытаться скрывать растущий успех сей литературной пропаганды. Нам известно, что сейчас Россия наводнена изданиями такого рода, их жадно ищут, они с необыкновенной легкостью переходят из рук в руки и уже проникли если и не в неграмотные народные массы, то, по крайней мере, в достаточно низкие слои общества». [Тютчев 2003: 210]

Приток в страну европейской литературы, не прошедшей хотя бы минимального критического отбора, Тютчев считал опасным. Не случайно, что, будучи членом Цензурного комитета, он запретил распространение в России «Манифеста Коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Как отмечает Ю. Кублановский: «Тютчеву – и политически и литературно – пришлось жить, творить, действовать уже в совершенно новых условиях: радикальная нигилистическая идеология, наконец, и сам политический терроризм формировались у него на глазах. Но утопическая, философско-политическая "космогония" немецкой школы и многолетние впечатления от буржуазного развития Западной Европы, как оказывается на историческую поверку, причудливо деформировали его

политическое мышление и стали причиной его малообъяснимой на первый взгляд аберрации. Тютчев всеми своими обнаженными нервами ощущал неблагополучие русской жизни, дефекты ее развития, но, безмерно растревоженный поступью революции в мире, недооценил ее опасности для России, уверенный, что Европа к ней ближе...» [Кублановский 1993:185].

В начале XIX века в России, по свидетельству исследователей, Байрона с восторгом переводили все [Демурова 1979: 421], но особенно в этом отношении показательна история переводов на русский язык его посвящения «совершенно необыкновенной женщине» («a very extraordinary lady» [The Complete Works of Lord Byron 1837: 78]), вдове британского посла в Константинополе миссис Флоренс Спенсер Смит.

В первой публикации это стихотворение выглядело как разновидность стансов, написанных пронумерованными катренами 4-стопного ямба (abab):

LINES WRITTEN IN AN ALBUM, AT MALTA

1.

As o'er the cold sepulchral stone
Some name arrests the passer-by;
Thus, when thou view'st this page alone,
May mine attract thy pensive eye!

2.

And when by thee that name is read,
Perchance in some succeeding year,
Reflect on me as on the dead,
And think my Heart is buried here.

[Works of Lord Byron 1833: 308]

*[Как на холодном могильном камне
Некое имя прикует внимание прохожего;
Так, когда ты посмотришь на эту одинокую страницу,
Пусть мое <имя> привлечет твой задумчивый взор!]*

*И когда ты прочтешь это имя,
Случайно, в течение нескольких последующих лет,
Размышляй обо мне как об умершем,
И думай, что мое Сердце похоронено здесь].*

Все русские переводы этого шедевра, выполненные в 20-х годах XIX века, за исключением перевода А. Бистрома [Бистром 1825: 233], подчеркивают любовную коллизию, реализованную в чисто романтическом ключе. Тютчев же, напротив, актуализирует аспект дружеских отношений между лирическими инстанциями, для чего переводит единственное число во множественное («В альбом друзьям», «друзей моих», «напомнит им») и усиливает метафорическо-перифрастическую основу образа умершего поэта:

В АЛЬБОМ ДРУЗЬЯМ

(Из Байрона)

Как медлит путника вниманье
На хладных камнях гробовых,
Так привлечет друзей моих
Руки знакомой начертанье!..

Чрез много, много лет оно
Напомнит им о прежнем друге:
«Его – нет боле в вашем круге;
Но сердце здесь погребено!..» [Тютчев 2002: 57]

Начертанье «руки знакомой», как бы несущее на себе печать личности, заменяет собой концепт имени (подписи), хотя и полностью не вытесняет его. Альбомная модальность [см.: Вацуро 1979] остается понятной в основном только в контексте названия стихотворения. При этом Тютчев развивает реалистический колорит описаний за счет расширения художественного пространства: вместо «холодного могильного камня» у него появляется целое кладбище «камней гробовых», топос, который замыкает собой круг кладбищенских описаний. И в этом отношении Федор Иванович оказывается ближе к оригиналу, чем, например, И.И. Козлов, с его амплификационным (увеличенным вдвое), составленным в два подступа переложением байроновского текста, или П.А. Вяземский, с его нарочито подчеркнутой любовной коллизией («Но все, что жизнью сердца было, / И сердце самое оставил при тебе» [Вяземский 1823: 29]).

Кроме того, немаловажно, что Тютчев сохраняет строфический объем, метро-ритмический рисунок и даже отчасти синтаксическую структуру оригинала: в первом катрене (как и у Лермонтова) им проводится членение по двустушиям на две части инверсированного

сравнительного оборота с союзной группой «Как... Так» (ср.: «As... Thus»). В противоположность эквилинеарности начала во второй строфе своего перевода Тютчев позволяет себе вольность: он перестраивает коду оригинала в прямую речь с символическим адресантом, расширяя при этом представление об адресате за счет устойчивого поэтизма – «круг друзей». Сложная метафизическая формула присутствия/отсутствия подчеркивается противопоставлением с союзом «но», нарушающим причинно-следственные связи, но выводящим, в противоположность всем предшествующим переводам, на практически дословное воспроизведение последней строки Байрона. Справедливости ради следует отметить, что в переводе М.Ю. Лермонтова концовка передана не менее выразительно и точно. Ср.:

И если после многих лет	Чрез много, много лет оно
Прочтешь ты, как мечтал поэт,	Напомнит им о прежнем друге:
И вспомнишь, как тебя любил он,	
То думай, что его уж нет,	«Его – нет боле в вашем круге;
Что сердце здесь похоронил он.	Но сердце здесь погребено!..»
[Лермонтов 1954: 78]	Тютчев

Как видно из сравнения этих фрагментов, намного ближе к оригиналу по букве в этой части оказывается лермонтовский перевод, но по духу – тютчевский. Лермонтов намеренно вводит дополнительную строчку, чтобы уточнить, акцентировать любовную коллизию (без нее получившееся четверостишие было бы, пожалуй, самым точным воспроизведением второй строфы байроновского послания). Возможно, это произошло под влиянием напечатанной на десять лет ранее тютчевской версии, в которой авторская мысль передана несколько смутно: противопоставление с союзом «но» вместо соединительного «и» («And»). Но сближает оба перевода изменение соотношения между временем рассказа и временем рассказывания. У Байрона на первом месте оказывается «Я» поэта [*Размышляй обо мне... мое Сердце похоронено здесь*]. У Лермонтова «Я» отсутствует (за счет использования существительного «поэт» и замещающего его местоимения «он») и присутствует одновременно (хотя бы самим фактом существования стихотворения). А вот у

Тютчева концовка лишена всякого мистического антуража и строится полностью на поэтике воспоминаний: упомянутое уже «начертанье руки» провоцирует воспоминания о «прежнем друге» и о том, что он остается в кругу друзей в символическом виде похороненного сердца. Таким образом, можно говорить о том, что у Байрона в тексте заложен прямой диалог лирических субъектов (ты, твой, тобою + обо мне, мое), у Лермонтова ролевой монолог [Ермоленко 1996] (лирическое «Я» присутствует опосредованно в системе побудительных глаголов «пусть привлечет», «думай», но при этом иллюкутивное побуждение свидетельствует о преобладании лирического «Он», сосредоточенного во второй строфе (см. «любил он... его нет... похоронил он») в функции «Я»). Наконец, у Тютчева лирический монолог почти полностью переведен в объективное описание (исключение составляет единственное притяжательное местоимение «моих»). Три варианта изображения прошедшего в будущем (авторский и переводческие) коррелируют между собой как романтическая, ультраромантическая и реалистическая модели.

ЛИТЕРАТУРА

The Complete Works of Lord Byron., with all the notes. – Paris, 1837. – 954 p.

Works of Lord Byron by Thomas Moor: In 17 v. – London: John Murray, 1833. V. 7. – 357 p.

Байрон Дж.Г. Сочинения в переводах русских поэтов: В 3 т. / Под ред. Н.В. Гербеля. – Изд. 3. – СПб.: О. Гербель, Тип. В. Безобразова и К°, 1883. Т. 1. – 409 с.

Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Берковский Н.Я. О русской литературе. – Л., 1985. – С. 155–199.

Бистром А. Подражание Лорду Байрону // Московский телеграф. – 1825. – Ч. IV. – № 15. – С. 233.

Вацуро В.Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750–1840-е гг.) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. – Л., 1979. – С. 3–78.

Вяземский П.А. В альбом (Из Байрона) // Дамский журнал. – 1823. – № 1. – Ч. 1. – С. 29.

Гроссман Л.П. Русские байронисты // Байрон: Сб. статей. – М., 1924. – С. 61–76.

Демурова Н. О переводах Байрона в России // Байрон Дж.Г. Избранное. – 2 изд. – М.: Прогресс (Progress Publishers), 1979. – С. 399–426.

Дж. Байрон. «Паломничество Чайльд Гарольда». Разочарование и одиночество героя // testoch.com Разработки уроков. Презентации. Конспекты занятий URL: <http://www.testsoch.com/dzh-bajron-palomnichestvo-chajld-garolda-razocharovanie-i-odinochestvo-geroya/> (дата обращения: 3.10.2014)

Зейферт Е.И. Общность принципов создания жанра отрывка у Ф. Тютчева и Д. Веневитинова: европейские (немецкие) литературные источники, поэтика, проблематика // Кормановские чтения. – Ижевск, 2012. – Вып. 11. – С. 134–138.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. – 420 с.

Касаткина В.М. Комментарии // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Издат. центр "Классика", 2002. Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. – С. 269–512.

Кублановский Ю. Тютчев в «Литературном наследстве» // Новый мир. – 1993. – №6. – С.183–188.

Лашкевич А.В. Байрон и байронизм в литературном сознании России первой половины XIX в. // Великий романтик: Байрон и мировая литература: Сб. статей. – М.: Наука, 1991; – С. 160–176.

Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. Стихотворения, 1832–1841 / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. Н.Ф. Бельчиков. – 386 с.

Люсова Ю.В. Рецепция Д.Г. Байрона в России 1810–1830-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2006. – 214 с.

Пигарев К.В. Жизнь и творчество Ф.И. Тютчева. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 376 с.

Пушкин А.С. О ничтожестве литературы русской // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834. – С. 268–272.

Тихомирова Ю.А. Жанровые разновидности романтического перевода: на материале переводов И.И. Козлова из английских поэтов: дисс.... канд. филол. наук / Ю.А. Тихомирова. – Томск, 2008. – 221 с.

Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Издат. центр "Классика", 2002. Т.1. Стихотворения, 1813–1849. – 528 с.

Тютчев Ф.И. Россия и Революция / Пер. Б.Н. Тарасова // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Издат. центр "Классика", 2003. Т. 3. Публицистические произведения. – С. 144–157.

Шаповал В.В. Об одном байроническом мотиве у Пушкина // Дьячок М.Т., Шаповал В.В. *Opuscula glottologica professori Cyrillo Timofeiev ab discipulis dedicata.* – М.: Спутник, 2002. – С. 45–47.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

В.А. МАКСИМКИН

(Петрозаводский государственный университет,
Петрозаводск, Россия)

УДК 821.161.1-3(Лесков Н. С.)»18»

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

Н. С. ЛЕСКОВ И ОРИГЕН: К РЕКОНСТРУКЦИИ ОПЫТА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ¹

Аннотация: Статья посвящена проблеме влияния наследия раннехристианского александрийского мыслителя Оригена на творчество Н.С. Лескова 1880-х годов. Феномен Оригена, столь неоднозначный, но глубоко этический, внес свой вклад в развитие особых лесковских сфер – праведничества и практического христианства.

Ключевые слова: Ориген, Н.С. Лесков

Творчество Н.С. Лескова 1880-х гг. знаменуется духовным кризисом, философским и нравственным переосмыслением событий прошлого и современности, выявлением истинных, максимально приближенных к жизни ценностей. Так, например, узловыми пунктами творчества Лескова с середины 1860-х годов становятся: глубокий интерес к сектантству и обращение к христианским памятникам. В 1880-е гг. Лесков всё чаще выражает открытое неприятие догматов официальной церкви, иронию и откровенное издевательство над церковной и государственной бюрократией [Ильинская 2009; Ильинская 2010;].

Именно в 1880-е гг. Лесков начинает активно изучать наследие античных мыслителей. *«У меня есть свои святые люди, – писал он Алексею Сергеевичу Суворину в 1884 г., – которые пробудили во мне сознание человеческого родства со всем миром. До чтения их я был "барчук", а потом "око мое просветлело"»* [Лесков 1989, XI, 301].

Как показало наше исследование, особое место в жизни и творчестве Лескова в данный период занимает наследие раннехристианского александрийского мыслителя Оригена Адаманта.

¹ Работа выполнена в рамках Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг.

Учение Оригена, столь значимое для христианского богословия, но вместе с тем столь противоречивое, не могли пройти мимо Лескова, не оставив глубокий след в его онтологических, аксиологических и этических воззрениях.

Цель статьи – на основе известных нам источников (в т.ч. архивных) реконструировать историю изучения Лесковым наследия Оригена, выявить особенности влияния идей раннехристианского мыслителя на жизнь и творчество русского писателя.

Обозначим источниковедческую базу. Основным объектом изучения послужили как опубликованные, так и неопубликованные, хранящиеся в российских архивах материалы. Опубликованные материалы: окончательные и промежуточные редакции и варианты повестей Лескова «Гора» и «Скоморох Памфалон» и повесть «Гора. Египетская повесть (по старинным преданиям)» [Лесков Н.С. Собр. соч. в 12 томах. – М., 1989. – Т. X, с. 3 – 82], повесть «Скоморох Памфалон» [Лесков Н.С. Собр.соч. в 12 томах. – М., 1989. – Т. X, с. 113 – 165]; письма Н.С. Лескова [Лесков Н.С. Собр.соч в 11 т. – М., 1958. –Т.Х – XI]. Рукописные материалы: авторизованная корректура «Зенон Златокузнец. Историческая повесть» с правкой Н.С. Лескова (РО ИРЛИ. Ф220. Ед.хр.6.); авторизованная корректура «Боголюбезный скоморох. Старинное сказание» с пометами писателя (РО ИРЛИ. Ф220. Ед.хр.5); правка в тексте в сборнике «Повести и рассказы» I. «Скоморох Памфалон» [СПб., 1887, Т.27, март, С.481-526] (ОГЛМТ. НО/272). Все архивные материалы любезно предоставлены моим научным руководителем И.Н. Минеевой.

Прежде чем представить основные выводы нашего исследования в рамках заявленной темы, сделаем краткий историко-культурный экскурс.

Ориген Адамат (185–254 гг.) был великим христианским философом, впервые предпринявшим серьезную попытку систематического объяснения христианства в категориях эллинской мысли. В своем понимании проблемы соотношения философии и христианства Ориген прямо противоположен Тертуллиану («*верую, ибо абсурдно*»). Ориген считал, что христианство является логическим завершением всей античной философии и изучение философии необходимо, чтобы полностью понять все христианские истины.

Следуя своему научному подходу к христианству, Ориген разработал учение о трех смыслах Библии: буквальном ("телесном"), моральном ("душевном") и философском ("духовном"). Сам он считал наиболее правильным философское толкование Библии.

Необходимо помнить, что Ориген писал для греков и в культурном отношении сам был греком. Однако он хорошо понимал, что для его греческих современников необходимость читать ветхозаветную историю не была очевидной. Без этого, однако, они не могли стать христианами и правильно понять христианство.

Совокупность взглядов Оригена на основные проблемы веры, христианского мышления и догматики изложены в его большой книге «О началах». Книга эта была написана в Александрии между 220 и 230 гг., когда Ориген был уже зрелым человеком и ученым. «О началах» состоит из четырех частей: в первой излагается учение о Боге, во второй – космология (учение об устройстве мира), в третьей – антропология, в четвертой – христианское откровение (философия св. Писания, принципы экзегетики и т.д.).

В системе Оригена важное место отводится **спасению**, понимаемому как возвращение к изначальному состоянию богосозерцания, к единству с Богом. В этом состоит цель творения и назначение христианской веры и аскетической жизни, которая, не нарушая свободы твари, должна путем увещания и внушения постепенно привести мир ко всеобщему восстановлению (буквально: «восстановлению всего», *Apokatastasis ton panton*).

«Те разумные твари, которые согрешили и потому низверглись из своего изначального состояния в соответствии с мерой своей греховности, были в наказание облечены телами; но когда они очищаются, они снова поднимаются в свое прежнее состояние, полностью избавляясь от зла и от тел. Затем во второй и в третий раз, или многократно они снова облачаются телами в наказание. Ибо вполне возможно, что различные миры существовали и будут существовать, одни в прошлом, другие в будущем... Как следствие отпадения и охлаждения жизни в духе возникло то, что мы называем душой, которая тем не менее способна к восхождению к первоначальное состояние» [Ориген. «О началах», кн. 2, гл. 8, пар. 3].

Подобные своеобразные трактовки христианского вероучения вызвали недовольство со стороны официальной Церкви. Официальная церковь не приняла идеи Оригена об апокатастасисе – всеобщем прощении, конечном восстановлении и спасении всякой твари, включая и осужденных на страшные муки падших ангелов. По мнению Оригена, все духи, ныне пребывающие во зле, будут спасены и вернутся к Богу, более того, спасения будет удостоен даже дьявол. Через триста лет после смерти Оригена, в 543 г., эдиктом византийского императора Юстиниана он был объявлен еретиком. Это

решение было подтверждено на Пятом Вселенском Соборе в 553 году. В связи с этим Ориген официально не включается в число Отцов Церкви, а его произведения не относятся собственно к святоотеческой литературе и патристике.

Имя Оригена долгое время было придано забвению в русской духовной практике. До выхода в 1899 году книги «Творения Оригена, учителя Александрийского, в русском переводе» его имя было малоизвестно. Лесков неоднократно обращается к Оригену. Более того, находит в его творениях отголоски собственных воззрений на культуру и религию. В первую очередь, его интересуют приближенность идей Оригена к жизни, анализ и порой отказ от канонических, слепых убеждений Церкви, философское подкрепление своих мыслей. *«Людей роднит не "кровь и плоть", а родство духа одинаковость свойств которых природы мы не знаем...»* – пишет Лесков в письме Н.П. Крохину от 27 ноября 1889 г.

Имя Оригена встречается и в письмах Лескова и в его художественных произведениях. В письме Ивану Сергеевичу Аксакову от 23 декабря 1874 года [Лесков 1989: X, 370] Ориген упоминается в связи с намерением использовать в качестве научного источника при написании статьи о штундизме магистерское сочинение священника Г. Малесванского «Догматическая система Оригена». В письме Аанатолию Ивановичу Фаресову от 30 октября 1893г. [Лесков 1989: XI, 566] Лесков, критикуя Каблица как мыслителя, пишет: *«... "не все желудки способны варить одну и ту же пищу", и отсюда у Сократа, у Оригена и у Августина получили свои права учения "исотерическое" и "экзотерическое", то есть более полное и менее полное (для людей, менее понимающих)»*. По воспоминаниям Ильи Александровича Шляпкина, историка русской литературы, филолога, палеографа, Лесков проектировал перевод трактата Оригена «О началах» под общей редакцией арх. Арсения. Однако узнать, удалось ли писателю осуществить задуманное, не известно. Куда более часто Лесков вводит в письма некоторые оригеновские идеи, которые, безусловно, сопряжены с его собственным этическо-философским внутренним опытом. В письме И.К. Щебальскому Лесков от 10 ноября 1875 г. [Лесков 1989: X, 431] пишет следующее: *«Религия моя со мною <...> Я признаю спасительную силу незаслуженных страданий как вспомогательную школу для духа, в бессмертии которого не сомневаюсь. Принимаю бессмертие не стихийное, а субъективное <...> Понять это – значит понять бога, а его дано только чувствовать...»*

Ориген упоминается в эпистолярном наследии Лескова не столь часто, чтобы уже на основании одних только писем делать вывод о влиянии учения богослова на взгляды Лескова. Однако понимание идей Оригена необходимо для понимания мотивов Лескова вводить его имя в текст (и под прозвищем Адамант и под настоящим именем), связывать его учение с сюжетом, с персонажами.

Особенно явны эти мотивы в двух византийских легендах – «Гора. Египетская повесть по древним преданиям» и «Скоморох Помфалон».

Повесть Лескова «Гора. Египетская повесть по древним преданиям» написана в 1888 г. (опубликована лишь в 1890) имела первоначальное заглавие «Зенон-Златокузнец». Под этим заглавием писатель представил её к напечатанию в «Русской мысли», но она не была разрешена духовной цензурой, усмотревшей сходство некоторых действующих лиц с реальными деятелями церкви. Лескову удалось опубликовать повесть, лишь изменив заглавие и имена героев. В основу повести положен сюжет Пролога от 7 октября [Лесков 1956-59, VIII, 600 – 609].

Анализ повести «Гора» требует рассмотрения промежуточных её вариантов, т.к. именно в них сохранены те оригеновские мотивы, которые ярко характеризуют Зенона-златокузнеца как последователя идей александрийского богослова. Так во второй редакции (1888 г.), которая ещё носит название «Зенон-Златокузнец», идеи милосердной любви и *«покорности воли Христа»* подкрепляются введением аллюзий на учение Оригена. Они введены в текст через рассказ повествователя или через речи некоторых героев. Так, например, Зенон говорит о том, что Ориген является его учителем. *«Он вспомнил Христа, Петра, Стефана и своего учителя Оригена»* (Л. 40).

Главные оригеновские идеи, которые прослеживаются на протяжении всей повести, – это сотериологический идеал личности Христа и всеобщее восстановление в добре, апокатастасисе [Минеева 2003].

В промежуточной редакции повести 1888 года христиане так говорят о Зеноне: *«Он не верит, что воскреснут на суд с земными телами и даже сомневается в справедливости вечных наказаний, а это самая страшная ересь которая ведет к тому, что, стало быть, и дьявол будет когда-либо прощен»* (Л. 33). В этом отрывке очень точно излагается мысль Оригена об апокатастасисе. *«Тем же, кто заслужит преисподнюю, или отвержения, или даже бездну и мрак, будет дана слава и достоинство тела в соответствии с достоинством жизни и*

души каждого, причем даже у тех, которые должны быть осуждены на вечный огонь, или мучения, воскресшее тело, вследствие самой перемены чрез воскресение, станет нетленным, так что не будет разрушаться и распадаться даже от мучений» [Ориген «О началах», кн.2, гл.10, пар.3]. Ориген усматривает три основные причины, по которым мучения грешников не будут вечными. Первая заключается в том, что зло не субстанциально и как таковое несет в себе начало саморазложения и самоуничтожения. Поэтому со временем оно погибнет. Вторая причина связана с представлениями Оригена о судьбе мира в его эсхатологической перспективе. Он верил, что мир движется к *«всеобщему восстановлению»*. Третью причину прекращения мучений Ориген усматривает в искупительном подвиге Иисуса Христа. Подвиг этот и сила Креста Христова настолько значительны, что, по мысли Оригена, оказывают свое воздействие не только на людей, но и на окружающий мир и даже на злых демонов. Крестной силе не может противостоять никакая злая воля, как бы упорна она ни была.

Также о Зеноне говорится следующее: *«Он не проклинает гностиков, он не верит в вечность мучений и в воскресение с телами»* (Л. 30). Так и Ориген говорил о том, что страдания грешников могут быть длительными, *«многовековыми»*, но не вечными [Ориген «О началах», кн. 1, гл. 6, пар. 3]. Продолжительность мучений зависит от духовного состояния грешника, которого Бог, подобно врачу, лечит посредством страданий. *«Восстановление»* всего и во всем не сопряжено с физическим воскрешением тела, а с нравственной свободой разумного существа, которое воссоединяется с Творцом в виде души, застывшего духа. По Оригену, это влечет за собой и новые падения и новые восстановления существ.

Стоит отметить, что аллюзии на учение Оригена впервые вводят тему противопоставления «ковача» христианам, которое следует трактовать как противопоставление двух типов: «христианин, воспринявший духовный смысл учения Христа» и «христианин, только буквально, исторически понимающий евангельское слово». *«Зенон не о всём мыслил совершенно так, как принято было без рассуждения другими христианами в Александрии. Поэтому и те немногие из открытых христиан, которые знали Зенона, почитали его стоящим на ложном пути; он к ним насильно не шёл, но никогда с ними и не спорил...»* [Лесков 1956-59, VIII, 303].

Восприятие же Зеноном жизни небесной как школы также отсылает нас к Оригену, который связывал жизнь в раю с

богосозерцанием, новым учением души. *«Я думаю, – говорит Ориген, – что святые, вышедши из этой жизни, будут пребывать в некотором месте, находящемся на земле, том месте, которое божественное Писание называет раем, это место будет как бы некоторым местом учения, так сказать, аудиторией, или школой души, где души будут научиться о всем том, что они видели на земле, а также будут получать некоторые указания о последующем и будущем, подобно тому как и находясь в этой жизни они воспринимали отчасти некоторые откровения о будущем, хотя как бы чрез зеркало и в форме загадок, – о том будущем, которое с полною ясностью открывается в своем месте и в свое время»* [Ориген «О началах», кн.2, гл. 11, пар.6]. «Святые» в понимании Оригена – это не только канонизированные официальной церковью личности, но и те, *«кто чист сердцем и непорочен умом и имеет более или менее развитой ум»*. Именно такие обретут рай, т.е. новую школу.

Легенда «Скоморох Памфалон», написанная Лесковым в 1887 году, первоначально носила название «Боголюбезный скоморох». Позже под давлением духовной цензуры это название было изменено автором. Основу проложного сюжета составляет житие св. Феодула. Однако Лесков, чтобы избежать церковной правки, заменяет имя Феодул на Ермий [Лесков 1956-59, VIII, 579 – 586].

Ермий, наизусть читающий три миллиона стихов Оригена, утешается ими, находит оплотом своей веры. *«Пусть утешает Ориген»* – фраза, отсутствующая в первоначальной редакции Легенды, но позже, во второй редакции повести, Лесков делает изменения в тексте, обращая свое внимание на важность учений Оригена для Ермия.

Так же, как Лесков изменил имя проложного святого, писатель вводит в текст промежуточной редакции не настоящее имя раннехристианского богослова, а его прозвище – Адамант. Сделано это было с той целью, чтобы церковная цензура не остановила свое внимание на том факте, что главный герой, христианский святой, *«утешается»* стихами отлученного от церкви мыслителя, чье учение (те самые «стихи») признаются ересью. Не стоит, конечно, забывать об особых отношениях между русской христианской церковью и Лесковым, который вкладывал особое значение в слова *«ересь»*, *«еретик»*, придавая им чуть ли не положительный оттенок, в сравнении с догматом официальной церковной верхушки.

Ермий отправляется в Дамаск через безлюдную и знойную пустыню, на пути своем встречая «диких зверей и крылатых

драконов». В принципе традиционный проложный мотив о встречах святого странника с inferнальными гадами и нечистью, которые олицетворяли собой присутствие дьявола, находит новое истолкование, подтвержденное мыслями Оригена: «... *говорит Господь в книге Иова: "Поймаешь ли ты на уду дракона отступника" – т.е. перебежчика? Известно же, что под драконом разумеется сам дьявол*» [Ориген. «О началах», кн. 1, гл. 5, пар.5]. В окончательном варианте этот эпизод попросту опущен. О переходе Ермия через пустыню говорится буквально следующее: «*И шел Ермий по безлюдной, знойной пустыне <...> и ни разу никого не встретил*» [Лесков 1956-59, VIII, 182].

В спорах между Ермием и Памфалоном о душе человека, о Добре и Зле, оригеновское учение как бы проходит проверку с двух совершенно противоположных сторон. Со стороны Ермия, убежденного в том, что человеку должно задумываться о своей душе во имя будущего спасения, не совершать грехов и усердно и беззаветно молиться, и со стороны Памфалона, который не задумывается над этим, но и грех совершает только лишь потому, что не может иначе. «*Я сын греха и как во грехе зачат, так с грешниками и вырос*», «*Живи ты для чести, а живу для поношения, и, как глина, я не спорю с моим горшечником*» [Лесков 1956-59, VIII, 195]. Здесь мы вновь видим противопоставление двух типов: «*говорящего христианина*» – Ермия и «*действующего христианина*» – Памфалона.

Принятие своей доли и подчинение воли божьей, данной на земле, проходит лейтмотивом через все описание жизни Скомороха. Он усердно трудится, зарабатывая на пропитание, помогает нуждающимся, не лицемерит и не обманывает. Но при всём этом, следуя традициям лесковских праведников, Памфалон не может не совершать грех. «*Грешишь для того, чтобы пропитаться, и питаешься для того, чтобы грешить*», – вот порочный круг, из которого скоморох не может выйти. «*Живым живое*» – основной мотив и в учении Оригена, который говорил о трех началах всего сущего – телесном, душевном и духовном. Ориген пишет: «*Отсюда следует, что от нас и от наших движений зависит – быть святыми и блаженными или же, наоборот, вследствие лености и нерадения, из состояния блаженства низвергнуться в злобу и погибель настолько, что крайнее развитие зла, – если кто уже настолько вознерадел о себе, – доходить до того состояния, в котором существо делается так называемой противною силою*» [Ориген. «О началах», кн. 1, гл. 5, пар.5].

Резюмируем сказанное. На наш взгляд, Оригеном оказано существенное влияние на мировоззрение и творчество Лескова. Нами изучены материалы, которые смогли внести понимание в вопрос об оригеновских идеях, которым следовал Лесков в 1880-е годы. Феномен Оригена, столь неоднозначный, но глубоко нравственный и этический, внес свой вклад в развитие особых лесковских сфер – праведничества, странничества, сектантства, практического христианства.

ЛИТЕРАТУРА

Лесков Н.С. Гора. Египетская повесть по древним преданиям // Лесков Н.С. Собр. соч. в 12-ти тт.: Т. 10. М.: Правда, 1989. С. 3 – 82.

Лесков Н.С. Скоморох Памфалон // Лесков Н.С. Собр. соч. в 12-ти тт.: Т. 10. М.: Правда, 1989. С. 113 – 165.

Ориген. О началах. СПб.: Амфора. ТИД Амфора.

Лесков Н.С. Собр. соч. в 11-ти тт.: Т. 11. М.: Наука. 1957 – 1958.

Ильинская Т.Б. Простонародное сектантство в интерпретации Н.С. Лескова и Г.И. Успенского («Два свинопаса» и «Несколько часов среди сектантов») // Вестник СПбГУ. 2009. № 2. С. 54-65.

Ильинская Т.Б. Феномен «разноверия» в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дис.... д.ф.н. СПб., 2010. 48 с.

Минеева И.Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... к.ф.н., СПб., 2003. 22 с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. И.Н. Минеевой

А.В. БАБУК

(Гродненский государственный университета им. Я. Купалы
Гродно, Беларусь)

УДК 821.161.1-3(Достоевский Ф. М.)»18»

ББК Ш33(2Рос=Рус)52-8,43

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье раскрывается сущность мифа детства, показывается его становление как психокультурного феномена. Изображается процесс развития мифа детства в творчестве Ф.М. Достоевского. С помощью феноменологического анализа текста выявляются такие структурно-семантические компоненты мифа детства в творчестве Ф.М. Достоевского как идилличность, культ естественной природы, детскость как коррелят мифологемы о «золотом веке», а также архетип дома, семьи и родителей и мотив любви к прошлому.

Ключевые слова: детство, ребенок, «золотой век», преображение, миф детства.

В настоящее время в возрастной психологии *детством* называется период индивидуального созревания человека от рождения до отрочества, включающий развитие от беспомощного существа до вполне сознательной личности, способной принять ответственность за себя и своих близких [Мухина 1999: 96]. Как период филогенеза, детство характеризуется не только возрастными физиологическими и психологическими чертами, но и особенностями мировосприятия. Поэтому современная гуманитарная наука рассматривает детство и как определенный период развития человека, и как особый психокультурный феномен.

Однако прежде чем сформироваться в качестве психокультурного феномена, понятие детства претерпело существенную эволюцию. Так, в античности как такового периода и понятия детства еще не существовало, поскольку частые войны способствовали скорейшему взрослению человека и не позволяли долго оставаться ребенком: ребенок считался не вполне полноценным взрослым человеком. Это подтверждается фактами греко-римской мифологии, в которой нет ни

одного свидетельства обожествления ребенка, напротив, ребенок рассматривался как абсолютное зло. Согласно библейской антропологии, серьезное отношение к ребенку начинается еще в ветхозаветное время, когда отец еврейского семейства Авраам создает традиции высоконравственного поведения и образа жизни. Суть ветхозаветных традиций воспитания заключается в исполнении закона Божьего, основанного на заповедях и предусматривающего в случае непослушания наказание, вплоть до физической смерти. Это относилось и к детям. При этом статус ребенка в ветхозаветное время был крайне низок. Взгляд на ребенка существенно изменяется в новозаветное время, когда Иисус Христос провозглашает, что детей *есть Царство Небесное* [Мф.18:3] (не случайно до сих пор в православии ребенок в возрасте до семи лет считается ангелом). Однако христианское средневековье еще не осознавало особый статус детства, хотя средневековая литература, опираясь на христианские традиции, представляет детство образом рая. Так, Данте в «Божественной комедии» считает рай местопребыванием Иисуса Христа с Девой Марией вместе с блаженными. Блаженные, по Данте, – это те, кто, преодолев свои страсти и пороки, смогли сохранить себя для Бога. В Новое время под влиянием протестантского учения Мартина Лютера о персональном Спасении каждого создаются предпосылки для выделения семьи из коллективного целого, формируется понятие индивидуального личного пространства и частной жизни человека. В эпоху Просвещения детство выделяется как особый период онтогенеза благодаря учению Ж.-Ж. Руссо о «естественном» человеке, а также просветительской концепции Дж. Локка о воспитании, основанной на содействии созреванию гармонической, всесторонне развитой, добродетельной и в то же время приспособленной к социальной жизни личности.

Первыми литературными произведениями, в которых ребенок представлен как полноценный человек со своими психофизиологическими особенностями, считаются роман Г. Филдинга «История Томаса Джонса Найденыша» и Ж.-Ж. Руссо «Исповедь». *Детство как культурный миф* осмысливается в эпоху романтизма, когда у художников возникает желание отвернуться от непонятного и вызывающего смутную тревогу мира и уйти в мир воображаемой действительности. Одним из вариантов такого «ухода» романтикам представлялась детскость как состояние чистоты и непосредственности, противопоставленная рациональной взрослости. Так постепенно в мировой литературе и культуре детство из этапа

личностного онтогенеза перерастает не только в психокультурный феномен, но и в целую философию [Matthews Garreth 1994].

Наш интерес к исследованию детства непосредственно в русской литературе объясняется тем, что вслед за Ю.М. Лотманом мы утверждаем сохранение в русской литературе средневековой христианской простоты во взгляде на человека и мир [Лотман 1993: 127-137]. Особенно это касается творчества Ф.М. Достоевского, произведения которого написаны в свете «реализма в высшем смысле» – уникального в своем роде творческого метода, в основе которого лежит идеал Христа, определяющего так называемую категорию преображения. Функционирование мифа детства в качестве части христианской антропологии мы попытаемся показать на примере исследования структурно-семантических компонентов мифа детства в романном творчестве писателя.

Величие Достоевского в том, что душевную организацию его героев отличает непосредственное видение мира, духовно-нравственная чистота, целомудрие, открытость. Это состояние восходит к первобытному человеку Адаму до его грехопадения и соотносится с «золотым веком» – эпохой всеобщего благоденствия, блаженства или рая, отождествляемого с христианским Царством Небесным, которое писатель изобразил в рассказе «Сон смешного человека». В отличие от рая библейского, рай в рассказе представлен в образе не земного (Эдем), а небесного пространства. Обретение рая, по Достоевскому, возможно только при условии соединения с Христом, которое, в свою очередь, предполагает восстановление целостности души человеческой (целомудрия) в результате покаяния, преображения и дальнейшего воскрешения. Так, по утверждению Н.Ф. Будановой, «пути преобразования мира писатель видит <...> прежде всего в “переустройстве” души человеческой – в духовном возрождении как отдельного человека, так и нации в целом» [Буданова 2011: 231]. Идеал, таким образом, в творчестве Достоевского, становится реальностью, а миф – самой действительностью.

Воплощенным состоянием «золотого века» является «положительно прекрасный человек» князь Мышкин, герой романа «Идиот». Христианская детскость Мышкина, неоднократно отмечаемая в исследованиях достоевсковедов, сближает его с Дон Кихотом Сервантеса и мистером Пиквиком Ч. Диккенса. Князь Мышкин у Достоевского – это новое воплощение Христа. Образно-мотивный анализ выявляет детскость как главное и важнейшее качество князя Мышкина. Миссия князя в романе заключается не

столько в назидательной духовно-нравственной проповеди людям о времени, религии и других субстанциях сознания, сколько в сострадании – этот аспект заимствован Достоевским у Сервантеса и Диккенса. Однако образ Мышкина у Достоевского оказался незаконченным, лишенным целостности. Это объясняется тем, что взор князя антропоцентричен, т.е. обращен не к Богу (теодицея), а к человеку (антроподицея) [Сузи 2011: 173]. Образ Мышкина в большой степени романтизирован, статичен и не отличается онтологичностью. В своем подражании Христу князь терпит поражение еще и потому, что его взор обращен к страстям человека, которые не дают ему подняться до горних высот. Это проявляется в том, что он сам становится жертвой любви к Аглае и Настасье Филипповне одновременно. По словам В.Н. Сузи, экзистенциальный стыд, возникший в результате этих отношений во внутреннем мире князя, приводит его в конечном итоге к психической гибели [Сузи 2011: 88]. При этом не стоит недооценивать морально-нравственный образ князя Мышкина. Сила князя заключается в том, что он сохраняет верность своему христианскому идеалу на протяжении всего произведения; эта сила, как утверждает А.Е. Кунильский, проявляется во влиянии «на соприкасавшихся с ним людей» (в первую очередь это касается представителей молодого поколения – Коли Иволгина и Веры Лебедевой) [Кунильский 2006: 201]. Но в результате своей раздвоенной любви князь Мышкин лишается детской непосредственности и погибает от чрезмерной широты своего сердца. Это в значительной степени сближает героя Достоевского с диккенсовским мистером Пиквиком, который переживает фрустрацию вследствие столкновения с той коррумпированной средой английского общества, свидетелем которой он является [Lary 2009: 76-77]. В этом смысле гибель чистоты и непосредственности князя Мышкина и мистера Пиквика, их детского, онтологически неделимого мировидения и есть результат разрушения романтического мифа детства.

Важным структурно-семантическим компонентом мифа детства является идиллическое представление природы. В произведениях Достоевского описание природы развивают не тургеневскую традицию, выявляющую вольную простоту и таинственность природного мира, а представляют ее сложный религиозно-философский смысл. Основная мысль Достоевского (в контексте феноменологии детства) заключается в том, что человек в результате грехопадения утратил свою целостность и отошел от Божественного

подобия в истории, поэтому цель человеческой жизни состоит в возвращении к этому утраченному первоначальному образу рая посредством воссоединения с природой как источником естественной Божественной сущности. Таким источником, по словам Р.В. Плетнева, в творчестве Достоевского выступает земля [Плетнев 2007: 152], являющаяся в русской культуре символом культа Богородицы. Этот символ присутствует во многих романах Достоевского, особенно ярко он представлен в «Бесах» и «Преступлении и наказании». Так, Марфа Тимофеевна Лебядкина в романе «Бесы», открывая читателю единство «Бога и природы», сообщает о том, что *«Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься»* [Достоевский т. 10: 116]. Раскольников после исповеди Сони Мармеладовой, чувствуя свой грех перед землей, *«стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем»* [Достоевский т. 6: 405]. Поклонение земле в романах Достоевского есть символ примирения человека с Богом, возврата к первоначальному райскому состоянию, или «золотому веку».

Структурно-семантический компонент любви к прошлому в творчестве Достоевского может быть выявлен из воспоминаний, как самого писателя, так и его героев. Воспоминания детства влияют на всю последующую жизнь, о чем сам Достоевский говорил: *«Без святого и драгоценного, унесенного в жизнь из воспоминаний детства, не может и жить человек <...> сомнения нет, что воспоминания и впечатления, и, может быть, самые сильные и святыя, унесутся и нынешними детьми в жизнь»* [Достоевский т. 25: 172–173]. Воспоминания эти могут носить как негативный, так и позитивный характер. В случае преобладания негативных воспоминаний человек ищет некий идеальный образ, способный заменить отрицательный образ на положительный. В таком случае происходит смена и перестройка архетипов сознания, а также идеализация или мифологизация действительности.

В жизни самого Ф.М. Достоевского таким негативным детским воспоминанием стала сцена изнасилования пьяным малолетней девочки, свидетелем которого он был еще ребенком. Маленькая девочка в результате изнасилования скончалась, истекая кровью. На эгоцентричного Федора, который до тех пор не имел никакого понятия о насилии как таковом, этот случай произвел особое впечатление и

навсегда остался в его памяти. Согласно утверждению Л.И. Сараскиной, «из романа в роман будет преследовать Достоевского сюжет замученного ребенка – несчастное дитя будет являться ему и в снах Свидригайлова, и в галлюцинациях Ставрогина, и в черновиках к “Подростку”» [Сараскина 2011: 72].

Важно и то, что Мария Федоровна, мать писателя, умерла, когда Достоевскому не было еще и шестнадцати лет. Вероятно, по этой причине тема материнства займет значительное место в его творчестве. Не исключено, что изнасилование малолетней девочки и ранняя смерть матери подтолкнули писателя не только к исследованию детской антропологии, но к своеобразной педагогической проповеди, обращенной, прежде всего, к взрослым – родителям и педагогам: *«Вся педагогика ушла теперь в заботу об облегчении»* [Достоевский т. 22: 9]. И здесь же писатель добавляет: *«Иногда облегчение вовсе не есть развитие, а, даже напротив, есть отупление. Две-три мысли, два-три впечатления поглубже, выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь, чем самая облегченная школа, из которой сплошь да рядом выходит ни то ни сё, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное»* [Достоевский т. 22: 9].

Важным элементов в отношениях ребенок/взрослый, по Достоевскому, является ответственность взрослых за детей. Ребенок в процессе онтогенеза копирует модель поведения ближайшего окружения, как правило, своих родителей, отношения с которыми им подсознательно воспринимаются как эталонные, что оказывает существенное влияние на созревание ребенка и его мировоззрение. Так, например, попустительское отношение Степана Верховенского к своему сыну Петру в «Бесах» привело к негативным впечатлениям об отце и полной потере всякого авторитета в сознании Петра и установки на философию гедонизма и вседозволенности, что оказало существенное влияние на Петра, сформировав его в качестве нигилиста-революционера. Так Достоевский не столько критиковал насилие, сколько призывал к отказу от либерально-попустительского отношения к детям.

Важное место в родительском комплексе как элементе мифа детства творчества Достоевского, по нашему мнению, занимает архетип матери, который традиционно на Руси восходит к образу Богородицы, находящий свое место практически во всех поздних романах писателя. Особо стоит сказать о так называемых пяти

романных иконах, отмеченных Т.А. Касаткиной. Эти иконы созданы «словесными средствами и повторяют важнейшие сюжеты православной иконописи (в “Преступлении и наказании” это икона Богородицы “Споручница грешных”, в “Идиоте” – “Положение во гроб”, в “Братьях Карамазовых” – “Причащение апостолов”))» [Касаткина 2005]. Богородицу как архетип матери и образы святых в качестве эталона Достоевский использует для изображения христианского образа женщины. Так, например, сюжет древнего апокрифа «Хождения Богородицы по мукам», в котором показывается прощение матерью мучителей своего ребенка, служит основанием для разрушения бунта Ивана Карамазова; образ преподобной Марии Египетской помогает Сонечке Мармеладовой из блудницы преобразиться и стать полноценной женщиной; частота использования в романах имени Софья (от греч. – «премудрость») в представлении феномена женского самопожертвования, сопереживания и сострадания (Сонечка Мармеладова в «Преступлении и наказании», Софья Андреевна Долгорукая в «Подростке», Софья Матвеевна Улитина в «Бесах») объясняется не только биографическими подробностями жизни писателя (смерть Софьи – первого ребенка Достоевского), но и знакомством автора с житием святых Веры, Надежды, Любви и их матери Софии, которые во II в. н.э. подверглись жестоким пыткам за свои христианские убеждения. Так автобиографический и житийный мотивы соединились в творчестве Достоевского во единое целое для изображения архетипа матери и формирования такого структурно-семантического компонента мифа детства, как идеал Дома, семьи, родителей.

Таким образом, исследование феноменологии мифа детства в творчестве Достоевского сквозь призму христианской антропологии показывает значимость этого мифа именно как средневекового образа рая, или «золотого века». Достоевский изобразил утрату человеком в процессе онтогенеза состояния небесного блаженства, и этим обусловлено разрушение мифа детства в творчестве писателя, в частности, таких его структурно-семантических компонентов, как авторитет взрослых, родителей и учителей, а также чистота и невинность ребенка. Анализ отцовско-материнского комплекса в творчестве Достоевского свидетельствует о том, что писатель обращается к проблеме «случайного семейства», ставшей показателем разрушения института семьи, и возлагает вину на родителей как тех, кто обязан нести ответственность за семью и ребенка. Мать в творчестве Достоевского часто изображается в образе Богородицы или

святой, которая, проявляя самопожертвование, берет ребенка под свой покров.

Исходя из сказанного, можно сделать следующие *выводы*:

1. Миф детства в творчестве Достоевского функционирует в образе «золотого века» – состояния, соотносимого с небесным блаженством в представлении средневекового христианства.

2. К состоянию «золотого века», по Достоевскому, причастны не только дети, но и взрослые. Образ князя Мышкина в творчестве Достоевского является не только воплощением темы «положительно прекрасного человека», но и неудачным образом христианина, поскольку экзистенциальный стыд, порожденный широтой сердца и страстью к Аглае Епанчиной и Настасье Филипповне, способствует духовно-нравственной гибели князя, а значит, и разрушению детскости как особого состояния души.

3. Воспоминания, по Достоевскому, могут быть источником как разрушения мифа детства, так и его созидания путем христианского преображения, реализуя тем самым мотив любви к прошлому.

ЛИТЕРАТУРА

Lary, N.M. Dostoevsky and Dickens: A Study of Literary Influence – London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 2009. – 161 p.

Matthews Garreth B. Philosophy of childhood – USA, 1994. – 139 p.

Буданова, Н.Ф. «А поле битвы – сердца людей» // «И свет во тьме светит...» (к характеристике мировоззрения и творчества позднего Достоевского). – СПб: ИД «Петрополис», 2011. – С. 209-241.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Ф.М. Достоевский – Л.: Наука, 1972-1990.

Касаткина, Т.А. Ф.М. Достоевский в девяти томах / К.А. Степанян [Электронный ресурс] // Знамя – 2005. – №11. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/redkol/kasat/obodnsv.html – Дата доступа: 11.09.2013.

Лотман, Ю.М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Избранные статьи в 3 т. – Таллинн, 1993.– Т. 3. – С. 127–137.

Мухина, В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: Учебник для студ. вузов – 4-е изд., стереотип. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 456 с.

Плетнев, Р.В. Земля (из работы «Природа в творчестве Достоевского») // Вокруг Достоевского: В 2 т. Сборник статей под

редакцией А.Л Бема // Сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. – М.: Русский путь, 2007. – Т.1 – 576 с.

Сараскина, Л.И. Достоевский / Л.И. Сараскина – М.: «Молодая гвардия», 2011. – 825 с.

Сузи, В.Н. Imitatio Christi в романном творчестве Достоевского – Саарбрюкен: LAP LAMBERT Academicpublishing, 2011. – 274 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.Е. Автухович

Е.С. БУРКОВА

*(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова,
Одесса, Украина)*

УДК 821.161.1-3(Шестов Л. И.)»19»

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)52-8,44

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Н. ГОГОЛЯ В КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Л. ШЕСТОВА

Аннотация. Статья содержит анализ критической рефлексии Л. Шестова, направленной на интерпретацию художественных произведений Н. Гоголя. Охарактеризована концепция художественности, типа психологизма, сформированная критиком путём «странствований по душе» писателя. Подчёркнуто особое значение фантастического, мифологического начал, типа сознания художника в критических текстах Л. Шестова.

Ключевые слова: литературная критика, художественность, психологизм, фантастическое, архетип.

Литературно-критическое наследие Л. Шестова непосредственно связано с русской классической литературой XIX века, сыгравшей огромную роль в становлении его мировоззрения. Все критические искания его были неразрывно связаны с русской литературой, в которой он обращается к темам сумасшествия, бегства от обыденности, пограничности человеческого существования, страха смерти, проблемам подлинности мира и человека.

Литературная критика Л. Шестова принадлежит к периферии модернистской среды (к которой исследователи относят философскую критику, в частности). По мнению В. Лашова, В. Паперного, Э. Резник данная отнесённость определяет отношение критика к русской классической литературе XIX века как к сфере бытия не только художественных, но и религиозных, общекультурных идей; как к форме религиозных откровений. Л. Шестов считал, что всё многообразие культуры фокусируется в едином центре – литературе, которая являет собой безудержность неповторимого, случайного и единственно случившегося. «Музыка и призраки» – этими концептами обозначает критик тексты русской классической литературы XIX века, имея ввиду свободу художника, творящего мир трагической реальности собственных художественных произведений. Открытость

духа А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Тургенева, А. Чехова, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского и др. являются в концепции литературы Л. Шестова единственно возможным условием для того, чтобы стать носителями божественного откровения. Этот факт исследует А. Асоян в работе «Семиотика орфического сюжета в литературе Серебряного века» [1]. Литература занимает в критической интерпретации Л. Шестова высшее место: именно она призвана преобразить жизнь, продолжая художественное дело, начатое Богом. Перед литературой критик ставит задачу практического преображения бытия, жизнотворчества. Миссия писателя в этой цепи особая – пророческая. Он является, по мнению Л. Шестова, связующим звеном между человечеством и Богом. В одной из первых работ «Шекспир и его критик Брандес» Л. Шестов указывает, что мир художественного произведения максимально полно и глубоко выражает подлинные переживания и мысли человека. Произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Тургенева, А. Чехова, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского и др. наиболее адекватно отображают психологию художника, его мировоззрение, духовный мир. Именно русские писатели XIX века, по мнению критика, сумели выразить в своих текстах правду жизни, трагичность человеческого существования, неоднозначность поисков веры и истины. «Странствуя» по произведениям русской классической литературы XIX века, Л. Шестов обращает внимание на трудности, которые возникают перед писателем при поиске ответов на вечные вопросы, на неудовлетворённость при их решении, что приводит к внутреннему конфликту, драме, экзистенциальному кризису. Этот внутренний кризис, с точки зрения критика, представлен более всего в русской классической литературе XIX века. В трагедии и муках творчества, через которые прошли Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Л. Толстой и др. Л. Шестов усматривает источник их мудрости, глубины, опыта. В. Паперный отмечает, что целью интерпретации Л. Шестова является проникновение во внутренний мир разбираемых авторов. Критика интересуется художник как человек, создающий миры, тоскующий по божественному, по произволу и беспочвенности. В. Лашов отмечает, что Л. Шестова занимала, прежде всего, проблема «перерождения убеждений» [Лашов: 15] у русских писателей, поскольку в моменты поиска себя и своих ценностно-смысловых ориентиров художник раскрывает самое главное и сокровенное в своей душе. Анализируя произведения, критик создаёт собственную концепцию русской классической литературы XIX века, в центре которой находится художник особого типа.

Специальное место в критической интерпретации Л. Шестова занимает Н. Гоголь, искавший путь к истине через намеренное погружение в мир трагедии. В. Лашов замечает, что критик рассматривает художника всегда «на грани реального и ирреального, бытия и небытия» [Лашов: 37], где возникает возможность познать божественное. Для Л. Шестова жизненный и творческий путь писателя представляет собой один из самых загадочных примеров существования человека-на-границе, его попыток не выйти из области трагедии, а максимально погрузиться в неё, ощутить творческие муки, отчаяние, страдание. В. Подорога отмечает, что для Н. Гоголя характерно погружение в мир смерти, в мир запредельный и тёмный, непознанный и страшный. Отсюда «безликость и мёртвенность персонажей», «смерть уже случилась в гоголевском мире» [Подорога 2006: 29]. Отсюда – множество деталей как попыток вернуться к жизни, укрепиться в ней. Но эти детали мгновенны, они быстро исчезают и сменяются описаниями «мёртвых героев». Л. Шестов также говорил о Н. Гоголе как о человеке с печатью смерти: «Его сверкающее остроумием и с несравненным юмором произведения – самая потрясающая из мировых трагедий, как и его личная жизненная судьба. И его посетил грозный ангел смерти и наделил проклятым даром второго видения» [Шестов 2001: 30]. Именно Н. Гоголь, по мнению Л. Шестова, сумел максимально глубоко выразить сущность перехода в инобытие. Среди наиболее интересных работ, посвящённых творчеству писателя, хотелось бы отметить: Ю. Манн «Поэтика Гоголя», В. Подорога «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы», М. Бахтин «Рабле и Гоголь – искусство слова и народная смеховая культура», Ю. Лотман «В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь», В. Розанов «Гоголь», Д. Мережковский «Гоголь и чёрт», А. Белый «Гоголь», А. Блок «Дитя Гоголя» и множество других работ.

Л. Шестов обращается к творчеству и личности Н. Гоголя в следующих статьях: «Добро в учении гр. Толстого и Нитше», «На весах Иова», «Апофеоз беспочвенности», «Начала и концы» в письме к Б. Шлецеру от 21 декабря 1932 года. Отметим тот факт, что при анализе произведений Н. Гоголя Л. Шестов почти не обращает внимания на сатиру, которая становится смехом сквозь слёзы, смехом трагедии гибнущего, онтологически одинокого художника. Критик предпочитает погружать читателя в мир внутренних поисков писателя, в мир произведения, считая, что в наследии Н. Гоголя можно поставить знак равенства между ним и его текстами. В этой связи для

критика наибольший интерес представляют поздние произведения писателя («Выбранные места из переписки с друзьями») и факт сожжения второго тома «Мертвых душ». Это примеры абсолютного безумия, к которому приходит человек, заблудившийся в мире обыденности в поисках божественного. Герои Н. Гоголя поэтому кажутся Л. Шестову особым типом «подпольного человека»: безысходно-безумные, противоречивые, мучающиеся: «Я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что всё это карикатура и моя собственная выдумка» [Гоголь 1987: 307]. Именно это высказывание писателя становится кодом в критической интерпретации Л. Шестова, позволяющим говорить о Н. Гоголе не только как о реалисте, но как о мистике, экзистенциальном мыслителе, «подпольном человеке». Это делает художника учителем Ф. Достоевского, его прямым предшественником: «В русской литературе Достоевский не стоит одиноко. Впереди него и даже над ним должен быть поставлен Гоголь. Все произведения Гоголя... одни непрерывные записки из подполья» [Шестов 2001: 33]. Л. Шестов одним из первых сопоставил двух художников. Л. Шестов ценит в обоих писателях идею борьбы со «всемством», с властью разума над человеческой жизнью. У критика Н. Гоголь стоит в одном ряду не только с Ф. Достоевским, но и с западноевропейскими художниками (Мюссе, Байроном, По, Леопарди, Клейстом, Ницше и др.), которые «пытались найти своё там, где никто никогда не ищет, где, по общему убеждению нет и не может быть ничего, кроме вечной тьмы и хаоса». Н. Гоголь, по мнению Л. Шестова, был оторван от мира рационального, обыденного и погружён в мир бытийного, переходного существования.

Как мы уже отмечали, Н. Гоголь в критической интерпретации Л. Шестова полностью выражает себя в своих текстах: «Не других, а самого себя описывал он и осмеивал в героях «Ревизора» и «Мёртвых душ» [Шестов 2001: 48]. Писатель не сумел преодолеть испытаний обыденности и пришёл к безумию, как Ф. Ницше. Ещё в статье «А. Пушкин» критик указывает на невозможность прозрения для Н. Гоголя, на гибельность его творческих исканий: «Все знают страшную судьбу Гоголя... Он сам не выдержал ужасов реализма и пал жертвой своего творчества. Он не разрешил загадки сфинкса, и сфинкс сожрал его» [Шестов 2001: 49]. Поэтому писатель сжигает рукопись второго тома «Мёртвых душ». В. Лашов считает, что Л. Шестов видит причину тому в ощущении художником истинного и

ложного богоизбранничества. Н. Гоголь ложно почувствовал на себе миссию пророка, божественной десницы, он был «искушён ангелом смерти», но не выдержал глубины открывшихся тайн инобытия. «Болезненное преодоление иллюзии богоизбранничества» [Лашов: 19] толкнуло писателя на страшный поступок (сожжение рукописи). Интересно сопоставление в данном контексте Н. Гоголя и А. Чехова, объединённых отсутствием желания проповедовать, предоставлять готовые истины читателю. Отсюда, по мнению критика, их грусть, уныние, безответное молчание (когда читатель ждёт ответов на последние вопросы, но не получает их). Л. Шестов отмечал, что молчание, к которому пришёл Н. Гоголь в жизни, он не сумел воплотить до конца в своей эстетической системе. В отличие от него это удалось сделать А. Чехову, в творчестве которого почти все тексты – это тексты-недосказывания, умалчивания.

У Л. Шестова мир литературы Н. Гоголя связан с бытием и инобытием и выражается в конкретных элементах текста. А. Быстров называет их «телескопия» и «микроскопия», то есть способность видеть бесконечное и конечное, совмещать их в пределах одного произведения. Бытийные идеи Н. Гоголя раскладывает, по мнению Л. Шестова, на множество зримых частей, помещённых в царство быта: «...игра большого и малого становится основой гоголевской гиперболики – способностью видеть предметы и явления на границе их предельных величин» [Асоян 2002: 47]. На границе телескопического и микроскопического взглядов находится ещё одно зрение художника, связанное с постоянной визуализацией ужасов жизни и хаоса смерти. Л. Шестов замечает, что героя «Вия» Хому губит именно этот взгляд, явленный в желании заглянуть за предел, будучи живым. Но это невозможно, поэтому Хоме открываются тайны инобытия после смерти, как бы вне локуса произведения.

Интерес в критической интерпретации Л. Шестова представляет архетип существа-праматери в творчестве Н. Гоголя. Причём критик не сосредоточивается на этой теме отдельно. Это следует из различных фрагментов его статей. В. Подорога называет это «своеобразным тотемизмом птицы» [Подорога 2006: 305], что проявляет себя в отношении Н. Гоголя к своему внешнему облику, манере письма («широкий панорамный охват взгляда высоко парящей птицы» [Подорога 2006: 209]), России («Русь – птица-тройка» [Подорога 2006: 296]). Для Л. Шестова – это некий культурный код, попытка художника определить своё место не только в историко-культурном процессе, но во всей истории в целом – от первобытных культурных

элементов до современных ему идей. То есть архетип выполняет скрепляющую функцию для эпох, культур, даёт возможность критику поместить Н. Гоголя в пространство всего культурного целого. Это подтверждает высказывание В. Подороги о том, что «особенность мимесиса Гоголя заключается в подражании тому, чем не обладаешь» [Подорога 2006: 50]. В данном случае Н. Гоголь не обладал, с точки зрения Л. Шестова, ощущением своей сопричастности жизни, поэтому тянулся к архетипическим основам бытия.

Значимым в критической интерпретации Л. Шестова является последний период жизни Н. Гоголя, его болезнь и смерть. В последний период особенно, по мнению критика, актуализируется понятие «телесность» в произведениях Н. Гоголя.

Телесное начало претерпевает трансформации в творчестве Н. Гоголя: сначала это целостная система, позднее – состоящая из отдельных элементов (в результате чего происходит овеществление частей тела или предметов одежды (нос майора Ковалёва, человек-шинель Акакий Акакиевич и др.)). Ряд исследователей (В. Подорога, Н. Семёнов, Л. Башова) называют подобные трансформации «шизофреническим образом тела» [Горбачёв 2008: 19] в сознании писателя. Герой его, в свою очередь, утрачивает чувство целостности мира, теряется в мире живых, погружаясь в мир мёртвых. М. Бахтин усматривал в подобных проявлениях элементы карнавальской традиции и гротескную концепцию тела. Л. Шестов связывает актуализацию телесности в творчестве Н. Гоголя с интересом писателя к стихийно-природному в человеке. Отсюда доминирование детали над целым, её гиперболизация. Майор Ковалёв теряет нос. Для него это утрата всей личности, внешней жизни, достоинства, поэтому нос обладает характеристиками личности: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился» [Гоголь 1987: 57]. С. Бочаров отмечает, что нос – это своеобразный двойник майора, в котором выражены несбыточные мечты человеческой индивидуальности.

Особое место в критической интерпретации Л. Шестова занимает гоголевская фантастика. Он полагает, что мир сказочных персонажей (ведьм, колдунов, чертей) был для писателя более реальным, чем мир быта: «Если бы вы пожелали ответить на вопрос, что было сущностью Гоголя, его природой..., где можно найти настоящего Гоголя – там ли, где ему отвела место «история» культуры, или там, где парила его безудержная фантазия, – вы бы не нашли никаких данных для ответа» [Шестов 2001: 126]. Художник был опьянён «жутью сказки и мифа» и

жил, по мнению Л. Шестова, в мире фантастического. Это связано с его интересом к запредельному, с желанием перейти черту инобытия. В. Розанов также отмечал: «Гоголь имеет в себе параллелизм жизни здешней и какой-то нездешней. Но его родной мир – именно нездешний» [Горбачёв 2008: 90]. Ю. Манн считает, что художник в концепции фантастики исходит из оппозиций «добро – зло», «божеское – дьявольское», но «доброй фантастики его творчество не знает» [Манн 1988: 79]. Н. Гоголь описывает реальный мир (Невский проспект, уездные города), но в этом мире главенствует загадка, тайна (разговор собак в «Записках сумасшедшего», лишение героя носа, нечистая сила в портрете и т. д.). Мир быта превращается в ирреальный мир, существующий по своим законам. Это мучительный для персонажей процесс, приводящий к гибели или безумию (Поприщин, Акакий Акакиевич и др. сходят с ума или погибают). Причина кроется в абсолютном несоответствии этих двух миров, сознание персонажа раздваивается и раскалывается (с одной стороны, – это представитель наинизшего чина, с другой, – принц (в своём воображении) или обладатель шинели). Части тела, элементы одежды, идеи становятся двойниками персонажей, отделяются от них. о. П. Флоренский говорил об «отщеплении признаков от личности» [Горбачёв 2008: 15], об отрыве лика от лица, об актуализации личины.

Жуков А. заметил, что для Л. Шестова фантастика является сферой реализации трагического и ужасного, которые обнажают область хаоса, жизни в обратной перспективе. Если трагическое несёт в себе надежду на возрождение, то ужасное всегда беспощадно, приобретает чудовищный облик, безжалостно по отношению к жертве (Вий). Л. Шестов приходит к выводу, что трагическое и ужасное являются формами авторского сознания и предстают во всех текстах Н. Гоголя. Через такую форму авторского сознания, по мнению критика, читатель проникает в диалектику взаимоотношений добра и зла, божественного и демонического, гармоничного и катастрофического, проникает в духовные лабиринты писателя. Результат, к которому приходит читатель, зависит от его «горизонта ожидания», то есть системы представлений о мире, определяющих восприятие данного произведения в определённом историко-культурном контексте. Отметим в данном контексте обращение критика к понятию «фантастическое» в романах Ф. Достоевского: «...сущность фантастического ведь и состоит в самых неожиданных метаморфозах, когда «ничто» на наших глазах каким-то непонятным, чудесным образом превращается в самое важное... Так было у

Достоевского» [Шестов 2001: 35]. Л. Шестов считает, что фантастическое – это не столько формальный показатель произведения, сколько способ постижения человеком (= автором) божественного через погружение в ирреальное, иррациональное. Именно поэтому в произведении «Сон смешного человека» главный герой видит во сне библейские события. Человек постигает прекрасное и безобразное благодаря невозможному, поэтому «смешной человек» говорит: «Я познал истину», – и видит во сне планеты, очертания материков, океан. «Человека давит мучительное чувство небытия... Это – то неизречённое..., ещё не осуществившееся» [Шестов 2001: 60].

Говоря о критической интерпретации текстов русской классической литературы XIX века (в частности, Н. Гоголя), отметим ещё один значимый для Л. Шестова вопрос – тип гоголевского психологизма. Анализ критиком данной проблемы позволяет раскрыть его концепцию литературы, связанную, в первую очередь, с трансформацией категории «художественность».

А. Горбачёв считает, что центральной в вопросе о психологизме Н. Гоголя является постановка вопроса о типе персонажа. Исследователь выделяет 3 уровня психологизма:

- персонаж-маска (духовный мир передаётся через одну черту);
- персонаж-тип (духовный мир передаётся через несколько черт, персонаж дан как тип, то есть отражает общие закономерности развития какого-либо процесса).
- персонаж-характер (духовный мир выражен в комплексе черт, неоднозначных, противоречивых).

Л. Шестов считает, что, несмотря на глубину затрагиваемых писателем проблем, для его произведений характерно доминирование персонажа-типа. Например, Чичикова критик называет «одним из самых ярких русских типов» [Шестов 2001:10]. Он обладает хитростью, изворотливостью, дипломатичностью, понимает человеческую психику, но все его черты соединяются в одном общем центре, демонстрируя тип авантюриста, накопителя. Читатель не наблюдает рефлексии его души, столкновений противоположных сил, он движется по замкнутому кругу поведенческой модели. По мнению Л. Шестова, Н. Гоголь не показывает в произведении отношения персонажа к себе, к своей душе. Критик объясняет это тем, что художнику интересна атмосфера инобытия, над-жизни, что выражается в мёртвенности персонажей, в превалировании над ними галлюцинаций, иллюзий, мифов, фантастики – всего того, что творит гоголевский мир смерти. Мистическое наполнение мира живых

ситуациями пограничности, нечёткости границ, размытости сознания сближают Н. Гоголя с Ф. Достоевским, который, с точки зрения Л. Шестова, не боится проникнуть в глубины человеческого сознания и в них найти ответы на «проклятые вопросы». У первого мир трансцендентного доминирует над миром души, у второго – наоборот. Д. Овсяннико-Куликовский заметил, что персонажи Н. Гоголя детально проработаны, но в то же время служат для выражения широких обобщений, что придаёт им общечеловеческое значение. Художник не изображал движения души подробно. Большой интерес для него, по мнению Л. Шестова, представляли ситуации, за которыми просматривается состояние души. Это соответствует современному ситуативному подходу, согласно которому ситуация рассматривается как показатель внутреннего мира человека. Внешние черты в творчестве Н. Гоголя свидетельствуют о внутренних качествах. Отсюда интерес писателя к моментам скульптурным, к замираниям, когда внутреннее обнажается до предела во внешнем проявлении.

Таким образом, в произведениях Н. Гоголя Л. Шестова интересовал человек внутренний и внешний. Коржова Е. отмечает, что это разделение берёт начало в святоотеческом учении, где оно символизирует взаимоотношения телесного и духовного. В художественном мире Н. Гоголя, как мы уже отмечали, преобладает телесное начало, причём перевес происходит в результате борьбы внешнего и внутреннего человека, когда внутренний проигрывает. В подобной двойственности заключается, с точки зрения Л. Шестова, главное противоречие, загадочность, трагичность: «Человеческая природа есть середина между двумя крайностями, отстоящими друг от друга, – природой Божественной и бесплотной и жизнью бессловесной и скотской» [Шестов 2001: 70]. В творчестве Н. Гоголя внешний человек дан в «изобилии телесных подробностей», обусловленных его внутренним миром. Доминирование внешнего человека над внутренним создаёт «мёртвых персонажей».

Интересными в данном контексте представляются размышления психиатра и психолога И. Сикорского о центральном типе персонажа у Н. Гоголя. Учёный обращает внимание на предрасположенность персонажей к определённой поведенческой модели. Д. Овсяннико-Куликовский различал в гоголевских персонажах две стороны: форму (национальный, классовые, профессиональные черты) и содержание (особенности личности, мир чувств).

Нам представляется, что для Л. Шестова персонажи Н. Гоголя являют определённую структуру, состоят из ряда психологических

уровней. Первый – поверхностный (видимый) связан с портретными, поведенческими характеристиками персонажа. Из этого уровня элементы могут переходить в другие. Например, нос может подняться на уровень вверх и существовать как отдельная личность, обладающая, в свою очередь, собственным портретом и поведением. Второй уровень критик определяет как роль внешних обстоятельств в формировании личности (должность лжеревизора накладывает на персонажа определённую модель поведения, а быт помещиков в «Мёртвых душах» даже делает конкретные черты характера персонажей гиперболизированными (стабильное богатство – скупой (Коробочка), прожигаемое состояние – ветреный (Ноздрёв)). Здесь также речь идёт об условиях воспитания персонажа, о его прошлом, особенностях взаимодействия с другими людьми. Третий уровень характеризует жизненное событие как показатель состояния внутреннего мира персонажа. В основном подобное событие является сюжетнообразующим центром. Например, приезд ревизора – внутреннее испытание для жителей уездного города (существует точка зрения, что ревизор – это совесть, а остальные действующие лица – качества человеческой души), странная просьба Чичикова – проверка духовной порядочности помещиков, внезапное богатство художника в тексте «Портрет» и т. д.). Л. Шестов замечает, что неожиданное событие кардинально меняет ход обыденности, врывается в духовный мир персонажей. Сам Н. Гоголь говорил об этом так: «Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом» [Гоголь 1987: 135]. Четвёртый уровень – это более глубокое проявление внутреннего мира персонажей. Внешнее событие создаёт толчок для проявления внутренних механизмов. Наибольшее проявления достигает данный процесс, с точки зрения Л. Шестова, в момент нравственного выбора, экзистенциального кризиса (В. Кривonos). Например, воинственная натура Тараса Бульбы вырывается в условиях войны. Подобное потрясение часто ведёт к преобразению персонажа. Портрет, несущий зло, толкает художника на уход в монастырь («Портрет»). Завершающий пятый уровень психологизма демонстрирует духовное преобразование либо безумие/гибель персонажа.

Интересным является тот факт, что в критической интерпретации Л. Шестова психологические уровни служат подтверждению его идеи о типическом в произведениях Н. Гоголя. Благодаря последовательному анализу, критик приходит к идее общего во всех персонажах, к тому, что художник стремился создать персонажей, выражающих

рациональную закономерность быта. В противовес этому выступает сам автор, его экзистенциальный миропорядок, мироустройство и мировидение, изламывающие привычное и общее в человеческой личности.

Подводя итог, отметим, что в критической интерпретации Л. Шестова Н. Гоголя представлен многопланово и неоднозначно. С одной стороны, критика интересуют религиозные основы творчества художника, с другой стороны, – Л. Шестов осознаёт абсолютную погружённость его в мир фантастики, иллюзии, inferнального. Изображение фантастического становится у Н. Гоголя особым средством для воссоздания реальных типов и ситуаций. Невозможное, ненормальное оказывается естественным свойством мира быта, поэтому обволакивает персонажей, а затем – проникает в них, трансформируя весь внутренний мир. Основу художественного мира Н. Гоголя, по мнению Л. Шестова, составляют мотивы, подчёркивающие зависимость человека от быта, его «мёртвенность». Обращая внимание на пороки и недостатки человеческой природы, художник всё же оставляет персонажам путь к вере («Портрет»), но чаще всего подобные типы обречены на гибель или безумие. Значимым для критика становится типизация в текстах Н. Гоголя. Ю. Манн также отмечал, что писателю свойственна крайняя степень обобщения, максимальный охват материала, выражение универсальности, общей идеи мира в рамках одного персонажа, ситуации, города. Причём каждый тип имеет определённую 5-ступенчатую психологическую структуру, по которой развивается и движется в пределах произведения.

Итак, Л. Шестов, говоря о Н. Гоголе, обращает внимание на особый тип психологизма в произведениях писателя, отличающийся от Ф. Достоевского и др. Это свидетельствует, по мнению критика, о развитии художественности, приобретении литературой определённых черт в рамках творчества одного писателя, что демонстрирует сложность и многогранность историко-литературного процесса XIX века. Каждому писателю Л. Шестов выделяет свою нишу, при этом отмечая их взаимозависимость и указывая на ряд сходных черт.

ЛИТЕРАТУРА

Асоян А. Семиотика орфического сюжета в литературе Серебряного века / А. Асоян // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 4. – 2002. – С. 16 – 24.

Горбачёв А. Гоголь / А. Горбачёв. – М.: ЭКС ТМА, 2008. – 139 с.

Гоголь Н. Собр. соч. в 7 томах / Н. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1987. Т. 5. – С. 39 – 67.

Лашов В. Л. Шестов и Н. Гоголь / В. Лашов. – <http://cyberleninka.ru/article/n/lev-shestov-i-nikolay-gogol>.

Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М.: Худож. лит., 1988. – 413 с.

Овсянко-Куликовский Д. Литературно-критические работы / Д. Овсянко-Куликовский. – М.: Букинистическое издание, 1989. – 526 с.

Подорога В. Мимесис / В. Подорога. – М.: Культурная революция, 2006. – 539 с.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. – М.: АСТ, 2001. – 129 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

М.О. БАРУТКИНА

*(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3:27-249

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-40

КНИГА «ОТКРОВЕНИЕ ИОННА БОГОСЛОВА» В ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ ВОЛОШИН – ДОСТОЕВСКИЙ

Аннотация. Последняя книга Библии становится основой для диалога в культуре между двумя эпохами: классическая литература и модернизм. Рассматривая проблему не влияния, но со-творчества, приходим к мысли о взаимообогащении авторских художественных миров новыми смыслами. Религиозный тип сознания позволяет Волошину и Достоевскому сделать книгу «Откровение Иоанна Богослова» основой для диалога, полем для спора и согласия.

Ключевые слова: Апокалипсис, Достоевский, Волошин, диалог в культуре, судьба России, смута, страшный суд.

«Они живут, идут за нами, как будто провожают нас к таинственной цели; они продолжают любить и страдать в наших сердцах, как часть нашей собственной души, вечно изменяясь, вечно сохраняя кровную связь с человеческим духом» [Мережковский]. Нам кажется, что это мы выбираем себе спутника, на самом деле он выбирает нас. Это особенно отчетливо видно на примере жизни, которая остается в истории. Суть встречи с вечным спутником в том, что мы видим только начало этого диалога, а конца и не может быть. Главное условие для такого рода со-творчества, это наличие общего поля, т.е. одинакового типа сознания у авторов, схожего мирозерцания. Евангелие становится тем самым мостом, на котором встречаются художники. «Когда диалог кончается – все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно – утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие» [Бахтин 1979: 294].

Апокалипсис – это откровение не только о конце света, но и о начале новой жизни. Апокалиптичность мышления в XIX веке воспринимается как дар провидения, для XX века это уже естественный взгляд на мир. Со времен, когда люди впервые

соприкоснулись с Откровением Иоанна Богослова, они пытались узреть черты крушения мира в каждой эпохе. Особенно много причин для осознания, что Апокалипсис уже наступил, было у современников двух мировых войн, свои причины были также у очевидцев красного террора и гражданской войны в России. В эпоху золотого века русской культуры Апокалипсис становится одним из основных библейских сюжетов только для Достоевского, и отчасти для Гоголя, остальные авторы обходят эту тему стороной. Зато в противовес этому молчанию, в начале XX столетия и особенно после революции 1917 года, кажется, что все только об этом и говорят. Осмысление этот сюжет находит в первую очередь в трудах философов и религиозных мыслителей: В. Розанов «Апокалипсис нашего времени»; П. Флоренский «Эсхатологическая мозаика»; С. Булгаков «Апокалиптика и социализм»; Н. Бердяев. «Война и эсхатология»; В. Соловьев «Три речи». Художественное осмысление Апокалипсис получает в творчестве поэтов и писателей Серебряного века, особенно это характерно для символистов. Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, М. Волошин – работают над тем, чтобы увидеть современность евангельских символов и если не предотвратить приближающуюся катастрофу, то хотя бы предупредить о ней. В этом контексте мы должны рассмотреть диалог Достоевского и Волошина, сконцентрировав внимание только на том, что их объединяет, так как сравнение любого символиста с классиком закономерно в виду смены эпох и взаимообогащения.

Достоевский – редкий автор, который вводит Апокалипсис во все свои тексты, но самое главное, что он смотрит на конец света через призму религиозного сознания. Он воспринимает Апокалипсис, как начало новой жизни, как спасение мира, а не как его кончину. “Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие” [Карякин]. Достоевский подчеркивает, что ценность жизни обретается и понимается только в момент столкновения со смертью. Когда человеку или человечеству грозит небытие, тогда только начинается подлинная жизнь для человека и человечества. Иного пути нет. Апокалипсис нашел отражение не только в творчестве классика, но и в его жизни. Достоевский стоял на Семеновском плацу не перед лицом ружей, государства, народа, но перед лицом Апокалипсиса – т.е. конца света для отдельно взятой личности. Это переживание Апокалипсиса в повседневности позволило ему видеть то, что скрыто от других – смертность мира, катастрофичность, переходность. Он наделяет этим

уникальным знанием и своих героев, он оставляет их в системе координат, где только две плоскости – жизнь и смерть, а третьего пути нет. Отсюда «Я не старушку убил, я себя убил» – апокалиптичность сознания автора переходит на сознание его героев. Все находятся на грани безумия, ходят по-над пропастью, замирают у обрыва. Апокалиптичность мышления подразумевает невозможность даже просто существования середины жизни: или полное принятие, или полное отрицание. Митя Карамазов разрывается не между двумя реальными женщинами, а между «идеалом Содомским» и «идеалом Мадонны». Герои не признают бытовых проблем, обыденной жизни, каждый день это борьба Бога и дьявола и каждое мгновение насыщено, наполнено до краёв этой борьбой. «На Достоевском, величайшем русском гении, можно изучать природу русского мышления, его положительные и отрицательные полюсы... Русский же – апокалиптик или нигилист, апокалиптик на положительном полюсе и нигилист на отрицательном полюсе» [Бердяев «Духи русской революции»]. Апокалиптичность Достоевского в первую очередь имеет религиозные корни, отсюда же растет и нигилизм. То ветви одного дерева, которое именуется вечным вопросом о существовании Бога и бессмертии души. Апокалиптичность русского человека привела его к революции, к иллюзорной возможности построить Вавилонскую башню и идеальное государство без Бога. У Достоевского есть текст, который полностью посвящен предвестию русского Апокалипсиса – 1917 года. С романа «Бесы» мы и начнем.

Первое обращение к Апокалипсису возникает в речи Николая Всеволодовича, когда он разговаривает с Кирилловым о его приближающемся самоубийстве. Герой Достоевского оказывается между жизнью и смертью, в отчаянный момент Апокалипсиса для одного человека он вспоминает об Апокалипсисе человечества. Важно, что произносит Ставрогин – главный «бес» романа – он напоминает будущему самоубийце, что времени нет. Без иронии, серьезно произносит искушитель: «В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет» [Достоевский 2010: 56]. Это не утешение и не провокация, это будто единственное, что может соединять людей, делая их созвучными друг другу. До этого момента они не вели диалог, Ставрогин продолжал свои мысли, а Кириллов свои, но потом все строится только на одном слове о ненужности времени, если есть счастье. Здесь образ Кириллова дробится на два противоборствующих – Кириллов атеист и Кириллов, который зажигает лампаду перед иконой и любит детей. Есть в этом характерная для всех героев

раздвоенность, двойничество является в этом диалоге в виде двух Апокалипсисов – от пустоты жизни и от полноты жизни, счастья. «Апокалипсис Ставрогина имеет негативный характер, он – символ уничтожения памяти и души, сгубившей себя при жизни. Апокалипсис Кириллова (особенно на фоне позиции Ставрогина) выглядит как позитивная позиция, как особая религиозная цель, к которой герой идет не от усталости, но от особой полноты своих чувств и желаний» [Сморжко]. Апокалипсис Достоевский рисует не только в рамках одного человека, но и в границах страны – символически бесовщиной заражена Россия, фактически один ее город. Революционная идея, которая охватывает главных героев романа, является тем самым инструментом устройства конца света на земле. Апокалипсис знаменует приходом антихриста, то есть лже-Христа, самозванца. Природа самозванства проистекает из идеи о конце света, потому что конец наступает тогда, когда во главу становится не тот, кто должен. Ставрогин – главный герой романа и главный самозванец, все остальные его отражения и двойники.

Самозванец может появиться только во время смуты, когда общество уже заражено. Только подготовленный к перевороту народ может этот переворот совершить и принять. Достоевский рисует не только канонический взгляд на Апокалипсис, его Ставрогин не только лже-Христос (управитель мира духовного), но и лже-князь (управитель мира земного). Автор вводит революцию как способ претворения конца света в жизнь, как путь к концу. Эти новые образы наслаиваются на Откровение Иоанна и в уже измененном виде приходят к началу XX столетия.

Волошин жил внутри Апокалипсиса, он видел его своими глазами и в красках описал. Конец света по Волошину это духовная смерть народа, это невозможность увидеть божественное провидение, это всемирная глухота и слепота. Характерно, что Волошин называет Апокалипсис смутой, смутным временем. Естественно, что новое Смутное время называется смутой не из-за Достоевского, а потому что Волошин видит повторения в истории, видит, как развитие страны движется по спирали. Но, зная, что поэт в тяжелое время всегда обращался к великому предшественнику, искал в его творчестве ответы на вечные вопросы. Именно у Достоевского он находит образы, которыми может объяснить то, что свершается в стране. Бесовщина, религиозное заболевание, одержимость, смута, муть...

«Слушайте, мы сначала пустим смуту...» [Достоевский 2010: 123] – Верховенский предлагает Ставрогину стать новым царем, а он

отказывается. Но пройдет несколько десятков лет и такой диалог произойдет в реальности, потому что большевизм это именно смута, помутнение рассудка, сердца, памяти. Почти в одних числах Волошин пишет два стихотворения: «Трихины» (10 декабря 1917 г. Коктебель) и «Святая Русь» (19 ноября 1917 г. Коктебель), первое напрямую посвящено Достоевскому, второе вновь упоминает о самозванстве как о болезни. Волошин пишет, что Россию вечно захватывает эта мутная волна, она легко поддается уговорам, она с восторгом воспринимает деспотов и верит лжецам.

Но тебе сыздетства были любви...

Самозванцы, воры да расстриги

(«Святая Русь») [Волошин Т.1: 256]

Самозванство на Руси воспринимается естественно и органично, потому что страна больна, обманута, духовно как бы подготовлена к падению. Апогея самозванство достигает в тексте «Дмитрий – Император», который создается в том же декабре 1917 года. Дмитрий является воплощенным лже-Царем, лже-спасителем, потому Волошин наделяет его мистической символикой, он не рождается, он возрождается из небытия, как бы вновь просыпаясь, чтобы встать во главе хаоса. Более того здесь явлено самозванство как явление заразное, главный самозванец является в разных обличьях, у него сотни двойников.

Тут тогда меня уж стало много:

Я пошел из Польши, из Литвы,

Из Путивля, Астрахани, Пскова,

Из Оскола, Ливен, из Москвы...

(19 декабря 1917) [Волошин Т.1: 250]

Текст написан через неделю после стихотворения, посвященного Достоевскому, здесь невольно возникает образ бесовского наваждения в виде Ставрогина и его учеников – союзников-отражений. А в комментариях мы читаем: «Мне, может, удастся выявить после и лики русских демонов, не только бесов. Пока у меня единый русский демон – «Дмитрий – Император». Он уже историческое выявление демонизма, в свое время распыленного тоже между тысячами бесов («имя ему – легион»)» [Волошин Т.1: 542]. Это из письма Волошина А. М. Петровой, и учитывая, что книга «Россия распятая» вся посвящена образам Достоевского, то здесь можно вспомнить не только лже-царя из XVII века, но и Ставрогина.

Более того, в романе «Бесы» есть глава, которая называется «Иван-Царевич» и там напрямую поднимается проблема самозванства

как эсхатологическая проблема.

« – Кого-о?

– Ивана-Царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

– *Самозванца?* – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на иступленного. – Э! так вот наконец ваш план.»

Так впервые в литературе смешивается антихрист и самозванец, природа и того и другого – оборотничество, при внешних сходствах радикально противоположное духовное наполнение. Самозванец – тот, кто призывает себя на трон сам, и нет ничего страшнее для русского сознания, которое привыкло, что вся власть от Бога. Антихрист – тот, кто провозглашает объединение мира под одной идеей, только это идея не свободной любви, не христианства, а рабского преклонения перед земными авторитетами.

Так мы видим, что Волошин и Достоевский, изображая один евангельский сюжет, обращаются не только к каноничным образам, но и добавляют свои, что важно отметить, одни и те же – смута и самозванство. Эти образы красной нитью проходят через все волошинские стихотворения этого времени:

Да не *смутится* сей игрой

Строитель внутреннего Града

(«Петроград», 9 декабря 1917) [Волошин Т.1: 250];

Надрыв и *смута* наших дней («Гражданская война» 21 ноября 1919) [Волошин Т.1: 329];

Черный ветер ледяных равнин,

Ветер *смут*, побоищ и погромов

(«Северовосток» 31 июля 1920) [Волошин Т.1: 335];

Со dna души вздувалось, нагрубало

Мучительно-бесформенное чувство –

Безмерное и смутное – Россия

(«Россия» 6 февраля 1924) [Волошин Т.1: 368].

Волошин, описывая Апокалипсис, так же, как Достоевский, обращается к образу смуты, смута и самозванство обогащают, приближают к нашей истории евангельский конец света. «Ну-с, и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...» [Достоевский 2010: 464]. Переключки заметны даже на уровне лексики. Крайне характерно для поэзии Волошина использование рядом с *Русью* слов *туман*, *смута*, *Бог*, *мир* и т.д. Это все лексика безумия, когда все смешивается в хаосе и больше ничего не ясно, пелена на глазах.

«Туманят дух, цветут в бойцах Огнями дьявольского сева»; «туманных утр и облаков»; «в багряных свитках зимнего тумана нам солнце гневное явило лик втрое»; «голубые просторы, туманы, ковыли, да полынь, да бурьяны»; «всё, что было, повторится ныне... И опять затуманится ширь» – и это только в стихотворениях о Руси и только в связи со словом «туман». Русь, действительно, туманится, теряется в каком-то мутном угаре, в дыму.

В тумане, в смуте теряется не только сама Россия, но и ее облик, лик, лицо, вместо этого появляются «личины» и маски. Читаем в комментариях к роману: «Ведь это Ставрогин прямо или косвенно губит и Лизу, и Шатова, и Кириллова, и даже Верховенского и иже с ним. ... Каждого из подчиняющихся его влиянию обманывает его личина, но все эти личины разные, и ни одна не есть его настоящее лицо» [Достоевский 1988-96: 446]. Лиц в мире Волошина нет, зато есть целый сборник, который озаглавлен – «Личины», написан он в 1818 – 1919 гг. как попытка увековечить «ряд масок революции» [Волошин Т.1: 548], потому что скоро они исчезнут. Личины революции все, так или иначе, отражают главного демона – лже-Христа, все маски похожи друг на друга, все абсурдны, смертны, мелочны. Среди них нет милосердия, нет красоты, нет света, их личины складываются из фраз и предметов, которыми они торгуют. Более того, некоторые названы прямо «зверь зверем» это о большевике. Он дает портретную галерею бесов, мелких отражений главного демона, только двойники, все отличающиеся друг от друга, все похожие на него. Посмотрим, как Волошин создает портреты бесов и пейзажи зараженных городов, снова сопоставляя с поэтикой Достоевского.

М. Бахтин цитировал слова Л. Гроссмана о Достоевском: «Его задача – преодолеть величайшую для художника трудность – создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова – все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом» [Бахтин 1979: 17]. Здесь подчеркивается самое уникальное в Достоевском – парадокс, сочетание несочетаемого. Это будет характерно для него и в духовном плане, когда свет будет виден только через тьму. Достоевский изначально создавал «Бесы», отталкиваясь от реальной истории Нечаева, а получился метафизический роман-предсказание. По сути, Волошин всегда только

так и работает: он берет абсолютно конкретное событие, кладет его в сюжетную основу, но в итоге выходит к размышлениям о мессианском пути России или перерождении через покаяние.

В качестве примера обратимся к стихотворению «Большевик». Во-первых, Волошин изображает реально существовавшего большевика, более того, ему стихотворение и посвящается. Во-вторых, сразу указывается ряд узнаваемых черт: «крученка во рту», «за поясом два пистолета». Большевику дается голос, и он произносит фразу о том, что своих буржуев будет резать сам. В текст введено словосочетание, которое появилось только в это время и актуализировало свое значение: «внесен в расход». Есть драматичный, даже трагичный, насыщенный сюжет, происходят диалоги, динамика развития действия, лексика нового времени – все говорит о крайней актуальности ситуации, а с другой стороны, этот образ вписан в ряд других, похожих друг на друга. Будут различаться диалоги и действия, но это все безжизненные маски тех, кто не смог остаться с живой душой. В итоге создается впечатление, что Волошин идет художественно по тому же пути, что и Достоевский, соединяя евангельские, духовные прозрения с конкретикой улицы, с повседневностью.

В романе Достоевского «Преступление и наказание» библейский масштаб присущ последнему сну Раскольников о трихинах. Эта вольная интерпретация Апокалипсиса, панорама последнего времени человека на земле, отражена в упоминавшемся выше стихотворении Волошина «Трихины». Следует учесть, что концом света Волошин называл войну и революцию. В первом же четверостишии содержится отсылка не только к роману Достоевского, но и к Откровению Иоанна Богослова.

Но армии себя терзают сами,
Казнят и жгут – мор, голод и война.

[Волошин Т.1: 256]

Так в одном фрагменте соединяются образ из романа Достоевского и символика последней книги Библии. В комментариях читаем: «Ср. в пророчестве св. Иоанна о «коне блед»: “Дана ему власть... умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными”» [Волошин: 532]. Если до революции в описании Апокалипсиса у поэта преобладали античные мотивы, то после 1917 года и увиденных ужасов реального распадающегося мира, «поэт меняет лексику и адресат вопрошания и предсказания. Он возвращается к пророчеству Достоевского» [Абрамов 2008: 185].

Апокалипсис – это второе пришествие Христа и Страшный Суд. Тема Суда одна из самых отчетливо вырисовывающихся в творчестве Достоевского именно как духовная доминанта в финалах романов (суд над Дмитрием, суд над Раскольниковым). В «Преступлении и наказании» суд оборачивается жизненной необходимостью себя самого осудить. Высший Суд может произойти только тогда, когда человек готов к нему, когда уже сам себя смог осудить и вину принять на себя. В книге «Родная речь» А. Генис и П. Вайль высказывают мысль, что идея двойников у Достоевского дошла до того, что все в романе двойники, то есть, больше никого, кроме самого Раскольникова, и нет. Тем более нет и старушки, потому что «он себя убил». Если в романе больше никого нет, то тогда в чем суть? Суть оказывается в признании вины. Ты сам должен осудить себя, тогда Страшный Суд будет помилованием и исцелением. «Однако, поскольку душа неисчерпаема, то и судить может только сам преступник. Это и есть Страшный суд, в процессе которого происходит познание себя, открытие в себе Божьего замысла о человеке» [Вайль, Генис] Суд должен произойти внутри героя, он должен стать готовым к ответственности. Моление о чаше должно перейти в провозглашение воли Божьей превыше своей. Это происходит и с Дмитрием, когда он идет на суд человеческий, но внутри у него свой суд. Рано или поздно суд вершит над собой каждый герой, это его принятие или неприятие мира божьего, это взятие или отказ от идеи «общей вины».

Волошин в книге «Путиами Каина» воссоздает картину мира, который стремительно движется к Апокалипсису. В конце мира будет Страшный суд, по этой схеме и выстраивает Волошин свою поэму. Завершающая глава – «Суд». Первое, что стоит подчеркнуть, это эпиграф: «И отдала земля мертвых, бывших в ней» (парафраза новозаветного текста; ср.: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем...» – Откровение св. Иоанна Богослова XX, 14) [Волошин Т.2: 658]. Главное идея, которую Волошин хочет провозгласить в последней поэме – Апокалипсис как Воскресение. Вновь религиозная точка зрения поворачивает конец света в такой ракурс, что он превращается в начало новой жизни. Строка, которая завершает всю книгу «Путиами Каина», и есть узаконенный в первую очередь Достоевский, а не евангельский пласт. Страшный Суд у Достоевского достается герою. Страшный Суд у Волошина становится его личной ответственностью: «И сам себя судил» [Волошин Т.2: 45].

Верховенский обращается к Ставрогину (глава «Иван-Царевич»),

потому что ему нужен интеллигент для завершения дела, и здесь выражена суть русского социализма. Революция 1917 года была произведена не народом, не мужиками, которые устали от гнета, но просвещенной частью населения России, своеобразной элитой. Даже на таком уровне вскрывается пророческий дар Достоевского. Пророчество это и есть Откровение, когда некая высшая сила помогает тебе увидеть то, что для других скрыто пеленой. По сути, роман «Бесы» рисует Апокалипсис, даже формально: там гибнет 13 человек, это треть всех героев романа. В Апокалипсисе сказано, что погибнет после Армагеддона треть всего человечества.

Книга Волошина «Неопалимая Купина» – это не пророчество, это констатация факта, это запись по горячим следам разрушения мира. Пророчество Достоевского стало реальностью. Но у поэта есть и свое Откровение, свой Апокалипсис – это книга «Путями Каина». Это пророчество о будущем цивилизации, если она не выберет иной путь развития. Цивилизация может выродиться в «братство Каина», с его поклонением машине, благоразумным стадным чувством, безответственностью, ленивым пожиранием слабых, несвободой.

Как в «Бесах» можно бесконечно выделять символику последней книги Библии, и лучшим аргументом все равно останется сама атмосфера романа, так и в книге «Путями Каина» можно найти апокалипсические образы от змея до Страшного Суда. Самым весомым доводом будет атмосфера гибельности, смертности человеческого мира.

Волошин, сравнивая пророчества ранних христиан и В. Соловьева об Апокалипсисе, приходит к выводу, что вопреки всем философам Достоевский первый говорит не о гибели государства, мира, но о гибели духа человека. Здесь, естественно, Волошин идет напрямую по стопам предшественника. Насквозь апокалиптическое мышление Достоевского совпадает с мышлением Волошина, именно художественный взгляд на бытие, а не только сама трактовка библейских мотивов. Исследователь Яковлев назовет православие Волошина «не историческим православием, а апокалиптическим». Апокалипсис в религиозном сознании не конец света, а конец тьмы, так как после него начнется обновленная жизнь, поэтому два этих художника так много пишут и размышляют об Откровении, в нем они видят спасение. Отсюда основной метод поэтики обоих творцов – изобразить мрак, сгущенный до последнего предела и в нем увидеть проблеск света и спасение. Это конец света, после которого верящие в него надеются обрести настоящий «невечерний» свет.

Главной Книгой Библии для обоих авторов стало «Откровение Иоанна Богослова» в виду апокалиптичности их сознания, и Волошин и Достоевский смотрят на Апокалипсис как на возможность духовно переродиться, ибо после конца света будет Страшный Суд и новая жизнь. Об этом новом мире, о Граде Небесном и грезят авторы, когда изображают свой мир как мрак, сквозь который пробивается свет. Волошин соединяет Апокалипсис со Смутным временем, хотя этого мотива нет в последней Книге Библии. Он воспринимает Конец света через призму Достоевского, используя его образы и символику. Поначалу, серьезным отличием казалось, что Волошин трактует Апокалипсис в рамках судьбы России, а Достоевский как конец света для отдельно взятого человека, но при более внимательном рассмотрении проблемы оказалось, что это не отличие, а сближение. И если поверить философу Степуну, то Россия – это главная тема и главный герой Достоевского, она неявно отражается в каждом. Волошин трактует все Библейские образы как образы России, именно потому, что это созвучно миросозерцанию Достоевского.

Если представить, что Библия это поток света, а творчество Достоевского это зеркало, то луч Благой вести достигает Волошина, уже будучи отраженным. Это отражение «отраженного» создает своеобразную анфиладу зеркал, бездонность смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / Библия – М.: «Российское Библейское общество», 2001.

Волошин М.А. Собрание Сочинений: в 8 т. Т.2. Стихотворения и поэмы 1891 – 1931 / М.А. Волошин – М.: Эллис Лак, 2004.

Волошин М.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1 Стихотворения и поэмы 1899-1926 / М.А. Волошин – М.: Эллис Лак, 2008.

Достоевский Ф.М. Бесы // Собрание сочинений: в 10 т. Т.6. / Ф.М. Достоевский. – М.: КниговеК, 2010.

Достоевский Ф.М. Бесы. Комментарии // Собрание сочинений: в 15 т. / Ф. М. Достоевский – Л.: «Наука», 1988 – 1996.

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Собрание сочинений: в 10 т. Т.4. / Ф.М. Достоевский. – М.: КниговеК, 2010.

Абрамов М.А. Эсхатологические мотивы в творчестве М.А. Волошина / М.А. Абрамов – Материалы XII Волошинских чтений «Мой дом раскрыт навстречу всех дорог...». Феодосия: РА «Арт – Лайф», 2009.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / *М. М. Бахтин* – М.: «Советская Россия», 1979/

Бердяев Н.А. Духи русской революции. [Электронный ресурс] / Н.А. Бердяев // URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/duhi.html>

Вайль П., Генис А. Родная Речь. Уроки Изящной Словесности [Электронный ресурс] / П. Вайль, А. Генис // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Vail/20.php

Карякин Ю.Ф. Достоевский и Апокалипсис [Электронный ресурс] / Ю.Ф. Карякин // URL: http://www.pereplet.ru/text/kor_dos_aro.html

Мережковский Д.С. Вечные спутники [Электронный ресурс] / Д.С. Мережковский / URL: <http://www.litmir.net/br/?b=98055>

Сморжко С.Н. Художественная эсхатология в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. фил. наук / С.Н. Сморгко; Кубанский гос. ун-т. – Краснодар, 2007. – URL: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-eshatologiya-v-romanah-f-m-dostoevskogo-1860-1870-h-godov>

Степун Ф.А. Мирозерцание Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском / Ф.А. Степун – СПб.: «Андреев и сыновья», 1994.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.А. Скриповой

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

З.С. ИДРИСОВА

(Институт филологии, массовой информации и психологии,
Новосибирск, Россия)

УДК 821.161.1-343.4(Сологуб Ф.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)-5-8,44

ЖАНР "СКАЗОЧКИ" В РУССКИХ ЖУРНАЛАХ 1900-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье изучаются жанровые особенности «Сказочек» Ф.Сологуба, формулируется определение жанра «сказочка», анализируются роль и значение символов в малых прозаических текстах. В контексте эпохи рассматриваются произведения эпигонов Сологуба: Бенедикта Катловкера, Евгения Сно и др. Проводится сопоставительный анализ, с целью выявления своеобразия художественных текстов, специфики авторского видения, особенностей построения и языка произведений, жанровых признаков.

Ключевые слова: русская литература, литературоведение, Ф. Сологуб.

Начало жанру "сказочек" положил крупный писатель XX века, Федор Сологуб. [Идрисова 2013] Слово *сказочки* в качестве указателя на жанр литературного сочинения нередко встречается в литературе XX века, но до настоящего времени вопрос о природе этого жанрового образования не ставился в исследовательской литературе. Ни в одном из словарей литературоведческих терминов определения слова *сказочка* нет. Единственное толкование, которым мы можем оперировать, таково: «Сказочка ж. разг. 1) Уменьш. к сущ.: сказка. 2) Ласк. к сущ.: сказка» [Ефремова 2014].

Это определение не объясняет особенностей *сказочки* как литературного жанра, поэтому необходимо сперва обратиться к близкому ей жанру – к литературной сказке.

Литературная сказка – эпический жанр: ориентированное на вымысел произведение, тесно связанное с народной сказкой, но, в отличие от нее, принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до

публикации в устной форме и не имевшее вариантов. Некоторые писатели перерабатывали фольклорные сюжеты, другие создавали оригинальные произведения в жанре литературной сказки [Белокуров 2014].

В случае с прозаическим циклом «Сказочки» Сологуба мы видим оба варианта – автор не только создает оригинальные произведения, стилизуя их под детские сказки, но и использует уже существующие сюжеты. На это указывает присутствие детской лексики, упрощенный синтаксис, построение сюжета по принципу кумулятивных сказок.

Помимо желания создать на основе сказки аналог стихотворениям в прозе, Сологубом могла двигать и другая идея. Подобные особенности лексики и синтаксиса вполне можно отнести к его желанию передать речь детей – краткие предложения и некоторая однообразность слов свойственна детской речи.

Кроме указания на небольшой объем (использование суффикса – *очк-* с семантикой уменьшения), ощущается и установка на сатиру и ироническую игру с жанром.

Е.И. Воробьева в «Заметках о малых прозаических жанрах» утверждает, что сологубовская «сказочка» представляет собой параболу – особое переходное жанровое образование, характерное для литературы XX века, отличающееся малой формой, многозначными иносказанием, а потому тяготеющее к символу. Признаки параболы высвечиваются через соотнесение ее с притчей второго типа (по классификации Аристотеля), характеризуемой как развернутый троп, полная аллегория. Однако «сказочка» Сологуба – «испорченная» притча, с нарушенным семантическим механизмом, т.е. либо второй план такой притчи содержит взаимоисключающие трактовки, либо текст включает указание на невозможность моральной оценки [Воробьева 1999: 291].

О.Г. Егорова отмечает сходство сологубовских «сказочек» со сказками для детей, однако все они потенциально проецируются на мир взрослых, что сближается «сказочки» с жанрами басни и притчи. Исследовательница видит имплицитный мифологизм образов и сюжетов Сологуба: «Персонажная структура книги такова, что каждый из героев олицетворяет собой архетип (так же, как и каждая пространственная характеристика), архетипы эти повторяются, варьируются, формируя циклическое целое. В систематике мотивов цикла важную роль играет обыгрывание цвета, света и числа. Для восприятия и осознания цикла в целом очень важна ирония цветовых образов книги, оказывающая большое влияние на функцию заглавия:

«Сказочки» с их уменьшительной формой – единство, построенное на иронии как на одном из основных структурообразующих пластов» [Егорова 2009: 156].

Н.В. Барковская обращает внимание на интерес Сологуба к поэтике абсурда и полагает, что его Сказочки» «можно назвать в числе произведений прямо предшествующим «Случаям» и «Рассказам» Хармса. Сходство распространяется как на содержание (оба писателя создают гротескно-абсурдный образ мира), так и на художественную форму, особенности поэтики [Барковская 2003: 218].

Вместе с тем, проблема единства цикла, которое выражается через систему постоянных для творчества Сологуба сквозных символов и мотивов, проходящих через его художественный мир, еще не рассматривалась исследователями, как и историко-литературный контекст, в котором «Сказочки» Сологуба воспринимались читателями.

Многим журнальным авторам начала XX в. понравилась идея, «защитрихованная» в сказочках Сологуба (собственно, алгоритм жанра, его матрица), и журналы запестрели различными «сказками» и «сказочками». В журнальных публикациях Сологуб не использовал каких-либо определений по отношению к своим сказочкам – над текстом писалось заглавие, в качестве подзаголовка, в скобках или без них, печаталось слово: *Сказочка*. В 1906 году в издательстве «Шиповник» вышел сборник «Политические сказочки».

У продолжателей и подражателей не было цели писать пародии на тексты Сологуба – жанр стал существовать независимо от создателя, развиваться и приобретать новые черты, порой, даже меняя свое название. Заданный на рубеже веков «канон жанра» оказался способным реализоваться и в достаточно отдаленных историко-литературных контекстах – от прозаических миниатюр Евгения Замятина и «Случаев» Даниила Хармса до сказок и сказочек Феликса Кривина.

В 1906 году на страницах второго номера журнала «Коса» появился небольшой цикл текстов, названный «Пестрые сказочки». Под псевдонимом *Евгений (Евгений)* скрывался их автор – известный фельетонист и беллетрист Евгений Эдуардович Сно (1880, СПб. – ? <не ранее 1941>) [Масанов 1960: 441–442], впоследствии входивший в круг общения Хармса.

Рассмотрим первую сказочку, которая называется «О том, как один министр искал доверия»:

Жил да был на свете один министр. Вздумалось ему доверия поискать.

Позвал он к себе мужичка.

– Веришь ты мне? – спрашивает.

– Нет, – говорит мужичок, – не верю!

Позвал министр рабочего.

– Веришь ли ты мне, братец?

– Нет, – отвечает рабочий, – не верю.

Позвал министр банкира.

– Одолжи, – говорит, – мне пятьсот миллионов. Уж ты-то, я думаю, мне доверяешь?!

Жметя банкир, помалкивает, а денег, впрочем, не дает.

Всех звал к себе министр, всех спрашивал, и все один ответ.

Рассердился министр, кулаком об стол ударил.

– Вот я вас, чертовы куклы, упрячу всех!.. Будете вы меня помнить!

– Ох, верим, верим, ваше-ство! – закричали спрашиваемые в один голос [Евгений 1906: 2].

Текст начинается с привычного сказочного зачина: «Жил да был на свете...», хотя главный герой сказочки совсем не типичен для фольклора, как и другие персонажи (банкир и рабочий). Композиция построена по принципу кумулятивной сказки: экспозиция – министр ищет доверия, кумуляция – последовательный допрос героев, финал – единогласный ответ спрашиваемых.

В отличие от большинства сологубовских сказочек, этот текст явно предназначен для взрослой аудитории, понимающей политическую обстановку страны, хотя формально мы можем причислить его к сказочкам.

Вторая сказочка в цикле – «Обывательские грезы»:

Приснилось одному обывателю, что он свободным гражданином стал.

И так он хорошо себя почувствовал, что и просыпаться не хотелось.

Пришел городской и разбудил обывателя. Ну, и увидел обыватель, что все это ему приснилось.

Мотив сна обладает здесь жанрообразующим потенциалом и повышает значение лишь одного сюжетного хода, с которым мы часто сталкиваемся в творчестве Сологуба.

Сон у Сологуба – единственно возможный выход, возможность уйти от жизни (сон=смерть). И, как и в сологубовской сказочке «Обидчики», главный герой не может остаться в мире снов – представитель власти (городовой) возвращает его к реальной жизни.

Третья сказочка *Евгения* – «О том, как один земский начальник высек волостного старшину и что ему за это было»:

Ничего и не было. Высек, на том дело и кончилось.

Название отсылает нас к таким текстам, как «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя или «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» Салтыкова-Щедрина. Название откровенно иронично. В самом названии текста писатель говорит о том, что главными героями будут волостной старшина и земский начальник и не сообщает, чем же все закончилось. Читатель ожидает продолжения, подробного рассказа, а вместо этого получает одно короткое предложение, говорящее о безнаказанности чиновников. Такой финал отсылает к финалу сказочки Сологуба «Застрахованный гриб», где о безнаказанности съевшей гриб коровы сказано: «Ну, и ничего ей так и не было» [Сологуб 1911: 88].

В 1905 году в четвертом номере журнала «Вампир» появился небольшой цикл, названный «Маленькие сказочки». Его автор – Бенедикт Адольфович Катловкер (род. 11 июля 1872 в Сороках, Бессараб. губ. – ?), писавший под псевдонимом *Тень* [Масанов 1960: 223].

По своей структуре его «маленькие сказочки» повторяют сологубовские – лаконичность, антропоматизм, переосмысление устойчивых фразеологизмов, тот же принцип номинации текстов: «Граф и конституция», «Адмирал и флот», «Газета и редактор», «Бомба и череп», «Доктор и тачка».

Сравним две «сказочки»:

Газета и редактор

Газета выходила. И редактор выходил.

Газета была конфискована. И редактор был конфискован.

Газета перестала выходить. И редактор перестал выходить.

Мальчик и береза

В саду росла береза. На даче жил мальчик Ника. Ника был шалун. А у березы были ветки.

Раз Ника много шалил. Тогда с березы сорвали ветку, а с ветки листья обдернули.

Потом уже Ника не любил березу. Вот лето было долго, и настал июль, и конец июля. На березе показались желтые листья. Ника сказал березе:

– Что, злючка, вот тебя Бог и наказал, – другие деревья молодые, а ты уже седая [Сологуб 1910: 17].

Тексты сходны не только на синтаксическом уровне – ключевые события каждого из текстов не вербализованы, читатель должен сам догадываться, что же произошло с редактором и с Никой. В сказочке «Мальчик и береза» видно и принципиальное различие творчества Федора Сологуба и эпигонов. Несмотря на то, что жанр «сказочки» стал инструментом сатириков и революционеров, сологубовские сказочки сохранили на себе печать авторского стиля. Тема физического наказания неоднократно поднималась Сологубом в его творчестве; сохранилась она и в цикле сказочек.

Некоторые из «сказочек» послужили материалом для создания других прозаических произведений Сологуба. В качестве примера можно назвать сказочку «Стал маленьким» и рассказ «Маленький человек» (1907).

Оба героя страдают от своего роста – человек из-за маленькой «землицы и домика», а Саранин – из-за высокой жены. И тому, и другому герою помогают «уменьшительные капли», купленные у армянина/немца.

Заканчиваются произведения вполне логично – маленького человечка съедает ворона, Саранин «кончился».

Образ «быка» неоднократно появляется в текстах Сологуба. В качестве символа он является своеобразным маркером, отражающим изменение мира, переход в мир волшебства:

– Воображаю! Что ж ты, по быку сразу съедала?

– Быка сразу съесть невозможно, – спокойно возразила Аглая.
[Сологуб 2001: 391]

После этого диалога Саранин отправляется на поиски «какого-нибудь средства», способного уменьшить супругу. Сходная беседа происходит между героями «Мелкого беса»:

- У быка есть рога?
- Ну, есть, так что же из того? – сказал удивленный Рутилов.
- Ну, а я не хочу быть быком, – объяснил Передонов

[Сологуб 2004: 44].

После такого заявления Передонов начинает обвинять Рутилова в колдовстве, а его сестер называет ведьмами.

Изначально образ «съеденного быка», «быка с рогами» появляется в сказочке «Бык», что дает нам основание предполагать, что Федор Сологуб мог использовать свои «сказочки» в качестве «строительного материала» для других произведений.

Следующая сказочка в цикле Катловкера – «Нагайка, пулемет и адмирал».

Нагайка заспорила с пулеметом, кто из них полезней и необходимей для блага страны. Спорили до слез, ничего решить не могли.

Проходил мимо адмирал, услышал их спор и говорит:

– Напрасно вы, детки, спорите. Оба вы нужны нашей родине и оба полезны. А кто когда полезный – это даже не вопрос, а просто лишь административное усмотрение.

После чего все трое уехали в Москву.

Излюбленный метод аллегорического изображения политической ситуации в стране: на страницах многих революционных журналов можно увидеть подобные «диалоги», в которых собеседники говорят о насилии и беззаконии, творимых властью.

Автор последней из разбираемых здесь сказочек намного известнее; это знаменитая писательница из круга журнала «Сатирикон» Тэффи (Надежда Александровна Лохвицкая [Бучинская];

1872 – 1952).

Сказочка про белого бычка

Рассердились дети. Стукнули, брякнули. По столу кулаками, по полу каблуками. Требуют, чтоб мама им елку сделала.

А мама и говорит: «Ах вы глупые червята, пустомельные ваши головы. Сели бы вы скромненько, сложили бы ручки ровненько, я бы тогда и про елку подумала».

Сели дети скромненько, сложили ручки ровненько, ждут-пождут, скоро ли им елка будет.

А мама и говорит: «Ах вы глупые червята, пустомельные ваши головы. Стану я вам елку делать! Вы у меня и без того смиреннькие».

Сказочка про белого бычка.

Рассердились дети. Стукнули, брякнули. По столу кулаками, по полу каблуками. Требуют, чтоб мама им елку сделала.

А мама и говорит: «Ах вы глупые червята, пустомельные ваши головы. Сели бы вы скромненько, сложили бы ручки ровненько, я бы тогда и про елку подумала...»

[Тэффи 1905: 4].

Название отсылает как к известной детской сказке, так и к одной из сказочек Сологуба [Сологуб 1910: 20].

Подобные сказки относят к категории докучных. Докучные сказки, как и небывальщины, пародируют подлинную волшебную сказку. Различие между ними состоит в том, что в небывальщине «доведено до абсурда само содержание сказки с ее тяготением к чудесному и сверхъестественному»; докучная же сказка доводит до бессмыслицы принцип связанности и протяженности сказки: от сказки остается лишь пустая форма: цепочка слов, свернутая кольцом, растянутая в дурную бесконечность.

Жанр сказочки идеально подходил для революционного времени: будучи небольшим по размеру и аллегоричным по содержанию, он позволял писателям свободно говорить о политической ситуации в стране, подшучивать над чиновниками и отпускать откровенные колкости в адрес правительства.

Несмотря на обилие и разнообразие литературного материала, на различие творческих индивидуальностей и стилей писателей, стоящих к тому же на разных эстетических и политических платформах, можно выявить общие типические черты, которые приобретали произведения этого жанра в русской сатирической литературе начала XX века. При анализе конкретного литературного материала мы пытались особо подчеркнуть те признаки и особенности жанровой формы, которые оказались исторически продуктивными и были впоследствии развиты сатириками.

Одно из главных отличий «Сказочек» Сологуба от произведений его последователей состоит в степени проработанности материала. «Сказочки» являются авторским творением, впитавшим в себя особенности сологубовского стиля. В некоторых его рассказах мы видим развернутые сюжеты сказочек, герои цикла появляются в романах Ф. Сологуба

Среди анализируемых текстов есть не только «канонические» сказочки, но и их варианты, более тяготеющие к басне, волшебной сказке или притче. В целом, можно отметить, что введенная Сологубом жанровая модель «сказочки» оказалась востребованной в ситуации политического и социального кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

Барковская Н.В. «Сказочки» Ф. Сологуба и «Случаи» Д. Хармса // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3 / под. ред. Е.А. Яблокова и И.Е. Ложилова. – М.: Пятая страна, 2003. – С. 218–229.

Воробьева Е.И. Заметки о малых прозаических жанрах // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 289–300.

Евгений. Пестрые сказочки // Коса. – 1906. – № 2. – С. 2.

Евдокимова Л.В. Миниатюра Ф. Сологуба «Полоски» в контексте «Случаев» Д. Хармса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2009. – № 96. – С. 172–183.

Егорова О.Г. О роли циклизации в прозе русского модернизма // Гуманитарные исследования. – 2009. – № 4 (32). – С. 155–161.

Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка // Режим доступа в Сети: <http://efremova-online.ru/slovar-efremovoy/skazka/99614/>. Дата последнего обращения: 19. 05. 2014.

Зусева В.Б. Прозаический цикл Ф. Сологуба «Сказочки»: серьезное и смешное в формировании смысла целого // Вопросы литературы. – 2009. – № 6. – С. 272–290.

Идрисова З.С. Жанр сказочки в творчестве Ф. Сологуба и других писателей // Первые научные штудии: Сб. научных трудов. Вып. 3 / под. ред. Е.Г. Николаевой. – Новосибирск: СИЦ НГПУ «Гаудеамус», 2013.

Культура письменной речи: Словарь литературоведческих терминов / сост. А. Белокуров. URL.: [<http://grammar.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=?4??4>]. Дата последнего обращения: 19. 05. 2014.

Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. – Т. 4. – М., 1960.

Сологуб Ф.К. Жало смерти. Истлевающие личины. – СПб.: Навьи Чары, 2001.

Сологуб Ф.К. Мелкий бес / подгот. изд. М.М. Павловой. – СПб.: Наука, 2004 (Сер. «Литературные памятники»).

Сологуб Ф. Собрание сочинений: В 12 т. – СПб.: «Шиповник», 1909–1911.

Аркадий Счастливцев. Сказочка // Сатирикон. – 1908. – № 5. – С. 2.

Тень. Маленькие сказочки // Вампир. – 1905. – № 4. – С. 2.

Тэффи. Сказочка про белого бычка // Сигнал. – 1905. – № 4. – С. 4.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. И.Е. Лоциловым

Е.С. КИМ

*(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова
Одесса, Украина)*

УДК 821.161-32(Сергеев-Ценский С.)»19»

ББК ШЗЗ (2Рос=Рус)6-8,44

АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО («ДИФТЕРИТ», «ТУНДРА»)

Аннотация. В статье рассматривается авторская модель мира С.Н. Сергеева-Ценского. В центре статьи исследование рассказов и повестей писателя 900-х гг. XX в. Делается акцент на экзистенциальном мировосприятии автора, обусловленном кризисом культурно-исторического сознания переходной эпохи.

Ключевые слова: авторская модель мира, пространство, экзистенциальные мотивы страха, тоски, одиночества.

С.Н. Сергеев-Ценский является художником «рубежной эпохи», в связи с чем в его творчестве очевидно влияние различных литературных направлений. Д. Философов в 1912 г. писал: «Сергеев-Ценский принят критикой довольно недружелюбно. <...>Декадентов шокирует его грубый натурализм, реалисты не замечают его. <...> Мне кажется, он стоит на верном пути. Натурализм для него уже пройденный этап, и есть надежда, что, преодолев натурализм, он перейдет к настоящему, т. е. символическому натурализму» [цит. по: Шевцов 1960: 190].

Заметим и следующий аспект – начало XX века характеризуется становлением нового типа художественного сознания: «Экзистенциональное мышление начала столетия вступает в особые отношения с художественным сознанием предшествующего века. Оно одновременно продолжает и отвергает классическую традицию по принципу антидиалога, естественного для спокойного течения литературного процесса, в котором сосуществуют элементы эволюционного и революционного развития» [Заманская 2002: 108].

Очевидно, что чувство страха, одиночества, тоски, абсурда бытия – приобрели в XX веке онтологический характер.

Целью данного исследования является определение особой авторской модели С.Н. Сергеева-Ценского, складывающейся уже в

ранний период его творчества, в частности, в таких произведениях, как «Дифтерит», «Тундра».

С.Н. Сергеев-Ценский воплощает в сюжетных мотивах свое видение мира, концепцию человека. Ему близка «антропоцентрическая» модель мира. Т. Цивьян указывает: «Характеристики модели мира на практике оборачиваются правилами, регламентирующими жизнь человека. Естественное протекание человеческой жизни оказывается предопределенным заранее и заключенным в жесткую пространственно-временную рамку» [Цивьян 1990: 12]. В авторской модели С.Н. Сергеева-Ценского в центре находятся персонажи, потерявшие привычные ориентиры, разочарованные, ощущающие абсурдность мира. Именно поэтому одной из основных проблем ранних рассказов писателя является противоречие между тайной мироздания и неспособностью человека познать ее.

Мотивы отчаяния и страха в творчестве раннего С.Н. Сергеева-Ценского становятся важнейшим фактором «формирования смысла сюжета» [Мелетинский 1994: 51]. Его персонажи всегда оказываются в пограничной ситуации, их выбор становится моментом истины.

В художественных текстах раннего творчества С.Н. Сергеева-Ценского сюжет, судьба персонажей органически связаны с пространством и вещным миром.

В связи с этим укажем, что пространство и время воспринималось как единое целое в период зарождения мифологического подхода к литературе. Речь шла о синкретическом восприятии природы субъектом повествования.

На единство категорий художественного времени и пространства указывал М. Бахтин, когда писал о хронотопе как о «временипространстве». В литературно-художественном хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин 2000: 10].

Под влиянием идей М. Бахтина в литературоведении сложилась традиция рассмотрения художественного пространства в единстве со временем. При этом структуре художественного времени уделялось первостепенное внимание, а пространство рассматривалось либо на

внешнем уровне (через предметный мир), либо на уровне топографическом.

Работы Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова свидетельствовали о том, что проблема художественного пространства в произведении в силу своей формо- и смыслообразующей многогранности может рассматриваться и как самодостаточная.

Для нас важным является суждение Ю. Лотмана о том, что художественное пространство представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лотман 1992: 440]. Ю.М. Лотман конкретизировал понятие пространства, обозначил его основные виды – открытое, закрытое; точечное (отграниченное), линейное (направленное), ненаправленное (неподвижное); плоскостное, объемное; реальное (бытовое), волшебное (воображаемое); «свое», «чужое»; и функции – построение композиции произведения; обозначение характеристики персонажей через соответствующий им тип художественного пространства; выражение «языком пространства» внепространственных категорий: этико-эстетических оценок, идейной позиции автора. Так, в частности, он определяет «дорогу» как «некоторый тип художественного пространства», а «путь» – как «движение литературного персонажа в этом пространстве»: «путь» – это «реализация (полная и неполная) или не-реализация «дороги» [Лотман 1992: 442].

В.Н. Топоров замечал «индивидуальные образы пространства», которые формируются в авторском сознании, определяются «психоментальными» особенностями личности писателя и выражают авторский взгляд на мир («специализированные» модели мира»). «Пространственность» в этом случае проявляется и в структуре мышления, и в «сцеплении мыслей», и в «составе и устройстве языка» [Топоров 1995: 448-450].

Так, в рассказе «Дифтерит» сюжет и мотивы, их связь с пространством, обусловлены конфликтом, в основе которого столкновение мнений, позиций двух братьев (Модеста Гавриловича и Ульяна Ивановича). Рассказ начинается с их встречи. У одного, Модеста Гавриловича, богатого помещика, сыновья заболели дифтеритом, а лекарства хватило лишь одному из них: «Только вот тут уж и нехорошо вышло, такое вышло, прямо страсти божие! Прививки-то этой всего и было на одного, а у нас-то их двое...» [Сергеев-Ценский 1967: 17]. Очевидна трагическая ситуация нравственного выбора: «...барин- то, нравный он у нас барин, бывало, кричит, все командует,

– а тут и барин прижук... Барыня плачет навзрыд, никак от нее ничего добиться нельзя, а барин говорит: "Прививайте Коллюшке, а Петя, может, и так выходится"» [Сергеев-Ценский 1967: 17]. Данное решение усиливает ужас и страх, давно поселившиеся в доме. Завершается сюжет смертью персонажа.

Очевидно, что пространство дома является замкнутым. Метафорическое изображение неживых предметов как живых («мягкое тело дивана»; «овальный лист фикуса был похож на чей-то немигающий глаз»; «железо хрипело и жалобно визжало») и неестественное изображение живых персонажей как вещей («огромный и неподвижный Модест Гаврилович, тяжело лежавший на диване»; «тяжелая масса») указывает на очевидную дисгармоничность мира и персонажей, его представляющих, поэтому жизнь разрушается (дети, как символ продолжения жизни, погибают).

Об этом свидетельствует и судьба брата, Ульяна Ивановича: «...человек без определенных занятий, семейный, пришибленный и пугливый...» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Он живет в постоянном страхе перед будущим, перед братом: «Модест Гаврилович всегда пугал робкого Ульяна Иваныча» [Сергеев-Ценский 1967: 20]. Говорил он невнятно, «точно во рту его было два мешающих друг другу языка», и всегда робко, от него так и веяло страхом: «Дым, который он выпускал изо рта, синеватый и тощий, был тоже какой-то робкий, запуганный и не поднимался красивыми кольцами, а свертывался клочьями и падал вниз» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Страх присутствует на подсознательном уровне, о чем свидетельствуют поступки и ощущения персонажа: «Какие были у него побуждения для того, чтобы приехать, он и сам точно не знал, как не знал точно ничего за всю жизнь» [Сергеев-Ценский 1967: 14].

Ощущение страха появляется и у Модеста Гавриловича, когда он начинает осознавать, что случилось непоправимое: «Со дна его души поднялись плотные серые жужжащие мысли, похожие на рой пчел, сбитых ливнем. И в душе его заколыхался животный страх перед чем-то большим и Всесильным, имя которому на человеческом языке – "Жестокость". Оно встало перед ним, ледяное и гладкое, и погребло под собою то, что он называл раньше "справедливостью", "причиной", "долгом" и другими, теперь лишенными значения словами» [Сергеев-Ценский 1967: 32].

Весь сюжет рассказа развивается в замкнутом пространстве, в котором на смену жизни приходит смерть. Текст пронизан

экзистенциальными мотивами тоски, ужаса, страха, что способствует осознанию трагизма душевного состояния человека.

Отметим, что мотив тоски приобретает символическую окраску. Тоска отождествляется с черной ночью, зловещим ветром и метелью, которые предвещают и сопровождают все трагические события. Ночь, ветер, метель предстают перед нами как персонифицированные образы. Интересно отметить кольцевую композицию рассказа (что опять-таки указывает на замкнутость пространства). В начале тоска подкрадывается к дому, к героям (в конце же полностью овладевает ими): «В большие окна барского дома глядела зимняя ночь. Ветер раскачивал ее, налетая с размаху, но она не уходила от окон. Она смотрела в их впадины тусклым взглядом, и в бездонных глазах ее виднелась тоска» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Тоска везде, она вторгается в дом, обволакивает героев: «Тоска переливалась сквозь стекла окон, в гостиную и застывала там под лепным потолком, под карнизами, по дальним углам; опускалась на мягкую мебель, обвивала дорогие растения, как тонкая паутина ложилась на вычурные занавеси. Тоски этой было слишком много...» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. На протяжении всего рассказа «черная ночь» (символ смерти) все время смотрела в окна и «точила безысходную тоску из бездонных глаз». В данном контексте интересен образ вьюги, метели. Метель кружит над героями, словно коршун в предчувствии беды: «Из конца в конец по огромному пустырю выла метель. Полновластной хозяйкой носилась она по его земле, купленной трудами целой жизни. Она издевалась и над его буланями, и над медвежьей полостью его саней, и над ним самим. Она хохотала прямо ему в уши дребезжащим, подлым смехом...». После убийства доктора: «...черная тоска и шумно и страшно дышала ему <Модесту Гавриловичу> в лицо белой метелью» [Сергеев-Ценский 1967: 32]. (Т.о., чуждое чувство тоски, страха вторглось в пространство дома, семьи и полностью разрушила их).

В рассказе преобладают темные, мрачные цвета. Например, дом освещает неестественный зеленовато-желтый свет: «От большой висячей лампы с зеленоватым абажуром по комнате разливался кольхавшийся свет, похожий на лунный» [Сергеев-Ценский 1967: 13]. Создается ощущение, что в этом мире возможен только такой свет ночи, тоски и страха (что свидетельствует об ущербности, дисгармоничности мира). Свет тоже изображен метафорически и персонифицировано: «Ульяну Иванычу было жутко в этом доме, где ползал по чехлам мебели зеленоватый свет» [Сергеев-Ценский 1967:

19]. Именно такой мрачный, искусственный свет освещает все трагические события в произведении.

Название рассказа «Дифтерит» – символично. Дифтерит – это символ болезни, физической и душевной. «Казалось, что воздух здесь насыщен дифтеритом, что все, что он ест и пьет, это дифтерит, что сигара, которую он курит, из дифтерита» [Сергеев-Ценский 1967: 27]. Вместе с тем, сосредоточение писателя на познании сущностей бытия – смерти и жизни, судьбы человека приводит С.Н. Сергеева-Ценского к ощущению, что в трагической судьбе человека виноваты «трагическое состояние мира», с одной стороны, неустроенность человека, неразвитость его внутреннего мира – с другой. В обществе отсутствуют человеческие отношения, понимание того, что есть добро, а что зло, утрачена вера в Бога.

В рассказе «Тундра» также изображено замкнутое пространство, но с иным типом персонажа. Перед нами обычная женщина (швея), жизнь которой скучна и до невыносимости однообразна. Авторский комментарий предельно прост: «... у нее в этом большом городе, а может быть, и во всем мире, нет близкой души, и мне было ее жаль...» [Сергеев-Ценский 1967: 28]. Печаль связана с разрушенной любовью, определением ребенка в сиротский дом и появившимся состоянием скуки и тоски.

Название этого рассказа символично. Тундра как природное пространство («Я отчетливо представлял себе мерзлую, обросшую мохом пустыню – болото, жалкие кривые кусты, а на них беспомощно треплющиеся листья» [Сергеев-Ценский 1967: 28]) мало чем отличается от той, что окружает рассказчика (город, люди): «...я в тундре, в холодной, ледящей, огромной тундре, похожей на гроб, обитый газетом. И все они, эти люди, только кружатся по ней в беспокойном вихре, ищут выхода, а кругом пустыня без конца и края, и холод, и снег, и не видно солнца, а серое небо давит, как склеп, и оттого так тяжело жить в тундре, и оттого ее убили» [Сергеев-Ценский 1967: 33]. Все это выражает существенную (для С.Н. Сергеева-Ценского) идею разобщенности, некоммуникабельности людей в замкнутом мире (пространстве).

События свидетельствуют о жестокости мира. Но в самом конце рассказчик утверждает: «...где-то там, далеко на юге, есть чистое высокое небо, горячее солнце, весна! Подумал я, что там можно жить и не видеть обуха над головой, и обрадовался на секунду, как мальчик: выход есть, далеко где-то, но есть» [Сергеев-Ценский 1967: 34]. Так

возникает утопическая мысль о возможности расширения пространства, введением оппозиций «здесь – там», «низ – верх».

Отметим, что «экзистенциальное сознание» С.Н. Сергеева-Ценского как составляющая экзистенциальной парадигмы связано, прежде всего, с объективацией окружающего мира сквозь призму личностной апперцепции. Актуализация такого типа сознания возникает в «пограничной ситуации», которая обнажает хрупкость, катастрофизм, драматичность человеческого существования в мире (в конкретном топосе). Чаще всего, «пограничная ситуация» возникает «вдруг» («вдруг» здесь приобретает статус онтологического события), после чего человек оказывается в ситуации, как правило, драматического выбора, активного/действенного или пассивного/инерционного преодоления её. Выбор персонажей связан с категорией свободы или ее антиподом – детерминизмом судьбы, случая, обстоятельств. В процессе преодоления «пограничной ситуации» включается механизм личностной самоидентификации человека, его способности к свободному действию, поступку, моральному выбору. Если же человек не может преодолеть «пограничную ситуацию», то он обречен (мотив «отчуждения» усиливает обреченность). Персонажи С.Н. Сергеева-Ценского с одной стороны, подвержены перипетиям фатальных, безличных сил судьбы, в связи с чем являются несвободными, а с другой стороны, они «обречены», т. к. их внутренний мир находится в замкнутом, мертвом пространстве, и это основная пограничная ситуация в их судьбе (любые попытки привести движение в статичное, замкнутое пространство приводят к полному его разрушению).

Анализ раннего творчества позволяет увидеть, что поиски писателя шли в русле философских и литературных идей европейского модернизма. Неслучайно ключевыми понятиями в творчестве С. Кьеркегора были «меланхолия» и «страх» [Кьеркегор 1993], Ж.-П. Сатра – «тошнота», А. Камю – «тоска-усталость», которые постепенно перерастают в ощущение абсурда бытия, причем именно ощущение абсурда трансформирует окружающую действительность, маркирует ее бессмысленный, поглощающий характер. Именно в ситуациях жизненного кризиса, когда нарушается привычный ход событий, бездуховность, безразличие, жестокость разрушают, казалось бы, нерушимые основы. Утратив «почву под ногами» персонажи начинают осознавать бессмысленность жизни, страх перед неизбежным, одиночеством. Попытки преодолеть трагедию бытия, драматизм окружающей реальности, с точки зрения С.Н. Сергеева-

Ценского, невозможны, что еще раз подчеркивает справедливость суждения о том, что «события» или «происшествия» всегда зависят от данного типа культуры и от господствующей в нем модели мира [Лотман 1998]. Вследствие чего событийность (понимаемая как подверженный историческим изменениям феномен нарративной репрезентации и указатель определенной ментальности) в рассказах С.Н. Сергеева-Ценского указывает на «невозможности пересечения персонажами топографической, <...> экзистенциальной, и, не в последнюю очередь, характерологической границ, в которых они закованы» [Шмид 2010: 22]. Такова авторская модель мира С.Н. Сергеева-Ценского.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988.– 233 с.

Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В.В. Заманская. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 304 с.

Къркегор С. Страх и трепет / С. Къркегор. – М.: Республика, 1993. – 383с.

Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – 478 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. М.:РГГУ, 1994. – 136 с.

Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи / А.Ю. Мережинская. – К: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

Нямцу А.Е. Основные теории традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.

Сергеев-Ценский С.Н. Дифтерит / С.Н. Сергеев-Ценский // Собрание сочинений в 12 т. – М.: Худ. Лит., 1967. – Т. 1. – 600 с.

Сергеев-Ценский С.Н. Тундра / С.Н. Сергеев-Ценский // Собрание сочинений в 12 т. – М.: Худ. Лит., 1967. – Т. 1. – 600 с.

Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

Слюсарь А.А. О соотношении фабулы, сюжета и композиции художественного произведения / А.А. Слюсарь // Проблемы сучасного літературознавства. – Одесса: Астропринт, 2001. – № 9. – С. 275-284.

Топоров В.Н. Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова) / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995: Прогресс-Культура. – 624 с.

Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1990. – 203 с..

Шевцов И.М. Подвиг богатыря. (О Сергееве-Ценском) / И.М. Шевцов. – Тамбов: Тамбовское книжное издательство, 1960. – 448, с.

Шмид В. Событийность, субъект и контекст / В. Шмид // Событие и событийность: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 13-24.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

М.В. КИРПИЧЕВА

*(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Зайцев Б. К.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

«ПРИЗЫВ ЧЕЛОВЕКА К НЕБУ: О ПОВЕСТИ Б.К. ЗАЙЦЕВА «РЕКА ВРЕМЕН»

Аннотация. Статья посвящена итоговому произведению Б.К. Зайцева – повести «Река времен», отражающей мировоззренческую позицию писателя и проявившей доведенное до совершенства мастерство художника. С опорой на язык произведения, на технику повествования, с привлечением наблюдений над семантикой цвета и деталей интерьера раскрывается психология главных героев, выявляется резкое своеобразие персонажей и вместе с тем их духовное родство.

Ключевые слова: Зайцев, писатель-праведник, повествование, стилевые особенности, семантика цвета, создание художественной атмосферы, тип религиозного сознания

Борис Константинович Зайцев (1881 – 1972) – прозаик и мемуарист, одна из последних крупных фигур Серебряного века. С 1922 года – в эмиграции, сначала в Берлине, а с 1923 года в Париже, где и прожил следующие 50 лет. Находился в дружеских отношениях с Иваном Буниным. Его духовником был известный богослов архимандрит Киприан (Керн). На протяжении десятилетий художественное наследие Бориса Зайцева находилось в незаслуженном забвении. А ведь оно велико и разнообразно: рассказы, пьесы, повести, очерки, романы, художественные биографии, мемуары, публицистика, переводы.

Несмотря на небольшое количество работ по изучению наследия писателя, они все же есть и в них прослеживается некоторое общее направление восприятия творчества Зайцева. Исследователи отмечают религиозную, христианскую окрашенность всего творчества писателя, особенно усилившуюся в период эмиграции («...особенно в “Доме в Пасси”, в небольших рассказах и в “Путешествии Глеба”» [Струве 1996: 179]) и глубокий лиризм в светло-прохладных тонах. «Лиризм Зайцева – иной природы, чем лиризм Бунина. Если Вейдле (Владимир

Вейдле – культуролог и литературный критик Русского Зарубежья – прим. М.К.) удачно уподобил творчество Буннина образу «сияющего полдня», то творчество Зайцева вызывает на ум нежный полусвет окутанного дымкой утра. Ничего яркого, резкого, все немного смазано, расплывчато» [Там же]. «Вообще, в красках у Бориса Зайцева постоянная мягкость... И не потому ли, еще в 1907 году Анастасия Чеботаревская, первая, определила стиль Бориса Зайцева как мягкую акварель...» [Грибановский 1972: 141]. С тех пор художника принято причислять к импрессионистам. Импрессионистский стиль характеризуется передачей впечатлений, настроений, мимолетных эмоций и тонких психологических нюансов. Все это мы встречаем в творениях писателя. М.М. Дунаев, исследователь русской литературы в православном ключе, разделяя эту точку зрения, пишет о том, что своеобразие произведений Зайцева заключается «в эмоциональном переживании мира во всех его проявлениях и оттенках» [Дунаев].

П. Грибановский в своей статье в качестве доминанты зайцевского творчества указывает его духовную сторону. Он рассматривает развитие таланта художника не только как «техническое возрастание», но и как «духовное совершенствование». Так же, как и другие критики, Грибановский усматривает в произведениях Зайцева лиризм, исполненный света: «Свет этот растворяет темную накипь жизни, заглушает грубость уличных шумов, взрывы-крики уличной толпы» [Грибановский 1972: 140] и красок жизни: «А ведь краски эти прекрасны. В зайцевских пейзажах, очень многочисленных, радуется тихая лирическая грусть и действительно «левитанская» прозрачность и глубина. Всегда в них чувствуется воздух, всегда пейзаж о чем-то говорит» [Грибановский 1972: 140]. И за всеми этими пейзажами и поэтическими деталями просвечивает образ Творца, всегда неизменный и заполняющий собой все, являющий Свет миру и отражающийся в каждом своем творении. Это удивительное, не каждому доступное качество Зайцева-художника – чувствовать в совершенной красоте природы дыхание Бога – есть одна из его главных художественных особенностей.

Ощущение наполненности мира Божественным Духом во всей полноте выражено в венце творения – человеке. Поэтому так осторожно и любовно писатель «обращается» со своими героями. «Борис Зайцев, сам может быть того не ведая, с ранней писательской поры своей, ищет и всегда находит в человеке крупинку святости, скрытый в нем образ Божий; слышит вечно живой, хотя бы и подсознательный, призыв человека к Небу. Поэтому-то он осторожен и

бережен со слабым человеком, с этим хрупким «сосудом скудельным», хранящим каплю драгоценного мира» [Грибановский 1972: 149].

Особое место в зарубежном творчестве писателя занимает одно из его последних произведений – повесть «Река времен». Никита Струве в памятной статье «Писатель-праведник», посвященной писателю, называет ее едва ли не лучшей и достойной «статье среди десяти самых удачных русских повестей XX века» [Струве 2000: 467].

«Река времен» является неким средоточием смыслов и мировоззренческих взглядов Зайцева. Тот же Струве пишет о тоне и характере выражения этого мировоззрения: «Религиозен Борис Константинович был без надрыва и пафоса, коренно, истоиво, и эта спокойная религиозность придавала его тихим речам вкус и вес» [Там же, 468].

Эта «спокойная религиозность» выражалась в неспешном, равномерном течении зайцевского повествования, которому не свойственны «размашистые жесты и внезапные удары голоса» [Степун]. По словам Ф.А. Степуна, «в лиризме Зайцева больше вздоха, чем стона. Печаль его светла» [Там же]. Этот свет в «Реке времен» передан за счет деталей в образах персонажей: у монаха Андроника огромные прекрасные глаза, он «молчаливый и всегда задумчивый» [Зайцев 2000: 301]; архимандрит Савватий, со своей «ослепительно серебряной главой, бородой белейшею» [Там же] – хоть и полная его противоположность, но светится житейской мудростью.

Если мы обратимся к особенностям повествования в «Реке времен», то заметим характерную, присущую всему творчеству писателя неспешность, вдумчивость и спокойствие: «...ответ каштанов за окном дает ей полусумеречный спокойный тон» [Зайцев 2000: 303]; «Лицо его приняло совсем спокойное, прочное выражение» [Зайцев 2000: 303]; «в движении этом была спокойная, непобедимая сила...» [Зайцев 2000: 307]; «лицо спокойно» [Зайцев 2000: 318]; «все делал как будто спокойно, молчаливо» [Зайцев 2000: 318]. Спокойствие – это состояние, уверенного в себе, в Истине, которую он обрел, человека. Таким предстает перед нами один из героев повести архимандрит Савватий, «настоящий кондовый, коренной монах» [Зайцев 2000: 301]. Он олицетворение бытового, житейского восприятия веры. Даже внешность его – такая простая, мужицкая – «сильный, плотный, румяный» [Зайцев 2000: 301] – говорит об этом. Совсем иная религиозность другого персонажа повести – архимандрита Андроника. «Андроник вовсе еще не стар, но с проседью уже, худой, высокий, несколько чахоточного вида, с

огромными прекрасными глазами, молчаливый и всегда задумчивый» [Зайцев 2000: 301]. Он человек с тонкой душевной организацией, сомневающийся: «Какой я монах? Сам-то? Нервная баба...» [Зайцев 2000: 313]; часто впадающий в уныние: «Все говорило об усталости, оцепенении – обычный приступ уныния» [Зайцев 2000: 314], но ищущий выхода из своего греховного состояния, желающий обрести радость в Боге.

Своеобразен и поэтичен язык Зайцева. Писатель широко использует обратный порядок слов, что создает ощущение стихотворной речи: «Древнего письма икона» [Зайцев 2000: 303], «святой жизни женщина» [Зайцев 2000: 303], «в минуту бедственную» [Зайцев 2000: 304], «кофе, благоуханно дымящий» [Зайцев 2000: 305], «молился, о многим запутанной душе своей» [Зайцев 2000: 308], «в стране нерусской ведет он свою жизнь» [Зайцев 2000: 301]. Это отражает не только своеобразный стиль писателя, но и передает духовную, творческую атмосферу жизни монахов. Архимандрит Андроник, несмотря на свой строгий аскетизм, не чужд культуре и творчеству: в комнате его висят портреты философа Константина Леонтьева, императора Александра I, писателя-католика Леона Блуа [Зайцев 2000: 301]; он занимается цветоводством; вместе с отцом Савватием читают они Державина, в один из вечеров... Перед нами люди отнюдь не замкнутые на собственной духовной жизни, но открытые для восприятия внешней красоты этого мира... В зайцевском творчестве вообще очень развита идея божественной Красоты, разлитой в мире: все вокруг «только отблеск, только тени от незримого очами».

Цвет в рассказе также является одной из составляющих деталей для создания атмосферы: с одной стороны – это зеленый цвет, который символизирует саму жизнь, нежность, возрождение природы – «Каштаны... осеняли горку Святого, зеленоватые их тени блуждали и по взгорью» [Зайцев 2000: 304], «зеленоватом полумраке» [Зайцев 2000: 305], «через несколько минут в зеленоватом полумраке» [Зайцев 2000: 312], «под зеленым осенением каштанов» [Зайцев 2000: 310], а с другой стороны – холодноватый серебряный – «ослепительно серебряной главой, бородой белейшею» [Зайцев 2000: 301], «серебряные струи текут по его пальцам» [Зайцев 2000: 305], «сребро-белеющая голова Савватия» [Зайцев 2000: 313], «кончики серебряных усов слегка орошались» [Зайцев 2000: 316]. Эта противоположность цветов, теплого и холодного серебристого, не случайна: она выступает в качестве дополнительной характеристики двух монахов, таких

разных по своему внутреннему устройению, мирочувствию и отношению к жизни.

Несмотря на эти противоположности, оба монаха являются частью единого образа, они дополняют один другого. Неслучайно Андроник после смерти Савватия ощущает утрату брата во Христе как части себя и удивляется, спрашивая самого себя: неужели были мы так близки с архимандритом Савватием? Он чувствует, что их соединяет «странная связь» [Зайцев 2000: 319]. Андроник удивляется этому открытию в себе, так как порой чувствовал раздражение, неприятие внутреннего устройства архимандрита Савватия: «сегодня раздражило особенно это плебейское «велика ли была сумма»... задела убогая будничность жизни, даже самого Савватия» [Зайцев 2000: 314]. Но монаху по его молитвам Господь открывает нечто важное, то, что является Сутью отца Савватия, как и любого другого человека – «Вот и митрой доволен, благодушествует, а есть в нем и настоящее, непоколебимое» [Зайцев 2000: 317]; «И он пребудет. В вечности. Кряж, древо прямое, корни в земле глубоко, но пребудет» [Зайцев 2000: 314]. Автор репрезентирует читателю единство двух этих абсолютно противоположных персонажей на самом глубинном уровне метафизических отношений – единой Вере и Любви.

Архимандриту Андронику, в финале рассказа, через смерть отца Савватия, открывается божественный мир во всей своей полноте. Он всем своим существом ощущает, что Христос «победил мир»...

Говоря о религиозной составляющей творчества Б.К. Зайцева, стоит сказать, что каждый раз он показывает читателю, что даже ничего не зная о Боге, человек ощущает его в окружающей природе, в любимых и близких людях, в своем сердце. Эта любовь ко всякому человеку, вера в святость его натуры выделяет Зайцева из ряда писателей даже религиозной направленности.

ЛИТЕРАТУРА

Грибановский П. Борис Константинович Зайцев // Русская литература в эмиграции. Сб. под ред. Н.П. Полторацкого. Питсбург, 1972.

Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII – XX вв. http://sdruzhie-volga.ru/knigi/o_zhizni/m.m-dunaev-vera_v_gornile_sommenij.htm#_Toc287528024

Зайцев Б. К. Собрание сочинений в 11 т. Т. 7. М.: Русская книга, 2000.

Степун Ф. А. Борису Константиновичу Зайцеву – к его восьмидесятилетию. <http://predanie.ru/lib/book/read/102659/#toc99>

Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж-Москва: УМКА-PRESS-Русский путь, 1996.

Струве Н. Писатель-праведник (29.1.1881 – 28.1.1972) // Зайцев Б.К. Собрание сочинений. Святая Русь. Река времен. М.: Русская книга, 2000.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Прашерук

О.Е. ДЕНИСОВА

*(Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева,
Орел, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Софиев Ю.Б.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,2

СУДЬБА ПОЭТА-РЕЭМИГРАНТА Ю.Б.СОФИЕВА

Аннотация: Цель данной статьи – проследить творческую биографию поэта-реэмигранта Ю.Б. Софиева, вернувшегося в СССР в 1955 году. Некоторые его стихотворения публиковались в советских журналах: «Охотничьи просторы», «Рыболов-спортсмен», «Туристские тропы». Особенности тематики и композиционной структуры стихотворений Ю.Б. Софиева в этот период свидетельствуют о мучительном поиске поэтом пути к советскому читателю.

Ключевые слова: поэт-реэмигрант, охотничьи журналы, советская поэзия, художественная правда

Юрий Борисович Софиев (7/20 февраля 1899 – 22 мая 1975 гг.) является автором трех стихотворных книг: «Годы и камни» (1936), изданной при жизни поэта в Париже, «Парус» (2003) и «Синий дым» (2013), вышедших после его смерти в Алма-Ате. Он активно участвовал в деятельности различных творческих объединений и литературных кружков русской эмиграции «первой волны». Его стихотворения публиковались в белградском сборнике «Гамаюн» (1924), в поэтических сборниках «Союза молодых поэтов и писателей в Париже», в журналах и альманахах – «Современные записки», «Числа», «Круг», «Якорь» и др.

Вернувшись в 1955 году в СССР, Юрий Софиев оказался в Южном Казахстане, в городе Алма-Ате, где продолжал много писать, несмотря на то, что его литературная деятельность находилась под негласным запретом советской цензуры. Поэт безуспешно пытался опубликовать свои стихотворения в республиканском литературно-художественном журнале «Простор» и других изданиях: «Книгу его стихов "Парус", подготовленную к изданию в "Жазуши" (Алма-Ата), "зарезали" – эмигрант, бывший белый офицер. Он был по-прежнему вне закона, несмотря на все усилия ради блага своей страны и декларации любви к социализму». [Чернова 2011: 203] Не удивительно

поэтому, что Софиев пытался напомнить о себе в самых различных изданиях. В письме к писателю А.В. Эйснеру он иронизировал: «С 1960 г. взяли меня в сотрудники альманаха «Охотничьи просторы» и «Туристские тропы». [Софиев 2012: 71]

Любовь к природе, тонкая наблюдательность опытного рыболова и охотника позволили Юрию Борисовичу, невзирая на негласный запрет, опубликовать несколько стихотворений в альманахах «Охотничьи просторы» и «Рыболов-спортсмен», выходявших в издательстве «Физкультура и спорт» и напоминавших дореволюционные научно-художественные издания, такие, как «Охотничий календарь» Л.П. Сабанеева (1892), «Вестник русского союза рыболовов-удильщиков» П.Г. Черкасова (1904), «Рыболов-охотник» Ф.П. Кунилова (с 1909 по 1917), «Охотничий вестник» под редакцией В.Д. Гальяра (с 1901 по 1918) и другие, в которых зачастую публиковались художественные произведения «по всем отраслям охоты и природоведения». Правда, направленность советских журналов несколько отличалась парадоксальным упором на развитие патриотизма и спорта. Так, например, в редакционной статье журнала «Рыболов-спортсмен» отмечалось: «...весь материал сборников, независимо от литературных форм его изложения, должен быть подчинен воспитанию у читателей:

- а) советского патриотизма, любви к своей великой Родине;
- б) бережного отношения к природным богатствам страны <...>;
- в) моральных и волевых качеств, присущих советским спортсменам, а также:
- г) пропаганде рыболовного спорта, как одного из видов активного и культурного отдыха трудящихся и его оздоровительного значения...». [Рыболов-спортсмен 1958: 4]

Совершенно не удивительно в таком контексте, что стихи и очерки мало кому известного реэмигранта¹ имели мало шансов на публикацию. И все же это произошло. В «Охотничьих просторах» были опубликованы стихотворение «Мать мне пела Лермонтова в детстве...» (№15 за 1960 год) и очерк «В камышах реки Чу» (№ 17 за 1962 год), в «Рыболове-спортсмене» – стихотворение «На рыбалке» (№ 19 за 1963 год).

Альманах «Охотничьи просторы» начиная с середины 50-х годов благодаря члену редколлегии Николаю Павловичу Смирнову проводил

¹ Справедливости ради следует отметить, что Н.П. Смирнов узнал в своем казахстанском корреспонденте автора стихотворения «Чем сердце жило?..», опубликованного в «Русском сборнике» в 1946 году. [Софиев 2012: 65]

довольно смелую редакционную политику: в 6 выпуске его была помещена первая большая подборка стихов И.А. Бунина, «творчеством которого молодежь почти незнакома». [Охотничьи просторы 1956: 3] Можно предположить, что именно организация в журнале поэтического раздела и послужила поводом для обращения Ю.Б. Софиева в редакцию.

Стихотворение Юрия Софиева представляло собой интерес для редакции «Охотничьих просторов»², очевидно, прежде всего тем, что создавало эффект существования определенной литературной преемственности: в софиевском тексте отчетливо проступали принципы бунинского пейзажа с его «сложной временной и пространственной проекцией». [Ковалева 2005: 208]

Мать мне пела Лермонтова в детстве.

О Европе³ рассказал Толстой.

И сияло море по соседству

С нашим домом, лес шумел большой.

Черный сеттер с верностью до гроба

Неизменно следовал у ног.

В эти годы с ним мы были оба

В полной власти странствий и дорог.

И когда я взбрасывал за плечи

Старое отцовское ружье,

Нам обоим, радостно беспечным,

Счастьем раскрывалось бытие.

О суровый берег бились волны,

Колыбелью жизни предо мной

Океан вздымался, мощью полный,

Полной увлекаемый луной.

Мы сидели молча, в жизнь вникая,

Белокурый мальчик с черным псом.

А планета наша голубая

Кренилась в пространстве мировом.

Что ж с того, что навсегда потерял

² См.: «... у нас не так много поэтов, пишущих на охотничьи темы и <...> было бы слишком скучно ограничиться печатанием лишь стихов с гоном и стойкой, выстрелами и "трофеями". Наряду с чисто охотничьими стихами редакция будет печатать и пейзажные стихи, и стихи, посвященные чувствам и переживаниям человека в природе, поскольку красота охоты неразрывно слита с красотой природы». [Охотничьи просторы 1956: 3]

³ См.: «...к сожалению, вместо «О Ершке рассказал Толстой...» напечатали «О Европе»!!!» [Софиев 2012: 71]

В этот детский мир обратный путь?
Родины распахнутые двери
Взрослым счастьем наполняет грудь.
[Охотничьи просторы 1960: 106]

Для 5-ст. хорея, которым написано это стихотворение, «характерны динамическая тема дороги в сочетании со статической темой безнадежного скорбного одиночества и смертного ожидания» [Гаспаров 2000: 13], восходящие к так называемому «лермонтовскому циклу» (К.Д. Тарановский), начатому стихотворением «Выхожу один я на дорогу...» [Тарановский 1963; Вишневский 1985] Мотив дороги-судьбы, близкий Софиеву еще со времени увлечения акмеистической эстетикой Николая Гумилева, разворачивается в этом стихотворении сквозь призму детских ощущений, скорректированных размышлениями взрослого человека, о чем свидетельствуют ретроспективные завязки («Мать мне пела Лермонтова в детстве») и концовка («Взрослым счастьем наполняет грудь»). Воспоминания наполнены сравнениями и метафорами, среди которых выделяются абстрагированные формы («счастьем раскрывалось бытие», «колыбелью жизни», «в полной власти странствий и дорог», «планета голубая», «родины распахнутые двери», «взрослое счастье»). По степени символизации художественного пространства это стихотворение напоминает поздние произведения А.А. Блока. [Минц 1980; Соколова 1984] При этом следует отметить, что образ ружья, до того не часто появлявшийся в лирике Софиева, в 50–60 годы становится одним из наиболее выразительных в его творчестве. Недаром он обнаруживается даже в дневниковых записях, маркируя собой важнейшие размышления: «Как хочется побродить по родным просторам с ружьем, только направленным не против человека». [Софиев 2012: 46]

Особыми чертами выразительности обладает в лирике Юрия Софиева и еще один образ-деталь – удочка, связывающийся не только с пейзажной, но и философской тематикой. В стихотворении «На рыбалке», ставшем результатом сотрудничества с редакцией «Рыболова-спортсмена»⁴ в котором, естественно, присутствуют удочки и поплавки, основное внимание лирического героя оказывается сосредоточенным на образе неизвестного собеседника, история жизни

⁴ В публикации стихотворение помещено без названия.

которого, как и в рассказе М.А. Шолохова «Судьба человека» (1956), раскрывается через неторопливую беседу:

Медлительное облаков движенье
В осенней просини. Несет река
Мир тишины и зыбких отражений,
Заколебавшихся у поплавка.
Взмах!

Резко чертит удочка кривую...

Сверкнув на солнце мокрой чешуей,
Расплачивается за роковую
Свою ошибку окунь небольшой...
Тут кто-то, подошедший незаметно,
Мне говорит приветливо:

– Клюет!

И я ему с приветствием ответным:

– Присаживайтесь! Место есть...

И вот –

Плывет дымок табачный над рекою...
О рыбной ловле, жизни и судьбе
По-дружески беседует с тобою
Еще вчера совсем чужой тебе.

[Рыболов-спортсмен 1963: 31]

Руссоистские идеи сближения с природой реализуются в тексте этого стихотворения за счет неторопливого описания процесса рыбной ловли, который уничтожает социальные и идеологические барьеры: не случайно, что неведомый спутник никак не характеризуется, даже имени его в тексте стихотворения нет. Зато на фоне молчаливой природы намного отчетливее и художественно выразительнее звучит диалог рыбаков, переходящий в дружескую беседу «о рыбной ловле, жизни и судьбе», словом – обо всем на свете.

В таком стилистически упрощенном художественном контексте наиболее полно выражается творческая установка поэта на правдивость и откровенность, о которой Софиев писал в своем Дневнике: «Для меня искусство должно быть прежде всего предельно искренним и правдивым. Всегда в какой-то мере это "исповедь автора" и, прежде всего, перед самим собой. И если он не берется за это дело с сознанием полной ответственности за каждое слово, за каждую мысль, тогда не предаст он ни жизненной, ни художественной правды». [Софиев 2012: 123–124] Очевидно, именно это чувствовали советские

редакторы, которые, невзирая на жесткий идеологический пресс, все же публиковали материалы не совсем благонадежного автора. В Дневнике Софиева об этом есть такая запись: «Сегодня из «Рыболов-Спортсмен» получил рецензию на мое стихотворение некоего Н. Ковалья, члена редколлегии альманаха. Стихи ему передал Н.П. Смирнов.

«Уважаемый товарищ Софиев!

Стихи ваши написаны на нужную тему – рыбалка сближает людей, – и мы охотно напечатали бы их при Вашем согласии на некоторые поправки. Как-то не очень вяжется с осенью глагол "сияет". Поищите другой или дайте с ним определение осени. Во второй строфе слишком много действий, перечисляемых (и только) одно за другим – нельзя ли ту же картину выразить другими словами, убрав перечисление?

В третьей строфе непонятно: кто кому указал на место рядом – нехваткой местоимения. В четвертой – употребление глагола "беседует" требует указания с кем? "Чужой тебе" – еще достаточно, чтобы понять, кто собеседник. Даже повторение местоимения здесь было бы простительно: "Беседует с тобою дружелюбно / Еще вчера совсем чужой тебе" – но в этой (...) уйдет слово «тепло», а это жаль. Подумайте!

С уважением, член редколлегии (...) "Ф.С., Н. Коваль"». [Софиев 2012: 82]

Показательно, что Юрий Борисович частично принял правку редколлегии, но все же оставил в окончательном варианте слово «чужой», на котором во многом строится образно-тематическая структура стихотворения.

В 60-е годы, на закате жизни, в лирике Юрия Софиева начинают преобладать ностальгические мотивы, тесно переплетающиеся с реалиями окружающего его мира. И в такой перестройке системы образов нет ничего противостественного: поэт-эмигрант с жадностью поглощал все, чего был лишен долгие годы. Но при этом в письме к Владимиру Брониславовичу Сосинскому⁵ он обозначает намечающийся у него творческий кризис, вызванный невозможностью откровенного разговора с читателем: «...совсем не могу писать стихов, <...> дошел до "непоправимо белой страницы", <...> постоянно натываюсь в большинстве написанных стихов на совершенно

⁵ Сосинский-Семихат Бронислав Рейнгольд Владимир (1900–1987) – прозаик, критик. Вернулся в Россию в 1960 году. См.: [Русская литература XX века 2005: 412–413].

нестерпимую для меня полуправду или просто на откровенную ложь и фальшь <...> Но вот что я заметил, если раньше для меня основное в поэзии, основное в жизни было "мира восторг беспредельный", который вообще-то заслонял от меня не только "сердца горестные заметы", но и боль, и печаль бытия, то теперь получается нечто обратное. "Мира восторг беспредельный" теперь все чаще и чаще заслоняется "сердца горестными заметами", болью, негодованием, печалью, ненавистью к фальши, демагогии, полуправде». [Софиев 2012: 259]

Верный товарищ Софиева по эмиграции Виктор Мамченко, тоже поэт, с горечью констатировал в одном из своих писем: «За рубежом ты был (прежде всего) поэтом, литератором <...> затем, мне показалось, ты променял "Пегаса" на "автомобиль", "Олимп" – на "лабораторию", и очень мне было обидно, что ты оторвался от певчей стаи поэтов». [Звезды в аду 2008: 176]

Такое непонимание со стороны друзей и родных, пошатнувшееся здоровье и диктат всеильной идеологической цензуры, вполне возможно, и создавали у поэта ощущение тотального одиночества, некоего художественного вакуума. «Стал писать я не только посредственные, но просто плохие стихи, – отмечал Юрий Софиев в своем дневнике. – Вероятно, по ряду уже личных причин. Думается, что лучшие вещи были написаны в годы 35–47-е». [Софиев 2012: 18]

Подобная самокритичность была следствием того, что поэтическая карьера Ю.Б. Софиева в послесталинской России явно не сложилась: творческие поиски закончились, клеймо неблагонадежности не позволяло найти свой путь к читателю. Советская власть не поощряла свободную деятельность художников и уж тем более – бывших эмигрантов.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 289 с.

Вишневский К.Д. Экспрессивный ореол пятистопного хоря // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. – М.: Наука, 1985. – С. 94–113.

Звезды в аду. Письма В. Мамченко Н. Кноррингу и Ю. Софиеву / Публ. Н. Черновой // Нива. – 2008. – № 3. – С. 152–187.

Ковалева Т.В. Русская поэзия для детей: от Лаврентия Зизания до Ивана Бунина / Орлов. гос. ун-т, Науч.-исслед. ин-т филологии ОГУ. – Орел, 2005. – 240 с.

Мицц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. – М., 1980. – Т. 92. – Кн. 1. – С. 98–172.

Охотничьи просторы. – 1956. – Кн. 6. – 448 с.

Охотничьи просторы. – 1960. – Кн. 15. – 295 с.

Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: В 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – Т. 3. – 830 с.

Рыболов-спортсмен. – 1958. – Кн. 10. – 262 с.

Рыболов-спортсмен. – 1963. – Кн. 19. – 224 с.

Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: (лексико-семантический аспект). – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – 115 с.

Софиев Ю.Б. Вечный юноша. Дневник. – Алматы, 2012. – 380 с.

Софиев Ю.Б. Синий дым. Стихи и проза. – Алматы, 2013. – 244 с.

Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. – The Hague, 1963. – Vol. I: Linguistic Contributions. – P. 287–332.

Чернова Н.М. Птица, залетевшая к ангелам. – Алматы: Седьмая верста, 2011. – 388 с.

Статья рекомендована д.ф.н, проф. П.А. Ковалевым

Н.А. ДАНИЛОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Маяковский В.В.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ЖИВОПИСНОСТЬ ДООКТЯБРЬСКОЙ ЛИРИКИ В.В. МАЯКОВСКОГО

Аннотация: Статья посвящена исследованию живописности дооктябрьского творчества В.В. Маяковского. Выявляются истоки интереса В. Маяковского к соединению живописи и слова. Устанавливается связь лирики поэта с модернистскими течениями в художественном искусстве (постимпрессионизм, экспрессионизм, кубизм). Рассматривается живописность формы стихотворений, игра с формами слова и с цветом внутри текста, со словом как с предметом. Все это позволяет в конечном итоге уточнить концепцию человека и мира в дооктябрьской лирике В. Маяковского.

Ключевые слова: Владимир Маяковский, живописность, художник-творец, синтез искусств, футуризм, авторская концепция мира и человека, жизнетворчество.

Исследованию наследия В.В. Маяковского посвящено множество работ, но лишь небольшое их количество обращено непосредственно к проблеме живописности его творчества (статьи В.Н. Альфонсова, исследования Н.И. Харджиева). В этих работах живописность рассматривается, в первую очередь, на уровне формы. В.Н. Альфонсов в своих статьях намечает также линию выхода через живописность на концепцию мира и человека в ранней лирике поэта. Данный ракурс оказывается весьма продуктивным: анализ живописности в ранних стихотворениях В.В. Маяковского позволяет глубже осмыслить его мировосприятие.

Попыток раскрыть понятие «живописность» применительно к литературе и рассмотреть его как составляющую поэтики в литературоведении предпринималось немного (А.С. Вартанов «О соотношении литературы и искусства», В.А. Альфонсов «"Чтобы слово смело пошло за живописью" (В. Хлебников и живопись)» – обе 1982 г.). Работ, в которых давалось бы точное определение

живописности художественного текста, нет, в силу большого спектра значений, которые включает в себя это понятие.

Наиболее полно живописность как особый уровень поэтики рассмотрена в книге А.Ф. Лосева «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе» (1982 г.) [Лосев 1982: 32]. Тем не менее, А.Ф. Лосев не дает определения живописности, он работает с понятием «живописная образность», анализируя конкретные способы функционирования в тексте живописных образов и средства их создания.

Понятие «живописность» шире, чем «живописная образность», так как подразумевает не только и не столько визуальный уровень и внешнее выражение внутреннего содержания, сколько саму идею жизнестроения и изменения окружающей действительности.

Мы под живописностью понимаем специфическое свойство текста, выражающееся как на формальном, внешнем, зрительном уровне через конструкцию текста, яркую выразительную образность, так и на концептуальном уровне через осмысление самой идеи живописи как искусства, преобразующего действительность.

Обращение В.В. Маяковского к проблеме связи живописи и слова неслучайно: Маяковский-художник сформировался даже раньше, чем Маяковский-поэт. Еще со времени обучения в Кутаисской гимназии он страстно любил рисовать, что и привело его в Строгановское художественно-промышленное училище и в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Маяковский участвовал в выставках профессиональных художников, рьяно полемизировал на диспутах об искусстве, а в 1920-е годы создавал плакаты для «Окон РОСТА». Об устойчивом интересе к живописному и театральному, в конечном счете, к новому синтезу искусств говорят и знаменитая желтая кофта поэта, и демонстративные «прогулки» футуристов по Кузнецкому мосту с разрисованными лицами. Таким образом, с самого начала творческой деятельности в сознании В. Маяковского уже присутствовал интерес к взаимосвязи между поэзией и живописью.

Кроме того, на рубеже XIX–XX столетий в целом активизировался процесс взаимодействия и синтеза искусств. Синкретизм культуры оказал влияние на творчество большинства деятелей культуры Серебряного века. В области литературы установка на взаимосвязь литературы и живописи ярко проявила себя в творчестве символистов и футуристов.

Футуристы свое обоснование идеи слова как визуального образа и взаимодействия литературы и живописи дали в нескольких

манифестах и декларациях. Первым и основным является манифест 1912 года «Пощечина общественному вкусу». В нем провозглашалась идея «Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова». Позиция важности слова самого по себе актуализировала визуальный уровень его существования, его форму, внешний облик. В этом проявлялось понимание связи слова и изображения у футуристов. Эта же идея утверждается и в предисловии к сборнику «Садок судей II» (1913): «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах» [Садок судей II 1986: 503].

Пониманию важности для литературного футуризма связи с живописью и изображением вообще способствует и реально существовавший факт: футуристы часто ходили по улицам раскрашенными. Объяснение этому факту дается в манифесте И. Зданевича и М. Ларионова «Почему мы раскрашиваемся», выпущенном в 1913 году: «Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединенья мастеров, мы громко познали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица – начало вторжения. <...> Мы раскрашиваемся – ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека» [Зданевич, Ларионов].

Идея связи слова и живописи роднит В. Маяковского с другими футуристами, но его позиция сугубо индивидуальна и специфична. Футуристы, в частности «заумное» направление, использовали только идею слова как самостоятельного графического изображения, т.е. связь слова и живописи реализовывалась только на уровне формы. В. Маяковский же видит родство слова и живописи в идее деятельного творчества, возможности самому раскрашивать/ переделывать мир. «Никто из русских поэтов не был так близко связан с живописью, как Маяковский. Но это была особая связь. Блока вдохновляли в картине образ и идея, его интерес к живописи – определенно «литературный». При всем внимании к специфике живописи, он стоял перед картиной как заинтересованный зритель – ценил в ней другое (не свое) искусство. Маяковский подошел к ней как мастер, увидевший в самих приемах живописи возможности для обновления стиха» [Альфонсов 1966], – пишет по этому поводу В.Н. Альфонсов.

В живописности формы, игре с формами слова, со словом как с предметом проявляется одна из характерных для концепции мировосприятия Маяковского идей – идея преобразования,

возможности перестройки уже имеющегося в нечто новое, подчиненное собственному замыслу. Это может проявляться как изменение самого зрительного облика слова (рассечение его, перенос лесенкой на несколько строк, например, в стихотворениях «Из улицы в улицу» (1913), «Утро» (1912)), как использование слова или букв только в качестве зримого символа (в стихотворении «В авто» (1913) – буквы «О» и «S», «крашенная буква» в стихотворении «Уличное» (1912)), как игра с визуальным обликом слова (в стихотворении «Военно-морская любовь» (1915), «Пустяк у Оки» (1915)). Все эти эксперименты с формой способствуют утверждению авторского понимания мира как пространства для активной деятельности.

Связь с живописью, проявляющаяся на уровне игры с цветом, способствует выражению еще одной концептуальной для Маяковского идеи – идеи человека-творца, способного видеть необычное в обычном и раскрашивать мир по-новому.

Именно визуальное, в первую очередь, восприятие мира позволяет Маяковскому рисовать в своих стихотворениях особые, яркие, насыщенные, фактурные образы. В дооктябрьской лирике в большом количестве текстов мир показан через цвет, ощущения переданы через зрительный образ.

В стихотворении «Ночь» (1912) игра с цветом становится главным принципом. Здесь поэтом создаются мелькающие разноцветные образы ночного города. В этом стихотворении в полной мере отразилось восприятие мира Маяковского-художника. Город как совокупность цветов бестолково-пестрый, переменчивый, пугающий и в то же время манящий своей яркостью. Цвет здесь является участником действия, он оживает. Маяковский, показывая бездушный город, живущий низменной жизнью, воспринимает его с точки зрения своего миропонимания. Оживает всё, можно увидеть звук, скомкать цвет, но сделать это может только человек, которому не свойственен обыденный взгляд на жизнь. И на внешнем уровне (игра с цветом, выражение впечатления через палитру цветов), и на уровне концептуальном (философское восприятие окружающей действительности, попытка осмыслить ее) этот текст близок постимпрессионизму, стремившемуся передать цветом и структурой длительное материальное и духовное состояние действительности. Постимпрессионисты стремились через цвет раскрыть не только зрительное ощущение действительности, но и ее сущностное, вечное начало.

Особенно близок Маяковскому в этом смысле Ван Гог с его сверхчувствительной выразительностью формы и цвета, особой напряженностью и динамизмом, болезненным, даже трагическим восприятием эпохи.

Маяковского вообще с каким-либо направлением живописи или отдельным его представителем роднит не столько техника и приемы изображения, сколько взгляд на мир, философская и эстетическая основа, понимание задач художника. Так, например, с кубизмом, помимо игры с формами и объемами на уровне техники, его связывает идея творения новой реальности через создание новых объектов из уже имеющихся. Например, в стихотворении «Утро» (1912) игра с фактурами и объемами – не просто игра ради игры, а скорее жизнетворчество, создание собственной реальности из уже существующей. Экспериментируя с формами, линиями, структурами предметов, Маяковский-художник творит свое утро.

Еще одним художественным направлением, близким поэту не столько техникой, сколько концепцией и мироощущением, является экспрессионизм. Поэт использует приемы экспрессионизма, чтобы передать свое отношение к событиям, вызывающим у него особый отклик: «Ему было близко искусство с экспрессионистическим уклоном, самовыражение трагической личности в условиях хаотического мира. Он чувствовал, что в этом искусстве выражались современные конфликты – столкновение человека с миром вещей, ужас войны» [Мирова 2013: 161]. Кроме того, экспрессионизм, как «искусство крика» был близок Маяковскому еще и потому, что одной из основных для поэта была установка на слово произнесенное, его поэзия – это диалог, это обращение, это тоже «искусство крика», эмоциональный порыв.

Влияние живописи экспрессионистов ощущается в стихотворениях «Война объявлена» (1914), «Мама и убитый немцами вечер» (1914), «Адище города» (1913) и др.

В «Адище города» показан город, в котором действует общество (в отличие от «Утра», где лирический герой был единственным свидетелем пробуждения города). Маяковский здесь рисует грубыми мазками жуткую картину: город, созданный человеком, в человеке уже не нуждается, человек лишний в этом абсурдном и страшном мире, сотворенном его же руками. Это еще одна идея, присущая Маяковскому: конфликт между творческим замыслом и результатом творения, между человеком-создателем вещи и миром вещей,

вышедших из-под власти создателя. Город живет сам по себе; этот ад человек создал сам, а теперь ему здесь нет места.

Отталкиваясь изначально от футуристской идеи связи слова и живописи, Маяковский развивает эту идею, и у него связь с живописью проявляется не только на уровне формальной организации текста, но прежде всего на уровне концептуальном. Все идеи, так или иначе выраженные через форму или цветопись, воплотились в стихотворениях, в которых на первое место выступает концепция жизнестроения, понимание мира художником-творцом.

Центральным в дооктябрьской лирике с точки зрения влияния живописи на концепцию творчества, отразившим взгляд и позицию художника-творца, является стихотворение «А вы могли бы?» (1913).

В «А вы могли бы?» основной предстает идея создания нового мира из уже имеющегося – воплощен творческий подход к жизни. Здесь краска, цвет используется в своем прямом предназначении – раскрашивать полотно, в данном случае – полотно серых будней. Человек, готовый к активным действиям по преобразованию мира, способный видеть небудничное в обыденном (а это у Маяковского одно из главных качеств, необходимых для жизнетворчества), сможет «смазать карту будня» и создать «скулы океана» на «блюде студня». Это восприятие чисто визуальное, характерное для живописца, который выступает как творец новой жизни.

В стихотворениях, предшествовавших «А вы могли бы?», был призыв к активному творчеству, но вызова не было. Здесь же окончательно оформился вызов, противопоставление «я» – «вы», которое задано (и снова сначала на уровне зрительного восприятия) уже в заглавии. Но вызов этот риторический, так как поэт понимает, что равных по силе воображения, эмоционального чувства и способности творить ему нет. Так оформляется мотив одиночества, который затем станет одним из основных в лирике Маяковского. В то же время в риторическом вопросе, вынесенном в заглавие и замыкающем текст, заявлена позиция Маяковского-творца новой жизни, обладающего потенциалом для переустройства действительности, способного только силой воображения творить там, где все подчинено законам логики толпы, и чувствующего в этом свое предназначение.

В последующих текстах это «а вы могли бы?» будет звучать еще несколько раз в различных вариациях, но смысл останется тем же. Для поэта взятая из живописи идея зримого восприятия окружающей действительности переросла в идею возможности в принципе

осмысленно видеть окружающее, и это отличительная особенность человека-творца своего мира. Сначала главным было увидеть нечто особенное в обычном, теперь – замечать что-либо вообще.

В стихотворении «Теплое слово кое-каким порокам» (1915) эта идея не является главной, но она явно прочитывается в вопросе-вызове: *«а видел ты когда-нибудь, как померанец/ растет себе и растет на дереве?»*. Герой уже не предлагает видеть новое в хорошо знакомом, он призывает хотя бы изредка смотреть на мир, чтобы подмечать еще что-либо, помимо пошлости и обыденности. Люди перестали замечать то, что окружает их, а поэт-творец по-прежнему способен уделять внимание мелочам. Это противопоставление «видеть» – «не видеть» также связано с характерным для Маяковского визуальным, а не аудиальным или осязательно-обонятельным восприятием мира. И образ выбран характерный для Маяковского: броские, ярко-оранжевые плоды померанца среди зеленых листьев в противовес серым будням. Даже это так явно бросающееся в глаза зрелище люди уже не способны увидеть.

В «Эй» (1916) призыв к активной, творческой жизни, к обновлению существующего мироустройства становится основой стихотворения. Снова возникает образ скучных, «ненужных и трезвых» обывателей, которым герой бросает свое очередное «а вы могли бы?». Но, в отличие от «А вы могли бы?», в этом тексте нет противопоставления «я» – «вы», герой стремится к захватывающей, деятельной жизни вместе с теми, кого он к ней призывает. Образ острова Капри здесь – средоточие красок и цвета, противопоставленный скучному и бесцветному существованию толпы. Люди, которые в «Теплом слове каким-нибудь порокам» не видели растущий померанец, в этом стихотворении не подозревают о существовании во вселенной острова Капри, снова не замечают очевидного. В стихотворении звучит мысль о пересоздании даже не рукотворного, а космического пространства (*«возьми и небо заново вышей/новые звезды придумай и выставь»*), что отсылает к стихотворению «А вы могли бы?», где объектом преобразования также являлось все мироздание.

Таким образом, исследование текстов с точки зрения влияния живописи помогает глубже понять концепцию жизнотворчества, образ лирического героя дооктябрьской лирики В.В. Маяковского, выявить основные идеи и мотивы, которые будут развиваться в поэмах дооктябрьского периода и в послеоктябрьском творчестве поэта.

ЛИТЕРАТУРА

Альфонсов В.Н. Поэт-живописец [Электронный ресурс]. – URL: <http://novruslit.ru/library/?p=20> (дата обращения: 27.05.2014)

Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся? [Электронный ресурс]. – URL: <http://a-pesni.org/zona/avangard/manifesty.php> (дата обращения: 02.10.2014)

Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 32-66.

Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1978. – 430 с.

Мирова Н.Я. Жив ли Маяковский сегодня? Пособие для ученика и учителя. – М.: Возвращение, 2013. – 208 с.

Садок Судей II // Русская литература XX века: дооктябрьский период: Хрестоматия. Учебное пособие для студентов педагогических институтов/ сост. Н.А.Трифонов. – М.: Просвещение, 1987. – С. 503–504.

Статья рекомендована д. ф.н., проф. Н.В. Барковской

Д.А. ОГНЕВ

*(Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Гумилев Н. С.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ОБРАЗ СМЕРТИ-РАБОЧЕГО У Н.С. ГУМИЛЁВА В СВЕТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Аннотация. В статье исследуется образ смерти-рабочего в поэзии Н.С. Гумилёва. На основе анализа этого образа в стихотворениях «За гробом» (1907) и «Рабочий» (1916) делаются выводы о характере изменений, произошедших в творческой системе Н. Гумилёва за девятилетний период, а сам образ рассматривается как отражение творческой эволюции поэта.

Ключевые слова: Гумилёв, образ смерти-рабочего, символизм, акмеизм, творческая эволюция.

В мировоззрении и творческой системе Н.С. Гумилёва смерть играла важную роль. Лирический герой Гумилёва – «избранник свободы, мореплаватель и стрелок» [Гумилёв 2001: 92] – ведёт жизнь, полную приключений и, как следствие, опасностей. То же можно сказать и о самом поэте, путешественнике и участнике Первой мировой войны, а кроме того – визионере и мистике. «Гумилёв – поэт ещё не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы» [Ахматова 1990: 221], – напишет в 1962 году Анна Ахматова. Своеобразным предсказанием оказываются строки из стихотворения «Я и вы», написанного Гумилёвым в 1917 году, примерно за четыре года до смерти: «И умру я не на постели, / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще» [Гумилёв 1999: 145]. Первая часть этого предсказания сбылась полностью, вторая – отчасти: поэт был расстрелян, а не погиб в странствиях, но, как известно, могила его до сих пор не найдена.

Тема смерти занимает поэта уже в ранних стихотворениях. Однако его представление о ней с течением времени существенно изменяется. Изменения объясняются, в том числе, творческой эволюцией, пройденной Гумилёвым, и эта любопытная взаимосвязь явно прослеживается на примере стихотворений «За гробом» и

«Рабочий», написанных в разные годы – в 1907 и 1916, – но объединённых общим и появляющимся только в них образом смерти-рабочего. Этот факт уже был замечен А.И. Михайловым в работе «Николай Гумилёв и Николай Клюев»: «Знаменательно, что близкий к рассматриваемому образ рабочего возникал у Гумилёва еще ранее, а именно в стихотворении 1908 г. «За гробом», где он тоже однозначно ассоциировался со смертью» [Михайлов 1994]. А.И. Михайлов, однако, никак не развивает далее эту мысль. Отметив сам факт совпадения, он не пытается дать ему какое-либо объяснение.

Стихотворение «За гробом» из сборника «Романтические цветы» – характерный образчик раннего творчества Гумилёва. «Зелёная книжка оставила во мне сразу же впечатление чего-то пряного, сладкого, пожалуй, даже экзотического», – писал о «Романтических цветах» И.Ф. Анненский [Анненский 2000: 347]. «Экзотичность» «Романтических цветов» имеет как собственно романтические, так и символистские корни: «Под землёй есть *тайная* пещера, / Там стоят высокие *гробницы*, / Огненные *грёзы Люцифера*, / – Там блуждают стройные *блудницы*» [Здесь и далее текст стихотворения цитируется по изданию: Гумилёв 1998: 139] (курсив наш – Д.О.). Первая строфа стихотворения является своеобразной синтетической квинтэссенцией романтической и символистской эстетики, в ней отыскиваются основные мотивы и образы, в разной степени присущие тому и другому художественному течению: мотивы тайны, смерти, сна/грёзы и греха, образы блудницы и Люцифера. «Все почти реминисценции, которыми питается его (Гумилёва – Д.О.) мысль – наследие французской поэзии» [Левинсон 2000: 351], – заключает А.Я. Левинсон, далее, однако, замечая, «что его впечатлительность не развивалась исключительно в узком кругу романтических традиций, с которыми его связывает, думается нам, внимательное изучение Виктора Гюго, – что его настоящая духовная родина, – это выросшее из романтизма парнасство и – в не меньшей степени – поэтическое движение наших дней, с его ретроспективным характером, которое и привело его к полуиссякшим источникам» [Левинсон 2000: 351].

Субъект лирического переживания в этом стихотворении дистанцирован от смерти: об этом свидетельствуют и апелляция к другому: «*Ты* умрёшь бесславно иль со славой», не «*Я* умру...», – и пространственная организация: *пещера*, сама по себе изолированная от мира, расположена *под землёй*; *тайна*, окружающая пещеру, и *грёзы*, которые видит в ней Люцифер, усиливают её обособленность,

удалённость от мира (и лирического субъекта) и придают ей ирреальный и фантастический характер.

Во второй строфе дистанция сокращается – появляется сама смерть: «Ты умрёшь бесславно иль со славой, / Но придёт и властно глянет в очи / Смерть, старик угрюмый и костлявый, / Нудный и медлительный рабочий». Изображение смерти в стихотворении – в виде костлявого старика – вполне традиционно; это повсеместный символ в европейской иконографии. Слова «нудный» и «медлительный» акцентируют внимание на безразличии смерти: забирая человека, старик лишь делает давнюю и опостылевшую работу, к которой не испытывает интереса и от которой не получает удовольствия. Это безразличие лишь усиливает ужас смерти, обстоятельства которой не имеют значения, больше того, не имеют его и прожитые годы: «Ты умрёшь бесславно иль со славой» – неважно, как неважно и то, бесславно иль со славой была прожита жизнь. Перед властным взглядом смерти всё обесценивается, утрачивает смысл.

В третьей строфе происходит продолжение темы смерти как сна. При этом «огненные грёзы» из первой строфы сменяются «сном всегдашним» – чем-то однообразным и давно надоевшим, вызывающим лишь безразличие. Это же однообразие выражено в движении смерти – «по коридорам» (число которых неизвестно), «от башни и до башни» (сколько раз это повторится, также неизвестно). Если «грёзы» подразумевают некие *видения*, причём прекрасные, загадочные, доставляющие наслаждение и радость, то «сон всегдашний» – сон без *сновидений*: «стеклянным, выпученным взором» нельзя ничего увидеть. Появившись во второй строфе, в третьей смерть исчезает: её работа сделана, больше она не нужна. В этом стихотворении смерть скорее вспомогательный образ, «рабочий» Люцифера, вся задача которого состоит в том, чтобы доставить умершего к нему: «И когда, упав в твою гробницу, / Ты загрезишь о небесном храме, / Ты увидишь пред собой блудницу / С острыми жемчужными зубами». Небесный храм – иносказание Рая (храм – дом Бога), соответственно, умерший оказывается в Аду, обители Люцифера. Четвёртая строфа открывает новый, ещё более зловещий смысл слов «Ты умрёшь бесславно иль со славой»: независимо от обстоятельств смерти умерший попадёт в Ад.

Завершающая строфа содержит в себе гротескное сочетание наслаждения и боли: «Сладко будет ей к тебе прикинуть, / Целовать со злобой бесконечной. / Ты не сможешь двинуться и крикнуть... / Это всё. И это будет вечно». Это соединение составляет саму сущность

порока, олицетворённого блудницей. А. Осипович указывает на то, что в стихотворении находит реализацию «мысль немецких мистиков о сладострастии ада» [Осипович 1983: 3]. Но если блуднице «сладко», то умершему *бесконечная злота* поцелуя и *острые жемчужные зубы* причиняют невыносимую (и вечную) боль. Так же проходит различие «огненной грёзы» и «сна всегдашнего»: и то, и другое видение одной и той же загробной реальности зависит от субъекта восприятия – Люцифера в первом случае и умершего во втором.

В стихотворении «За гробом», несмотря на всё его своеобразие и «экзотизм», находят осуществление традиционные образы и идеи французских и немецких романтиков и символистов. «В общем, кажется, г. Гумилёв еще не нашёл себя, своей манеры, своей области и своего стиха. Теперешняя его книга – лишь преддверие, лишь обещание, к которому, впрочем, стоит прислушаться; настоящее же творчество поэта еще впереди» [Гофман 2000: 350], – писал о «Романтических цветах» Виктор Гофман. Стихотворение «Рабочий» из сборника «Костёр» принадлежит уже именно такому, «настоящему» творчеству.

Смерть-рабочий в стихотворении «За гробом» был лишь одним из многих образов. В «Рабочем» он выдвигается на передний план, на что указывает само заглавие; при этом Гумилёв обыгрывает слово «рабочий», изображая смерть во время настоящей, фабричной работы, что делает образ смерти реалистическим и объёмным. Больше того, поэт отступает от архаического образа смерти: изображая смерть в условиях урбанизированной современности, он придаёт ей соответствующий облик – фабричного рабочего, совершая тем самым смелый художественный эксперимент. Таким образом, не только художественный смысл стихотворения, но и связь его со стихотворением «За гробом», объясняющая появление самого образа рабочего, отвергает любую попытку интерпретировать стихотворение в «классовом» ключе. Между тем, именно таким долгое время было ведущее направление интерпретации «Рабочего». Обзор подобных попыток дан в комментариях к этому стихотворению в третьем томе полного собрания сочинений Гумилёва [Гумилёв 1999: 372-373].

В «Рабочем» поэт уже не стремится к образной «пестроты», сосредоточиваясь на образе смерти, уже не вспомогательном, а центральном: «Он стоит пред раскалённым горном / Невысокий старый человек. / Взгляд спокойный кажется покорным / От миганья красноватых век» [Здесь и далее текст стихотворения цитируется по изданию: Гумилёв 1999: 103]. Примечательно, что и в этом

стихотворении поэт делает акцент на *взгляде* смерти. Но властность сменяется спокойствием и даже покорностью, что говорит о явственном изменении представления о смерти.

Все усилия и устремления рабочего направлены на изготовление орудия убийства, в этом весь смысл его существования как персонифицированной смерти: «Все товарищи его заснули, / Только он один ещё не спит: / Всё он занят отливаньем пули, / Что меня с землёю разлучит». Назвав последние два стиха строфы «римфовой прозой», Вадим Шершеневич [Под псевдонимом Г. Гальский: Гальский 2000: 462], сам того не подозревая, указал на важную особенность этого стихотворения: его *прозаичность, обыденность* в противовес романтической инфернальности стихотворения «За гробом» и всей ранней поэзии Гумилёва в целом. Пуля предназначена конкретному человеку – лирическому «я». Это уже не абстрагированный лирический субъект, речь идёт не о «твоей» или ещё чьей-то смерти, но о «моей», и всё стихотворение проникнуто глубоко личным её переживанием. Даже само по себе изготовление пули вносит элемент интимного, близкого отношения: один человек готовит пулю для другого, и тем самым между ними устанавливается своеобразная и очень тесная связь. Такой личной связи между смертью и умирающим не было в стихотворении «За гробом».

Сам рабочий, закончив пулю, из воплощённой смерти становится просто человеком, о чём свидетельствует изменение его взгляда (который в двух этих стихотворениях является ведущей характеристикой образа смерти): «Кончил, и глаза повеселели. / Возвращается. Блестит луна. / Дома ждёт его в большой постели / Сонная и тёплая жена». В глазах рабочего появляются человеческие эмоции (ср. «Смерть, старик *угрюмый*»), теплота горна как инструмента уничтожения сменяется теплотой дома и чувства, что только усиливает «непотусторонность», человечность смерти-рабочего.

Но именно эта «непотусторонность» позволяет поэту показать подлинный ужас смерти. Смерть к человеку приходит от такого же человека, у которого есть жена, дом, работа, товарищи. Эта обыденность, *простота* смерти пугает сильнее, чем фантастическая фигура из народной иконографии, и это настоящее достижение Гумилёва, выводящее стихотворение на качественно иной художественный уровень. Интересно, что о такого рода «ужасе повседневного» упоминал в письме к Максимилиану Волошину от 6 марта 1909 года учитель Гумилёва Иннокентий Анненский: «А разве многие понимают, что такое *слово* – у нас? Да почти никто. [...] за последнее

время и у нас ух! как много этих, которые нячатся со словом и, пожалуй, готовы говорить об *его культуре*. Но они не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т.е. самое *загадочное* – может быть именно слово – *будничное*» [Анненский 1979: 486].

С изготовлением пули смерть переходит из рабочего в изделие: «Пуля им отлитая, просвищет / Над седою, вспененной Двиной, / Пуля, им отлитая, отыщет / Грудь мою, она пришла за мной». В этих стихах усиливается мотив предназначения, личной направленности смерти. При этом пуля наделяется признаками живого существа: «отыщет», «пришла за мной» (ср. «смерть *пришла*»). Не забыт и сам рабочий, дважды повторяется указание на него: «пуля, *им* отлитая».

Если в стихотворении «За гробом» внимание уделялось посмертному состоянию, то в «Рабочем» целая строфа посвящена переживанию самого момента смерти, что снова отличает схематичность и условность первого стихотворения от реалистичности и жизненности второго: «Упаду, смертельно затоскую, / Прошлое увижу наяву, / Кровь ключом захлещет на сухую, / Пыльную и мятую траву». Подробное, детализированное описание травы объясняется тем, что трава – последнее, что видит лирическое «я» в своей жизни. Но об этом не сказано прямо, поэт избегает намеренного трагизма, громких и подчёркнуто зловещих интонаций, какие слышатся в стихах «Ты не сможешь двинуться и крикнуть... / Это всё. И это будет вечно».

В стихотворении актуализируется ещё один элемент смысла слова «рабочий». Смерть, воплощённая в невысоком старом человеке, не желает зла лирическому «я», она просто делает свою работу, за которой стоит некто другой: «И Господь воздаст мне полной мерой / За недолгий мой и горький век. / Это сделал в блузе светло-серой / Невысокий старый человек». Как носителя зла не воспринимает рабочего и лирическое «я»: в этих стихах нет ни осуждения, ни ненависти. Смерть – подручный, своей работой выполняющий волю Господа. Само слово «воздаяние» несёт в себе семантику справедливости, беспристрастности: воздать можно как за зло, так и за благо. Осознавая это, лирическое «я» встречает смерть с подлинным смирением (ср. саму этимологию слова смирение: от *сѣмѣрити*, восх. к *мѣра* [Фасмер 1996: 688] – «И Господь воздаст мне полной *мерой*»). Наконец, характерно, что если в стихотворении «За гробом» смерть приводит человека к Люциферу, то в «Рабочем» она действует от имени Бога (что, однако, не следует воспринимать как реально имевший место переход от «дьяволопоклонничества» к ортодоксальной религии. Люцифер в первом стихотворении

появляется скорее по эстетическим причинам; ср. у Иннокентия Анненского: «Не ушли стихи Н. Гумилёва и от дьявола, конечно. Только у Н. Гумилёва это, к счастью, не карамазовский дьявол, а совсем другой» [Анненский 2000: 348]).

Несмотря на крайне незначительный «удельный вес» образа смерти-рабочего в творчестве Гумилёва, стихотворения, в которых он появляется, отражают суть творческой эволюции Гумилёва и характер пути, пройденного художником за девять лет. Стихотворение раннего периода отличается вольным или невольным обращением (граничащим с подражанием) к традициям немецких и французских романтиков и символистов. Поэт нагнетает в нём атмосферу тайны и ужаса, за счёт чего стихотворение становится причудливым и даже вычурным в своей нарочитой инфернальности. Всё это придаёт стихотворению несколько искусственный, синтетический характер. При всей интересности стихотворения его, выражаясь словами И. Анненского, «жаль было бы долго и пристально смаковать и разглядывать на свет: дал скользнуть по желобку языка – и как-то невольно тянешься повторить этот сладкий зелёный глоток» [Анненский 2000: 347].

В «Рабочем» поэт отходит от демонстративности и символистской инфернальности. Иной мир раскрывается в нём *акмеистически* (на момент написания стихотворения уже была готова акмеистическая программа и напечатаны акмеистические «манифесты»): в единстве с миром обыденным. Исчезает вычурность, взамен усиливается нагрузка на деталь: от акцентуации на *внешнем* поэт переходит к *внутреннему*, простота формы выражает насыщенное содержание, спокойный эмоциональный тон сочетается с глубоким переживанием. В этом стихотворении ярко проявлено устремление поэта к высшей реальности, настойчивое желание познать и постичь её как саму по себе, так и в её проявлениях в мире людей (ср. в «Памяти»: «Я возревновал о славе Отчей, / Как на небесах, и на земле» [Гумилёв 2001: 92]). Проявившееся в «Рабочем» визионерство Гумилёва станет отличительной чертой его лучших стихотворений.

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. – М.: Наука, 1979. (Литературные памятники)

Анненский И.Ф. О романтических цветах // Н.С. Гумилёв: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилёва в оценке русских мыслителей и исследователей / 2-е изд. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. (Русский путь)

Гальский Г. Панихида по Гумилёву // Н.С. Гумилёв: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилёва в оценке русских мыслителей и исследователей / 2-е изд. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. (Русский путь)

Гофман В.В. Н. Гумилёв. Романтические цветы // Н.С. Гумилёв: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилёва в оценке русских мыслителей и исследователей / 2-е изд. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 350. (Русский путь)

Гумилёв Н.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 1. / Отв. ред. Ю.В. Зобнин. М.: Воскресенье, 1998.

Гумилёв Н.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 3. / Отв. ред. Ю.В. Зобнин. М.: Воскресенье, 1999.

Гумилёв Н.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. / Отв. ред. Ю.В. Зобнин. М.: Воскресенье, 2001.

Левинсон А.Я. Гумилёв. Романтические цветы // Н.С. Гумилёв: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилёва в оценке русских мыслителей и исследователей / 2-е изд. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. (Русский путь)

Михайлов А.И. Николай Гумилёв и Николай Клюев // Николай Гумилёв и русский Парнас: материалы научной конференции 17-19 сентября 1991 года. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1992. [Электронный ресурс]. URL: <http://gumilev.ru/about/36/> (дата последнего обращения 01.10.2014)

Осипович А. По ту сторону стиха // Русская мысль, 27 октября 1983.

Самый непрочитанный поэт: Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилёве // Новый мир, 1990. № 5.

11. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 томах. Т. 3 / 3-е изд. СПб.: Изд-во «Азбука», изд. центр «Терра», 1996.

Статья рекомендована д.ф.н., доц. Н.В. Налегач

О.В. ПОСПЕЛОВА

(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)

УДК 821.161.1-1(Клюев Н. А.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

«СКИФСКИЕ» И «ХЛЫСТОВСКИЕ» ИСТОКИ ОБРАЗА-СИМВОЛА «БЕЛАЯ ИНДИЯ» В ПОЭЗИИ Н.А. КЛЮЕВА

Аннотация: В статье рассматриваются «скифские» и «хлыстовские» истоки феномена Белой Индии в поэзии Н. Клюева, ведущие к пониманию символа-образа как идеальной модели мира, выстраиваемой на религиозных и эстетических основаниях. В рамках «скифской проблематики» показан творческий диалог Н.Клюева и А.Белого о природе и бытии поэтического слова.

Ключевые слова: «скифство», «хлыстовство», Белая Индия, полигенетизм, бытие поэтического слова

Образ «Руси-Индии», «нашей Индии», «Белой Индии» неоднократно возникает в поэзии Николая Клюева разных лет, но его ключевая позиция особенно заметна в произведениях 1916–1920 гг.: «Домик Петра Великого...» (1920 г.), «Оттого в глазах моих просинь...» (1916), «Печные прибои пьянящи и гулки...» (ок. 1916-1918), «Вылез тулуп из чулана» (между 1916 и 1918 гг.), «О ели, родимые ели...» (между 1916 и 1918 гг.), мини-поэма «Белая Индия» (между 1916 и 1918 гг.) и другие [Клюев 1999].

Содержательная наполненность «Белой Индии» настолько глубока и символична, а природа неоднозначна, что это позволяет исследователям предлагать разные интерпретации данного феномена. Так, в Белой Индии усматривают революционную подоплеку (К.С. Львова), отражение концепции евразийства (В.А. Доманский), фольклорный былинный образ «Индеюшки богатой» (В.Г. Базанов), сказочно-мифическое Беловодье (В.Г. Базанов), Град-Китеж (С.В. Бурдина, Н.А. Криничная), «избяной космос» (С. Ларионова, Л.К. Шевцова), аналог космического порядка, Мирового Ритма, Высшей Мудрости (С.Г. Ситько), страну поэзии, поэта, подлинного Слова (Е. Семенова), выражение сектантского – хлыстовского, скопческого мировоззрения (А.М. Эткинд, Н.М. Солнцева), реальный

факт исторической географии (Н.С. Новогородов), аналог русских северных монастырей (Ю.Ю. Будникова).

«Белая Индия» предстает сложным мифопоэтическим образом, синтезирующим в себе разные культурные и духовные традиции: христианские, еретические (хлыстовские), языческие, ведические (индуистские). Полигенетизм символа может быть объяснен как духовными исканиями самого Клюева, опирающегося на народную культуру, неортодоксальное христианство, индийский мистицизм, так и общими тенденциями эпохи, творческими поисками художников Серебряного века, ориентированных на синкретизм искусств, синтез западных и восточных культур, религиозный мистицизм, оккультизм, теософию и антропософию.

Среди истоков образа «Белой Индии» следует особо выделить «хлыстовство» и «скифство» как религиозно-мистическое и идейно-эстетическое «течение», во многом определившие поэтическое мировоззрение Клюева.

Николай Клюев был участником литературного объединения «Скифы», два альманаха которого были изданы в 1917 и 1918 годах. В первом из них опубликован цикл стихов поэта «Земля и железо» (1916), включающий в себя такие стихотворения, как «Есть горькая супесь, глухой чернозем...», «У розвальней – норы, в телеге же – ум...», «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...», «Где пахнет кумачом – там бабы посиделки...», «Оттого в глазах моих просинь...». Примечательно, что именно в данном цикле впервые упоминается «индийская земля», а в стихотворении «Оттого в глазах моих просинь...» впервые возникает образ «Белой Индии» как страны, «преисполненной тайн и чудес».

Включенность данного цикла в «скифский» сборник неслучайна. Многие его мотивы так или иначе связаны со «скифской» тематикой, которая в самом широком смысле может быть определена как приход на смену старому миру мира нового, на смену мещанина, обывателя – вольного, смелого, «пламенного» скифа, бесстрашно рушащего старые формы во имя созидания мира будущего.

Так, в цикле «Земля и железо» отчетливы мотивы «скифской» вольницы, дальнего пути («В кручине по крыльям, пригожих лицом Мы «соколом ясным» и «павой» зовем. Узнайте-же ныне: на кровле конек Есть знак молчаливый, что путь наш далек» [Клюев 1999: 293-294]), скифская «пламенность» и связь с землей («Мы внуки земли и огню родичи, Нам радостны зори и пламя свечи, Язвит нас железо, одежд чернота, – И в памяти нашей лишь радуг цвета» [Клюев 1999: 293]),

мотивы «конца мира» и его нового творения («*Сметутся народы, иссякнут моря, Но будет шелками расшита заря, – То девушки наши, в поминок векам, Расстелют ширинки по райским лугам*» [Клюев 1999: 294]). При этом надо отметить, что для Клюева, как выразителя крестьянских дум и чаяний, преобразование мира связывается прежде всего с возрождением «избяной Руси», освященной светом истинной религии («*Изба – колесница, колеса – углы, Слетят серафимы из облачной мглы, И Русь избяная – несметный обоз! – Вспарит на распутья взывающих гроз...*» [Клюев 1999: 294]). Именно «избяной Руси» и избе как крестьянскому микрокосму, в центре которого «*мужицкие Веды*», уготовано стать «раем» на новой земле. В этом проявляется отличное от других представителей «скифской» группы понимание Клюевым революции, которая не мыслится им без возвращения к национальным культурным истокам, патриархальному миру крестьянской Руси, где в чистоте и первозданности хранится поэтическое и духовное слово.

Как отмечает Е. Семенова, именно «в рамках проблематики «скифского» кружка» находят выражение представления об «истинном Слове» как «носителе Высшей мудрости» и «залоге грядущего преобразования» [Семенова 2003: 232]. Исследовательница указывает на так называемый «скрытый диалог» Андрея Белого и Николая Клюева о «живом» поэтическом слове, воплощенном в двух образах-символах: «Жезле Аарона» (у Белого) и «Белой Индии» (у Клюева).

В статье 1919 года «Порванный невод» Клюев так поясняет свое представление о «Белой Индии»: «Иконописные миры, где живет последний трепет серафимских воскрылий, волок, преодолев который, человек становится космическим существом и надмирным гражданином, внутренний гром слова – былинного, мысленного, моленного, заклинательного, радельного и еще особого человеческого состояния, которое мужики-хлысты зовут Рожеством ангелов – вот тайные, незримые для гордых взоров вехи, ведущие Россию – в Белую Индию, в страну высочайшего и сейчас немислимого духовного могущества и духовной культуры» [Клюев 2003: 146-147]. Таким образом, Белая Индия у Клюева – это страна, прежде всего, «духовного» будущего, ключевое место в котором занимает «внутренний гром слова», связанного и с «иконописными мирами», и с преодолением пространственных и временных границ, когда «человек становится космическим существом и надмирным гражданином».

В поэтическом трактате Андрея Белого «Жезл Аарона (О Слове в поэзии)», опубликованном в первом сборнике «Скифы» (1917), речь

также идет о Слове как носителе природной мудрости: «...в слове явлена нам духовность *природы сознания*; в слове явлена нам *природа духа* в законе; слово-корень – закон жизни духа в природе; и выражение закона – цветущая мифом метафора» [Белый 2006, 383].

Следует отметить, что в поэтических концепциях обоих художников истинное, «живое» слово неизменно связывается с «древом» и «корнем», то есть с природным, естественным началом жизни. Сам «жезл Аарона» – это поэтическая метафора чудесного преобразования слова, его «расцветание» новыми смыслами, перспектива «прорастания» «третьего смысла» слова – «смысла звука-мысли». «Белая Индия» тоже связывается со «словесным деревом», «певчим светом»:

Певчим светом алмазно заиндивел

Надо мной *древословный* навес,

И страна моя, Белая Индия,

Преисполнена тайн и чудес! [Клюев 1999: 298]

Можно отметить некоторые параллели между текстами Белого и Клюева, входящими в «скифский» сборник. Так, выражение «словесное дерево» появляется в клюевском стихотворении «Оттого в глазах моих просинь»:

О, бездушное книжное мелево,

Ворон ты, я же тундровый гусь!

Осняет *Словесное дерево*

Избяную, дремучую Русь! [Клюев 1999: 298]

Так же назван один из разделов трактата Белого, в котором поэтический организм сопоставляется с организмом дерева и соответственно поэтические категории определяются через соотнесение их с теми или иными «древесными частями»: «Слово – цельное дерево: и листья (идеи) и корни (певучие звуки) суть часть многочастности»; «Собственно содержание и форма – не *кора с древесиною*, а невидимые обыкновенному оку многолистая словесная крона и словесное корневище» [Белый 2006: 412]. При этом, рассуждая о «первоначальном Слове, рожденном в Боге», Белый в качестве примера поэзии «звуковой гармонии», поэзии, в которой «звук-мысль», «слово-мысль» сливаются воедино и рождают «слово жизни», цитирует Клюева:

Но древний рыбарь-сон, чтоб лову не скудеть,

В затоне тишины созвучьям ставит сеть [Белый 2006: 403].

Сходны взгляды Белого и Клюева на «одухотворяющую» и «одушевляющую» природу слова. Так, Белая Индия у Клюева – это мир, который создается Словом (причем не только христианским, но и языческим, ведическим) и затем служит «хранилищем» для него. В клюевской интерпретации Евангелия Бог, теряя Слово («ладанку», «талисман»), невольно дарует его Земле («нашла потеряшку и в косу вплела...» [Клюев 1999: 307]). Отсюда в Белой Индии все живет по закону Слова, несущего на себе отпечаток божественной мудрости. Слово и Звук ритуализируют обыденность, одухотворяют крестьянскую бытовую утварь, пространство крестьянской избы. Сходную жизнестроительную концепцию слова наблюдаем и у Белого: «Данный мир – недействителен; опознание в слове его есть *впервые* созданье действительности» <...> Одушевление данного мира в творимой действительности невозможно вне слова <...> Первоначальное слово мифично» [Белый 2006: 379].

Однако есть и существенное концептуальное различие во взглядах поэтов на «бытие» поэтического слова. Так, А. Белый полагает, что слово ныне «разбито», «смысл логический, смысл живой, здравый смысл в нашем слове разъяты»: «Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от древа поэзии, превратились они в палочные удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами; оно было мудрою и живою змеей; но змея умерла» [Белый 2006: 377]. В противоположность этому Клюев утверждает, что есть среда, где слово сохранилось во всей своей чистоте и первозданной мудрости, поэтичности, «живом» слоге, – это русское крестьянство: «Под игом татарского ясака, кровавой кобылы Биронов и Салтычих, человекодавов и неусыпающего червя из александровских «третьих отделений», народ пронес неугасимым чисточетверговый огонек красоты, незримую для гордых взоров *свою индийскую культуру*: великий покой египетского саркофага, кедровый аромат халдейской курильницы, глубочайшие цветочные ощущения, претворение воздушных сфер при звуке в плод, неодолимую силу колыбельной песни и тот мед внутренний, вкусив которого просветлялись Толстые, и Петры Великие повелевали <...> Тайная культура народа, о которой на высоте своей учености и не подозревает наше так называемое общество, не перестает излучаться и до сего часа» [Клюев 2003: 143-144].

Так на страницах «скифского» альманаха осуществляется творческий диалог между Белым и Клюевым о слове истинном, слове будущего, то есть преобразовании мира на духовных основаниях.

Не менее значимым истоком феномена «Белой Индии» явилось хлыстовство. «Рождение» Белой Индии Ключев связывает с особым религиозно-экстатическим состоянием, которое в среде хлыстов было названо «Рождеством ангелов». Общеизвестно, что в ранней юности Николай Ключев был тесно связан с духовными братствами хлыстов и скопцов, ритуальные практики которых были ориентированы не только на неортодоксальное христианство, но и на восточные культы, в частности на индуистский культ бога Вишну. Соединяя индуизм с неортодоксальным христианским учением, хлысты создавали своего рода синтетичную и открытую веру, не чуждую разных влияний. Так, А.А. Панченко приводит следующую цитату из работы Н.И. Барсова: «... вообще учение хлыстов об их христах на христианской почве не находит ничего себе родственного или аналогического. <...> Единственное учение, которое представляет черты сходства с хлыстовским мифом об их христах, – это индийское учение о многократных воплощениях Вишну» [Панченко 2004: 10]. Как отмечает Н.Р. Гусева, «Вишну издревле считается самым «демократичным» божеством, своего рода «богом для всех», что и явствует из его имени, в которое входит частица «в и ш» – «весь (народ)» [Гусева 1997: 69].

Н.Р. Гусева пишет также о явном доказательстве того, что «индийская» вера не была чужда хлыстам, – об их так называемой «индийской песне», «смысла которой никто не доискивался, принимая ее непонятность за Божью данность» [Гусева 1997: 68]. Текст этой песни звучит так:

Савишран само
Капиласта гандря
Дараната шантра
Сункара пуруша
Моя дева Луша.

Н.Р. Гусева, будучи профессиональным индологом, расшифровала смысл непонятной песни, которая оказалась не чем иным, как «гимном индусскому богу Вишну, фонетически и грамматически искаженному в изложении хлыстов» [Гусева 1997: 68]. Приведем и этот перевод:

О ты, Всеравный, Одаривающий,
Пребывающий в солнце (в душе солнца, или: «душа солнца»)

Умиротворенный Владелец раковины,
Творящий добро (несущий счастье) человеку,
Чудо, светящее с небес.

Как такой древний гимн попал к хлыстам, остается загадкой. Возможно, как пишет Гусева, «через сектантов из среды купцов, которые вели торговые операции в Астрахани и ниже по Каспийскому морю – в Азербайджане и Персии. Здесь они не раз встречались с индийскими торговцами <...> и могли слышать, да и не раз, их молитвенные обращения к богу солнца и правды – Вишну» [Гусева 1997: 69].

Возможно, что секта хлыстов и была тем источником, который знакомил Ключева с Индией и ее религиозным культом. Отсюда и образ Руси-Индии, Белой Индии может быть объяснен через сопоставление с духовными поисками названных религиозных братств.

Таким образом, можно говорить о «скифской» и «хлыстовской» основе Белой Индии в творчестве Ключева. В рамках скифства Белая Индия выступает моделью нового мира, решающую и главенствующую роль в котором получает Слово как аналог духовной свободы и творческой правды. В рамках хлыстовства Белая Индия – творение мира новой веры, основанной на религиозном синтетизме и открытости духовных границ, что в целом соответствует «скифским» исканиям: открыть новый путь к «настоящему освобождению человечества».

ЛИТЕРАТУРА

Белый Андрей Жезл Аарона (О Слове в поэзии) // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С. 376-416.

Гусева Н.Р. «Индийская песня» хлыстов // Родина. – 1997. – № 11. – С. 67-69.

Ключев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисловие Н.Н. Скатова, вступительная статья А.И. Михайлова; составление, подготовка текста и примечания В.П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.

Ключев Н.А. Словесное древо. Проза / Вступ. статья А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. – СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2003. – 688 с.

Панченко А.А. Христовщина и скопчество: Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – 2-е изд. – М.: ОГИ, 2004. – 541 с.

Семенова Е. «Страна моя, Белая Индия». Творчество Н. Клюева в 1916–1919 гг. // Образ рая: от мифа к утопии.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 230-232. – (Серия “Symposium”. Вып. 31).

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.А. Скриповой

Е.Я. ДЖАББАРОВА

*(Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

МЕСТОИМЕННАЯ ИГРА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается местоименная игра в ранней лирике Марины Цветаевой. Прослеживаются движение поэтической личности и онтологические законы ее поэтического мира. Рассматриваются местоименные формы, характерные для раннего периода творчества. В ходе анализа выделяются некоторые модели местоименной игры, к которым мы относим модели «Я», «я – ты», «я – Вы». Материал помогает в перспективе проследить связь раннего и позднего периодов творчества.

Ключевые слова: Марина Цветаева, поэзия серебряного века, ранняя лирика, местоименная игра, диалог

Марина Цветаева, бесспорно, принадлежит, воспользуемся ее определением, к «поэтам с историей», то есть поэтам, ощутимо менявшимся на протяжении своего творческого пути. Исследование местоименной игры в раннем творчестве М. Цветаевой может прояснить как движение ее поэтической личности, так и онтологические законы ее поэтического мира.

Думается, для того, чтобы войти в мир любого поэта необходимо понять его слово, но не менее важно понять и слово «отсутствующее». Говоря о местоимениях, таким «отсутствующим» словом можно назвать «мы», по крайней мере, в ранней лирике. Цветаева приходит в поэзию изначально с громко названным именем Марина и словом «я». Лишь в 1910 году проговаривает: «Люди, поверьте: мы живы тоской!» [Цветаева 1992: 35]. Однако и здесь первичней обращение поэта, его голос. Цветаева никогда не соотносит себя с толпой, скорее напротив – противопоставляет. Любая коллективность ей не свойственна, только монолог и диалог: «Послушайте! – Еще меня любите / За то, что я умру!» [Шевеленко 2002: 92]. Поэт обращается к читателю, зрителю, прохожему и ищет слуха: «Прохожий, остановись!», «К вам всем (что мне, ни в чем не знавшей меры,/ Чужие и свои?!)/ Я обращаюсь с

требованьем веры / И с просьбой о любви.», «Вы, чьи широкие шинели / Напоминали паруса» [Цветаева 1991: 52].

Показательно, что категория «я» присутствует у М. Цветаевой всегда, но раскрывается во многом в диалоге. Другими словами, ощущение себя в мире становится возможным через отражение в другом, в разговоре. При этом Другой не становится более значимым, чем поэт. Иногда ее «я» оказывается скрытым в тексте, но вполне узнаваемым через глагольные формы: «Посвящаю эти строки / Тем, кто мне устроит гроб» [Цветаева 2013: 18]. Диалог в ранней лирике намеренно «повернут» не на адресата, но на себя, даже в стихотворении, в котором жанровое обозначение вынесено в заглавие и предполагает совершенно особый тип соотношения «Я – ты» – «Молитва»: «Христос и Бог! Я жажду чуда / Теперь, сейчас, в начале дня!» [Цветаева 1991: 36]. Бог становится собеседником поэта, стихотворение – разговором душ, и главным в нем – не рассуждающая жажда чуда. Принципиальна сама интонация в обращенности поэта к Богу: абсолютное осознание собственного голоса и постоянный слух к самой себе будет свойственен Цветаевой и в поздней лирике.

Интересно, что Цветаева-ранняя иногда заведомо, заранее говорит «ты», и лишь в обиде или недосыгаемости – «Вы»: «Ты мудрый, Ты не скажешь строго: / – «Терпи, еще не кончен срок». / Ты сам мне подал – слишком много! / Я жажду сразу – всех дорог!» [Цветаева 1991: 36]. «Вы» для нее – это книги, это впоследствии Сергей Эфрон, Байрон, Рильке. Это будут люди, исторические события, даже природа, но это «Вы» всегда то, до чего поэт может дотянуться рукой. В обращении к «ты» для Цветаевой нет времени, условностей и границ: «Мимо окон моих – бесстрастный – / Ты пройдешь в снеговой тиши, / Божий праведник мой прекрасный, / Свете тихий моей души» [Цветаева 2013: 53].

«Ты» в данном случае, как раз становится средством передачи всеобщего и глобального через индивидуализацию: «Из рая детского житья / Вы мне привет прощальный шлеге, / Неизменившие друзья / В потертом, красном переплётё»; [Цветаева 2013: 82]. «Я думаю об утре Вашей славы, / Об утре Ваших дней, / Когда очнулись демоном от сна Вы / И богом для людей» [Цветаева 1991: 51]; «Вечерние поля в росе, / Над ними – вороны... / – Благословляю Вас на все / Четыре стороны!» [Цветаева 1991: 62]; «Я полюбила Вас, / Анна Ахматова» [Цветаева 1991: 62];

Каждый раз ощутима интонация личного послания, в котором Цветаева раскрывается сама. Это может быть послание к возлюблен-

ному, к умершему поэту, к своему идеалу, даже к неодушевленному предмету, но каждый раз она посредством другого раскрывает новую грань себя.

Все становится для поэта индивидуальным: "праведник мой», "вы мне <...> неизменившие друзья", тем самым индивидуализируется как обращение к адресату, так и сам адресат. В том числе и чувство, которое изначально принадлежит только поэту. Это может быть благословление, любовь, восхищение, но именно чувство первичнее подчас объекта или субъекта, на которое оно направлено. Примечательно, что даже в обращении к Анне Ахматовой первично «Я»: "я полюбила".

Исследователь Е. Фарино отмечает, что у Цветаевой "имеет место не деперсонализация, а наоборот – обретение абсолютной Личности, абсолютной тождественности самому себе" [Фарино 2004: 153].

Главное противопоставление Цветаевой: «я – ты», и лишь иногда «я – Вы». Обращение к "Вы" не так часто в лирике, сколько в письмах, но и в том и в другом случае обращение не просто подчеркивает отношение поэта к Другому, но и становится формой осознания поэтом самого себя, способностью осознать собственную значимость и тем самым сократить дистанцию к адресату. Финал стихотворения «К Байрону» еще раз убеждает в том, что поэт причисляет себя к недостижимому: «Я думаю еще о горсти пыли, / Оставшейся от Ваших губ и глаз... / О всех глазах, которые в могиле. / О них и нас» [Цветаева 1991: 51].

Тем самым, недостижимость становится двоякой, с одной стороны, она изначально заявлена поэтом, с другой, опровергается им. Порой «Вы» становится знаком расстояния, признаком чужого, близость уходит, и «ты» сменяется «Вы», как в стихотворении 1913 года:

Идите же! – Мой голос нем,
И тщетны все слова...
...И не оспаривает Вас Высокородный стих.
Вы можете – из-за других –
Моих не видеть глаз,
Не слепнуть на моем огне,
Моих не чуют сил... [Цветаева 2013: 22]

Отточие становится тем самым переломным моментом, где героиня срывается с «Вы» на «ты», позволяет себе слабость памяти. Здесь важно то, что Цветаевой свойственна еще одна модель

отношений: сама семантика перехода от «ты к Вы» и от «Вы к ты»: «Какого демона во мне / Ты в вечность упустил!» [Цветаева 2013: 22].

Часто Марина Цветаева обращается к третьему, постороннему, проходящему или встреченному. Как в стихотворении 1909 года «Идешь на меня прохожий». «Прохожий» и «чужой», в конечном счете, становится «своим», и поэт переходит от отстраненного к излюбленному «я – ты»:

Идешь, на меня прохожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их отпускала – тоже!
Прохожий, остановись!...
...Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
– И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли. [Цветаева 1991: 49]

Сам поэт не отрицает своей всеобращенности и всеповернутости к миру, в стихотворении 1913 года: «К вам всем (что мне, ни в чем не знавшей меры), / Чужие и свои?!». Это может быть связано «с выходом из замкнутого круга размышлений о смерти» после реальной смерти отца Цветаевой в 1913 году, возникает тема «таланта жизни» (Юношеские стихи) [Шевеленко 2002: 83].

«Я» при этом не только утверждение себя, как поэта, но и всеобщность, постоянный переход от частного к общему. В лице конкретного человека поэт может видеть всеобщность какого-либо явления, качества, каким становится рыцарство, смелость, любовь. Соответственно, и сам поэт за собственным "я" прячет глобальность чувства или явления, а не только отношение: «В его лице я рыцарству верна, / И – Всем вам, кто жил и умирал без страху! – / Такие – в роковые времена – / Слагают стансы – идут на плаху [Цветаева 1991: 56].

Итак, можно говорить о нескольких моделях местоименной игры в лирике ранней Цветаевой:

- Утверждение «я» как голоса, как самобытного и самоценного ощущения себя как поэта («Что и не знала я, что я – поэт»). Постоянное подчеркивание своей индивидуальности и позиции относительно всего мира, Цветаева ищет себя во всех явлениях и потому ощущает потребность обозначить себя.

- Соотнесенность «я» и «ты», пожалуй, одна из важнейших для ранней лирики, вечный и открытый диалог. Познание поэтом себя не

завершается исключительно на собственном видении, для этого необходимо чувство, объектом которого становится Другой. Именно чувство становится завершающей фазой в познании мира поэтом, его зеркалом.

• «Я» и «Вы», между которыми всегда возможен диалог и именно поэтому поэт склонен к категории «Вы». Отличие этой модели от предыдущей в том, что дистанция здесь может серьезно различаться. Восхищение и мнимая временами недостижимость или же напротив – неприятие и невозможность любого диалога.

• Всеобращенность «Я», что появляется в поздней лирике. Поэт уже вырастает и под местоимением "я" может оказаться чувство, состояние, ощущение, а не только конкретный человек. Соответственно, и Другой воспринимается поэтом как что-то большее, чем просто человек или собеседник.

Думается, местоименная игра в ранней лирике поэта позволяет нам не только выделить основные модели, по которым выстраиваются отношения Цветаевой с миром и с людьми, но в перспективе проследить связь раннего и позднего периода творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Ариадна Эфрон. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери/ Под ред. Н.Н. Глушечковой. – 2-е изд. Калининград, 2001. – 650 с.

Ежи Фарино "Введение в литературоведение": Учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.

Марина Цветаева. Микрокнига – Харьков: "Фолио" 2013. – 126 с.

Марина Цветаева. Стихотворения. Поэмы. [Электронный ресурс]. 1996. URL: <http://rupoem.ru/cvetaeva/iz-ryaya-detskogo.aspx> (дата обращения: 14.10.2014).

Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы – Свердловск: Сред.-Урал. книж. изд-во, 1991. – 528 с.

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О. А. Скриповой

Ю.С. ВЫСОЦКАЯ

*(Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Мандельштам О.)»19»
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

БЫТИЕ КАК ТВОРЧЕСТВО В «ЕГИПЕТСКОЙ МАРКЕ» О. МАНДЕЛЬШТАМА (К ВОПРОСУ О СТИЛЕВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПОВЕСТИ)

Аннотация. В статье рассматриваются особенности художественного стиля О. Мандельштама, обусловленные стремлением автора к объединению противоположных эстетических смыслов.

Ключевые слова: проза, художественный образ, стиль, метафора, творчество.

Ощущение крайней нестабильности и катастрофичности мира, столь характерное для эпохи рубежа XIX – XX веков, не могло не затронуть искусства слова. «Египетская марка» О. Мандельштама наглядно демонстрирует изменение традиционных форм повествования и художественных образов: так, фабула повести оказывается редуцированной, формы объективного мира и человека предстают настойчиво «расщепленными» и деформированными, формальные связи между главами произведения практически отсутствуют, логические связи между немногими событиями становятся предельно ослабленными.

В художественном мире «Египетской марки» действует новая эстетическая установка, которую сам автор характеризует как попытку мгновенного одновременного «схватывания» всего комплекса связей между событиями реального мира посредством поэтики «разрывного» письма: «Действительность носит сплошной характер. Соответствующая ей проза... всегда образует прерывистый ряд. Но только та проза действительно хороша, которая всей своей системой внедрена в сплошное, хотя его невозможно показать никакими силами и средствами. Таким образом, прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного» [Мандельштам 1968: 193-194]. Таким образом, появление текста, единство которого основывается на новых, неклассических, принципах и обеспечивается заменой причинно-следственных связей ассоциативными, целостного образа –

метонимически «расщепленными» структурами, а сюжетного движения – парадоксальной энергией авторского слова, является вполне закономерной реализацией эстетической «программы» автора, постоянно осмыслявшего и «переживавшего» создаваемую им художественную форму.

Стиль «Египетской марки», вырастающий из «разрывных», конфликтных словесных форм, моделирует ситуацию творчества в катастрофическую эпоху и одновременно определяется этой ситуацией – ее свободой, неожиданностью, удивлением, которые еще в «Утре акмеизма» становятся предметом размышлений Мандельштама: «...поэзия, – пишет он, – получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться...» [Мандельштам 1990: 2, 144]. Иначе говоря, слово автора обладает в тексте своего рода «дуальностью»: возникшая как слово о катастрофе бытия, несущее на себе след коллективной и индивидуальной травмы (Е. Павлов, М. Липовецкий), оно в то же время демонстрирует преодоление этой травмы в самом акте творчества, раскрывая при этом эстетические смыслы реальности.

Многочисленные и стремительные словесные метаморфозы (целые каскады метафор, метафорические системы), создаваемые художником, образуют открытое пространство неисчерпаемых смыслов, рождающихся в области прямого говорения автора. Конфликтная стилевая форма, «преодолевая» себя, одновременно себя «исполняет», обретая полноту и завершенность в голосе авторского «я», который, являясь голосом творческой личности, творит особые эстетические смыслы, практически приравнивая бытие к акту творчества. «Слово – это поток энергии, преобразующий реальность, а не просто двойная метафора», – предельно точно характеризует Е. Глазова потенциал мандельштамовского художественного слова [Глазова 2012: 69].

Такая энергия «встречного» движения, осуществляемого в художественном тексте, демонстрирует единственное и неоспоримое присутствие в его пределах творческого сознания, «взрывающего» пустоту и страшную бессмыслицу мира. В сознании и, соответственно, в слове художника самые обыденные детали преображаются и приобретают качества художественно сотворенных, новых, небывалых реалий: «...Эта перегородка...представляла собой довольно странный иконостас...» [Мандельштам 1990: 2, 62]; «...и глубже уходил в мраморную плеху умывальника...» [Мандельштам 1990: 2, 66];

«...проплыла замороженная в голубом стакане ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу...» [Мандельштам 1990: 2, 64]; и наконец – сюжетно организованное сравнение, где авторский голос звучит с особой настойчивостью: «...А я бы роздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот. Все это вместе просится на плафон...» [Мандельштам 1990: 2, 68].

Свободное вторжение автора в текст является одной из наиболее характерных особенностей стиля «Египетской марки», демонстрирующих независимость и предельную свободу творческой личности, способной не только к метафорическому преобразению реальности, но и к ее пересозданию. Слово художника вскрывает эстетический потенциал бытия, восстанавливая тем самым его утраченную гармонию, внося порядок и смысл в его хаотичное движение. В предельно резкой, остро-контрастной, взрывной прозе Мандельштама мы, тем не менее, внезапно улавливаем столь знакомый, сильный и, в то же время, негромкий голос Мандельштама-лирика, стремящегося уловить и запечатлеть ускользающую красоту мира (вспомним его ранние стихи «Звук осторожный и глухой...», «Сусальным золотом горят...», «Только детские книги читать...», «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...», «На бледно-голубой эмали...» и более поздние строки «Мы с тобой на кухне посидим...», «Нынче день какой-то желторотый...» и др., где лирическое «я» словно бы растворено в окружающем бытии). Эта «слитность» авторского начала с окружающим миром соотносит лирические и прозаические творения Мандельштама, и, вместе с тем, разводит их, раскрывая жестко-контрастный характер его прозы (Египетской марки) – в частности), интенсивно «говорящей» стилем парадокса. Таким образом, в художественную систему, отмеченную динамикой самоуничтожения, входит другая энергия – созидательная и гармонизирующая энергия прекрасного, заключенная в авторском слове иного рода – слове, метафорически преобразующем действительность и вскрывающем работу творческого сознания, устанавливающим неявные и неожиданные ассоциативные связи между привычными сферами реальности.

Мы увидели, что высшей степени конфликтная форма текста восходит к «большой» стилевой закономерности творчества художника. Стиль Мандельштама, исполняющий себя в единстве этих «спорящих-встречных» движений, характеризуется напряженной дуальностью, предполагающей двойное, разрушительно-созида-

тельное, действие. Пространство пустоты и небытия, конструируемое в соответствии с ним, выстраивается алогичными словесными сцеплениями, внезапными метонимическими «расщеплениями» и аномальными диспропорциями образов. Д. Сегал справедливо замечает, что «проза Мандельштама построена на принципе асимметрии, отсутствия уравновешенности конструктивных элементов» [Сегал 2006: 435]. Однако принцип этот, на наш взгляд, обладает способностью конструирования не только апокалиптических, но и эстетических смыслов, ибо наряду с угрожающей атмосферой «стертости», болезненности и тревоги, в текст Мандельштама входит и сильнейшая энергия преодоления, истоком которой для автора всегда становится неотъемлемая свобода творчества, реализующаяся в «метапрозаическом» компоненте «Египетской марки». Процесс создания произведения искусства сопровождается одновременной авторефлексией, свободно вторгающейся в текст и создающей в нем пространство иных, творческих, смыслов. Вот он, голос художника, осмысляющий способ собственного конструирования прозы – способ «рассечения» «тела» произведения и воссоздания его целого на иных, импровизационно-динамических, основаниях:

Я не боюсь бессвязностей и разрывов.
Стригу бумагу длинными ножницами.
Подклеиваю ленточки бахромкой.
Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная.
Она – черновик сонаты... [Мандельштам 1990: 2, 75].

И далее: «...Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово, как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту...» [Мандельштам 1990: 2, 81]; «Я, признаться, люблю Мервиса...» [Мандельштам 1990: 2, 81]; «Всякая вещь мне кажется книгой...» [Мандельштам 1990: 2, 81]; «Я не знаю жизни...» [Мандельштам 1990: 2, 81]; «...Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!...» [Мандельштам 1990: 2, 86] и др. Кроме того, назовем уже упомянутые метафорические «трансформации» реальности (например, цепочка образов: портной Мервис – греческий сатир – певец-кифаред – еврипидовский актер [Мандельштам 1990: 2, 81]; или – «Фонтанка – Ундина барахольщиков» [Мандельштам 1990: 2, 71], «Пизанская башня керосинки» [Мандельштам 1990: 2, 75], «нотная страница – диспозиция боя парусных флотилий» [Мандельштам 1990: 2, 73] и т.д.), возникающие на основе

ассоциативных связей, раскрывают принципы творческой интерпретации бытия, свойственной сознанию художника и противостоящей самоуничтожающейся действительности. Так, казалось бы, произвольно совмещенные строки, становящиеся «знаком» сбивчивой, полиритмичной мандельштамовской прозы, открывают «управляющую» ею творческую тенденцию – тенденцию «раскалывания» художественной реальности и, одновременно, – «собрания» ее силой мощного гротескного контраста, тяготеющего к предельной, парадоксальной выраженности. Эта стилевая закономерность определяет специфику прозаического творчества Мандельштама.

Эстетические смыслы бытия, вскрываемые напряженно-дуальным стилем автора, самостоятельны, постоянны и не устранимы хаосом надвигающегося опустошения. Реализуясь в тексте как акты творческого пересоздания реальности, они наделяют «Египетскую марку» энергией преодоления тотального небытия, образуя, по словам Н. Петровой, «взаимонаправленное, встречное движение человека и мира» [Петрова 2001: 62]. Это движение, осуществляющееся словно бы вопреки всем «бессвязностям и разрывам» художественного мира мандельштамовской повести, является устойчивым качеством стиля автора, наполненного поистине «жизнестроительной» энергией.

ЛИТЕРАТУРА

Глазова Е., Глазова М. Подсказано Дантом. О поэтике и поэзии Мандельштама. – М., 2012. 720 с.

Липовецкий М. Аллегория истории: «Египетская марка» О. Мандельштама // *Липовецкий М.* Паралогии. – М., 2008. С. 73-115.

Мандельштам О.Э. Записные книжки. Заметки // Вопросы литературы, 1968, № 4. С. 180-204.

Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2 т. Т.2. Проза. Переводы. – М., 1990. 464 с.

Павлов Е. Шок памяти. – М., 2005. 224 с.

Петрова Н. Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама. – Пермь, 2001. 311 с.

Эйдинова В. Энергия стиля. – Екатеринбург, 2009. 332 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. В.В. Эйдиновой

Т.С. ДУБРОВСКИХ

*(Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(АСЕЕВ Н.)»19»

ББК ШЗЗ(2РОС=РУС)6-8,44

ИНТЕГРИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ МОТИВА ИЗМЕНЕНИЯ В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ КНИГЕ Н. АСЕЕВА «ПРОЗА ПОЭТА»

Аннотация: В настоящей статье рассматривается специфика функционирования ведущего для новеллистической книги Николая Асеева «Проза поэта» мотива изменения. Доминантная повествовательная единица, формирующая общее семантическое поле художественного единства, позволяет эстетически объемно изобразить двойственные отношения человека и действительности в точке пересечения временных измерений и организовать диалектически сложную идейно-содержательную целостность полиструктурного произведения.

Ключевые слова: Николай Асеев, книга, художественное единство, циклизация, мотивная структура.

В координатах отечественного историко-литературного процесса 20-е годы XX века становятся периодом активного развития прозаической циклизации. Изобразительные возможности новеллистического политекста – пластически гибкого и открытого экспериментам – позволяют адекватно и полно воспроизвести мозаичную картину разрозненной действительности. На фоне продолжающегося обновления жанровой парадигмы классического периода к малой прозе и вариативным формам ее художественного объединения обращаются многие поэты переходной эпохи. Так, на протяжении послеоктябрьского десятилетия «убежденный» лирик Николай Асеев, поддерживая идеологию ангажированного футуризма, регулярно примеряет на себя роль новеллиста. В 1925 году выходит первый прозаический цикл писателя «Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы». Вслед за ним в 1930 году автор публикует более объемную книгу под прозрачным названием «Проза поэта», аккумулирующую корпус созданных в 1920–30-х годах «рассказов, очерков, повестей» и

подводящую своеобразные промежуточные итоги октябрьским завоеваниям.

Феномен циклизации как продуктивного механизма укрупнения контекста продолжает оставаться одной из наиболее актуальных и перспективных областей исследовательского поиска. Особый научный интерес вызывает вопрос категориальной дифференциации такого рода многочисленных образований по степени эстетической агглютинации слагаемых частей. «Проблема (в условиях циклически объединенного эпического материала. – Т.Д.) требует именно теоретического разрешения, так как в литературоведении нет четких критериев разграничения таких дефиниций, как сборник, книга, цикл, серия, подборка рассказов и т. д.» [Пономарева 2006: 109]. В филологической традиции прозаическая книга (в качестве художественного целого, а не полиграфического продукта) имеет весьма расплывчатый терминологический статус: к автономным признакам указанной макроструктуры, как правило, относят принципиальную по сравнению с другими модификациями циклического типа структурно-семантическую разнородность, «позволяющую воссоздать образный комплекс авторского мироздания определенного этапа в его мгновенных и процессных параметрах» [Миросникова 2004: 59]¹.

Тем не менее, явление книготорчества подчиняется инвариантным законам циклообразования, то есть демонстрирует основные приметы ансамблевой формы как эффективного процесса «ощельнения» сложного мирозобраза. Речь, прежде всего, идет о доминантном принципе сопоставления и дополнения: «<...> события отличаются повторяемостью – действие, обусловленное дублированием мотивов, проблем, образов, составляющих концептосферу произведения, деталей, интонационно-речевого рисунка, нарративных структур, используемых автором, движется “по кругам”» [Пономарева 2006: 105]. Гетерогенное пространство анализируемого единства «Проза поэта», обнаруживающего заложенную автором нехронологическую композицию, выстраивается

¹ Г.С. Прохоров, выстраивая модель прозаической книги на материале средневековых «зеркал», отмечает: «<...> только смысловая цель – показать мир в его истинном единстве при всем многообразии и хаотичности – удерживает книгу как целое» [Прохоров 2004: 155]. О.Г. Егорова, анализируя поликомпонентную эпическую поэтику отечественных модернистов, приходит к выводу, что «это скорее новая жанровая форма – книга, нечто среднее между новым, фрагментарным романом и циклом» [Егорова 2004: 15].

исключительно в соответствии с логикой ассоциативно-комплементарного сцепления отдельных частей².

Проблемно-философская целостность художественно-публицистической книги формируется на базе общего комплекса сквозных мотивов³. Наиболее важным смысловым конструктом в пределах входящих в новеллистический ансамбль единиц, так или иначе затрагивающих революционные события и эпизодически отражающих эпоху фундаментального перелома, выступает лейтмотив универсального изменения, всеобъемлющей реорганизации окружающей реальности на бытовом и бытийном уровнях. Футуристически маркированное концептуальное ядро армируется посредством диалектического взаимодействия двух полярных аксиологических кодов – прагматической линии динамического преобразования и оппозиционной линии пассивистической статики. Благодаря комбинационному переплетению контрастных сюжетных «скреп», синтагматически близких или диаметрально противоположных ведущему мотиву, автору удается воплотить двойственные, неоднозначные и подчас парадоксальные отношения человека и мира на пересечении плоскостей прошлого и будущего. Контрапунктными образами претворенной в рассматриваемом макроциклическом образовании действительности выступают городская цивилизация и ее многочисленные обитатели.

Бывший участник авангардной творческой группы «Центрифуга» и энергичный сторонник левовской теории «действенной» литературы, Николай Асеев в прозаической практике, равно как и в поэтической, постулирует экзистенциальную потребность необратимого движения в качестве обязательно необходимой онтологической платформы. *«В конце концов единственное искусство – существующее реально – есть искусство изменения, линяния, смены кожи, непрестанно обновляемого сознания. Иначе ощущения бытия стали бы тусклыми, их формы стерлись бы, сгладились в смертельное безразличие. Разница ощущений есть разница жизнеспособности.*

² «Мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство, – такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива» [Силантьев 2004: 62].

³ В предпринятом исследовании мы придерживаемся позиции широкого понимания заявленной категории: «<...> в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте <...>» [Гаспаров 1993: 30].

Хотя эти ощущения могут замирать, их смена может замедляться, как ход соков в зимнем дереве. Тогда мы имеем мертвенную эпоху установки традиций. Эта эпоха – не наша. Накопление рвущихся воль дает нашей смертельную порывистость, и слава тому, кто переведет эту порывистость на ровный, неостанавливающийся ход» («Завтра») [Асеев 1963: 76]. Приведенный отрывок, отчетливо резонирующий с составляющими литературного целого на содержательном уровне, афористически емко транслирует стержневой для художественного мира писателя философский тезис. Человека, социум и саму природу определяет субстанциональный фактор непрерывного развития. Вне постоянной борьбы с догматическим мышлением и различными формами его материального проявления жизнь как непреложная ценность неизбежно девальвируется.

Галерея персонажей макротекстуального пространства разворачивается на восходящей оси условно трактуемой биологической эволюции – от рудиментарной ступени животного состояния до высшей стадии искусственно усовершенствованного человека-машины. Открывающий книгу фельетон «Охота на гиен» строится на приеме фабульной секвенции мотива превращения. Профессиональные нищие, мелкие спекулянты, подпольные адвокаты, изворотливые комиссионеры, циничные писаки, лживые игроки, ненасытные рвачи – от бдительного внимания повествователя не ускользает ни один социальный «оборотень», мошеннически проникший на строительную площадку будущего и постепенно обнажающий свой естественный звериный облик. *«Вглядитесь внимательно в лица малознакомых вам людей. Вон человек, похожий на тапира со смущенным, мирно опущенным хоботком. Вот человек – черепаха, а вот стадо маленьких обезьян. И это вовсе не образы для сатирического изображения людей. Образы такие давно уже использованы литературой. Нет, они и в самом деле похожи на своих пращуров, эти люди с обликами, напоминающими какие-то другие, не человеческие черты»* [Асеев 1963: 9]. Сходная мотивировка реализуется в новелле «Война с крысами», аллегорически описывающей ожесточенную схватку рассказчика с двуличными паразитами прошлого: *«С недавних пор меня занимает вопрос о том внезапном сходстве выражений, которое встречается у людских лиц с лицами насекомых. Конечно, насекомых здесь не найти, в этом доме, блестящем чопорностью и чином. Но лицевые сокращения мускулов создают часто до странности непонятную связь с некоторыми видами трупного червя и гусеницы обыкновенной капустницы»* [Асеев

1963: 48]. Мотив избоблицительной териантропии выполняет сюжетогенную функцию и в рассказе «Морская кошка»: *«Его крепкие волосатые кулаки лежали на перилах. Голова с тюленьими усами склонилась близко к мостику. Холодные, цвета морской воды глаза смотрели упорно и не мигая»* [Асеев 1963: 43-44]. Центральный герой, некогда бывший квалифицированным моряком, но не пожелавший служить на флоте после революции, иносказательно уподобляется самонадеянному животному, инстинктивно заигрывающему с могущественной стихией.

Не только присутствие очевидно пейоративных зооморфных характеристик, но и акцентирование телесности как таковой коннотационно сигнализирует о причастности образа к старому миру. В научно-фантастической новелле «Завтра» (полифоническая мотивика которой предполагает далеко не единственную интерпретационную стратегию) мучительно страдающий от смертельной болезни писатель, воспевающий в стихах устремления грядущих поколений и тем не менее оказывающийся не в силах принести в жертву техническому прогрессу память сердца, медлит с операцией по омоложению организма. Его прогностический двойник – непреклонный инженер кинетического универсума – без колебания решается на экспериментальную трансформацию: *«Сверкающее серебрящейся чешуей тончайшей чеканки сердце с каучуковыми отростками артерий цвело под безвоздушным стеклянным колпаком. Глазоф двумя пинцетами приподнял его и перенес в развернутую грудную клетку. Скрепив все соединительные каналы, свив и скрутив усики нервов, профессор дал знак ассистенту – и сверху из прожектора, похожего на воронку душа, брызнул в раскрытую грудь столб металллучей, скрепляющих и сращивающих органические ткани»* [Асеев 1963: 80]. Хирургическое вмешательство избавляет подопытного от человеческих слабостей и вместе с тем полностью лишает способности чувствовать – художественная проекция манифестируемого футуристами индивидуума-машины, на фоне эсхатологического крушения первого аэрогорода и гибели поэта в финале произведения, не выглядит убедительной.

В заключительных частях книги автор, отказываясь от гротескной критики мещанской морали и футурологических исканий антропологического идеала, совершает внезапный экскурс в недавнюю историю и рисует достоверный образ творца революции. Ритмически используемый мотив характерологического преобразования в дальневосточных хрониках оказывается носителем героической

модальности. Прибегая к изобразительному инструментарию очерковой документалистики, писатель с уважением и гордостью демонстрирует портреты современников, охваченных *«радостью от изменения поношенных черт мирового лица»* [Асеев 1963: 122] – советских бойцов, коллег по цеху, простых рабочих: *«Когда я, счастливый и возбужденный, слез с ящика, на него взошел приведший меня сюда молодой товарищ. Он заговорил сильным, звучным голосом, отдававшимся далеко во всех ушах площади, и в глазах, устремленных к небу, я заметил восторг и непреодолимое волнение»* [Асеев 1963: 134].

Мотив изменения становится «цементирующим» фактором и в рамках хронотопной организации новеллистической макроструктуры. География книги отличается значительной неоднородностью: в собранных произведениях действие происходит на опорных рубежах страны – в Москве, Крыму и на Дальнем Востоке. Кроме того, в фантастических рассказах затрагивается вопрос расселения человеческого сообщества в обозримой перспективе. Однако вне зависимости от пространственно-временной принадлежности каждой составляющей книги общая сюжетно-фабульная канва устойчиво концентрируется вокруг урбанистических реалий.

«Следите ли вы за изменениями московских улиц? <...> Их жесты – о проходящем времени, о смене лет и зим, о выступлении новых поколений. Каждая пустячная деталь <...> разве это не горячий назойливый шепот на ухо проходим о новом виде жизни?» [Асеев 1963: 63]. Рассредоточенные в метонимически сопряженных прозаических текстах подробности городского переустройства – электрическое освещение, сеть радиобашен, трамвайные вагоны, оборудованные вокзалы, в рамках художественной концепции автора служащие символическими предвестниками технологически совершенного будущего – стягивают повествовательное полотно в метазнаковую систему.

Однако цивилизационная миссия людского рода в планетарном масштабе, по мнению писателя, заключается отнюдь не в экстенсивном покорении дикой природы и эксплуататорском растрачивании земных ресурсов. Напротив, именно городские ландшафты предстают в «Прозе поэта» непроходимыми каменными джунглями, остро нуждающимися в разумном облагораживании. *«И этот зачарованный человеческой волей лес действительно шумит над нами. Шумит широкими лопастями резиновых шин вместо листьев, грохочет вместо грома, низвергающимся в ночную тьму грохотом*

трамвайных вагонов. Он опутан лианами телефонных и телеграфных проводов, светится совиными глазами бессонных циферблатов. В нем, как дятлы, стучат строительные молотки, как бабочки невиданной красоты, вспыхивают рекламы» («Охота на гиен») [Асеев 1963: 8–9].

Приглашая читателя заглянуть в завтрашний день, автор делится тревогой приближения индустриальной катастрофы: «<...> с очевидной убедительностью выяснилась невозможность изменить быт старых, чудовищно разросшихся пепелищ человечества <...> Постройки колоссальных форм гнали и примагничивали волю к движению» [Асеев 1963: 78]. Трагический запуск летающего города – контекстуального апофеоза машинного культа – свидетельствует об эмпирической несостоятельности технократической абстракции. Писатель подчеркивает: рациональная модернизация, отторгающая природу, обречена на провал. Мир будущего в романтически окрашенных представлениях автора-повествователя ощутимо противопоставляется железному урбанизму и выразительно смыкается с гуманистической утопией национального футуристического канона: «<...> и город-орхидея засветит миру всеми неисчислимыми тоннами своего угля, зацветет садами культивированных виноградников, загудит сиренами зеркальных звуков. И молодой кашалот будет так же плыть навстречу солнцу, кувыряясь в изумрудной празелени вод» [Асеев 1963: 89].

Мотивный анализ поликомпонентной формы дает возможность распознать наиболее важные идейно-содержательные скрепы художественного единства и служит гарантом адекватного прочтения семантического шифра сложного целого. Эстетическая целостность новеллистической книги Николая Асеева «Проза поэта» организуется за счет индукционного действия мотива изменения и тематически соположенных повествовательных единиц. Варьируя и комбинируя сюжетные слагаемые, автор изображает процесс бесконечного перехода от прошлого к будущему в контексте кардинальной трансформации человека и мира на качественно новых идеологических началах.

ЛИТЕРАТУРА

Асеев, Н.Н. Собрание сочинений: в 5 т. / Н.Н. Асеев – Т. 5. – М.: Издательство художественной литературы, 1963. – 715 с.

Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

Мирошникова, О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография / О.В. Мирошникова. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2004. – 339 с.

Егорова, О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дисс. ... д-ра филол. наук / О.Г. Егорова. – Астрахань, 2004. – 529 с.

Пономарева, Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дисс. ... д-ра филол. наук / Е.В. Пономарева. – Екатеринбург, 2006. – 434 с.

Прохоров, Г.С. Книга прозы как структурно-семантическое единство: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Г.С. Прохоров. – М., 2004. – 179 с.

Силантьев, И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.А. Скриповой

Г.А. ЗАКРОЕВА

*(Смоленский государственный университет
Смоленск, Россия)*

УДК 821.161.1-1(ПАСТЕРНАК Б.)»19»

ББК ШЗЗ(2РОС=РУС)6-8,445

ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС СНА В ПОЭЗИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА (СОН КАК ПЕРИФЕРИЙНАЯ ТЕМА)

Аннотация: В статье анализируется тема сна в стихотворениях Б.Л. Пастернака, где сон не сюжетообразующий мотив, а периферийная тема. В ходе исследования обнаруживаются общие закономерности функционирования “сна” в стихотворениях Б.Л. Пастернака, которые позднее обнаруживаются и в прозе поэта.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, сон, тематический комплекс, контекстуальная парадигма.

В ходе исследования темы сна в лирике Б.Л. Пастернака мы выделили две группы стихотворений, в которых данная тема представлена автором в разном контекстном и формальном выражении. В первую группу вошли стихотворения, в которых сон выступает в функции основного, сюжетообразующего мотива; во вторую – стихотворения, в которых сон является образом сопоставления в тропе. Ранее мы провели исследование первой группы стихотворений и выделили группу стихотворений Пастернака, в которых тема сна формирует целый тематический комплекс, не встречающийся в стихотворениях о сне других авторов. Его составляют следующие минимальные темы: природа, вода, окно, звуки, женщина [Закроева 2011].

В данной работе мы продолжим изучение темы сна в лирике БП и рассмотрим вторую группу стихотворений, в которых сон является периферийной темой или образом.

Материалом исследования данной темы послужили стихотворения БП, включенные в книги стихов: «Близнец в тучах», «Поверх барьеров», «Сестра моя жизнь», «Темы и вариации», «Второе рождение», «Стихи разных лет», «На ранних поездах», «Стихотворения Юрия Живаго», «Когда разгуляется» и три поэмы: «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт» и «Зарево». Также в качестве материала мы привлекли стихотворения начальной поры, не

включенные автором в поэтические книги. Для исследования мы отобрали все поэтические тексты, в которых присутствует лексема сна или же говорится о разных его стадиях (например, дрема, полусон). В отобранных текстах мы рассматривали тему или образ сна исходя из минимального контекста. Так мы выделили *парадигмы* темы сна, внутри которых мы рассматривали, каким образом функционирует сон как троп (образ) в определенном контексте. В ходе работы мы столкнулись с пограничными контекстами, которые однозначно отнести к какой-либо одной контекстуальной парадигме было невозможно. Такие случаи мы рассматривали отдельно и выделяли точки соприкосновения с доминантами темами контекстуальных парадигм.

Мы выделили несколько контекстуальных парадигм: природа → сон, любовь → сон, городское пространство → сон, творчество → сон, смерть → сон.

Рассмотрим данные парадигмы подробнее. Самой частотной из перечисленных является парадигма природа → сон, в нее вошли 15 стихотворений, а также отрывки из поэмы «Лейтенант Шмидт». В этих текстах мы провели контекстуальный анализ лексемы сон и выделили общие для всех стихотворений данной группы минимальные темы.

Рассмотрим стихотворение «Весна была просто тобой...» из цикла «Осень»: «Не спорить, а спать. Не оспаривать, / А спать. Не распахивать наспех / Окна, где в беспамятных заревах / Июль, разгораясь, как *яспис*, / Расплавливал стекла и спаривал...» [Пастернак 2003: 209]. В этом отрывке автор использует звуковые повторы. Повторяются следующие звуки и звуковые сочетания: [сп], [спа], [спи]. Самым частотным является звуковой сочетание [сна], которое в пяти стихах повторяется 6 раз. Таким образом, фрагмент существенен, звучит некое внушение – призыв ко сну – [спа]ть. Заметим, что в данном фрагменте теме сна сопутствует минимальная тема окна. Данный отрывок из стихотворения строится на приеме антитезы: сон, как явление некоего спокойствия, противопоставляется *действию*, которое мы можем сопоставить со звуком (голосом). Если рассматривать с точки зрения образности антитезу «Не спорить, а спать. Не оспаривать, а спать», мы можем сказать, что основанием сопоставления является активное действие – спор, а образом сопоставления является “физическое бездействие” – сон.

Показательно описание природы в третьей части поэмы «Лейтенант Шмидт». В небольшой 6 главке, которая составляет 11 строф, описывается весенний паводок.

Но зима не верит в близость,
В даль и смерть верит снег.
И седое небо, низясь,
Сыплет пригоршнями известь.
Это зимний катехизис
Шепчут хлопья в полусне.
И, долбя и колуая
Льдины старого пласта,
Спит и ломом бьет по сини,
Рты колоколов разиня,
Размечтавшийся в уныньи
Звон великого поста.

<...>

Наблюдая тяжбу льда,
В этом звяканьи спросонья
Подоконниками тонет
Зал военного суда

[Пастернак 2003: 318-319].

Автор при описании этого природного явления в образе сопоставления трижды использует лексему сон: *Шепчут хлопья в полусне; Спит и ломом бьет по сини <...> Звон великого поста; В этом звяканьи спросонья Подоконниками тонет Зал военного суда.* Рассмотрим эти образы подробнее.

Во всех рассматриваемых нами образах «сон» является образом сопоставления, а в основании сопоставления находится природное явление – весна или весенний паводок. Тема *воды* в данном отрывке является доминирующей. В творчестве БП «вода», «водяной знак» осмысливаются в двух ипостасях: как «живая вода» и как «вода мертвая» – снег и лед. Снег символизирует замирание жизни, вода ее цветение [Фатеева 2003: 127]. В этом отрывке вода предстает как «мертвая»: снег, снежные хлопья и лед. Минимальная тема воды является одной из основных в выделенном нами ранее тематическом комплексе сна. В данном отрывке мы также можем выделить ее как доминантную, так как явление схода льда лежит в основе сопоставления, а образом сопоставления является тема сна и пробуждения. Важно, что в стихотворениях, где сон является сюжетообразующим мотивом, вода как обобщенное явление упоминается в основном в виде дождя и слез, как «живой водяной

знак». Тогда как в группе стихотворений, в которых сон выступает как образ сопоставления в тропе, вода присутствует уже в измененном состоянии («мертвым водяным знаком») – как снег и лед. Это явление мы сможем зафиксировать и в рассматриваемых далее стихотворениях, входящих в контекстуальную парадигму природа → сон (например, «Спасское», «Встреча»), и в других парадигмах.

В приведенном отрывке из «Лейтенанта Шмидта» БП объединяет также с темой сна тему звука, которая представлена как звук речи, стук, звон колоколов, звяканье: *Шепчут хлопья в полусне; Спит и ломом бьет по сини, Рты колоколов разиня <...> Звон великого поста; Наблюдая тяжбу льда, В этом звяканьи спросонья.* Здесь мы наблюдаем единство темы сна и темы звука. Образ колокольного звона из этого отрывка мы можем сравнить со *звуком колокола* из стихотворения «Сон»: «И сон, как отзвук колокола, смолк» [Пастернак 2003: 64]. В этом стихотворении прекращение сна сопоставляется со звуковым явлением. Тогда как в отрывке из «Лейтенанта Шмидта» субъект сна (природа или церковный праздник), представленный образом «звон великого поста», находится еще в состоянии сна – спит: *Спит и ломом бьет по сини, Рты колоколов разиня, Размечтавшийся в уныньи, Звон великого поста.*

Тема окна в рассматриваемом нами отрывке также представлена в связи с темой сна: *Наблюдая тяжбу льда, В этом звяканьи спросонья Подоконниками тонет Зал военного суда.* При этом тема окна взаимодействует с темой воды: часть окна погружается в воду.

Общим контекстом в данном отрывке из поэмы является зима. Несмотря на то, что БП описывает переход от зимы к весне, для нас важно то, что дважды упоминается именно о зиме: *Зима не верит в близость; Это зимний катехизис.* В других рассматриваемых нами стихотворениях, где сон периферийная тема, доминирующим временем года выступает именно зима, в отличие от основной группы стихотворений, где сон – сюжетообразующий мотив, и время года, ему сопутствующее – преимущественно осень.

Тема звука соотносится с темой сна в следующих стихотворениях: «Свадьба», «Весна, ты сырость рудника в висках...», «На Страстной», «Встреча», «Мчались звезды. В море мысли мысли...», «Иней», «Ночное панно». Выделим общие моменты или контекстуальные совпадения в этих стихотворениях в связи с употреблением БП темы сна как тропа.

В стихотворении «Свадьба» сон и звук существуют неразрывно. Эта связь выражена в некой композиционной закольцованности. В

начале стихотворения автор указывает на то, что звук аккордеона как бы мешает сну:

А зарею, в самый сон,
Только спать и спать бы,
Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы
[Пастернак 2004: 525].

В середине текста тема звука в соотнесении со сном исчезает, но БП вводит тему погони или, если говорить обобщенно, – пути:

Точно их за свадьбой вслед
Спохватясь спросонья,
С пожеланьем многих лет
Выслали в погоню
[Пастернак 2004: 525].

В последней строфе Пастернак тему сна и звука (песни) объединяет в сопоставительном ряду, поместив их в границы одного стиха. Таким образом, из контекста мы понимаем, что здесь представлена какая-то Благая Весть, рвущаяся извне к человеку:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье

Только свадьба, вглубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый
[Пастернак 2004: 526].

В последней строфе как сопутствующую теме сна мы выделяем тему окна, так как обе эти темы приравнены в ряду перечислений и находятся в сильной позиции по отношению друг к другу – в позиции рифмы, что также дает нам возможность напрямую говорить об их соотношении и объединении в единый тематический комплекс.

Используемые образы в стихотворении «Свадьба» мы можем соотнести с изображением темы сна в стихотворении «Венеция», где сон – основной мотив. В ранней редакции 1913 года герой

пробуждается от *бряцанья* оконного стекла. Этот звук, идущий отчасти из сна, потом отзовется косвенным образом в *аккордах* неземной музыки, которая чудится герою после пробуждения:

Висел созвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар,
Ещё морского небосклона
Чадящий не касался шар;

В краю подвластных зодиакам
Был громко одинок аккорд.
Трёхжальем не встревожен знаком,
Вершил свои туманы порт
[Пастернак 2003: 326].

Таким образом, мы можем предположить, что взаимосвязь темы сна с темой звука сформировалась в сознании БП еще в пору начальной поры и отразилась в позднем стихотворении «Свадьба», написанном в 1953 году.

В стихотворении «Встреча» тема сна и звука выражена так:

Дремала даль, рядясь неряшливо
Над ледяной окрошкой в иней,
И вскрикивала и покашливала
За пьяной мартовской ботвиньей
[Пастернак 2003: 165].

Здесь мы также может отметить, что БП при описании мартовской ночи в первых строфах делает акцент на прорвавшейся, «проснувшейся» отовсюду воде: «Вода рвалась из труб, из луночек, Из луж, с заборов, с ветра, с кровель...» [Пастернак 2003: 165]. Сама же ночь (сон природы) дается с характерным зимним пейзажем: *Дремала даль, рядясь неряшливо Над ледяной окрошкой в иней*. Как и предыдущих примерах, тема сна в природе предстает в совокупности с тематикой и лексикой зимы, тогда как основная тема стихотворения – весна. Показательно также, что микротемами связанным со сном, являются лед и иней – «мертвая вода» соотносится со сном, а сон соответственно с зимней тематикой, тогда как весна описывается движением «живой воды», что в полнее логично и ожидаемо.

Тема звука в рассматриваемом отрывке из стихотворения «Встреча» объединена с темой сна и природы. Здесь сон природы и изображенные звуки, относящиеся к природе (*Дремала даль <...> И вскрикивала и покашливала*), представлены в едином временном пространстве – хронотопе. Как и в рассмотренном выше отрывке из поэмы «Лейтенант Шмидт» здесь природа наделяется звуками, свойственными живому существу: шепчут хлопья, даль вскрикивала и покашливала.

«Очеловечивание» природы в состоянии сна мы видим в стихотворении «Мчались звезды. В море мыслишь мысы...» из цикла «Вариации»:

Море тронул ветерок с Марокко.

Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.

Плыли свечи. Черновик "Пророка"

Просыхал, и брезжил день на Ганге

[Пастернак 2003: 174].

Здесь глубокий сон города назван по действию крепко спящего человека и неразрывно связан с темой снега, а значит и зимы. Таким образом, природа у БП зимой на севере храпит, а в марте – дремлет. В этом отрывке *сон природы* соотносится именно со звуком и изображен одним предложением: *Храпел в снегах Архангельск*. В данном стихотворении мы также выделяем сопутствующие *сну* темы: тема воды (море), ветра, шага/ходьбы. Ранее такой тематический комплекс сна мы уже встречали в основной группе стихотворений с темой сна. Данный тематический комплекс дополняется темой ветра из рассматриваемых нами стихотворений, в которых является периферийной темой. В творчестве Пастернака «Стихия, оживляющая и связывающая воедино мир, – движущийся воздух – ветер, порождающий и разносящий все звуки мира» [Фатеева 2003: 128].

В отрывке из поэмы «Лейтенант Шмидт» спящий город изображен иначе:

А Севастополь спит еще,
И утро так пустынно,
Кругом такая тишь,
Что на вопрос пучины, –
Откуда этот гром,
В ответ пустые пристани:
От плеска волн по диску,
От пихт, от их неистовства,

От стука сонных лиственниц
О черепицу крыш
[Пастернак 2003: 291-292].

Как и в стихотворении «Мчались звезды. В море мысли мыслы...», описываемый город расположен на море, и при описании сна города в двух текстах одной из ключевых тем становится тема воды, а точнее *моря*. В этом отрывке море является одним из персонажей в системе живой природы, и оно вступает в диалог с пристанями. Море в данном отрывке изображено с помощью метонимии, в отличие от стихотворения «Мчались звезды. В море мысли мыслы...», где оно названо прямо.

Центральной темой данного отрывка является тема звука, которая представлена в противоположных звуковых явлениях: в городе одновременно пустынное и тихое утро (*А Севастополь спит еще, И утро так пустынно, Кругом такая тишь*) и звучит гром (*Что на вопрос пучины, – Откуда этот гром*). Гром здесь в значении множества звуков, большого шума, который создает природа.

Также в этом отрывке из «Лейтенанта Шмидта» тема звука является сопутствующей теме сна: *От стука сонных лиственниц*. Тема звука, представленная в виде стука, функционирует с темой сна в стихотворении «В лесу»: Кажется, он уснул под стук цифири [Пастернак 2003: 193]. Это же звуковое явление мы видели и в романе «Доктор Живаго». Когда Юрий Андреевич ночевал в больнице, его и мадмуазель Флери разбудил *стук* в дверь. На улице шел дождь, и ураганный *ветер «стучал»* в окно. Природу звукового явления из «Лейтенанта Шмидта» (*стук сонных лиственниц*) можно соотнести с отрывком из романа, так как этот *стук* фактически порождает ветер. В романе об этом сказано прямо, тогда как в поэме мы можем это только предположить. Так, повтор минимальной темы *стука* в соотнесении с темой сна в разных группах стихотворений, а также и в прозе, будет уже частотным явлением.

Таким образом, проанализировав образ сна в контексте природы, мы можем сделать вывод о том, что выделенный нами ранее тематический комплекс темы сна функционирует и в тех стихотворениях, где сон – периферийная тема. Напомним, что тематический комплекс основной группы стихотворений составили темы: природа, вода, окно, звуки, женщина. Для парадигмы природа → сон мы выделили свой тематический комплекс, который составили следующие минимальные темы: окно, звуки, вода, ветер, шаг. В ходе

исследования темы сна в контексте природы мы выделили некоторые особенности функционирования тематического комплекса.

1. В тематическом комплексе парадигмы природа → сон отсутствует темы женщины, что обусловлено отбором общего контекста стихотворений. Это не говорит о том, что данная тема отсутствует и в других стихотворениях, так как нами была выделена отдельная парадигма – образ сна в контексте темы любви, которая также в дальнейшем будет нами исследована.

2. Тема воды в парадигме природа → сон представлена темой *моря* и функционирует с другим набором минимальных тем. В стихотворениях, где сон – сюжетообразующий мотив, основными минимальными темами воды являются дождь и слезы. Тогда как в контексте природы тему сна сопутствуют следующие минимальные темы: снег, лед, иней. Представление темы воды данными лексемами связано и с тем, что основным контекстом всех стихотворений (кроме «Свадьбы») является зима и переход от зимы к весне. В основной же стихотворений частотным является иное время года – осень или позднее лето.

3. В тематический комплекс парадигмы природа → сон добавились еще две темы: тема ветра и шага. Тема ветра как сопутствующая теме сна представлена в стихотворениях «Иней», «Белые стихи», «Мельницы», в поэме «Лейтенант Шмидт». «Стихия ветра» является одной из основных тем в творчестве БП. Тема шага представлена в стихотворениях «Весна, ты сырость рудника в висках...», «Свадьба».

4. По-разному представлен субъект сна в рассматриваемых группах стихотворений. Субъектом сна в стихотворениях, где сон – основной мотив, является лирический герой. А в стихотворениях, где сон – периферийная тема, субъектом сна природа. Это также может быть обусловлено отбором общего контекста парадигмы.

5. Доминирующую позицию в двух тематических комплексах занимают темы окна и звука. Также как и в основной группе стихотворений тема окна в парадигме представлена разными номинациями: как прямое обозначение (*Не спорить, а спать. Не оспаривать, А стать. Не распахивать наспех Окна...*) и форме метонимии (*Подоконниками тонет Зал военного суда*). Тема звука представлена различными звуковыми явлениями: шепот, звяканье, стук, колокольный звон в «Лейтенанте Шмидте»; голос («Весна, ты сырость рудника в висках», «На Страстной», «Не спорить, а спать. Не оспаривать...»).

ЛИТЕРАТУРА

Закроева Г.А. Тема сна в лирике Б.Л. Пастернака // Литература в искусстве, искусство в литературе – 2011: сб. науч. ст. – Пермь. Гос. Ин-т искусства и культуры, 2011. – С. 78 – 90

Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. I: Стихотворения и поэмы 1912 – 1931 / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак; предисл. Л.С. Флейшмана. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – 576с.

Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений [Текст]: в 11 т. Т. IV. Доктор Живаго, 1945 – 1950 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO. – 2004. – 760с.

Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Предисл. И.П. Смирнова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 400с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.А. Скриповой

А.М. МЕНЬЩИКОВА

*(Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Ахматова А. А.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ: СПЕЦИФИКА ВКЛЮЧЕНИЯ ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению типов прозаических вставок и анализу специфики их варьирования в «Поэме без героя» А. Ахматовой. В качестве материала для рассмотрения были взяты не только вставки, закрепившиеся в редакциях, но и возникшие в произведении лишь однажды или только в черновом варианте, поскольку в совокупности они позволяют проследить процесс становления «Поэмы». Различные функции прозаических фрагментов и их постоянное изменение на протяжении девяти редакций «Поэмы» дают возможность рассматривать их с точки зрения поэтики незавершенного.

Ключевые слова: «Поэма без героя» А. Ахматовой, прозаические вставки, вариативность, поэтика незавершенного.

Исследование «Поэмы без героя» в девяти редакциях, опубликованных в издании Н. И. Крайневой «Поэма без героя Анны Ахматовой: “Я не такой тебя когда-то знала”» позволяет выявить специфику варьирования различных уровней художественного произведения. Изменения прозаических вставок, значительная часть которых не включается поэтом в окончательный вариант каждой из редакций, также позволяет сделать некоторые выводы об особенностях их варьирования и роли в становлении «Поэмы». Кроме того, издание Н. И. Крайневой позволяет работать и с уровнями правки, которые, как представляется, также можно считать отдельными вариантами «Поэмы» [Меньщикова 2013: 107].

Прозаические фрагменты появляются в «Поэме без героя» с первых редакций 1940-х годов. Во-первых, это – ремарки, обусловленные устремленностью «Поэмы» в либретто. Во-вторых, вставки, связанные с процессом создания «Поэмы», и ее последующей «жизнью»: «Вместо предисловия», «Примечания» («Примечания автора» / «Примечания редактора»), а также тексты сносок. Оба типа

прозаических вставок изменяются на протяжении работы Ахматовой над «Поэмой».

Важно заметить, что характер изменения двух типов различен. Так, практически все ремарки, появившись однажды, сохраняются, от варианта к варианту включая новую информацию, в то время как текст, связанный с процессом создания «Поэмы», как правило, «мерцает» от редакции к редакции.

Приведем пример изменения первых ремарок Части первой в разных редакциях:

«Новогодний вечер. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени прошлого под видом ряженных. Поэт. Призрак» (Третья редакция, 1944 год).

«Новогодний вечер. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени прошлого под видом ряженных. Маскарад. Поэт. Призрак» (Четвертая редакция, 1946 год).

«Новогодний вечер. К автору, вместо того, кого ждали, приходят Тени прошлого – под видом ряженных. (Лирическое отступление) Маскарад. Поэт. Призрак». [Все время – музыка]¹. (Пятая редакция, 1956 год).

«Новогодний вечер. [Горят высокие свечи, отражаясь в зеркалах.] К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени прошлого – под видом ряженных. (Лирическое отступление) – Гость из Будущего. Маскарад. [Интермедия.] Поэт. Призрак». (Шестая редакция, 1959 год).

«Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени [прошлого] – [из] тринадцатого года под видом ряженных. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление – “Гость из Будущего”. Маскарад. Поэт. Призрак. [В тиканье старых лондонских часов (кот. скоро странным водопадным голосом объявят новогоднюю полночь) слышится: Я уже не говорю, что Музыкальная шкатулка (словно не выдержав долгого молчания начинает не то петь не то бредить: что-то совсем уже негоже)» (Седьмая редакция, 1962 год). [Крайнева 2009: 234, 268, 302, 405,482].

Ремарки в восьмой (1962 год) и девятой (1963 год) редакциях совпадают с предыдущей версией, с учетом убранного Ахматовой фрагмента о старых часах и шкатулке.

¹ Убранные в процессе работы над «Поэмой» фрагменты ремарок мы, вслед за Н.И. Крайневой, будем помещать в квадратные скобки.

Приведенный ряд иллюстрирует постоянное приращение информации: конкретизация времени и места в поздних редакциях, использование форм прошедшего и будущего времени глаголов в одном описании (и в частности, в седьмой редакции) позволяет говорить о позиции внеаходимости автора. Другим примером может служить ремарка в пятой редакции (1956 год), где Ахматова заменяет форму прошедшего времени глагола – формой будущего времени (этот вариант закрепляется в последующих редакциях): «...Угол Марсова Поля. Дом построенный в начале 19 в. бр. Адамини, в кот. [было] будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.» [Крайнева 2009: 316].

Характер изменения ремарок связан и с указанием на субъект повествования. В поздних редакциях возникают постоянно умножающиеся маски: помимо старых лондонских часов и музыкальной шкатулки, упомянутых выше, а качестве субъекта повествования в тексте появляется Темная фигура в черных кружевах, Ветер, Тишина, а также некто неназванный, скрытый: «Слова из мрака», «Чей-то голос» (с седьмой редакции, 1962 год) и «Голос автора, находящегося за семь тысяч километров».

Важно отметить, что строфы, предваренные указанием на субъект повествования, не изменяются – именно поэтому правомерно говорить о масочности, к которой прибегает поэт. Показательно, что позиция внеаходимости автора, реализуется и при появлении в тексте масок: «Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет...» («вспоминать» относится к прошлому, тому, что было, «пророчествовать» – о том, что будет. Использование обоих слов в одной строке синонимично замене «было» на «будет») [Крайнева 2009: 493, 552, 601].

Второй тип прозаических вставок связан с процессом создания «Поэмы» и констатацией ее «своевольности». «Вместо предисловия» – первый объемный прозаический текст, позволяющий говорить об автономном существовании произведения. Содержание этой вставки практически не изменяется, однако некоторые фрагменты, впервые появившись во «Вместо предисловии», впоследствии были убраны поэтом из текста редакций и помещены в «Прозу о “Поэме”». Среди таковых – отрывки из пятой редакции: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму, как трагический балет...» и («Из письма к N.N.»): «Жирмунский в тени комаровских сосен...сказал, что П. б. Г. исполненная мечта символистов, кот. в теории проповедовали магию слова, волшебство ритма и т. д., но никогда это не исполняли сами в своих поэмах...» [Крайнева 2009: 293, 332]. За разомкнутостью границ

«Поэмы» и «Прозы о поэме» логично предположить размытость границ категорий биографического автора и творца, позиции и роли поэта в тексте.

Показательна одна из записей поэта в пятой редакции (1956 год) из «Предисловия к балету “Триптих”», в котором говорится о поэме как трагическом балете, увиденном или услышанном поэтом во сне: «Но мне все же хочется отметить это событие, хотя бы в одном списке, что я и делаю сейчас» [Крайнева 2009: 298]. Запись кажется принципиально важной, поскольку позволяет утвердиться в правомерности позиции Т. Цивьян, предлагающей считать «Поэмой» все существующие тексты редакций, без выделения одного, итогового или наиболее позднего [Цивьян 1989: 127]. Сохранение записи в одной из редакций означало для поэта сохранение ее внутри пространства «Поэмы».

Если рассмотрение ремарок позволяет говорить о факте и особенностях варьирования, то спецификой сносок и «Примечаний» («Примечаний редактора» / «Примечаний автора») является прямое указание на многовариантность и фрагментарность «Поэмы». В качестве примера можно привести тексты сносок, появляющихся в окончаниях редакций: «Второе окончание “Поэмы без героя”» (Вторая редакция, 1943 год), «Первое окончание поэмы» (Третья редакция, 1944 год), «Первоначальное окончание поэмы» (Четвертая редакция, 1946 год), «Раньше поэма кончалась так» (с Пятой редакции 1956 год) [Крайнева 2009: 211, 249, 283, 330, 430, 506, 565, 613]. Помимо варьирования последних строк сноски содержат указания на варианты отдельных строк. Примечательно, что некоторые из них вводятся словами «Вар.», «Вариант», «Или», которые, как кажется, свидетельствуют о равноправности нескольких версий одной строки; другой способ введения вариативности в сносках – словом «Было», которое словно указывает на более предпочтительный, поздний вариант (избранный поэтом в процессе работы), символизируя постоянное возвращение к «Поэме» и ее изменение.

Приведем пример варьирующихся сносок, относящихся к третьей строке полустрофы: «До смешного близка развязка; / Вкруг костров кучерская пляска, / Из-за ширм Петрушкина маска,^{x)} / Над дворцом черно-желтый стяг...» в разных редакциях.

Пятая редакция (1956 год): «Вар: За пятак чрез Неву на салазках».

Шестая – восьмая редакции (1959, 1962 год): «Вариант: Чрез Неву за пятак на салазках». [Крайнева 2009: 310, 413, 490, 549].

В девятой редакции (1963 год) текст сноски отсутствует.

К строкам «Решки»: «В дверь мою никто не стучится, / Только зеркало зеркалу снится,³⁾ / Тишина тишину сторожит» также делается сноска, впервые появляющаяся в пятой редакции (при более раннем появлении самой строфы):

Пятая редакция (1956 год): [Или: Все двойтся или тройтся / это зеркало.....]

Шестая редакция (1959 год): [Было: Все двойтся или тройтся, / Это зеркало зеркалу снится /.....]. [Крайнева 2009: 322, 424].

В последующих редакциях сноска отсутствует.

«Мерцание» сноска, вводящих варианты строк и строф словом «было», как кажется, приоткрывают на время тайну «ворожбы» «Поэмы», ее постоянное движение. В Пятой редакции (1956 год), в «Решке» появляется строфа, впоследствии убранный Ахматовой: «А за тонкой стенкой, откуда / Я ушла не дождавшись чуда / В сентябре в ненастную ночь / Он еще⁴⁾ не спит и бормочет, / Что теперь больше счастья хочет / Позабыть про царскую дочь». Сноска: «Было: Бывший друг». [Крайнева 2009: 322]. Вследствие того, что строфы нет в ранних редакциях, сноска вводит дополнительный вариант, возможно, необходимый Ахматовой для достижения ощущения неопределенности (по Виноградову, писавшему о категории неопределенности в творчестве А. Ахматовой [Виноградов 1925: 137]).

Помимо указания на вариативность сноски могут выполнять ряд других функций. В частности, они позволяют делать указания на интертекстуальные отсылки. Так, в пятой редакции (1956 год) к фрагменту Части первой сделана стертая впоследствии и не повторяющаяся в других редакциях сноска: «Эти три строфы попали сюда по ошибке из стихотворения “Le jour des rois” с эпиграфом “Раз в Крещенский вечерок”» [Крайнева 2009: 306]. К более устойчивым относится указание на стихотворение Гумилева в сноске к последней строке полустрофы в «Решке»: «И мелькают летучие мыши, / И бегут горбуны по крыше / И цыганочка лижет кровь.⁵⁾». Наполнение сноски варьируется: в первой редакции (1942 год) отсылка отсутствует, во Второй редакции (1943 год): «См: “У цыган.” Н. Гумилева»; в Третьей и Четвертой редакциях (1944, 1946 год) сохраняется форма сноски предыдущей редакции, но добавлены строки: «Девушка, смеясь, с полосы кремневой / Узким язычком слизывает кровь». В последующих редакциях строфа отсутствует [Крайнева 2009: 207, 245, 279].

Некоторые сноски, как и ремарки, содержат указание на маску, за которой, однако, скрывается не субъект повествования, а тот, кто осуществляет работу с текстом «Поэмы»: редактор или переводчик

(который, по «должности», оказывается лишь посредником между истинным творцом и читателем). Вместе с тем, позиция внеаходимости, о которой говорилось выше, реализуется и в подобных сносах. Так, к строке «И со мною моя “Седьмая”¹⁾» в Пятой редакции (1956 год) делается сноска: «Седьмая элегия автора еще не написанная (Прим. переводчика)» [Крайнева 2009: 323]. В следующих редакциях строфа была перемещена в один из вариантов окончания «Поэмы», приведенный в форме сноски: «А за мною, тайной сверкая / И назвавши себя “Седьмая”...», с примечанием: «“Седьмая” – Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии вывез на самолете из осажденного города 29 сентября 1941 г.» [Крайнева 2009: 430, 434, 506, 508, 565, 568, 613, 614]. Факт изменения содержания сноски, как представляется, позволяет выделить еще одну роль этого типа вставки: указание на связь не только с чужими текстами и – однократно – текстами стихов самой Ахматовой (постоянная отсылка к «Новогодней балладе» в Части первой), но и проведение связи «Поэмы» с другими произведениями, создававшимися в одно время с поздними редакциями «Поэмы».

Сноски могут содержать информацию, связанную с целостностью / фрагментарностью текста. Например, указание в пятой редакции на то, что «Кусок письма кем-то сожжен», повторяется и в шестой редакции (1959), дополняясь текстом в скобках: «Надо четыре строки точек» [Крайнева 2009: 333, 431].

«Мерцание» сносок, обладающих различными функциями, вводящих информацию разного рода, позволяет говорить о варьировании уровней понимания «Поэмы» и степени ее связи с другими текстами, включая те, что создавались Ахматовой параллельно, то есть могли иметь связи на уровне творческого замысла.

«Примечания» как один из наиболее объемных видов прозаических вставок, поддерживает обозначенную особенность сносок, указывающих на целостность / фрагментарность текста. Вместе с тем, в отличие от сносок, «Примечания» зачастую указывают на отстраненность / непричастность автора к фрагментам «Поэмы».

Наиболее показательный пример – развернутая вставка в пятой редакции (1956 год), сообщающая об архивных находках, случайном обнаружении фрагментов «Поэмы», которые не признаются автором: «Недавно в одном из ленинградских архивов были обнаружены шесть довольно бессвязных стихотворных строк – по-видимому строфа из «Решки» <...> сотрудник извлек из «розовой папки» четыре строчки

(почерк не Ахм.) явно не имеющие никакого отношения к «Поэме без героя» и безуспешно пытался (см. его доклад стр. ^{х)} убедить читателей, что строки «от меня, как от той графини / шел по лесенке винтовой, / чтоб увидеть рассветный синий / смертный час над зимней Невой» должны находиться где-то в тексте и даже как-то связаны с предыдущей архивной находкой. Каково?»; еще один пример: «Откуда-то выпала бумажка и на ней: Все, что сказано в первой части / О любви, измене и страсти / Превратилось сегодня в прах...») [Крайнева 2009: 335, 336].

Важно, что восстановление потерянного или уничтоженного текста происходит также помимо воли автора: «говорят, после напечатания этих строк автор попросил прекратить дальнейшие поиски пропущенных кусков поэмы, что и было исполнено...».

Симптоматичным кажется и то, что, не признавая своей причастности к тексту в одной редакции, в другой автор не ставит под сомнение происхождение строк:

- 1) «По совершенно непроверенным слухам в рукописи за этим стихом шла следующая строфа: «Уверяю, это не ново... / Вы дитя, синьор Казанова!...» / «На Исакьевской ровно в шесть» (Шестая редакция, 1959) [Крайнева 2009: 432].
- 2) «Где-то вокруг этого места.... бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст: «Уверяю, это не ново...» (Седьмая редакция, 1962) [Крайнева 2009: 506].

Помимо эксплицированных в «Поэме» прозаических фрагментов, опубликованные Н.И. Крайневой редакции включают указания на место возможных прозаических вставок, которые от варианта к варианту остаются условными авторскими обозначениями. Наряду с формально выраженной незавершенностью, пропущенные вставки (или существование замысла новых вставок) могут свидетельствовать о бесконечном варьировании и наращении смыслов, содержащихся в каждом из типов вставок.

Не ограничиваясь функциями комментирования, пояснения и указания на место, время и обстановку, в которой происходят события «Поэмы», прозаические вставки напрямую связаны с особенностями художественного сознания поэта. Включаясь в формирование поэтики незавершенного, прозаические вставки позволяют проследить сам процесс становления «Поэмы», движение глобальных текстообразующих категорий, время от времени приоткрывая многоуровневую организацию варьирующихся элементов.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски). – Ленинград, 1925. – 165 с.

Крайнева Н. «Я не такой тебя когда-то знала...» : Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. – СПб. : Издательский дом «Мирь», 2009. – 1488 с.

Меньщикова А. Непечатность «Поэмы без героя» Анны Ахматовой в аспекте вариативности // Актуальные проблемы филологии: Материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 18 апреля 2013 / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2013. С.104 – 107.

Цивьян Т. «Поэма без Героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. – Париж : Институт славяноведения, 1989. С. 123 – 129.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.А. Снигиревой

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: КОНФЛИКТЫ И ПОЭТИКА

Е. В. ДАВЫДОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 82-2(4)»19»

ББК ШЗЗ(4)6-46

ПРОБЛЕМА ПАМЯТИ В ДРАМАХ К. ДЕННИГ «EXSTASY RAVE» И К. СТЕШИКА «КРАТКОВРЕМЕННАЯ»

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы памяти, взаимоотношения поколений, морали современного общества на материале пьес К. Денниг «Exstasy Rave» и К. Стешика «Кратковременная». Решая эти проблемы, оба автора прибегают к экфрасису (телевидение и фото), к монтажу фрагментов, сталкивая позиции героев, воплощающих разные эпохи, культурный фон, видение действительности.

Ключевые слова: Новая драма, немецкая драма XX – XXI в., экфрасис, монтаж фрагментов.

На рубеже XX–XXI веков одной из самых важных и частотных в культуре стала тема уходящего поколения. «Энергия смены времен, трудностей перехода в новое политическое и экономическое состояние определяет движение фабулы в пьесах Г. Костера «Отголосок» (1997), О. Буковски «Гости» (1999), Л. Хюбнера «С Днем рождения!» (1998)», – пишет Н.Э. Сейбель [Сейбель 2013: 109]. Среди пьес, в которых тема поколений важна в наибольшей степени, можно назвать пьесы: «Минетти» Томаса Бернхарда (1976), «Трудные люди» Йозефа Бар-Йозефа (конец 60-х. – начало 70-х. гг.), «Exstasy Rave» Констанции Денниг (2003), «Кратковременная» Константина Стешика (2008).

Во многом актуализация проблемы памяти, уходящей эпохи, взаимоотношения поколений связана с необходимостью нового национального самоопределения после падения Берлинской стены. С 1989 года «изменилось само наполнение часто употреблявшегося термина “немецкое прошлое”, который традиционно рассматривался

как иное обозначение периода нацизма... изменившееся в 90-е годы XX века определение “прошлого” стало причиной несколько изменившегося писательского взгляда на историю», – определяет Д.А. Чугунов [Чугунов 2005: 125].

Австрийский драматург Констанция Денниг в 2003 году успешно дебютировала со своей пьесой «Exstasy Rave». Это история о том, как постепенно в обществе дискредитируются главные ценности, среди которых уважение к старости, ценность человеческой жизни, любовь. Автор представляет зрителю антиутопическую картину: 2034 год – недалекое будущее, в котором всем гражданам старше 75 лет приходится проходить экзамен. Программа, созданная государством, решает, достоин ли человек жить, не является ли он тяжким грузом для молодых людей.

Денниг показывает крупным планом пятерых героев старше восьмидесяти лет. У каждого из стариков своя история жизни, и всё же они связаны друг с другом. На протяжении всей пьесы зритель не знает, как к ним относиться. Сцена в комнате ожидания, где три женщины (среди которых инвалид) и двое мужчин пытаются понять, прошли ли они тест, смогут ли жить дальше или общество решит избавиться от них при помощи вечеринки «Exstasy», казалось бы, показывает героев как пример немощности и болезненности. Но эти бабушки и дедушки не готовы смириться с такой судьбой, они смогут доказать всем, что они еще способны побороться за жизнь, что их вынуждают уступить дорогу молодым, что мир в своей жестокости убивает желающего жить человека. Пьеса строится на имитации процесса съемки телевизионной передачи. Телевидение в ней – основа экрэнса.

Однако проблема памяти и взаимоотношения поколений не является специфически немецкой. На распавшемся постсоветском пространстве также произошли процессы, актуализировавшие эту проблематику: переосмысление прошлого, смена поколений, переводящая военные события в разряд «далекой истории», необходимость – особенно для только обретших государственность народов – самоидентификации.

Константин Стешик, автор пьесы «Кратковременная», показал проблему взаимоотношения поколений с иной стороны. Его пьеса, небольшая по объему, почти не содержит действия и создана по мотивам фотодневника Филиппа Толедано «Дни с моим отцом». Фотопортреты, однако, в тексте не представлены, а являются источником вдохновения для автора и способствуют эмоциональному

«включению» читателя в атмосферу происходящего. Зрителю представлен диалог сына с отцом. Отец лишен из-за своей болезни половины воспоминаний и иногда, кажется, теряет связь с реальностью. Пьеса – диалог героев, выматывающий, бесконечный, в котором читатель будто становится участником нескончаемого спора.

Констанция Денниг и Константин Стешик показывают в своих пьесах героев одного и того же возраста, принадлежащих к старшему поколению и наделенных похожими судьбами. Старики причиняют неудобства младшему поколению, занимают «место молодых, их деньги, их воздух» [Денниг 2003].

Денниг показывает, как произвол государства, взявшего на себя право уничтожать своих граждан, решает проблему перенаселения. Сильные не хотят поддерживать слабых, пропало уважение к возрасту, мудрости, опыту. С самого начала пьесы читатель наблюдает, как главных героев охватывает страх и волнение. Несмотря на то, что главный из них осознаёт свой возраст и то, что скоро им всё равно придется умереть, никто не хочет, чтобы это произошло так скоро и лишь потому, что они провалили экзамен. Денниг понимает, что никто, в том числе и общество с его законами, не имеет права преступать границы жизни и смерти: «возраст – это не заслуга, но и не преступление» [Денниг 2003]. Именно поэтому, автор ставит своих героев в ситуацию, в которой они буквально смогли обмануть смерть.

Стешик в своей пьесе показывает, в силу каких обстоятельств возникла казавшаяся непреодолимой пропасть непонимания между отцом и сыном, как непроницаем для Марка мир его родителей.

Система образов в обоих случаях строится на контрасте молодого, сильного, деятельного и суетливого – с одной стороны, и старого, болезненного, слабого, сосредоточенного на человеческих отношениях и искренних чувствах – с другой.

В пьесе К. Деннинг такой контраст-дополнение составляют Петер Мареш и Антон Лезяк. Первый – убежденный сторонник системы, посылающий на смерть участвующих в программе стариков с уверенностью в своей правоте. Он и его помощница Сузи воплощают бездушие общества потребителей. Зритель может лишь ужаснуться той легкости и шутливости, с которой Мареш объявляет участникам шоу результаты теста на право жить. Этот герой прямо заявляет, что ненавидит стариков и жалеет, что на государстве лежит тяжелое бремя избавления от них:

«Я не знаю, как вам, но я терпеть не могу стариков. В конце таких шоу мне всегда хочется блевануть. И этот запах мочи никогда

не выветрится из нашей студии. (Кандидатам.) Вам бы повеситься всем, повеситься, как только семьдесят пять стукнет, вместо того, чтобы вешать эту проблему на государство» [Денниг 2003].

Второй – Антон Лезяк, как выясняется в ходе пьесы, был учителем Петера. Не смотря на очевидные различия в жизненных позициях, они оказываются двойниками: Мареш лишь повторяет тот путь, который в молодости прошел его учитель, поставивший интересы науки, профессии и пользы выше любви и счастья. Он достиг того, что считал необходимым: изобрёл ту самую роковую программу, которая и решила его дальнейшую судьбу. Мечты юного романтика, который хотел сделать мир лучше, привели к медленному разложению общества. Сам герой стал жертвой собственного детища.

Оба героя проходят в пьесе путь просветления. Оба делают свои моральные выводы. Обстоятельства в пьесе «Exstasy Rave» приводят к случайной встрече двух людей, которые когда-то любили друг друга. Ева Пиллингер и Антон Лезяк в годы своей молодости не смогли быть вместе, но теперь они оба поняли, что совершили ошибку, расставшись когда-то. Судьба свела их в такое время, когда накануне смерти они оказались так необходимы друг другу. Если в молодости Антон так сильно хотел изменить общество, что ради своей цели расстался с любимой женщиной¹, то теперь он готов искупить свою вину и перед Евой, и перед обществом, которому вместо счастья и благополучия подарил вечеринку «Exstasy». Он намеренно «заваливает» тест, наказывая самого себя. Но по-прежнему любящая его Ева, успешно прошедшая тест, добровольно отказывается от жизни: «Вы, господин Бранд, не умрёте! Я заберу себе ваше место в квоте» (выделение автора – К.Д.) [Денниг 2003]. Их символический переход в смерть решается в пьесе как возвращение в молодость, как дарованная им вторая попытка начать жизнь снова уже без свершенных раньше ошибок:

«ЕВА. ...Пойдём... Наконец-то, мы сможем пойти... пойти к нам домой. И я знаю, что нам теперь надо делать.

Уходит с Антоном. Вальс продолжается.

<...>

Уходит. Музыка вальса становится тише, свет гаснет. Небольшая пауза. Вновь появляется свет. В луче прожектора,

¹ «Ты верил, что у всех будут равные права и сильные будут поддерживать слабых» [Денниг 2003]

держась за руки, стоят Ева и Антон. Ева с огромным животом – она беременна. Оба смеются.

ЕВА. (публике). Хотите, я скажу вам... Вот теперь им уж никогда до нас не добраться!» [Денниг 2003].

Параллельно их жизненным открытиям происходит процесс нравственного просветления и молодого героя. Ведущий Петер Мареш оказался учеником Антона Лезяка. Когда-то они вместе разработали программу «Rz fz 2». Мареш, до этого говоривший о своей ненависти к старикам и о пользе мероприятия «Exstasy», увидев своего наставника, оказывается абсолютно сломлен осознанием всей ситуации. Отношения этих двоих достаточно близки, что ещё раз доказывает ужас происходящего. Петер Мареш – яркий пример человека, который без сожаления готов объявить смертный приговор. И вот, наступает момент, когда даже он осознаёт всю несправедливость программы и пытается что-то сделать, но оказывается бессилён перед системой:

«МАРЕШ. Я не могу вам выдать свидетельство. Вам – не могу! Не можете же вы уйти из жизни благодаря вашей же программе!» [Денниг 2003].

Виктора – героя пьесы Штешика «Кратковременная» – трудно не назвать маразматиком, ведь болезнь буквально стирает для него границы реальности, что сводит с ума его сына Марка. Тяжелый разговор между героями, происходящий после возвращения с похорон матери, вынуждает зрителя им сочувствовать. Марк вызывает у зрителя симпатию. Он всеми силами пытается найти общий язык с отцом, объяснить ему, что происходит. Но это не так просто, поэтому, в конце концов, сын смиряется с тем, что отец не может вспомнить таких важных вещей, как смерть жены, переезд старшего сына. Марк принимает ситуацию, подстраивается под неё.

Марка охватывает ужас от осознания того, что он не знает, как помочь отцу справиться с его болезнью. Мужчина боится не справиться с ролью, которая была возложена на него волей жестокой судьбы. Забота о близком человеке, постоянная необходимость оберегать отца от самого себя – всё это приводит к тому, что иногда Марка охватывает чувство ненависти по отношению к родному отцу.

Однако, задавшись вопросом, почему ситуация становится столь неразрешимой, читатель вынужден признать, что между героями давно пролегла глубокая пропасть. О стареющем Викторе заботилась его жена, у сыновей своя жизнь и они не имеют ни малейшего представления о том, как жили родители, где лежат в доме лекарства, как делается яичный коктейль и т.д. Оба героя – проигравшие. Отец,

всю жизнь старавшийся тренировать свою память, потерял ее. Сын, делавший карьеру, должен поменять всю свою жизнь. Отношения отца и сына выводятся Стешиком на первое место. Уход за престарелым, больным отцом становится для героя испытанием, которое он постепенно старается преодолеть. Жизнь со всеми её сложностями неизменно проходит, а отец и сын постепенно меняются ролями:

«Отец. А как же я теперь?..

Марк. Ты-то как обычно. Вот как я – это вопрос.

Отец. А что с тобой? Что случилось?

Марк. Со мной случился ты, папа.

Отец. Марк, ну зачем ты так говоришь?

Марк. Потому что так и есть. Сначала, давно, я был у тебя, а теперь – ты у меня. Как будто бы сын» [Стешик 2008].

Но автор показывает наступающее хрупкое единство: благодаря взаимной поддержке герои не остаются наедине со своими страхами.

Близость старика к вечности, преодолимость границы жизни и смерти, возможность воссоединиться в ином бытии – общая тема пьес Денниг и Стешика. Помимо сына, важнейшим человеком для Виктора является его жена. Он не может смириться с тем фактом, что она умерла. Болезнь стёрла границы его сознания, она для него жива так же, как «живы» за пределами смерти герои «Ecstasy Rave»: Ева и Антон.

В обеих пьесах авторы помещают своих героев в псевдореальность. В «Кратковременной» Виктор, лишённый памяти, не понимает, что происходит в окружающем его мире. Ему видятся иные вещи. Его мир не отражен в фактах и событиях текущего времени, для него существует лишь главное (жена, сыновья Александр и Марк) и регулярное, стабильно составляющее содержание его жизни. Герои пьесы К. Денниг существуют в фиктивной ситуации съёмок телевизионного шоу, и автор делает всё, чтобы достоверность событий вызывала сомнение: *«Всем пятерым главным героям за 80. Роли могут исполняться актёрами от 40 до 50 лет... В глубине сцены на виду у публики, которая рассаживается в зале, гримёр (она же Яра/Сузи) наносит пятерым главным действующим лицам последние штрихи грима. Благодаря этой сцене создаётся впечатление, что всё происходящее есть часть некоего шоу»* [Денниг 2003]. Фантастический финал счастливой семьи Евы и Антона тоже прописан в ремарке как очередная часть телешоу.

В обоих случаях память и старость – катализаторы общественной морали. Через отношение к старикам характеризуются зрелые герои,

составляющие «костяк» социума. Столкновение поколений становится для молодых своего рода путем к самим себе, к нравственным ценностям, к семье и долгу.

ЛИТЕРАТУРА

Денниг К. «Exstasy Rave». 2003 [Электронный ресурс] <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2053> (дата обращения: 15.10.2014)

Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филологический класс. – 2013, № 3 (33). – С. 109-113.

Стешик К. «Кратковременная». 2008 [Электронный ресурс] <http://www.netslova.ru/steshik/kratkovrem.html> (дата обращения: 15.10.2014)

Чугунов Д.А. 90-е годы как начало новой немецкой литературы // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. – 2005, № 2. – С. 125-132.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

М.С. ПУШКИНА

(Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)

УДК 821.112.2(436)-32(Цвейг С.)»19»

ББК Ш33(4Авс)6-8,444

ПОЭТИКА ЧИСЛА В НОВЕЛЛЕ СТЕФАНА ЦВЕЙГА «ПИСЬМО НЕЗНАКОМКИ»

Аннотация. Статья посвящена новелле С. Цвейга «Письмо незнакомки» («Brief einer Unbekannten»). Исследуется мифопоэтика числа в новелле, доказывается, что семантика чисел, символическая нумерология помогают углубить трактовку образа главной героини новеллы.

Ключевые слова: новелла, символизм, нумерология, образ героини, мифопоэтика.

Стефан Цвейг (Stefan Zweig; 1881-1942) – известнейший писатель, критик, автор множества новелл и беллетризованных биографий. Одним из самых популярных и известных его произведений по праву можно считать «Письмо незнакомки» («Brief einer Unbekannten») – новеллу, которая была написана автором в 1922 году. Читая её, мы обратили внимание на активное использование Цвейгом имён числительных. Данное наблюдение вызвало желание посмотреть на поэтическую и мифологическую природу числа в новелле, понять их скрытый смысл, предложить те трактовки, которые, возможно, помогут в понимании образа главной героини.

В «Философском энциклопедическом словаре» даётся следующая трактовка интересующего нас термина: «ЧИСЛО – абстрактный индивидуальный признак, отличающий одно множество от другого того же рода. У всех народов имеется числовая символика (*ср. Пифагор*); счастливые числа (напр., 3), священные числа (напр., 3 и 7) и несчастливые числа (напр., 13)» [Философский энциклопедический словарь. 2010].

В «Словаре символов» «число» характеризуется «как фундаментальный принцип, лежащий в основе мира вещей». Число – начало всех вещей и той гармонии Вселенной, стоящей за их внешней связью. Число – это основной принцип соразмерности Вселенной. Мир чисел отождествляется с миром причин. Числа не просто

количественны, они имеют качественную символику» [Словарь символов, «Числа»].

В статье «О числовых моделях в архаичных текстах» В.Н. Топоров отмечает, что «Число – одна из важнейших категорий в мифопоэтическом образе мира; средство упорядочения и моделирования Вселенной; в народной традиции объект семантизации, символизации и оценки» [Топоров 1980: 3-58].

Джек Тресиддер в «Словаре символов» предлагает свою трактовку чисел, подчёркивая, что «числа – божественный порядок, магические ключи к пониманию космической гармонии». Автор словаря сообщает о том, что «величайшие математики и философы Древнего Вавилона, Древней Греции и, позже, Индии полагали, что числа могут демонстрировать принципы, на которых основано мироздание, а также законы времени и пространства» [Тресиддер 1994].

Опираясь на тот факт, что числа универсальны, а в новелле им уделено большое внимание, можно предположить, что анализ мифопоэтики числа позволит углубить понимание концепции новеллы «Письмо незнакомки» и интерпретировать образ главной героини. В частности, мы будем иметь в виду вопрос: бессознательно или, наоборот, осознанно, Стефан Цвейг упоминает разные числа в истории главной героини.

Главная героиня, являясь рассказчицей в новелле, выступает в трёх ролях по отношению к своему возлюбленному: «страстно влюблённой в писателя девочкой, матерью его ребёнка и чужой женщиной из ресторана» [Цвейг 2010: 586]. Стефан Цвейг отводит особое место описанию всей жизни «незнакомки», что через анализ и разные интерпретации чисел помогает проследить эволюцию жизненного пути главной героини.

Обратимся теперь непосредственно к тексту новеллы, выберем самые часто встречающиеся в ней числа и попытаемся интерпретировать их в русле мифопоэтики и нумерологии. Подсчитав степень частотности использования основных чисел в новелле, мы увидели, что максимально часто Цвейг использует цифры 1 (в сочетании с «единственный» – 9 раз), 2 (4 раза), 3 (5 раз), 4 (4 раза). Число 5 встречается в новелле 2 раза, а 8 – один раз. Не встречаются в новелле такие числа, как 6, 7, 9.

Рассмотрим сначала самые используемые числа.

Элифас Леви в «Доктрине и ритуале трансцендентальной магии» говорит о том, что первые четыре цифры – «источник всех числовых

комбинаций и основа всего сущего – это основа всех числовых структур, на которых строится Вселенная» [Элифас Леви].

Возможно, именно поэтому их так активно использует в новелле С. Цвейг.

Число 1 в трактовке Корнелиуса Агриппы, представленной в труде «Оккультная философия» 1533 года и в настоящее время используемой в европейской нумерологии, является числом цели, проявляющим агрессию и амбиции.

В современной трактовке Шив Чаран Сингха (основатель и директор Лондонской школы нумерологии «Карам Крия») число «один» обозначает:

«начало, старт, происхождение, первопричина, порождающая рождение»; «базис, необходимость, возможность»; «уединённый, единственный, уникальный, редкий, исключительный, одиночество, неподвижный, твёрдый, устойчивый, прочный, ограниченный».

Другие нумерологи придерживаются той точки зрения, что число «один» выражает: лидерство, интеллигентность, гордость, независимость, уверенность, настойчивость, силу характера, активность, упорство, уникальность, сильную волю, смелость, решимость, авторитетность, инициативу, новаторство, самостоятельность, четкое понимание самого себя, борьбу в одиночку.

Число «один», как видим, имеет в своей семантике нечто общее во всех трактовках нумерологов, например, то, что оно является числом цели и амбиций, числом начала какого-то действия. С другой стороны, это число обозначает одиночество и уединённость. Это существенно в новелле Цвейга. Главная героиня постоянно подчеркивает, что она была одна в своей любви к беллетристу, сохраняла ото всех свою тайну. Единственным был и беллетрист, так как «незнакомка» утверждает, что именно «его одного любила она всю жизнь, что именно он был одним-единственным для неё всем счастьем». Беллетрист повлиял на судьбу главной героини, возможно даже, что он изменил её коренным образом. Втайне всю жизнь любя его, родив от него ребёнка, который как символ умирающей любви, любви, не видящей будущего между людьми, погибает на руках у матери, главная героиня не находя поддержки у окружающих, решает написать письмо своему возлюбленному и изложить всю правду, не требуя ничего взамен.

Число «два», по мнению К. Агриппы, отвечает за контраст и равновесие, смешивая позитивные и негативные качества. В новелле Цвейга число два подчеркивает двойственность чувств героини. Более

того, Шив Чаран Сингх утверждает, что данное число обозначает преданность и привязанность. «Незнакомка» поясняет, что «два раза она видела его с женщинами; почувствовала, что она уже не девочка, угадала какую-то новизну, перемену в своей любви к нему по внезапной острой боли, разрывающей ей сердце, стоило ей увидеть чужую женщину, так уверенно идущую рука об руку с ним...». Девочка, влюблённая в молодого писателя, чьи квартиры расположены на одной лестничной клетке друг напротив друга, превращается в девушку, которая хочет обратить на себя внимание. Она пока не может побороть свои противоречия, и эта двойственность и неуверенность порождает только самые искренние чувства. Она привязывается к нему, старается помочь ему, справляется о его жизни.

Число «три» – по К. Агриппе, число неустойчивости, по Шив Чаран Сингху – конец двойственности, структура, внешний порядок, становление образа и равноправие. В новелле Цвейга число три проявляет себя неустойчиво по отношению к судьбе мальчика, сына главной героини. Она, в свою очередь, «три дня и три ночи боролась за его жизнь», акцентирует наше внимание на том факте, что это «дитя одной из трёх ночей любви» её и беллетриста, трёх ночей счастья. Как верно отмечает Шив Чаран Сингх, это число обозначает только внешний порядок и спокойствие. На самом же деле число три в новелле обозначает стойкость героини и умение приспособиться к сложившимся обстоятельствам.

Число «четыре» – число устойчивости, надёжности, прочности (согласно К. Агриппе). Является числом принятия решения и пробуждения от былого состояния (по Шив Чаран Сингху). Давая описание интерьера комнаты, в которой находится «незнакомка» и её умирающий ребёнок, героиня новеллы Цвейга делает акцент на то, что «четыре свечи горят высоко по четырем углам кровати», что символизирует трагичность и неизбежность смерти: ребёнок болел, и форма болезни столь тяжёлая, что нет другого исхода. Рассказчица обращает внимание читателей на то, что беллетрист после одной из ночей, проведённых вместе, «вынул четыре белые розы из синей хрустальной вазы на письменный стол» и подарил ей. Она «ещё много дней целовала их».

Философ Сергей Волконский в книге «Быт и бытие» писал: «Чет – быт, нечет – бытие». Он отмечает, что «на праздник принято дарить букет из нечетного количества цветов, а на кладбище приносить четное. Нечетность символизирует незавершенность, непрекращающийся процесс, постоянное продолжение. Это было положи-

тельной оценкой незавершенности всего того, что не имеет конца, что относится к области вечного» [Волконский 1924: 228]. В новелле Цвейга беллетрист дарит четыре розы незнакомке, давая ей, тем самым, возможность понять, что это их последняя встреча, которая носит характер завершенности, их дальнейшие отношения невозможны.

Число «пять» также присутствует в новелле Цвейга: «...Я зажгла пятую свечу и поставила ее на стол, за которым я тебе пишу...»; «...Ах, ты ведь не знаешь, какую великую мечту ты для меня осуществил, не обманув моего пятилетнего ожидания!...». По К. Агриппе, «пять» символизирует риск, непредсказуемость; по Шив Чаран Сингху, «пять» – связующее звено, взаимоотношения и равновесие; точка поворота; подразумевает принесение в жертву чего-то для достижения другой цели. Известно, что число «пять» в западной традиции, как правило, связывается с человеком, символизируя телесное здоровье, эротическое начало, любовь.

Теперь рассмотрим значение каждого из чисел, которые остались за рамками авторского внимания.

Число «шесть», согласно К. Агриппе – символ надёжности; по Шив Чаран Сингху – нечто таинственное и неведомое; фортуна, шанс, удача, судьба или милость. По мнению других нумерологов, число «шесть» выступает символом совершенства, завершения цикла, гармонии.

Стефан Цвейг в судьбе героини предвидел нечто мистическое и трагическое, он не видел счастливого финала, некой гармонии в жизни главной героини. Число «шесть», обозначая «надёжность», «удачу», «милость», не нашло применения в новелле, в судьбе «незнакомки».

Число «семь» в трактовке К. Агриппы, символизирует тайну и её постижение; по Шив Чаран Сингху – это число видения, формы и структуры. Как отмечают нумерологи, число «семь» – символ совершенной гармонии. Числу 7 также придаётся сакральное значение у многих народов, «семь» – число духовного порядка. Согласно Священному Писанию, семь – совершенное число. Оно правит временем и пространством» [Число семь в нумерологии].

Стефан Цвейг избегает использования числа «семь» в новелле, возможно, потому, что старается избежать противоречий в сопоставлении событий со значением числа. Являясь священным, число семь несёт в себе некое спасение, гармонию, благополучие. В новелле «Письмо незнакомки» преобладают трагические ноты,

гармония невозможна, что не позволяет автору использовать данное число.

Число «девять», по К. Агриппе – символ всеобщего успеха, а также число управления и контроля; по Шив Чаран Сингху – завершение, прибытие; чувство цели, ощущение направления; спокойствие, терпение, выносливость и настойчивость. По иным источникам число «девять» – это образ завершённого цикла, замкнутости, законченности. В Библии число «девять» – символ законченности или суда. Более того, число «девять» символизирует сильную личность с потенциальным интеллектом, способную к высокому развитию.

Исходя из того, что число «девять» обозначает завершённость, успех какого-либо дела, достижение цели, можно отметить, что Стефан Цвейг намеренно избегает этого числа. Он не видит возможности счастливого исхода жизни главной героини, несмотря на то, что та проявила терпение и настойчивость в осуществлении своей мечты.

Многие нумерологи считают нумерологию системой, традицией или верованием о мистических связях между числами и физическими объектами, человеком и его сознанием.

В случае художественного произведения уместнее было бы говорить о взаимосвязи чисел и событий, о том, что героиня досконально анализирует свою жизнь и возможные варианты другого развития их с беллетристом жизненного пути. Можно сказать, что в новелле «Письмо незнакомки» Стефана Цвейга психологизм в форме его художественного и числового воплощения служит способом не только драматизации текста, но и средством характеристики персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

Волконский С.М. Быт и бытие: Из прошлого, настоящего, вечного. Берлин: Медный всадник, 1924, С.228

Словарь символов. "Числа". URL: <http://www.edudic.ru/sim/977>
(Дата обращения: 07.05.2013)

Топоров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста» М. 1980. С. 3-58

Тресиддер, Джек. Словарь символов. – Пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-Пресс, 1999. – 444 С. : ил.

Философский энциклопедический словарь. 2010, Режим доступа: URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3689/ЧИСЛО (Дата обращения: 07.05.2013)

Цвейг С. Письмо незнакомки. Издательства: РИЦ Литература, Престиж Бук, 2010 г., С. 586

Число семь в нумерологии, Режим доступа: URL: <http://du-lya.ru/numerolog/chisla.php> (Дата обращения: 15.05.2013)

Элифас Леви. Доктрина и ритуал трансцендентальной магии. 1855-1856. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/occult/levie001.htm> (Дата обращения: 15.05.2013).

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

О.С. ЦЫКУНОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.112.2-2(Лаузунд И.)»19»

ББК Ш33(4Гем)64-8,446

«БЕСХРЕБЕТНОСТЬ» ИНГРИД ЛАУЗУНД КАК ОБРАЗЕЦ ПОСТДРАМЫ

Аннотация. На материале немецкой драмы в статье рассматриваются постдраматические приемы, помогающие раскрыть мир беспринципности, крайнего цинизма и карьеризма, изображенный в пьесе Лаузунд «Бесхребетность».

Ключевые слова: новая драма, постдраматический театр, метатеатр, постдрама, метадрама, немецкая драма XX – XXI в.

На сегодняшний день невозможно говорить о приоритете в театре каких-либо тем и форм. «Всеядность» – главное свойство современной немецкой драматургии. «У нового поколения, – пишет Ю. Рыбаков в сборнике «Современные немецкие пьесы», – новый художественный язык, оно... отличается от старого, прежде всего, тем, сколько и каких запретов это новое поколение нарушает, тех запретов, которые для предыдущего поколения были как бы нерушимыми» [Круглый стол 2000: 386]. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия. «Немецкая драматургия конца XX века развивалась неоднородно... Режиссеры не желают ставить спектакли традиционно, как раньше, драматурги не хотят писать по-старому» [Роганова 2007: 8]. Жанровая «демократичность» позволяет различным театральным направлениям мирно сосуществовать друг с другом, взаимодополнять и развиваться.

Одним из самых дискуссионных вопросов театра и драмы конца XX века является разграничение двух синтетических, базирующихся на идее единения драматургических жанров и театральных форм, явлений: постдраматический театр и метатеатр.

Появление термина «метадрама» во второй половине XX века «отразило реальность качественных изменений, произошедших в развитии извечной темы драматургии: театра в театре» [Соколова 2009: 3]. Сам термин «метатеатр» был впервые введен в обиход американским драматургом и театральным критиком Л. Абелем в 1960 году («Metatheatre: A New View of Dramatic Form»). В своей работе

автор отгалкивается от традиционного приема драматургии «театр в театре» и метафоры «жизнь-театр», формулируя следующее определение: метатеатр – «театр, проблематика которого обращена к самому театру и который, следовательно, “представляет самого себя”» [Пави 1991: 176]. Позже появляются исследования, целью которых становится пересмотр истории драматургии с позиций проблематики метадрамы (Т. Постлевейт и Т.С. Дэвис, Н. Боро, Т.Р. Витакер и другие). Но несмотря на широкое применение термина «метатеатр» в теоретических и критических работах, он не получил устойчивого содержания. Попытку дать дефиницию метадрамы, более четкую систематизацию ее свойств представляет собой книга П. Хорнби («Drama, Metadrama and Perception», 1986). В ней представлена теория и практика – интерпретация отдельных пьес. Автор выделяет шесть видов метадрамы: пьеса в пьесе, роль в роли, церемониал внутри пьесы, художественные и жизненные ссылки в пьесе, саморефлексия и драма восприятия. Однако характеристики каждого вида настолько расплывчаты, что сам Хорнби говорит о том, что метадраматичность присуща каждой из приведенных им пьес, отличие заключается лишь в количественном измерении и особой авторской трактовке. Таким образом, несмотря на то, что на сегодняшний день определение термина «метатеатр» остается расплывчатым и неточным, можно предположить, что драматический прием «театр в театре» превратился в самостоятельный драматургический жанр, «позволяющий вскрыть саму природу театра, сделать ее содержанием драматургического текста и сценического представления» [Соколова 2009: 3], а метадрама (как основной инструмент саморефлексии театра) превратила структуру театрального спектакля в главного героя. На этой почве возникают новые принципы построения драматического действия: конструирование самостоятельной художественной действительности, удвоение театрального пространства («представление в представлении», «пьеса в пьесе») и времени, обнажение сценической условности, разнородность, прерывистость театрального времени, двусмысленность. Метатеатр ставит принципиально важную для него проблему «игроков-зрителей», так как предполагает активное участие зрителя, право его на изменение хода игры, вмешательство в действие. На зрителя возложена миссия – сделать выбор (нравственный, прежде всего). Он втягивается в игру ради того, чтобы иметь возможность проанализировать себя, свою жизнь и узнаваемые ситуации. Такой «театр», например, описывает английский писатель Джон Фаулз в своем романе «Волхв». Метатеатр, развиваясь, воспитывает

собственного зрителя, готового к диалогическому взаимодействию актера и роли, актера и зрителя.

Термин «постдраматический театр» был введен немецким исследователем, известным театроведом Хансом-Тисом Леманом, опубликовавшим в 1991 году свой труд «Театр и миф», посвященный древнегреческой трагедии. Театр древности он назвал «преддраматическим», а далее с эпохи Возрождения и на протяжении нескольких веков существовал драматический театр, потом чистота жанра была утрачена, и театральное искусство постепенно вступило в эпоху «пост». В 1999 году вышла книга Лемана «Постдраматический театр», в которой автор провел глубокое исследование театральной практики конца 20-го века с целью выявить эстетическую логику развития нового театра, обозначил временные границы постдраматического театра: от 1960-х гг. до нового века. Таким образом, понятие «постдраматического театра» Леман выводит из «противопоставления аттической трагедии как образца «преддраматического» театра и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст» [Шевченко 2011: 130]. Леман в своей книге отмечает, что «искусство вообще не может развиваться без связи с предшествующими формами» [Леман 2013: 46], следовательно «постдраматический театр охватывает собой настоящее положение/новое повторение/продолжение функционирования прежних эстетик» [Леман 2013: 46]. Таким образом, становится важным, что постдраматический театр не отменяет ни одну из предыдущих форм театра, напротив, дополняет их и реформирует. Одной из основных примет такого нового театра является его эмансипация от драматического текста – сама драма продолжает существовать как ослабленная структура в рамках новой театральной концепции. Но наряду с этим ему присущи: двусмысленность, внетекстуальность, монологичность, процессуальность, гетерогенность, фикциональность, прерывистость времени (перверсия, деконструкция) и прочее. Актер выступает в роли действующего лица и центральной темы театра, он демонстрирует свое мастерство, а зритель оценивает его умения. Постдраматический театр многолик: ему не чужды мультимедийные технологии, границы его открыты для перформативных форм музыкального искусства и искусства современного танца. Еще одна отличительная черта такого театра состоит в том, что он не предполагает наличие у зала общего знания и общей эмоции (можно

сказать о «конфликте зрительского восприятия»), а требует личного выбора и решения каждого зрителя.

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать выводы, касающиеся сходства и различия понятий «постдраматический театр» и «метатеатр»:

1. Постдраматический театр визуализирует «все», метатеатр визуализирует «сам себя»;

2. Постдраматический театр неразрывно связан с предыдущими театральными эпохами, он развивает их традиции. Метатеатр также сохраняет связь с предыдущим, дополняя формы и содержание, как писалось выше: некогда классический драматический прием «театр в театре» в наше время перешел в самостоятельный театральный жанр. Главная задача метатеатра – представить происходящее на сцене зрителю как образец, т.е. театр сохраняет свою функцию социального института;

3. Главная примета постдраматического театра – его эмансипация от драматического действия, уравнивание в правах текста и театра, тогда как метатеатр представляет собой «драму в драме», «пьесу в пьесе»;

4. Для постдраматического театра характерен конфликт зрительского восприятия. Герои пьес зачастую совершают необдуманные, непонятные для зрителя поступки, сбивая его с толку, лишая уверенности в правильности своей реакции, а иногда провоцирует занять позицию сторонника или противника предлагаемой теории. Метатеатр предполагает активное включение зрителя в действие самой пьесы, а его конфликт составляет противостояние героя и театрално-условного Бытия.

Постдрама продолжает традиции постмодернизма: ей не чужды элементы деконструкции, импровизации, интертекстуальности, фрагментарности и прочего. «“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального текста”» [Леман 2013: 45]. Постдрама уходит от линейного развития действия, в ней мы чаще всего не найдем изображения какой-либо конкретной истории (так как «текст лишь базовый материал») и последовательно изложенной фабулы. Таким образом, постдраматическую пьесу можно играть в разной последовательности ее частей – свобода в выборе последовательности эпизодов за счет фрагментарности и «коллажности» композиции.

В постдраме нет запретных тем. Напротив, на сцену выносятся все табуированное: секс, психологические комплексы, нетрадиционная

сексуальная ориентация, различные фобии. Язык драмы представляется настолько живым, что передает информацию будничной разговорной речи. Зачатую он может быть жестоким, использовать ненормативную лексику, что не только шокирует зрителя, но и показывает картины жизни с «документальной» точностью.

Обратимся к пьесе немецкого драматурга Ингрид Лаузунд «Бесхребетность», впервые опубликованной в сборнике «ШАГ-2», аббревиатура которого расшифровывается как перечисление трех немецкоязычных стран: Швейцария, Австрия и Германия.

В пьесе Лаузунд отсутствует сюжет. Действие происходит в некоем офисе – пятеро служащих перед кабинетом начальника. Все они заняты плетением интриг и войной за свое «место под солнцем». Они набрались мужества и уже готовы отправиться в кабинет начальника («ДВЕРЬКШЕФУ»). Примечательно, что «ДВЕРЬКШЕФУ» – своеобразная дверь в «зазеркалье»: самое главное расположено за ней, там настоящая жизнь, к которой стремятся и которой боятся персонажи пьесы. Все, происходящее перед ней, на глазах у зрителя – это только «отраженный мир», хотя именно здесь действуют главные герои. Здесь мы не видим действия, а лишь его репетицию, подготовку. Все основное невидимо для глаза зрителя. Желая произвести хорошее впечатление, работники офиса долго обдумывают каждое свое слово, жест, движение, которые «продемонстрируют» там, за дверью. Само появление перед боссом продумано до мелочей – от позы до интонации. Главное – ничего не перепутать. И, казалось бы, когда сотрудники один за другим, наконец, покидают офис, все становится понятным: встреча прошла успешно. Но откуда «нож в спине» и «голова под мышкой»? Дело в том, что все герои пьесы безвольные, ограниченные, обмельчавшие, ведомые этим неизвестным и невидимым зрителю шестым героем пьесы – начальником (отсюда и толкование названия «Бесхребетность» как метафоры, характеризующей общее состояние служащих офиса). Они постоянно твердят, что «хотят новый позвоночник», чтобы «ходить прямо», но проблема в том, что с ним неудобно работать. Для Лаузунд в пьесе принципиально важна мысль о том, что только человек без чести и совести с «гибким позвоночником» способен сделать блестящую и успешную карьеру.

В пьесе условно можно выделить несколько «пластов»: гротесковый, фикциональный и фрагментарный, которые работают на общую идею – правдоподобно, жизненно, порой смешно, а порой

драматично показать жизнь «белых воротничков». Мир, в котором обитают герои, мир лицемерия, постоянной конкуренции и борьбы, предательства и двуличия. Для того чтобы наглядно это изобразить, Ингрид Лаузунд прибегает к использованию постдраматических приемов, характерных для каждого «пласта» в отдельности.

Чтобы наиболее ярко изобразить лицемерие и съедающую конкуренцию, автор использует прием внетекстуальности (параллельное сосуществование текста и подтекста), который в пьесе служит для того, чтобы в наглядно показать контраст затверженных условностей и искренних личных порывов, противостояние офисного этикета (который составляет реальный диалог) и внутреннего монолога («реплик в сторону»):

Хуфшмидт: Доброе утро!

Шмитт: Доброе утро!

Хуфшмидт: Вы уже слышали, что нам предстоит работать вместе?

Шмитт: Да, конечно – *меня от тебя тошнит* – я этому очень рада.

Хуфшмидт: Может, нам с вами стоит встретиться и заранее обсудить – *меня от тебя уже стошнило* – наши планы?

Шмитт: Да, хорошая идея – *не приближайся ко мне, ублюдок* – давайте так и сделаем.

Хуфшмидт: Мне очень интересно знать ваши – *ну-ка, отойди*.

Шмитт: *Ни на шаг* [Лаузунд 2002].

Примечательно, что в какой-то момент разговора, внутреннее прорывается наружу, истина «торжествует» – Хуфшмидт как будто бы слышит этот «внутренний монолог» Шмитт, что, однако, не способствует установлению коммуникации и взаимопониманию. Ситуация становится еще более абсурдной, поскольку на очередное «замечание про себя» Хуфшмидт реагирует вслух:

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: Когда я был в Японии, мне посчастливилось...

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: ... познакомиться со знаменитым поваром – специалистом по суши.

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: Я восхищаюсь японцами, потому что они...

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: ... даже повседневные заботы они...

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: *(снимает пиджак)* ... превращают в настоящий ритуал – *я тебе покажу, мразь ты такая* [Лаузунд 2002].

Ни один из героев не стремится к взаимопониманию. Их «внутренний монолог» не что иное, как негативная оценка другого.

Постдраматический прием удвоения пространства и времени И. Лаузунд использует в одной из сцен пьесы с риторическим названием «И зачем ты вообще появился на свет?». Все тот же Хуфшмидт («заметная личность», «прирожденный вожак», «почти добился повышения») решает обсудить со Шмитт новый и весьма перспективный проект, но проблема в том, что параллельно он слышит замечания родителей (маму играет Кристенсен, а папу – Крецки) в свой адрес: «Сколько раз тебе можно говорить!», «Сядь прямо», «Надо говорить не “чего”, а “что”», «Отвечай немедленно! Какой же ты болван!» [Лаузунд 2002]. Хуфшмидт пытается сосредоточиться на своей собеседнице, но ему это не удается, он постоянно вздрагивает от родительских обвинений и пытается оправдаться. Парадоксальны при этом обе описываемые реальности: и офисная, и «воображаемая», внутренняя. Хуфшмидта отчитывают за одни и те же качества: несобранность, глупость и невнимательность, что рушит весь его первоначальный образ и перед нами предстает «затравленный школьник», неспособный постоять за себя и отстоять свое мнение. Прием помогает Лаузунд показать, насколько психологически травмировано современное общество, насколько последовательно взращивались комплексы неудачника, как старшее поколение – поколение родителей – сформировало людей, живущих в тотальном подчинении и состоянии несвободы, зависимости от них.

Еще один постдраматический прием – гротеск, выраженный через материализованные распространенные метафоры. Например: «оторвать голову» (*Крузе выходит из ДВЕРИКШЕФУ. Под мышкой он несет собственную голову. Пробирается ощупью к буфетной стойке и пытается налить себе кофе.*) [Лаузунд 2002], «воткнуть нож в спину» (*Кристенсен направляется к кофейной машине; из спины у нее торчит огромный нож, каким мясники разделявают мясо.*) [Лаузунд 2002]. Примечательно, что все духовное и абстрактное получает в пьесе материальное выражение, в чем отражается природа постдраматического театра, возвращая нас к традиции преддраматической литературы (например, Гомер «Илиада»: там Ахиллесу явилась душа «несчастливца Патрокла, Призрак, величием с ним и очами прекрасными сходный» [Гомер 1967: 289]). Таким образом, мы оказываемся в мире материализованных вещей,

телесности и сознательной девальвации нравственно-этической его деградации. В связи с этим Лаузунд использует сравнение героев с миром животных. В одной из сцен сотрудники офиса в борьбе за важную папку сначала начинают рычать друг на друга, а потом и вовсе их лица «превращаются» в собачьи морды:

Все это время Крузе стоит спиной к коллегам. Обернувшись, он видит перед собой вместо лиц четыре собачьи морды. Кречки стал ирландским сеттером, Шмитт – ризенинауцером, Хуфшмидт – питбулем, Кристенсен – шпицем [Лаузунд 2002].

Для гротескного, абсурдного мира характерны гротесковые типы героев. Каждый из сотрудников офиса – это социальный тип, определенная модель поведения. Отсюда полное отсутствие развития характера и нравственного, духовного роста:

Хуфшмидт – Лидер;

Шмитт – Стерва;

Кречки – Весельчак;

Кристенсен – Хорошая мышка;

Крузе – Козел отпущения.

Прием умолчания, характерный для постдрамы, используется в сцене «Разговор по душам». Опять возникает парадокс: обстановка располагает к доверительной беседе, которая так и не состоялась. Герои сидят очень близко друг к другу, «пауза», но эта теснота («сидят, сгрудившись вокруг маленького стола» [Лаузунд 2002]) создает напряженную атмосферу. Ощущается потребность в разговоре по душам, так как накопилось много обид, появился шанс наконец выяснить отношения, возможно прийти к согласию. Но эмоционально тяжелая тишина («скажи кто-то хоть что-то, всех бы прорвало» [Лаузунд 2002]), страх быть первым и остаться непонятым, чужие, а может быть и свои слезы, гнев и отчаяние отталкивают, «в конце концов, все стыдливо расходятся».

В силу того, что постдраме не чужды перформативные формы искусства, Лаузунд, рисуя свою гротескную действительность, придает в пьесе своему описанному миру определенную музыкальность. Появляется это как на визуальном уровне, так и на текстуальном. Автор соединяет в пьесе драматический театр с оперой и балетом, а также умело работает и с самим текстом, создавая определенный ритм, заставляя героев свои действия сопровождать определенным «па». Прием ритмичности, автоматизма на текстуальном уровне проявляется в том, что герои до совершенства пытаются оттачивать «свое мастерство», репетируют перед тем, как зайти в «ДВЕРЬКШЕФУ»:

просчитывают количество шагов от двери до стола, регулируют громкость смеха, обдумывают, как встряхнуть голову, как лучше положить ногу на ногу, одним словом, прокручивают в голове каждое действие:

Шмитт: «План у меня в голове, мобильник выключен. Четыре ступеньки до двери. Стучу в дверь, тук-тук, жду слов «да-да, войдите»; <...> Три шага до письменного стола. Ставлю портфель. Сажусь, сижу. Нога на ногу, лицом к нему, ничего не говорю. Кофе? Да, с удовольствием. Молоко и сахар? Да, пожалуйста. Сигарету? Да, почему бы и нет, иногда, время от времени. Дальше следует шутка. Я смеюсь. Непринужденно, но не слишком громко, вот так: ха-ха-ха, да, забавно. Так. Сигарета в левой руке, сливки в кофе, молочник на стол, сахар в кофе, сигарету в пепельницу, бумаги из портфеля; ручка в кармане пиджака, бумаги на столе...» [Лаузунд 2002].

Но впоследствии все это выливается в абсурд:

«Взгляд в футляр, тьфу, взгляд в глаза. Голос спокойный, голос спокойный, говорю медленно, без портфеля, говорю медленно, без паники. <...> Сигарета в левой руке, бумаги на столе, план в пепельнице, тьфу ты. Сигарету в пепельницу, сливки в кофе, тьфу. Сигарета в носу, очки в футляре. Сигарету в пепельницу, все еще смотрю в глаза, нужно кокетство, нужно кокетство... Очки в пепельницу, они туда не влезут, что-то другое в пепельницу, план... Кофе?» [Лаузунд 2002].

Таким образом, пьеса И. Лаузунд становится одним из ярких образцов постдраматического текста, в котором игра обнажает современный мир с его «деловитостью», безжизненностью, жестокостью. «Офисный планктон» в гротескных картинах, созданных немецким драматургом, окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли, духовности, нравственных сил.

ЛИТЕРАТУРА

Гомер. Илиада. Одиссея. – М.: Художественная литература, 1967. С. 289

Лаузунд И. Бесхребетность. Режим доступа URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1365> (дата обращения: 2014)

Леман Х-Т. Постдраматический театр – М.: ABCdesign, 2013

Немецкая драма и российская сцена: Круглый стол участников фестиваля 3 октября 1999 // Современные немецкие пьесы / под ред.

А.А. Чепурова. – СПб.: Библиотека Александровского театра, 2000. – С. 385 – 395.

Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. С. 176

Роганова И.С. Немецкая драматургия конца XX века. – М.: ИПЦ «Глобус», 2007. С. 88.

Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама. – СПб.: 2009

Шевченко Е.Н. Постдраматический театр // Новый филологический вестник. – 2011, №2(17). – С. 130 – 135.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель

Д.С. ТЫЩУК

*(Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко
Луганск, Украина)*

УДК 82.09»19»

ББК ШЗЗ(0)64-4

АССОЦИОНИМ КАК ТРОП

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению ассоционима как тропа на материале творчества зарубежных писателей конца XX – начала XXI столетия (Ф. Бегбедера, Л. Вайсбергер, А. Гавальды, А. Левина, Д. Пиколт). Ассоционим, графически выделенное в тексте слово (или комплекс слов) для обозначения общего понятия, описывается в контексте эстетических взаимоотношений с метафорой. Автор выделяет элементы структуры тропа, выполняемые им художественные функции, варианты классификации на основе семантико-рефлексивного подхода.

Ключевые слова: ассоционим, ассоциация, значение, шифр, рефлексия, семантика

Одной из актуальных тенденций в развитии современного литературоведения является пересмотр предназначения тропа: средство образности в произведении рассматривается не как лингвистическая оболочка идей автора, а как эстетический инструмент знакового характера. Тропы, художественное функционирование которых базируется на рецепции переносного значения слова, являются полем для наиболее яркого и полного подтверждения изложенной выше точки зрения.

В одном ряду с художественной феноменальностью метафоры находится семантико-рефлексивная аутентичность ассоционима, тропа, хронологическим маркером актуализации которого является конец XX – начало XXI столетия.

Цель работы – рассмотрение особенностей ассоционима как тропа (на материале прозаических произведений зарубежных писателей конца XX – начала XXI столетия Ф. Бегбедера, Л. Вайсбергер, А. Гавальды, А. Левина, Д. Пиколт).

Теоретико-методологическая основа работы представлена трудами Г.Ф.Гегеля, Р. Барта, В. Галич, А. Галича, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, А. Лосева, Ю. Лотмана, П. Рикера, М. Хайдеггера.

Основы изучения ассоционима – в монографии «Антропонимия Алеся Гончара: природа, эволюция, стилистика», автор которой, украинский лингвист В. Галич, представляет дефиницию тропа, классифицирует его варианты, и анализирует особенности реализации.

В 2010 году была опубликована монография А. Галича «Эстетические искания в украинской постмодерной литературе: ассоционимное измерение», которая на сегодня считается содержащей системную теоретико-литературную рефлексию ассоционима. В интерпретации А. Галича ассоционим является «тропом, сознательно созданным автором путем перехода нарицательного имени в собственное, ключевая особенность которого есть ассоциативность, возбуждающая сознание реципиента, вызывая в нем определенные образы, фантомы, воспоминания, которые соединяют переносное лексическое значения этого художественного средства с семантикой разных слов» [Галич 2010: 29–30]. В. Галич подчеркивает значение формы тропа, пишущегося в тексте произведения с большой буквы, определяя маркером ассоционима «графическое выделение важного в понимании подтекстового значения художественного смысла слова написанием его с большой буквы» [Галич 2002: 136]. Ассоционим – это троп (слово, сочетание слов, предложение) синтетико-метафорической природы, который реализуется в текстах художественной литературы через переход общего названия в собственное (графически воспроизводится как написанное с заглавной буквы слово для обозначения имени нарицательного) и исполняет роль стимулятора осознания произведения читателем.

Представленное выше определение тропа – результат рецепции немногочисленных литературоведческих разработок теории ассоционима, что свидетельствует о только лишь начатой теоретической разработке данного понятия тропа.

Художественная сущность ассоционима основывается на умышленном провоцировании писателем читательского восприятия посредством написания с большой буквы слова, сочетания слов, предложения: в новелле А. Гавальды «Прошествоие» – **«ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ ОШИБКА ВОДИТЕЛЯ»**, **«СТРАШНАЯ ВЕРСИЯ ОШИБОЧНОГО МАНЕВРА»**; в романе А. Левина «Степфордские жены» – **«УВЕЛИЧЕННЫЕ ФОТОГРАФИИ РАСКРОЮТ ПОТЯСАЮЩИЕ СЕКРЕТЫ»**; в романе Л. Вайсбергер «Дьявол носит «Прада» – **«ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В КУКОЛЬНЫЙ ДОМИК, ДЕТКА!»**, **«НИКОГДА»**; в романе Д. Пиколт «Ангел для сестры» – «Смерть», **«ХОДАТАЙСТВО О**

ВЫХОДЕ ИЗ ПОД РОДИТЕЛЬСКОЙ ОПЕКИ В ВОПРОСАХ ЗДОРОВЬЯ»; в романе Ф. Бегбедера «Любовь живет три года» – «1. СЧАСТЬЯ НЕТ. 2. ЛЮБОВЬ – СКАЗКИ. 3. И НИЧЕГО СТРАШНОГО», «НЕ БЫВАЕТ СЧАСТЛИВОЙ ЛЮБВИ», «КАК ВСЕ», «Всякая Красота», «Уродство», «Юность», «Увядать», «Жизнь», «Загнивание», «Умираем», «День».

Поливекторность в выборе произведений как поля функционирования ассоционима объясняется стремлением к демонстрации художественной самодостаточности тропа в гендерном, тематико-проблематическом и жанровом аспектах.

Ассоционим как троп, диалогическую природу которого писатели удачно иллюстрируют, используя эстетический потенциал новеллы и романа как жанров, для которых критерий глубины тематических и идейно-проблематических векторов является доминирующим априори. Ассоционим, требующий от читателя образования нового смыслового поля с центром в актуализированных им же сентенциях, может продуктивно раскрыться только в жанрах, чьи имманентные особенности позволяют соединить классические повествовательные аспекты с актуальными комплексами тем и проблем.

Основываясь на диалогичной природе ассоционима, который своим появлением в поле текста произведения выполняет роль эстетического означающего как для автора, так и для читателя, троп имеет четыре структурных компонента: авторское сообщение (сентенция), денотативное значение, шифр (графическое воплощение), результат читательской рецепции.

Герой новеллы А. Гавальды «Проишествие» ночью оказывается в роли участника аварии на дороге, ужасным последствием которой становится смерть жертвы. Загнанный самим собой в угол мужчина пытается забыться, но на первой полосе случайно попавшей в руки утренней газеты он читает статьи о себе с заголовком **«ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ ОШИБКА ВОДИТЕЛЯ»** [Гавальда: 51], впадая в ступор от следующей заметки **«СТРАШНАЯ ВЕРСИЯ ОШИБОЧНОГО МАНЕВРА**. Неосторожность, а вернее сказать – неосознанность – одного из участников дорожного движения могла стать причиной трагедии на автострате А-13...» [Гавальда: 15].

Рассмотрим структуру ассоционима **«СТРАШНАЯ ВЕРСИЯ ОШИБОЧНОГО МАНЕВРА»**. Авторское сообщение – информация о трагическом результате дорожно-транспортного проишествия. В прямом смысле соединение слов, образующих ассоционим означает еще одну догадку о драматических событиях, спровоцированных

ошибочными действиями. Шифр тропа – четыре слова, выраженные самостоятельными частями речи и написанные заглавными буквами. Результат читательской рецепции – понимание сентенции о том, что внутренние противоречия героя, сублимировавшиеся в реальной жизни в причину дорожно-транспортного происшествия, повлекшего смерть другого человека, не развеялись даже в столь ужасных условиях. Каждому следует задуматься над тем, что причина всего происходящего в его жизни – в нем самом, а бегство от себя всегда лишено смысла.

Функция ассоционима в романе – усиление драматичности внутреннего раскола героя, причем троп соотносится с образом не прямым путем, а опосредованным, с целью стимуляции работы читательской мысли.

Авторское сообщение как первый и первичный компонент ассоционима направляет сознание читателя в семантическую сферу, в определении которой нуждаются последующие составляющие тропа при раскрытии.

Общее название, написанное с заглавной буквы, может вызвать у читателя ассоциации на основе общедоступного значения, семантической нагрузки, которая отождествляется для реципиента именно с этой лексемой. Денотативное значение, другими словами, прямое значение, в структуре ассоционима выполняет конститутивную роль в понимании читателем смысла тропа. Перейдя от первичного визуального обращения внимания на осознанно маркированный графически автором троп, читатель активизирует процесс понимания средства образности, акцентуализировав в своей мысленной сфере значение определенного слова – денотативное значение.

Шифр в ассоциониме – средство концентрации внимания на определенном участке текста произведения, шрифтовой ориентир, который отмечен особенностями идеостиля писателя, жанровой спецификой текста. Третий компонент структуры тропа, шрифтовое воспроизведение, детерминирует эстетическую исключительность ассоционима в континууме литературного произведения. Шрифтовое выделение не просто акцентирует внимание на формально-структурной микрочастице произведения, а порождает троп, сущность которого априори содержится в переносном значении. Маркированный ассоционимом текстовый фрагмент является смысловым вместилищем идейно-проблематичного пространства романа или новеллы – внимание читателя привлекается не сколько к необычной на первый взгляд форме воспроизведения текста на обозначение общего

значения, а главный образ – к подтекстовому значению, которое воспринимается в процессе погружения читателя в интерпретацию символического содержания. Ассоционим является не только средством украшения текста, это осознанно выделенный автором концептуальный информационный сгусток.

Результат читательской рецепции как четвертый компонент архитектоники тропа выступает частью трансцендентного характера, так как пребывает в сфере глубин внутреннего мира реципиента. Сам факт появления представленного компонента ассоционима свидетельствует о его тропологической самодостаточности, ведь теоретик литературы в процессе анализа средства образности проявляет себя не только в научной ипостаси, но и личностной: невозможно анализировать средство образности, вызывающее определенные ассоциации, без включения сугубо субъективных моментов.

Ассоционим при первом столкновении со взором читателя условно детерминирует появление в сознании последнего определенной смысловой границы между полем общих знаний, которые находились в состоянии ремиссии, и полем знаний, которые стоят за ассоционимом, способных повлиять на мысль, соотнести собственную и представленную в произведении реакцию на идею, модальную относительно реалий жизни. Закодированное содержание тропа предстает как «предмет, который представляет собой единение чувственных и расширенных мыслительных определений конкретных отношений и связей. Тем самым тождество сознания и предмета уже не является абстрактным тождеством вероятности, но тождеством определенным, – знанием» [Гегель 1977: 228]. Ассоционим последовательно провоцирует порождение знания, которое появляется не как осознание завершенной данности, не требующей осмысления, а как семантическая имманентная доминанта, находимая реципиентом путем рефлексии литературного произведения, интерпретации в контексте собственного мировосприятия.

Приоритет ассоционима – в способности к именованию. «Имя предмета – арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, точнее, познающего и познаваемого. В имени – какое-то интимное единство разьединенных сфер бытия, единство, которое приводит к их совместной жизни в одном целом, уже не просто «субъективном» или «объективном» сознании. Имя предмета – цельный организм его жизни в другой жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и пытается перевоплотиться в нее, стать ею. Без слова и

имени человек – извечный пленник самого себя, по существу и принципиально антисоциальный, замкнутый, нецелостный, также не индивидуальный – он суть животный организм, или, если это человек, лишенный разума» [Лосев 1990: 48–49]. А. Лосев трактует имя шире, чем вербальный маркер названия человека, а далее – явления, события, предмета, имя как часть ассоционима – это эстетико-философский конструкт, роль которого в литературном произведении заключается в кодировании сообщения с целью продуцирования оптимальных условий для дальнейшего качественного взаимодействия читателя и произведения.

Нецелесообразно опровергать факт исключительности значения для ассоционима способа воспроизведения в тексте, метода фиксации авторской мысли. «Когда мы говорим о письме, (по Ж. Деррида), то отмечаем этим словом не только физические жесты буквенного и пиктографического написания (инскрипции), но также и целостность того, что делает его возможным. Мы додумываем то, что находится за пределами обозначающей и обозначенной сторон» [Деррида 2000: 223]. Особенность ассоционима – в интеграции игры с большой буквой, шрифтовыми экспериментами с глубокой семантикой, разворачивание которой происходит в пределах и вертикального, и горизонтального контекстов произведения. С формальной точки зрения ассоционим – это фиксатор смысла, который кроме реализации направленных на читательскую рефлексию сентенций, является средством формирования художественного своеобразия текста.

Нашумевший роман Л. Вайсбергер «Дьявол носит «Прада» – привлекательный материал не только для экранизации, но и для сферы изучения тропики литературного произведения.

В истории о школе выживания в мире гламура и шоу-бизнеса креативный имиджмейкер Найджел в почти задушевном разговоре с Андреа, брошенной судьбой в фэшн-оковы Миранды Пристли, емко – одной фразой – очерчивает сущность такого образа жизни:

«ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В КУКОЛЬНЫЙ ДОМИК, ДЕТКА!» [Вайсбергер: 42].

Напомним, что Эмили и Андреа – секретари главного редактора глянцевого издания «Подиум» Миранды Пристли.

Эмили, коллега и конкурентка главной героини Андреа, наставляет "вновь прибывшую" в мир акул и пираний модного издания сотрудницу, которая, ко всеобщему удивлению, имеет собственное мнение и не намерена жить в соответствии с чужими настроениями: «...И

НИКОГДА не говори с ней, пока она не заговорит с тобой. И **НИКОГДА** не называй ее мисс Пристли; она Миранда» [Вайсбергер: 59].

Роль названных ассоционимов в романе имеет ироническо-драматическую окраску, это тропы – разоблачение наигранности и шаблонности мира шоу-бизнеса.

Смысл сообщения, воспроизведенного ассоционимом, феноменален в своей простоте и сложности одновременно. «Смысл бесконечно перевоплощается в другой, что-то от другого, близкого, постоянно предворяет что-то, так же и у всех [в бытии], без чего невозможно сохранить и фиксировать его развитие. У смысла нет руководства или значения, но подчинен разнообразным изменениям и играет всеми отражениями знаков» [Интенциональность и текстуальность 1998: 312]. Позиция французского мыслителя Ж.Л. Нанси имеет точки пересечения в теории ассоционимности: смысл тропа – связующее звено между автором и читателем, это глобальное экзистенциальное пространство, где читатель среди множества семантических коннотативных оттенков и впечатков выбирает самый оптимальный для понимания вариант, который создаст условия для настоящей рефлексии произведения, максимально заполнить сформированный ассоционимом пробел в сознании. «То, что формирует смысл, по-настоящему всегда пребывает за пределами по отношению к нему: будущее, встреча, событие, произведение, из-за которого будущее становится настоящим, когда встреча произошла, произведение реализовалось, событие состоялось. Их собственный смысл всегда за пределом» [Интенциональность и текстуальность: 312]. Ассоционим для реципиента переходит из стадии представленного в произведении средства образности в стадию рефлексированной личной сентенции тогда, когда читатель насыщает понимание тропа не просто своим отношением к затронутым тропом смысловым точкам, а вкладывает в него часть собственного внутреннего мира, того, к чему понятия «общий» и «объективный» не подходят по определению. Читатель начинает пересмотр платформы собственных имманентных ценностей, представляя собственные, возможно, уже пережитые события в контексте литературного произведения, а «представление непосредственно участвует во временной остановке обычной референции и в планировании новых возможностей переописания мира» [Юнг 1991: 427].

Роман Ф. Бегбедера «Любовь живет три года» – еще одна незаурядная история об отношении мужчины и женщины. С помощью

представленных в романе ассоционимов автор раскрывает образ Марка Марронье, божемного молодого человека, запутавшегося в глубинах собственного внутреннего мира.

Рецепт счастья Марка содержит в себе три компонента: **«1. СЧАСТЬЯ НЕТ. 2. ЛЮБОВЬ – СКАЗКИ. 3. И НИЧЕГО СТРАШНОГО»** [Бегбедер 2004: 3]. Разочаровавшийся в чувствах герой после несложившихся отношений скептически расценивает брак: «Мы женимся точно так же, как сдаем экзамены на аттестат зрелости или на водительские права: всегда одни и те же рамки, в которые надо втиснуться, чтобы быть как все, как все, **КАК ВСЕ** любой ценой» [Бегбедер 2004: 9]. **«НЕ БЫВАЕТ СЧАСТЛИВОЙ ЛЮБВИ»** [Бегбедер 2004: 17], «**Всякая Красота** вырождается в **Уродство**, удел **Юности – Увядать**, наша Жизнь – медленное **Загнивание**, мы **Умираем** каждый **День»** [Бегбедер 2004: 21] – таков итог пессимистических раздумий Марронье.

Ассоционимы, соотносимые с мировоззрением Марка Марронье, в тексте содержатся в его речи, выполняют образотворческую функцию, что не уменьшает ее оценочно-критического эффекта. Идея произведения коррелирует с мыслью о том, что личностные поиски сопровождаются чередой разочарований, крушений иллюзий, из которых необходимо выносить прогрессивные уроки, а ассоционимы концентрируют внимание читателя для самых болезненных для каждого из живущих разочарованиях – утрате любви, искренности, внешней привлекательности как гаранта морального благополучия. Такие тропы не могут не привлечь к анализу избранных смысловыми центрами ценностей сентенций личного опыта читателей.

В исследовательском дискурсе Ю. Лотмана «каждый индивидуальный факт в художественном тексте – это результат осложнения основной структуры дополнительными. Он возникает как пересечение в крайнем случае двух систем, получая в контексте каждой из них особенный смысл. Чем больше закономерностей пересекаются в одной точке, тем больше получает смысл, он будет казаться тем более индивидуальным, внесистемным. Внесистемное воспроизводится в художественном тексте как полисистемное» [Лотман 1998: 82]. Системами, которые вступают в интеракцию с целью распознавания ассоционима читателем, являются сознания автора и читателя. Закономерности, которые делают такое взаимодействие более выразительным, – это убеждения, взгляды, мысли, подходы личностей, осознанно погрузившихся в эстетическую

коммуникацию, произведенную на основе знакомства читателя с текстом литературного произведения.

Аспекты интеракции ассоционима и литературного произведения как систем, пребывающих в состоянии эстетической корреляции, репрезентируются через выполняемые тропом функции – порождения новых значений, кодирования, интерсубъективную.

Истоки концептуальной функции ассоционима – порождения новых значений – детерминируются его «метафорическими» корнями. Эстетическое предназначение как метафоры, так и ассоционима базируется на использовании переносного значения. «Метафорическое использование слова, которое разрушает его логическое содержание, пробуждает эмоциональные ассоциации, имеющие определенное направление» [Теория метафоры 1990: 55]. «В метафоре совмещаются два или несколько семантических планов, и на их основе возникает единый, целостный образ» [Введение в литературоведение 2004: 405].

П. Рикер в статье «Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение» писал о том, что «метафорическое значение складывается не только в семантическом конфликте, но и в новом предикативном значении, которое возникает из руин буквального значения, то есть значения, которое возникает, опираясь только на будничные, или распространенные лексические значения новых слов. Метафора – не загадка, это развязание загадки» [Теория метафоры 1990: 418-419].

Справедливым будет заметить, что ассоционим – это не разновидность метафоры, а принципиально иной троп. Платформа дифференции ассоционима и метафоры – в принципах их порождения. Метафора возникает на основе отношений реально существующего подобия между компарантом и компаратором, ассоционим формулируется на основе приписываемых автором свойств предметам и явлениям, или существующих реально, но выходящих за пределы взаимосвязей подобия (речь идет и о метонимической смежности, и противопоставлении, и о синтезе названных признаков). Троп **«1. СЧАСТЬЯ НЕТ. 2. ЛЮБОВЬ – СКАЗКИ. 3. И НИЧЕГО СТРАШНОГО»** (Ф. Бегбедер) раскрывает ассоционимное звучание при трансакциях с понятиями подобия ('счастье' – 'любовь' – 'сказки'), противопоставления ('счастье' – 'страшное'), отображая при этом эмоциональный дисбаланс и пессимизм Марка Марронье, который достиг апогея собственного нежелания и далее продолжать выживание-игру в циничном мире рекламного бизнеса, где нет места искренним чувствам.

Ассоционим, трансформируя ключевую функцию метафоры, – порождение новых значений, имеет свои характерные черты. Речь идет о более трансцендентном, чем в метафоре, векторе направленности на читательскую рецепцию. В исследованиях Ф. Анкерсмита содержится сентенция о том, что «метафора «антропоморфирует» социальную, и иногда даже физическую реальность и осуществляя это, позволяет нам в истинном смысле этих слов приспособиться к окружающей действительности и стать для нее своими» [Анкерсмит 2003: 85]. В ходе осмысливания метафоры в сознании читателя имеет место появление нового взгляда на социально-культурную действительность с точки зрения идентификации себя в ней, который является следствием интеракции интеллекта автора с интеллектом читателя. В процессе порождения нового значения через ассоционим в поле произведения активизируются такие механизмы действий в сознании читателя, которые, как бы это парадоксально не звучало, в самой меньшей мере соотносятся с идейно-проблематическим измерением произведения и тропом как способом его воспроизведения. «Общее понятие воспринимается в индивидуальном контексте и поэтому понимается и используется индивидуально. И разница в смыслах, понятно, проявляется в наиболее значительной степени для людей с разным социальным, политическим, религиозным опытом» [Ясперс 1999: 45]. Ассоционим, нарушив имманентную для сознания личности атмосферу восприятия, активизирует не только работу мысленных механизмов, необходимых для анализа тропа (речь идет о целостном багаже знаний реципиента), а также читатель, в большинстве случаев уже на подсознательном уровне, начинает противоречивый процесс саморефлексии, имеющей точку пересечения со значениями ассоционима как эстетического знания только в читателе, как источнике и катализаторе такой работы.

Таким образом, трактование контекстуального смысла семантического посыла как части ассоционима более субъективизировано, чем это свойственно метафоре, и при этом, раскодирование ассоционима – есть процесс дуалистический: троп провоцирует не только формирование читательской позиции на сентенции, модальные относительно художественного произведения, но и появления абстрагированных от текста значений, составляющих богатство внутреннего мира читателя. Ознакомившись с провокационным ассоционимным пластом романа Ф. Бербедера «9Любовь живет три года» читатель может окунуться в мир кулуарных тайн рекламного бизнеса, но и еще, выстроив ассоциативные связи со

своими отношениями с коллегами в сфере профессиональной деятельности, даже радикально отличающейся от мира рекламы, он вполне может прийти к необходимым исключительно для себя выводам, которые так или иначе пригодятся ему в будущем.

В романе Д. Пиколт «Ангел для сестры» использует ассоционимы **Смерть, «ХОДАТАЙСТВО О ВЫХОДЕ ИЗ ПОД РОДИТЕЛЬСКОЙ ОПЕКИ В ВОПРОСАХ ЗДОРОВЬЯ»** для раскрытия образа Анны Фицджеральд, которая подала судебный иск на своих родителей из-за того, что они самовольно распоряжаются ее здоровьем в качестве донора для больной лейкемией младшей сестры Кейт.

Анна откровенничает в дневнике: «Знаете, многие дети думают, что в жизни, как в мультфильме: если на голову упадет наковальня, можно потом отлепиться от асфальта, встать и пойти дальше. Так вот, я никогда в это не верила, ведь Смерть буквально стала членом нашей семьи. У Кейт острая промиелоцитарная лейкемия» [Пиколт 2007: 6]. Закономерно, что моральное напряжение старшей сестры рано или поздно должно было выйти наружу: девочка обращается в суд с **«ХОДАТАЙСТВОМ О ВЫХОДЕ ИЗ ПОД РОДИТЕЛЬСКОЙ ОПЕКИ В ВОПРОСАХ ЗДОРОВЬЯ»** [Пиколт 2007: 25]. Такой шаг – вынужденная мера защиты ставшего рано взрослым ребенка, который хотел жить в состоянии детской беззаботности и отсутствия чувства второстепенности рядом с наказанной судьбой сестрой. Троп фиксирует накал отношений в семье, где один ребенок здоров, а другой нет, вызывая читательские размышления по теме.

В плоскости функции кодирования ассоционим предельно рационально использует аспекты корреляции со знаком.

В работе М. Хайдеггера «Бытие и время» представлена самоценная концепция трактования знака как социально-культурного явления. «Собственно знак ближайшим образом есть средство, чей специфический характер содержится в указывании. Знак обращен к рассмотрению очерченного обращения, а именно так, что следующее его указание к рассмотрению, таким образом, его провозжая, вводит конкретный круг окружающего мира в «специальный» осмотр» [Хайдеггер 1993: 17]. Ошибочно сводить роль ассоционима в тексте произведения к банальному объяснению через троп метафорического характера идеи, темы, проблемы то ли образа идентифицировано, то ли в художественной целостности. Такой троп в системе понимания литературного произведения является формирующей смысл (даже не значение) формально-содержательной микросистемой. Знак по своей

сути – явление уникальное: избрав звеном концентрации момент, находящийся в определенной реальной связи с действительностью, он не указывает на что-то четко определенное, а стимулирует работу мысли реципиента, направленного этим знаком. Чтобы прийти к финалу размышлений, читатель должен сублимировать из всего приобретенного в течении жизни багажа знаний, приумноженного на жизненный опыт, необходимый смысловой осколок, при этом вся предварительная момент его нахождения работа оставляет яркий отпечаток в сознании, посредством которого читатель на подсознательном уровне создает условия интеграции этого самого необходимого момента с другими смысловыми плоскостями.

Текст, исходя из учения В. Руднева, – «это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не может существовать без воспринимающего сознания» [Руднев 2000: 10]. Ассоционим как знак в тексте это воплощение не только сообщения от интеллекта к интеллекту, но и результат двойной интерпретации: писательской и читательской.

«Концептуализация языка в терминах знака и/или знаковой системы является основополагающей для системы смысла» [Кристева 2004: 88]. По Ю. Кристевой «знак, по определению, это репрезентация, которая предполагает систему коммуникативного обмена, который, в свою очередь, предполагает существование знака» [Кристева 2004: 91]. Ассоционим имеет в своем распоряжении ресурс, который делает возможным обмен значениями между автором и читателем в плоскости произведения, который играет роль подготовительного этапа в формировании внутренних суждений читателя.

Следует отметить, что одна из сентенций Ю. Кристевой провоцирует дискуссионную атмосферу: «Текст – не знак. Поскольку текст нарушает и трансформирует семиотическую систему, которая регулирует социальный обмен, и одновременно размещает в дискурсивных инстанциях активные действующие инстанции социального процесса, это значит, что он не может создаваться как знак ни в начальный, ни в последующий момент своего построения и не является знаком в целом» [Кристева 2004: 35]. Сопоставив исходную для данной работы точку зрения о литературоведческой целесообразности пояснения функции кодирования с семиотическими определениями текста и знака, резюмируем, что ассоционим использует приоритет знака как инструмента обмена значений на основе уже помещенного в ядро тропа значения, так как эффективно

такой троп может функционировать только при условии взаимодействия слоев сознания автора и читателя, где средство образности является объединяющим звеном, а текст, формальная среда воспроизведения ассоционима, является обобщающей системой, синтезирующей оптимальные эстетические условия для пересечения векторов понимания адресата и адресанта. Имя (а ассоционим является именно именем) по Р. Барту есть «инструмент обмена: установив отношения эквивалентности между знаком и суммой, имя позволяет заместить определенную совокупность черт соответствующей номинативной единицей» [Барт 2001: 70]. Касательно ассоционима, знак – это его собственная способность к кодированию информации, сумма – пласт содержащейся в тропе информации, номинативная единица – вариант графического воспроизведения.

Выполнение ассоционимом функций порождения нового значения и кодирования – подготовительный этап для выполнения интересубъективной функции. Реализация интересубъективной функции – как для адресата, так и для адресанта – содержится в придании формы идеям, которые составляют систему жизненных ценностей участников эстетической коммуникации, логическим завершением которой выступает рефлексия.

Джоанна, главная героиня романа А. Левина «Степфордские жены», столкнувшись с загадочным укладом жизни женщин в небольшом городке Степфорде, изо всех сил пытается сопротивляться моральному порабощению, угнетению в прекрасной половине человечества личностных качеств. Однажды, листая журнал, фотографом в котором работал один из вдохновителей движения против женской самодостаточности, она обращает внимание на увеличенные фотографии. Размышляя в уединении, миссис Эберхарт приходит к выводу, что **«УВЕЛИЧЕННЫЕ ФОТОГРАФИИ РАСКРОЮТ ПОТЯСАЮЩИЕ СЕКРЕТЫ»** [Левин 2002: 90]. Речь идет о том, что каждый человек имеет тайну, прибегая же к ее маскировке под обыденность, вступает в игру против самого себя. Таким образом, ассоционим активизирует проблему тотальности двойного дна – личности, жизни...

Рефлексия в контексте теории ассоционимности окрашена в разные тона. Рефлексия первого плана – это момент схватывания визуального маркера ассоционима, которое детерминирует его дальнейшее понимание в зависимости от интеллекта и мировоззрения читателя. Рефлексия иного характера – пропуск резюмированной после осмысления ассоциаций в семантическом поле, не выходящем за

пределы контекста произведения, спровоцированных ассоционимом, в глубины души читателя. «Всякое слово (текст) является таким пересечением двух слов (текстов), где можно прочитать, по меньшей мере, еще одно слово, текст» [Ясперс 1999: 429]. Именно слово, возникающее на пересечении предложений, возникших под воздействием ассоционима – как от адресата, так и от адресанта, является результатом рефлексии второго плана.

Проблема классификации ассоционима занимает одну из ключевых позиций в уверенно набирающем обороты теоретико-литературном дискурсе. В. Галич, ученая, которая первой описала троп, выделяет такие типы ассоционима как ассоционим-аллегория, ассоционим-символ, ассоционим-референция. «Выводы большинства литературоведов о том, что в отличие от аллегии, которая характеризуется четкой определенностью, символ тяготеет к многозначности, отмечен большей глубиной содержания, послужили критерием разграничения типов ассоционимов» [Галич 2002: 144].

А. Галич, в свою очередь, отмечает, что «анализ творчества украинских писателей-постмодернистов конца XX – начала XXI века дает основания для выделения таких типов ассоционима, как: ассоционим-символ, ассоционим-аллегория, ассоционим-референция, ассоционим-синестезия, ассоционим-концепт, ассоционим-капитель» [Галич 2011: 141]. Ученый интерпретирует предложенный своей предшественницей вариант классификации тропа, расширяет ее на основе полифоничного по форме и содержанию творчества современных украинских писателей.

В нашей работе на основе семантико-рефлексивного похода к ассоциониму представлены ассоционим-констатив, ассоционим-декларатив, ассоционим-комиссив.

Ассоционим-констатив – тип ассоционима, материалом для построения ассоциаций в котором выступают явления, события, факты, носящие общекультурную или социально-политическую окраску (троп А. Гавальды **«ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ ОШИБКА ВОДИТЕЛЯ»**). В ассоционимах данного типа денотативное значение компонентов коррелирует в сфере социальной жизни общества.

Ассоционим-декларатив – тип ассоционима, материалом для построения ассоциаций в котором выступают личностные предложения автора, понимание которых для читателем детерминировано знанием определенных фактов из жизненной и творческой биографии писателя. Имеет место момент декларирования мастером слова своего мировоззрения и системы ценностей. Такой вид ассоционима

является наиболее выразительной иллюстрацией стилевой самоидентификации писателя – «**ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В КУКОЛЬНЫЙ ДОМИК, ДЕТКА!**» у Л. Вайсбергер.

Ассоционим-комиссив – тип ассоционима, эстетическая роль которого – в стимулировании читателя к глубокой личностной рефлексии без наложения целостного контекста литературного произведения, в котором этот троп представлен – «Смерть» у Д. Пиколт.

Таким образом, ассоционим как плоскость для выделения структурных компонентов, функций и типологических вариантов – теоретико-литературное явление, дальнейший исследовательский дискурс которого представляется собой перспективное направление в литературоведению.

ЛИТЕРАТУРА

Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Ф.Р.Анкерсмит / [Пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломиец, В. Катаева]. – М. : Прогресс-Традиция, 2003.

Барт Р. S / Z / Ролан Барт / [Под ред. Г.К. Косикова]. – М. : Эдиториал, УРССР, 2001.

Бегбедер Ф. Любовь живет три года / Фредерик Бегбедер / [Пер. с фр. Н. Хогинской]. – М. : Иностранка, 2004.

Вайсбергер Л. Дьявол носит «Прада» / Лорен Вайсбергер [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.ru/book/vaysberger_loren/dyavol_nosit_prada.html

Гавальда А. Мне бы хотелось, чтоб меня кто-нибудь где-нибудь ждал / Анна Гавальда [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://royallib.ru/book/gavalda_anna/mne_bi_hotelos_chtob_menya_kto_nibud_gde_nibud_gdal.html

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев и др. / [Под. ред. Л. В.Чернец]. – М. : Высшая школа, 2004.

Галич А. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонічний вимір: [монографія] / Артем Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2011.

Галич В.М. Антропонімія Олеся Гончара : природа, еволюція, стилістика / В.М. Галич. – Луганськ : Знання, 2002.

Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.3 Философия духа / Г.В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1977.

Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида / [Пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Сост. и общая ред. В. Лапицкого]. – СПб.: Академический проект, 2000.

Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск : Изд-во «Водолей», 1998.

Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева / Пер. с фр. – М. : «Российская политическая энциклопедия», РОССПЭН, 2004.

Левин А. Степфордские жены / Айра Левин / [Пер. с англ. Ю. Вейсберга]. – М. : Эксмо, 2002.

Лосев А. Философия имени / Алексей Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990.

Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб. : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.

Пиколт Д. Ангел для сестры / Джоди Пиколт / [Пер. с англ. О.Бершадская]. – Харьков : Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2007.

Рикер П. Живая метафора / Поль Рикер // Теория метафоры : Сборник : Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз ; [Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой и М.А.Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. – С. 435 – 441.

Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / Вадим Руднев . – М.: «Аграф», 2000.

Теория метафоры : Сборник : Пер. с англ., фр., нем., исп.,польск. яз / [Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной]. – М.: Прогресс, 1990.

Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер / [Пер. и сост. В.В.Бибихина]. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс / [Пер. с нем]. – М.: Политиздат, 1991.

Юнг К.Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. – М.: Ренессанс, 1991.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. М.Б. Ворошиловой

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

М.А. МИХАЙЛОВА

*(Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(470.55)

ББК ШЗЗ(235.55)-43

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МЕМУАРЫ НА СТРАНИЦАХ «НОВОГО МИРА»: ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ, КУЛЬТУРНОЙ И ЛИЧНОЙ ПАМЯТИ

Аннотация. Статья посвящена изучению категории времени в мемуарах Б. Пастернака «Люди и положения» (1967), И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (1960-1965) и В. Катаева «Трава забвения» (1967), опубликованных в журнале «Новый мир» в эпоху «оттепели». Анализируется биографическое, историческое и эпическое время, выявляются характерные особенности категории времени в мемуарах.

Ключевые слова: Новый мир, мемуары, оттепель, Б. Пастернак, В. Катаев, И. Эренбург, категория времени.

Воспоминания трех классиков русской литературы советской эпохи Б. Пастернака, В. Катаева и И. Эренбурга были опубликованы в шестидесятые годы в журнале «Новый мир». Мемуары имеют ряд характерных особенностей: утрачивается необходимость документально выверенной точности произведений, особую ценность приобретают тексты высокого художественного уровня, наличествуют элементы вымысла. Оформляется микро-жанр литературного портрета, усложняются отношения автора и автобиографического героя. Авторская субъективность становится основополагающей частью мемуаров.

Мемуары посвящены одному времени – первой трети XX века¹. Несмотря на то, что мемуарный жанр по-разному воплотился в этих

¹ В книге И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» воспоминания охватывают первую половину XX века.

книгах, тесная связь основных тем, выбор сходного жизненного материала и персонажей для произведений позволяет вкуче проанализировать данные тексты как типичные образцы мемуарной прозы шестидесятых годов.

В данной работе мы рассмотрим категорию времени в произведениях Б. Пастернака («Люди и положения», 1967), В. Катаева («Трава забвения», 1967) и И. Эренбурга («Люди, годы, жизнь», 1960-1965).

Представление о времени в мемуарах складывается из многих факторов. Это исторические обстоятельства, особенности быта, культуры эпохи, биографии людей, в соответствии с чем формируется время личное, историческое и эпическое [См. подробнее: Колядич 1999]. Данные разновидности взаимосвязаны и образуют обобщенный стержневой образ.

Время в книге Пастернака «Люди и положения» эволюционирует от бытового, личного к историческому и философскому. Первый раздел изображает мир, отраженный в сознании ребенка, доступный его восприятию, представляющий круг людей и событий, имеющих отношение к автобиографическому герою. Писатель подробно восстанавливает не только бытовые приметы далекого прошлого, но и собственные детские чувства и впечатления: «Рисунки ввиду спешности отправляли с оказией. К делу привлечена была кондукторская бригада курьерских поездов Николаевской железной дороги. Детское воображение поражал вид кондуктора в форменной железнодорожной шинели, стоявшего в ожидании на пороге кухни, как на перроне у вагонной дверцы отправляемого поезда» [Пастернак 2012: 229]. Обостренное ощущение времени, умение увидеть его присутствие в большом и малом, свойственные писателю, находятся в полном соответствии с особенностями избранного им жанра.

Деталь – важное средство создания колорита эпохи. Так, символами времени в мемуарах Катаева становятся образы пепельницы и цветка «бигонии». Пепельница – одна из реалий вещественного мира, окружающего героя. Спутница странствий Бунина (развернутое описание судьбы которого представлено в катаевских мемуарах), она отражает разные вехи его жизненного пути: «штампованная из тонкой меди, вернее, из латуни чашка, служившая пепельницей, – полое легкое полушарие с тисненым восточным орнаментом, вещь, по-видимому, купленная Буниным на константинопольском базаре Атмейдане, а может быть, в Смирне или Александрии» [Катаев 1972: 305].

Образ «бигонии» – это «времен связующая нить» и в то же время напоминание об эпохе революции, обусловившей судьбы реальных и вымышленных героев: «это чем-то мучительно для меня знакомое растение, чьи полувьющиеся, крепкие стебли поднимаются по столбам над верандой и постоянно как бы сознательно протягивают к самому моему лицу шафранно-красные соцветия, напоминающие мне что-то чрезвычайно для меня дорогое и важное, причем я делаю еще одно наблюдение: в этом соцветии имеются цветки всех возрастов, от совсем маленьких, как недоразвившийся желудь, ... до бархатисто-бордовых красавцев в полном расцвете – цветов-королей – и, наконец, до цветов-трупов, чьи обесцвеченные пустые чехольчики являют страшный вид коричневого гниения. И все они – вся кисть, все их семейство, живые и мертвые, – расположены строго параллельно перилам террасы, как бы обращенные в одну сторону – к вечно заходящему солнцу, уже коснувшемуся гористого горизонта» [Катаев 1972: 250-251].

В мемуарах отдельные исторические события выступают в виде своеобразных точек отсчета во внутреннем времени произведения. И. Эренбург указывает на даты событий или время года, располагая подобные реплики по всему повествованию: "Когда мне было пять лет, мои родители переехали из Киева в Москву... Это было в 1896 году» [Эренбург. Том I. 1990: 54]; «Шел бурный пятый год» [Эренбург. Том I. 1990: 69]; «Седьмого декабря 1908 года генерал Громько сообщал полтавскому полковнику Нестерову, что "Илья Григорьев Эренбург в гор. Смоленск до сего времени не пребывал". В тот самый день Илья Григорьев, высунувшись из окна вагона третьего класса, недоверчиво глядел на зеленую траву и на маленькие домики парижских пригородов...» [Эренбург. Том I. 1990: 91]; «... мне хочется рассказать о том, чем я жил и какой видел Испанию весной 1937 года» [Эренбург. Том II. 1990: 231].

В «Людах и положениях» для автора важен день, с которого началось его знакомство со Скрябиным, поэтому название года и сезона, во-первых, подчеркивают достоверность изображаемого события, во-вторых, вводят в объективный исторический и авторский субъективный чувственный, эмоциональный и ассоциативный контекст, в-третьих, создает необходимое настроение: «Весной 1903 года отец снял дачу в Оболенском, близ Малоярославца, по Брянской, ныне – Киевской, железной дороге. Дачным соседом нашим оказался Скрябин» [Пастернак 2012: 231]. Пастернак описывает один из весенних дней, когда он ушел в лес сразу же по приезде на дачу.

Впечатления от лесного пейзажа запечатлелись в его памяти, ассоциативным образом соединяясь с впечатлениями от музыки Скрябина: «И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии или Божественной поэмы, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче.

Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803 года» [Пастернак 2012: 232].

Соблюдая временную дистанцию между автором и автобиографическим героем, мемуарист располагает разные впечатления в своей системе времени. В воспоминаниях Эренбурга, например, соединяются факты личной жизни и исторические события: «Я родился в Киеве 14 января 1891 года... Россией правил Александр III. На троне Великобритании сидела императрица Виктория, хорошо помнившая осаду Севастополя, речи Гладстона, усмирение Индии... Еще жили герои драм и фарсов прошлого столетия – Бисмарк, генерал Галифе... Еще работали Пастер и Сеченов, Мопассан и Верлен, Чайковский и Верди, Ибсен и Уитмен, Нобель и Луиза Мишель. В 1891 году умерли Рембо и Гончаров.

Если представить себе сейчас 1891 год, мир внешне настолько изменился, что кажется, прошла не одна человеческая жизнь, а несколько столетий» [Эренбург. Том I. 1990: 49].

Расширение повествовательного фона и переход в эпический план происходит, когда время воспринимается как эпоха. При этом историческое время превращается в эпическое и автор вводит широкие временные параллели. Обычно появление эпохального времени проявляется через вечные или обобщенные образы, укрупнение отдельных событий, введение разнообразных ассоциативных связей, параллельное изображение судеб [Колядич 1999].

Например, в мемуарах Катаева «Трава забвения» по принципу контраста объединены в одном тексте линии жизни двух больших поэтов эпохи – Бунина и Маяковского. Аналогично Эренбург создает образы Маяковского и Пастернака, Маяковского и Есенина, Паоло Яшвили и Тициана Табидзе.

Таким образом, категория времени в мемуарных произведениях включает в себя биографическое (или личное) время, историческое и

эпическое. Время подчиняет себе движение сюжета. В зависимости от замысла автора оно может следовать исторической и биографической хронологии, а может и нарушать её. Характерные особенности категории времени в воспоминаниях: движение от настоящего к прошлому при явном доминировании авторской позиции «сейчас», а также абerrация памяти – неизбежная трансформация авторской точки зрения на описываемый жизненный материал.

Мемуары трех крупнейших писателей XX века Б. Пастернака, В. Катаева и И. Эренбурга, в которых личное свидетельство о времени органично вплетено в панораму истории, явились уникальным явлением в русской литературе и мемуаристике шестидесятых годов. Журнал «Новый мир» под руководством А. Твардовского по достоинству оценил воспоминания и, несмотря на опальное положение Пастернака, экспериментальность стиля Катаева и явную «непроходимость» отдельных частей книги Эренбурга, опубликовал эти произведения, которые впоследствии стали визитной карточкой самого либерального журнала эпохи «оттепель».

ЛИТЕРАТУРА

Катаев В. Трава забвения // Катаев В. Собр. соч. в 9-ти томах. Том 9. – М.: Художественная литература, 1972. – 672 с.

Колядич Т. Воспоминания писателей XX века (эволюция, проблематика, типология). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва, 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/172704>

Пастернак Б.Л. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Апеллесова черта: Повести. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 223-285.

Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: том первый. – М.: Советский писатель, 1990. – 640 с.

Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: том второй. – М.: Советский писатель, 1990. – 448 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.А. Снигиревой

Я.Ю. ДВОЕНКО

*(Смоленский государственный университет
Смоленск, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Бродский И.)»19»

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,445

ЛИРИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ И ОБРАЗ ВОЗЛЮБЕННОЙ В КНИГЕ И. БРОДСКОГО «НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ»

Аннотация: В настоящей статье исследуется влияние лирического адресата «возлюбленная» на развитие сюжета книги стихов Иосифа Бродского «Новые стансы к Августе». На протяжении книги происходит трансформация женского образа в источник существования и творчества – Музу. Соответственно меняется отношение лирического субъекта к адресату: от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений как духовного опыта.

Ключевые слова: И.А. Бродский; лирика; лирический адресат; лирический герой; мотивы; лирическая коммуникация.

Единственная составленная самим Бродским книга стихов, которую он считал главным делом жизни – «Новые стансы к Августе», – это стихотворения, создававшиеся на протяжении двадцати с лишним лет и объединенные одним адресатом – М.Б. Именно эту книгу отличает абсолютно сознательная коммуникативная направленность, причем как внутритекстовая, связанная с лирическим сюжетом, так и внешняя, рассчитанная на читателя, воспринимающего этот сюжет.

В центре нашего внимания находится внутритекстовая коммуникация и ее составляющие: лирический субъект, сообщаемое и лирический адресат (сложный образ лирического персонажа, к которому обращено сознание и речь лирического субъекта), который в тексте может быть выражен по-разному.

Объектом исследования данного доклада является одна из сторон внутритекстовой (лирической) коммуникации, а именно образ адресата возлюбленной, характер коммуникативной направленности и их взаимосвязь в книге.

Нами выдвинуто предположение о том, что апелляция лирического героя к возлюбленной на протяжении всей книги позволяет проследить изменения в характере лирической коммуникации.

Все тексты книги мы распределили на блоки в зависимости от трансформации образа возлюбленной и развития лирического сюжета.

Открывается книга стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул...». Текст не содержит апелляции к возлюбленной, однако отсылает нас к ее образу. Героиня в стихотворении описана с помощью дистанцирующего определения «эти плечи», кроме того, в тексте подразумеваются болезненные переживания героя, направленные на созерцание окружающей комнаты, чтобы заглушить боль или подчеркнуть равнодушие. Принимая во внимание это, а также тот факт, что стихотворение открывает книгу, в основе которой лежит любовный конфликт, мы предполагаем, что перед нами расставание или «своеобразная ментальная фотография на память, кадрирование реальности по принципу кинематографического видения» [Суханов 2004: 100]. «Я обнял эти плечи и взглянул...» является исходной точкой лирического сюжета.

Закономерно, что следующие тексты («Песенка», «Ночной полет») после экспозиции описывают дистантную коммуникацию, и лирическому герою приходится обращаться к своему адресату издалека.

В обоих текстах разлука является следствием побега героя, изгнания: «Я бежал от судьбы, из-под низких небес, / от распластанных дней, / из квартир, где я умер и где я воскрес / из чужих простыней» [Бродский 1983: 9]. В этих же стихотворениях еще есть уверенность, что воссоединение возможно. Заголовок «Песенка» и лексика текста («перстеньки», «рыжье») указывает на фольклорную стилизацию, близкую к свадебным народным песням. В стихотворении есть мотив приезда жениха к невесте со сватовством. Возлюбленная предстает в образе невесты, которая ждет возвращения жениха. Совместного «мы» инклюзивного в этом тексте еще нет, но чередование сфер «ты» и «я» акцентирует внимание на строящихся взаимоотношениях, которые возможны в будущем.

Далее в текстах «В твоих часах не только ход, но тишь...», «Что ветру говорят кусты...», «Загадка ангелу», «Ветер оставил лес...» адресат выражен в форме обращенности или вообще отсутствует. Эти стихотворения иносказательно иллюстрируют любовный сюжет: с помощью метафор природы (ветер, лес, кот, мышь) и образов

предметного мира (две лодки, створки раковин). Лирический герой предстает в стихотворениях этого периода созерцателем, он тот – «кто бродит в темноте по пляжу» [Бродский 1983: 18].

На фоне этих текстов выделяется стихотворение «Ты – ветер, дружок. Я – твой лес...», в котором, на первый взгляд, в образах природы предстают идиллические отношения двух влюбленных. Здесь реализуется цепочка парадигм образов 'возлюбленная → северный ветер → помеха творчеству', противопоставленная на уровне композиции образу 'поэт → листва (лес) → лист бумаги'. Такая же парадигма образов, только усеченная, встречается в этой же группе текстов в безлично-безадресном стихотворении «Ветер оставил лес...»: 'Возлюбленная → ветер', 'герой → лес'. В нем присутствует тема смерти, и впервые появляется мотив 'возлюбленная оставляет лирического героя':

Тексты этой группы содержат апелляцию в виде обращенности к возлюбленной, или ее образ представлен метафорически. Лирический герой одинок, разлучен с любимой, но много размышляет о любви и проецирует свои мысли на окружающую природу.

В «Ломтик медового месяца» впервые появляется обращение к адресату с призывом «Вспомни!» или «Не забывай!»: «Не забывай никогда, / как хлещет в пристань вода» [Бродский 1983: 22]. Тем самым лирический герой стремится сохранить в памяти совместное счастливое прошлое. Сфера «ты» является оторванной от «я» описаниями морского пейзажа курортного города, где, влюбленные проводили медовый месяц. В тексте заголовочный «ломтик» меняется на ироничное «обрывок»: «Пусть же в сердце твоём, / как рыба, бьется живьем / и трепещет обрывок / нашей жизни вдвоем» [Бродский 1983: 22]. Обрывок символизирует материальность любви по аналогии с тряпьем. После этого стихотворения возлюбленная начинает обретать конкретные черты. Ее образ создается отныне не только метафорически, но и на бытовом, вещном уровне и такая тенденция достигает своего пика в стихотворении «Псковский реестр».

Стихотворение «Песни счастливой зимы» на фоне окружающих его трех текстов («Заспорят ночью мать с отцом...», «Зимняя свадьба», «Ты выпорхнешь, малиновка, из трех...») выделяется обращенностью к адресату с просьбой «Не забывать» и тем самым сближается с текстом «Ломтик медового месяца».

«Песни счастливой зимы» первое стихотворение в книге, в котором на первый план выходит образ лирической героини, а лирический субъект изображен имплицитно («только что взрежь»).

Образ возлюбленной представлен в динамике: она постоянно стремится вперед, не желая оставаться в прошлом.

Далее мы выделяем следующий блок: от стихотворения «Песня» до стихотворения «Гвоздика», после которого начинается центр книги со стихотворением «Новые стансы к Августе». Здесь Бродский отходит от иносказательного изображения героини. Образ возлюбленной материализуется и передается через портретные черты (взгляд, губы, рот, волосы), элементы одежды (шапка, носки, шаль), ментальные действия (непонимание героя, равнодушие).

Этот композиционный отрезок в книге предшествует блоку, когда лирический адресат окончательно останется только в памяти героя и приобретет абстрактные черты обобщенного образа женщины. Поэтому в стихотворениях («Песня», «Как тюремный засов», «Шум ливня воскрешает по углам...», «Для школьного возраста») расстояние между героем и его адресатом увеличивается и из физического становится метафизическим, помещенным в сознание лирического субъекта. Так, в «Песне» герой еще пытается преодолеть эту физическую разлуку, добравшись до своей «девы» с извозчиком («Запрягай коней да поедem к ней» [Бродский 1983: 27]). Но в итоге он попадает в монастырь, где царит запустение и безумие, а не в терем любимой. Чем больше поддается герой этому безумию от отчаяния и одиночества, тем дальше от него его конечная цель – воссоединение с возлюбленной: «по версте, по версте / отступает любовь от безумия» [Бродский 1983: 29], «боль разлуки с тобой / вытесняет действительность равную» [Бродский 1983: 28]. Коммуникация в текстах данного периода имеет косвенный характер и является дистантной.

Стихотворение «Псковский реестр» построено на чередовании обращения героя к своему адресату с просьбой «припомни» и деталей совместного путешествия в Псков. Воссоздается образ героя и его спутницы на момент времени путешествия. Образ возлюбленной представлен метонимически: элементами одежды и телесными составляющими: «и вязанный твой шлем / из шерсти белой» [Бродский 1983: 40], «и взгляд, печалью / сокрытый – от меня – как плечи – шалью» [Бродский 1983: 40]. Субъект речи находится в двух пространственно-временных зонах: в момент произнесения обращения к адресату (в настоящем) и в прошлом времени (в воспоминаниях). Поэтому образ лирического субъекта доминирует: это его сознание и его воспоминания, а возлюбленная в них лишь экспонат – в «музее (зеркальных зальцев)» [Бродский 1983: 42].

«Гвоздика» строится на основе образа адресата, который имеет обобщенные черты. В этом стихотворении впервые появляется сравнение женщины с кошкой («под нос мурлычешь песни, как всегда» [Бродский 1983: 43.]), которое к концу книги станет все более неуловимым, аморфным («от тебя оставались лишь губы, как от того kota» [Бродский 1983: 140]). Возлюбленная уже относится к теням прошлого («ты все шатаешься, как *тень*» [Бродский 1983: 43]). «Гвоздика» обозначает не только границу изменения в образе адресата, но также является текстом, после которого «центр тяжести» в субъектно-объектных отношениях сдвигается в сторону переживаний лирического героя. Она теряет антропоморфные черты, а герой становится все более человечен: стареет, изменяется внешне и внутренне. Два эти процесса тесно взаимосвязаны между собой.

Центральный блок организуют стихотворения «Тебе, когда мой голос отзвучит...», «Твой локон не свивается в кольцо...», «Румянцева победы», «Осенью из гнезда...», «Новые стансы к Августе». В них появляется новый комплекс мотивов и образов, и кардинально меняется характер отношений лирического героя и адресата. Стихотворения объединяет звучащая в книге тема разлуки героя и его адресата. Еще нет мотива предательства возлюбленной, однако герой тяжело переносит расставание, его охватывает безумие, которое достигнет своего предела в стихотворении «Новые стансы к Августе». В памяти героя окончательно стирается грань между реальным образом женщины и абстрактным образом возлюбленной. Так, в стихотворении «Твой локон не свивается в кольцо...» появляется собирательный образ любимой женщины: «Ведь каждый, кто в изгнание тосковал, / рад муку, чем придется, утолить / и первый подвернувшийся овал / любимыми чертами заселить» [Бродский 1983: 46]. Локон кажется последней материальной уликой реально существовавшей женщины, однако и он становится неземным, ведь «пальца для него не подобрать» [Бродский 1983: 105]

После стихотворения «Новые стансы к Августе» образ реальной возлюбленной окончательно становится зыбким, призрачным, существующим только в памяти героя. Ее образ трансформируется в обобщенный образ возлюбленной, а затем и в образ Музы, который появляется в этом стихотворении пока что в виде обращения: «Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а? и что здесь подо мной, вода, трава?» [Бродский 1983: 56].

Стихотворение «Колокольчик звенит» открывает новый сюжетный блок, в котором лирическая ситуация представлена в

основном в ролевых стихотворениях на мифологическую тему. С. Крылова в статье «Образ “разжалованной” Музы в поздней лирике И. Бродского» замечает, что этот текст является показательным для композиции книги, поскольку оно «пронизано болью иного характера, чем горько-сладостная мука страсти предыдущих стихов» [Крылова 2006: 54]. Конкретная боль «от неустойчивых отношений сменилась душевной раной» [Крылова 2006: 55], связанной с более глобальным источником потрясения, который, как и героиня, в тексте не назван.

Любовный конфликт книги в этот период реализуется в мифологических и исторических инвариантах: Ариадна и Тезей, Дидона и Эней, наместник и его жена. Эти стихотворения объединяет образ коварной возлюбленной и мотив женского предательства, измены.

Примечательно, что в качестве адресатов данных текстов выступает не возлюбленная, а исторические, мифологические персонажи, что «возводит интимную драму в масштаб универсальных законов и отношений» [Крылова 2006: 55].

Эти стихотворения чередуются с текстами, в которых образ возлюбленной уже не является главным объектом размышлений лирического героя. В стихотворениях («Сонет», «Элегия», «Почти элегия», «Отказом от скорбного перечня жест...») появляется элегическая интонация, которую задают две подряд идущие элегии. В «Элегии» и «Почти элегии» меняется образ лирического героя: он позиционирует себя как калеку – человека, изувеченного любовью, который до сих пор не может прийти в себя от потрясения: «инвалид – зане / потерявший конечность, подругу, душу». Возлюбленная окончательно переводится в статус очередной «красавицы», с которой герой когда-то составлял «крупное целое» и которая заставила его пережить невероятный духовный опыт. Вплоть до стихотворения «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» лирический герой не знает, как ему пережить и во что трансформировать свои страдания. До этого текста расположен обширный период, который включает цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». В нем имеется собирательный женский образ, который передается с помощью ролевых масок героини. В этом же блоке находится такое стихотворение, как «Любовь», в котором лирический субъект констатирует наличие любви в прошлом и ее «недостижимость» в настоящем. В тексте нет полноценного образа адресата, а только обращение к возлюбленной. После этого стихотворения в оставшихся текстах («Ты, гитарообразная вещь...», «Элегия», «Горение», «Келломяки», «То не Муза воды

набирает в рот...», «Я был только тем, чего ...») обобщенный образ возлюбленной заменяется Музой, поскольку любовь констатируется как преобразующее духовное начало, созидающее и разрушающее, способное вдохновить любого смертного. В «Ты, гитарообразная вещь...» голос возлюбленной буквально пересказывает герою образы, которые, как мы понимаем, увидены были его глазами: «спой мне песню о том, как шушит портьера, / как включается, чтоб оглушить полтела, / тень, как лиловая муха сползает с карты, / и закат в саду за окном точно дым эскадры» [Бродский 1983: 131]. Символика белого цвета меняется: он означает не смерть, как в ранних текстах, а (по мнению Лотмана) скорее всеобщую истину, божественность, которая выражается у поэта «белизной или полным отсутствием цвета» [Лотман 1972: 204]. В «Горении» эта божественность, прозрение от страсти земной достигает пика. Герой окончательно утверждает свою зависимость от любви, героиня – источник не только творческого вдохновения, но и существования. Это сопоставление проводится через ряд сакральных христианских образов. Герой соотносит себя с Назореем, который полностью посвятил себя Богу, – так и влюбленный полностью отдается страсти: «Назорею б та страсть, / воистину бы воскрес!» [Бродский 1983: 136].

В этой сюжетной линии «Келломайки» – символ жизни, которую нельзя воскресить.

В этом тексте больше всего реминисценций из «Божественной комедии» Данте. Лирический герой, как и Данте в середине своей жизни, находится в густом лесу: «В середине жизни, в густом лесу, / человеку свойственно оглядываться – как беглецу» [Бродский 1983: 142]. Он, как и Данте, находится перед входом в загробный мир. Кровать влюбленных в стихотворении возводится в ранг универсальных понятий и приравнивается к целому миру, который герой покидает.

Далее в стихотворении «То не Муза воды набирает в рот...» появляется образ Музы и развивается мотив смерти героя. «Это стихотворение становится своего рода прощанием с самым дорогим существом: с возлюбленной» [Байрамова 2013: 8]. Но окончательный апофеоз лирического сюжета – это финальное стихотворение «Я был только тем, чего ...».

«Я был только тем, чего ...» не только подтверждает и закрепляет за возлюбленной статус источника духовного прозрения. Это стихотворение оставляет финал книги открытым, поскольку в нем поэт пытается ответить на глобальные вопросы мироздания. В конце

стихотворения представлена платоновская идея «космического эроса и метафизического представления о небесной механике, объясняющего гравитацию как взаимную любовь небесных сил» [Бродский 2011: 647].

Однако в контексте всей книги финальный парафраз строки из «Божественной комедии» («Любовь, что движет звезды и светила» [Алигьери 1982]) имеет более универсальное значение. Эта строка у Данте помещена в последней 33-ей песни «Рая», в которой прямо воспевается любовь, лежащая в основе мироздания. В финальных строках своего главного произведения Данте провозглашает: ему не нужно было пытаться «постичь, как сочетаны были лицо и круг в слиянии своём» [Алигерья 1982: 542], а достаточно было поверить, что любовь движет мир. Как любовь Беатриче приводит Данте к пониманию устройства мира, так и героиня Бродского приводит к тому же его лирического героя. Для Данте Беатриче не умерла: воссоединение с ней возможно было в раю. Для Бродского возлюбленная будет жить вечно, только если будет исполнять функции Музы, которая бессмертна априори, и «в этом состоит ее главное отличие от возлюбленной» [Бродский 1990].

Анализ апелляции героя к адресату-возлюбленная позволяет проследить: трансформацию образа возлюбленной в источник существования и творчества – Музу, изменение отношения лирического героя к адресату: (от романтических переживаний до философского осмысления любовных отношений как духовного опыта), а также основные изменения в лирическом сюжете книги.

ЛИТЕРАТУРА

Бродский И. Altra ego (пер. с англ. Е. Касаткиной) / И. Бродский // Иосиф Бродский: Стихи и о стихах. – 1990. [Электронный ресурс] URL: <http://brodsky.ouc.ru/altra-ego.html> (Дата обращения: 11.02.2014).

Бродский И. Новые стансы к Августе: стихи к М.Б. 1962 – 1982 / И. Бродский. – Ann Arbor: Ardis, 1983. – 144 с.

Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / И. Бродский; вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. Л.В. Лосева. – СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011. – 656 с.

Байрамова, К.А. Категории лирического героя и предметного мира в любовной лирике И.А. Бродского (сборник «Новые стансы к Августе»): особенности взаимодействия / К.А. Байрамова // *Studia Humanitatis*. – 2013. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://st->

hum.ru/content/bayramova-ka-kategorii-liricheskogo-geroya-i-predmetnogo-mira-v-lyubovnoy-lirike-ia (Дата обращения: 11.02.2014).

Данте Алигьери. Божественная комедия; пер. М. Лозинского. – М.: Изд. «Правда», 1982. – 628 с.

Крылова, С. Образ «разжалованной» Музы в поздней лирике И. Бродского / С. Крылова // «Чернеть на белом, покуда белое есть...»: антиномии Иосифа Бродского: сборник статей. – Томск: PaRt.com, 2006. – С.53 – 68.

Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.

Суханов, В.А. Принципы создания художественной реальности в поэзии И. Бродского 1960-х годов («Я обнял эти плечи и взглянул») / В.А. Суханов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2004. – № 3. – С.99 – 103.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. И.В. Романовой

А.А. КОСЕНКОВА

*(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова
Одесса, Украина)*

УДК 821.161.1-1(Бродский И.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445

АВТОРСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ВОЛШЕБНОГО ЗЕРКАЛА В ЛИРИЧЕСКОМ ПОСЛАНИИ И. БРОДСКОГО «НИОТКУДА С ЛЮБОВЬЮ...»

Аннотация. В статье представлено осмысление потенциала феномена зеркальности в стихотворении И. Бродского «Ниоткуда с любовью...». В поле исследования вошли такие показатели авторского мира поэта, явленного в тексте, как трансформация античных мифологем, интерпритация символики зеркала, интертекстуальные отсылки к античности и «Метаморфозам» Овидия.

Ключевые слова: любовный заговор, трансформация, перформативность, суггестия, коммуникация, подтекст, символика, интертекстуальность, мифологема.

Ситуация, сложившаяся в области изучения лирики И. Бродского, представляется неоднозначной. Несомненно, накоплен обширнейший исследовательский багаж в осмыслении и интерпритации текстов И. Бродского. И все же бродсковедение содержит немало лакун. Одной из таких лакун является осмысление образа волшебного зеркала в стихотворении «Ниоткуда с любовью...». Среди стратегий анализа, применяемых к данному лирическому посланию, в качестве наиболее основательных следует назвать изучение структуры авторского «я» В. Куллэ [Куллэ 1990: 159–172], выявление пространственно-временной организации в статье Л. Крыловой [Крылова 2004: 169–172], определение И. Фоменко смыслообразующей роли стихотворения как зачина цикла «Части речи» и гоголевского подтекста в нем [Фоменко 2012: 187–198]. Кроме того, достаточно исследований, сосредоточенных на специфике и самобытности других лирических текстов или же циклов И. Бродского, но при этом так или иначе включающих в свое поле истолкование стихотворения «Ниоткуда с любовью...». Несмотря на столь широкий научный поиск бродсковедов без внимания остался образ волшебного зеркала,

несомненно, обусловивший своеобразие лирического послания «Ниоткуда с любовью...».

Цель данной статьи: осмысление стихотворения И. Бродского «Ниоткуда с любовью» в контексте авторской интерпретации образа волшебного зеркала.

Согласно символической традиции зеркало – символ «связи нашего мира с параллельным» [Зеркало 2005: 184]. Характерно бытующее в культуре утверждение амбивалентности феномена зеркальности. Именно зеркало представлялось «символом памяти, запечатлевшим все, что когда-либо в нем отражалось» [Зеркало 2005: 184]. Не менее знаковой становится идея, зародившаяся в XVIII веке, согласно которой «зеркало выявляет истинную сущность человека» [Зеркало 2005: 185].

Показательно внимание исследователей к феномену зеркальности как обладающему неисчерпаемой символической заряженностью. С точки зрения Л.Н. Столовича, зеркало «будучи универсальным отражателем <...> создает мир сверхреальный, иллюзорно-зеркальный» [Столович 1988: 45]. Не менее показательным фактором для феномена зеркальности, по определению С.Т. Золяна, становится возможность представить реальность как «мнимое, кажущееся отражение истинного мира» [Золян 1988: 39], в этом случае зеркало способно показать «истинную суть смотрящего в него» [Золян 1988: 39].

Показательна роль волшебного зеркала и в стихотворении И. Бродского «Ниоткуда с любовью...».

*Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,
дорогой, уважаемый, милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне –
как не сказано ниже по крайней мере –
я взбиваю подушку мычащим "ты"
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя. [Бродский 1994: 398]*

Стихотворение написано в 1975 году после отъезда И. Бродского из СССР и проникнуто духом изгнания. Одним из центральных в тексте становится образ безумного зеркала. Тема безумного зеркала и зазеркалья в начале стихотворения решается как проявление искаженности мира. Характерно, что лирический герой в поэтической системе И. Бродского принципиально автобиографичен. Не исключением является и лирическое послание «Ниоткуда с любовью...». Но адресат послания сознательно оказывается неясен, размыт и неизвестен:

*дорогой, уважаемый, милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить...*

Коды любовного послания, присутствующие в тексте, задают образ адресата. Данный адресат имеет прототип, отношения с которым были сложные, многогранные и неоднозначные. Речь идет о Марине Басмановой, талантливой художнице, близкой подруге и музе И. Бродского. В книге Л. Лосева рассказывается о любви И. Бродского к ней и том влиянии, которое ее образ оставил в лирике поэта. «Бродскому не было и двадцати двух лет, когда он 2 января 1962 года познакомился с Мариной Басмановой. Молодая художница была почти на два года старше. Умная, красивая женщина производила сильное впечатление на всех, кто с ней встречался. <...> Бродскому она казалась воплощением ренессансных дев Кранаха (в частности, он имел в виду эрмитажную «Венеру с яблоками»). <...> Стихи, посвященные “М. Б.”, центральны в лирике Бродского не потому, что они лучшие – среди них есть шедевры и есть стихотворения проходные, – а потому, что эти стихи и вложенный в них духовный опыт были тем горнилом, в котором выплавилась его поэтическая личность» [Лосев 2008: 72–73]. А. Ахматова, характеризуя впечатление, производимое М. Басмановой, заметила: «Тоненькая... умная... и как несет свою красоту! <...> Одна холодная вода» [Лосев 2008: 72].

Именно образ волшебного зеркала стимулирует двоякое определение адресата. В контексте авторского мифа в стихотворении совмещаются биографические подробности, значимые для И. Бродского, античные мифологемы, символика и интертексты, связанные с зазеркальем.

Античные мотивы задает тема забвения:

*...ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить, уже не ваши, но
и ничей верный друг...*

имплицитно вводя в текст мифологему Леты – реки «в царстве мёртвых, испив воду которой, души умерших забывают свою былую земную жизнь» [Тахо-Годи 1998: 315]. В античности Лета представлялась еще и необходимым средством для постижения запредельного. В статье А. Тахо-Годи «Лета» указывается, что «согласно сообщению Павсания (IX, 39, 8), вблизи пещеры Трофония в Лейбадее (Беотия) пришедшие спросить знаменитый оракул предварительно пьют воду из двух источников: Леты – забвения, чтобы забыть о заботах и волнениях, и Мнемосины – памяти, чтобы запомнить услышанное и увиденное в пещере» [Тахо-Годи 1998: 315]. Лета как персонафикация забвения, в то же время актуализирует значение памяти.

Кроме того, река Лета как водная стихия становится в стихотворении И. Бродского модификацией безумного зеркала и зазеркалья. Характерно, что зеркало таким образом одновременно в тексте становится амбивалентным символом памяти и забвения.

Зазеркалье как примета странного мира – «автономного от нашего мира, – своего рода антимира» [Левин 1988: 11] есть своеобразный знак авторского истолкования жанра послания. По определению И.В. Фоменко, в стихотворении воссоздается тип письма, обращенного к «несуществующему или условному адресату» или даже писем, «которые некому отправлять» [Фоменко 2012: 190]. Это своего рода «“записки самому себе”, где можно о чем-то не говорить» [Фоменко 2012: 190]. Согласно утверждению Ю. Левина, «непроницаемость зеркала <...> безмолвность и неосязаемость изображения соотносят изображение со сновидениями, призраками и вообще с иным потусторонним миром» [Левин 1988: 8].

Исповедальное начало лирического послания соотносится в подтексте с признанием греха гордыни и следствием отдаленности от адресата и взаимной отрешенности лирического героя и Бога.

*я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;*

Принятие наказания моделируется по античному аналогу мук Сизифа и Тантала, а налагаемой карой оказывается изгнание и одиночество. В данном контексте строка «извиваясь ночью на

простыне» отражает нескончаемое переживание боли и страдания. В то же время это отсылка к жизни и творчеству Овидия. Достаточно вспомнить изгнание Овидия и то, что он автор «Метаморфоз».

В тексте И. Бродского метаморфозы также присутствуют. Возможность прохождения метаморфоз соотносится с темой безумного зеркала. По утверждению физиономиста XVIII века Джанбатиста дела Порти, «через кривые зеркала выявляется истинная животная, тотемная сущность человека» [Зеркало 2005: 185]. Лирический герой отождествляет себя со змеей: «извиваясь ночью на простыне», далее с мычащим животным: «я *взбиваю подушку мычащим “ты”*». Мычащая ипостась указывает как на безмерную грусть, отчаяние, тоску, так и становится знаком проклятия.

С точки зрения С.Ю. Артемовой, именно «акт говорения творит утерянный было лирическим героем мир», а «черты адресата возникают непосредственно после произнесения “мычащего *ты*”» [Артемова 2012: 203]. Но при этом не менее важен фактор автоиронии, который, совмещаясь с кодом любовного послания, делает текст перформативным. Перформативная наделенность высказывания возможностью производить действие – соответствует заклиательной функции, что способствует «как переживанию вместе с коммуникативным партнером магического обряда, так и самопознанию» [Фокина 2013: 114]. Перформативность высказывания в лирическом послании И. Бродского соответствует феномену зеркальности. Именно зеркало в стихотворении И. Бродского оказывается тем предметом, который позволяет осуществиться любовному заговору. Зеркало становится волшебным предметом, символически воплощая в себе потенциал поэтического слова.

Прохождение метаморфоз не противоречит идее зеркальности, а даже наоборот, подчеркивает возможность самого зеркала переживать метаморфозы. Завершением метаморфоз становится превращение лирического героя в зеркало, отражающего черты возлюбленной. Любящий, уподобленный волшебному зеркалу в тексте И. Бродского, обречен на одержимость памятью.

В конце стихотворения открыто явлен образ зеркала:

*в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя.*

Слово *темнота* здесь, возможно, означает темное царство – подсознание. Появляется принципиальное расхождение с начальными

строками. Лирический герой помнит все до малейших подробностей и обречен на бесконечное переживание разлуки.

Призрачность самого лирического героя, погрузившегося в забвение, требует отражения в ином мире. Лишь волшебное зеркало способно создать онирическое пространство – совмещая несовместимое – сон и реальность, и в этом пространстве приблизить лирического героя к его возлюбленной, утраченному прошлому и родине.

ЛИТЕРАТУРА

Артемова С.Ю. Человек vs. поэт в цикле «Части речи» // Иосиф Бродский : проблемы поэтики: [сб. науч. трудов и материалов] / [ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова]. – М. : НЛЮ, 2012. – С. 199–207.

Бродский И.А. Ниоткуда с любовью... // Собр. соч. : 4 т. – Т. 2. / [сост. Г. Ф. Комаров]. – СПб. : Пушкинский фонд, 1994. – С. 398.

Зеркало // Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / [авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын]; [под общ. ред. В.Л. Телицына]. – М. : ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – С. 184–186.

Золян С.Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Ученые записки тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам № XXII : Зеркало. Семиотика зеркальности. К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. – С. 32–44.

Крылова Л.А. Пространственно-временная организация стихотворения И. Бродского «Ниоткуда с любовью...» // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: средства и способы выражения: [междуз. сб. науч. тр.]. – М. : Московский гос. обл. университет, 2004. – С. 169–172.

Куллэ В. Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» // Новый журнал. – 1990. – Кн. 180. – С. 159–172.

Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ученые записки тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам № XXII : Зеркало. Семиотика зеркальности. К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. – С. 6–24.

Посев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 447 с.

Столович Л.Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель // Ученые записки тартуского

государственного университета: Труды по знаковым системам № XXII : Зеркало. Семиотика зеркальности. К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. – С. 45–51.

Тахо-Годи А. Лета // Мифология. Большой энциклопедический словарь / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 315.

Фокина С.А. Перформативность как фактор авангардной эстетики в цикле М. И. Цветаевой «Скифские» // *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis № 130: Studia Russologica V.* – Krakow : Copyright Wydawnictwo Naukowe, 2013. – С. 106–116.

Фоменко И.В. Цикл «Части речи»: опыт интерпретации // Иосиф Бродский : проблемы поэтики: [сб. науч. трудов и материалов] / [ред. : А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова]. – М. : НЛЮ, 2012. – С. 187–198.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

И.С. КАДОЧНИКОВА

(Восточно-Европейский институт, Ижевск, Россия)

УДК 81'42

ББК Ш105.51

ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ В. ФРОЛОВА

Аннотация. Рассматривается содержание социальной идентичности лирического «я», ее соотнесенность с архетипами юродивого и скомороха, что позволяет говорить о герое В. Фролова как воплощении национальной ментальности – в частности, таких ее характерных черт, как смирение, духовность, нестяжательство, жертвенность.

Ключевые слова: региональная литература, лирика, идентичность, национальная ментальность, юродство, скоморошество.

В краткой автобиографии, которую В. Фролов разместил на сайте «Русская виртуальная библиотека» (раздел «Неофициальная поэзия»), значится следующее: «Родился в 1957 г. в Сарапуле. Образование – 10 кл. + полгода в мехинституте + полгода на филфаке УдГУ. Работал фотографом, грузчиком, сторожем и даже портным. Сейчас безработный. Живу в саду на реке Каме (весну-лето-осень), зиму пробавляюсь в Сарапуле» [Фролов: сайт].

Приведенные биографические факты получили свое преломление в лирике поэта, что выразилось в ориентации лирического «я» на ряд «идентификационных канонов» [Софронова 2006: 9], которые воспроизводятся на основе архетипов и культурных кодов и раскрывают характер социально-психологической идентичности героя и автора.

Первое, что обращает на себя внимание при анализе идентичности лирического героя, – это его принадлежность самой низшей ступени социальной иерархии, «перекатной голи» [Фролов 1997: 54], «босаяцкой крови» [Там же: 55]. Идея нищеты, с которой герой соотносит собственное бытие, передается и через самоописание: «Как трёшник, сбереженный по копейке, / Я тот же, что и тыщу дней назад» [Там же: 32].

Лирический герой Фролова – человек без дома, осознающий свое бытие в мире как «сиротство»: «Словно весь послепраздничный мир, /

Как и ты, обречен на сиротство» [Там же: 13]. Показательно, что «дом» с его традиционной семантикой тепла в лирике Фролова не представлен. Пространство героя – это «домик, где в печке холодной / Голодный ревет таракан» [Там же: 64], «барак» [Там же: 94], «общежитие, табор, больница» [Там же: 40], «долговая однокомнатная яма» [Там же: 57], но чаще всего подчеркивается тотальная бездомность, отсутствие крова, отсюда – осознание себя «бродягой безбилетным» [Там же: 69], «лишним довеском» [Там же: 40]. В свою очередь трагической альтернативой «крова» становится «каталажный нежданный покой» [Там же: 40], «казенный домик» [Там же: 53]. Так герой идентифицирует себя с острожником «в испарине и тьме» [Там же: 33]. При этом если локус «тюремного двора» связывается с представлением о голоде («и ходят ходуном голодные лопатки» [Там же: 33]), то в пространстве нищей «волюшки» этот свой извечный голод герой-бродяга запивает вином: «А любители выпить гурьбою стоят за ларьком... / Где и я свою грешную долю урву – с пузырьком / По традиции крадучись, выпорхну с черного хода» [Там же: 67].

Можно было бы сделать однозначный вывод о принадлежности лирического героя В. Фролова социальному низу и на этом остановиться в поиске содержания его идентичности, если бы не ряд важных обстоятельств, позволяющих рассматривать социальную идентичность лирического «я» далеко не в профанном ключе.

Для стихотворений Фролова характерно совмещение двух противоположных семантических рядов. Один из них связан с идеей греховности, с нарушением социальной нормы (пьянство, тюрьма). Другой – с идеей духовного поиска, религиозного искания, жажды истины:

Ветер волюшки – роскоши и нищеты
На кремнистой осенней дороге,
Зачумленные церкви, косые кресты
И отверстые свету пороги.

Под собачий простуженный кроющий лай
И собачью упряжку конвоя
Пой, душа, как гармоника песню играй
И сполна упивайся собою [Фролов 1997: 23].

И снова покажется – счастлив ты или влюблен,
Окажется – счастлив – не слишком тверез и не вечен.

Ведь сумерки летние да благовест вдалеке
Настолько твои – кто еще их вернее оценит...
Никто, кроме жизни, уснувшей в своем уголке,
А сути ее и свихнувшийся мир не изменит [Там же: 34].

Показательно, что в лице официантки Розы, наполняющей «новую рюмашку» (стихотворение «Гудки и хрипы тепловоза...»), лирический герой находит образец чистоты и невинности, сопрягая, таким образом, в одном семантическом ряду кабака и храм: «...Роза-хризантема / Царит над грешною юдолью / Звездой ночного Вифлеема» [Там же: 58]. Юдоль – поэтический и религиозный символ, обозначающий тяготы жизненного пути (ср. с описанием голода 1840-го года в рассказе Н.С. Лескова «Юдоль»). «Грешная юдоль» потому и освещается Вифлеемской звездой, что обитают в ней не просто «подгулявшие клиенты», с которыми, бесспорно, герой соотносит и себя («Пускай служанка недолива / Наполнит новую рюмашку – / Я закажу вдогонку пива» [Фролов 1997: 58]), но – что важно – такие же, как и герой, бродяги и нищие. В этом смысле “нищета”, “пьянство”, “бездомность” в художественном мире В. Фролова пропущены сквозь призму культурных кодов, обеспечивающих идентификационный канон, воспроизводимый лирическим героем. Этот канон восходит к древнерусской картине мира.

Как пишет Д.С. Лихачев, для древнерусской литературы «характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры – и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором – босы, наги либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, <...>, “мятутся меж двор”, кабака заменяет им церковь, тюремный двор – монастырь, пьянство – аскетические подвиги и т.п. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в нормальном мире» [Лихачев 1984: 12]. При этом «кромешный мир» имеет смысл не просто антикультуры, но и антинормы: выворачивая идеальный мир наизнанку, антимир отсылает ни к чему иному, как к этому же идеальному миру: «Нагота – это прежде всего неодетость, голод противостоит сытости, одиночество – это покинутость друзьями, безродность – это отсутствие родителей, бродяжничество – отсутствие

оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселие – церковной службе. <...> Позади изнаночного мира всегда находится некий идеал, пусть даже самый пустяшный – в виде чувства сытости и довольства» [Лихачев 1984: 13].

Противостояние идеального и кромешного миров прозрачно актуализировано в поэзии Фролова, герой которого, нищий скиталец, воплощает изнаночный мир – «отсутствие богатства, одежды, сытости» [Лихачев 1984: 13]. Приведем один из самых показательных примеров:

В стране беззащитной правители холят обжор,
А лишним скитальцам шутя подсыпают отраву
В стаканы и плошки. Дремучий какой дирижер
Здесь палочкой машет – по важному и чину и нраву?

Не зря иногда задерешься бежать второпях
Из шумной харчевни – не допив, не перекрестившись,
В дверях усмехаясь: - Ты славно зажился в гостях,
На воле затейливой и дармовой загостившись...

И в ночь пропадаешь надолго, сама простота
И щедрость блаженного неутоленного духа,
Дурачась в сердцах: – Неужели не ждет у Христа
За пазухой честная стопка и хлеба краюха?... [Фролов 1997: 90]

Отрицая мир зла, обладающий губительным началом и изгоняющий «скитальца» из своих пределов, герой соотносится с «нищим духом», одновременно и «блаженным», поскольку его есть «есть Царство Божие» («неужели не ждет у Христа...»). В этом смысле «лишний скиталец» Фролова близок юродивому (ср. с автохарактеристикой героя: «Я один, наконец, как юродивый волк-одиночка» – [Фролов 1997: 76]). Именно юродивому в древнерусской культуре отводилась роль обличителя общественных пороков. При этом напомним, что априорная неприкосновенность и безнаказанность юродивого, которого общество почитало за святого и пророка, не всегда была действительной. Сюжет стихотворения Фролова – бегство лирического героя от сильных мира, грозящего смертью, – вписывается в логику отношений юродивого и власти.

Как пишет А.М. Панченко, «пассивная часть его [юродства], обращаемая на себя, – это аскетическое самоунижение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти» [Панченко 1984: 78].

«Придурок и позер» – так определяет себя лирический герой (заменяя в очередной раз местоимение «я» семантически тождественным ему «ты») и подчеркивает этим определением собственную ничтожность. Его атрибут – «чистая рубаха», которая квалифицируется как «смирительная или власяница»:

Сыграет на прощание гобой,
Скитальцу – до хора заноситься?
В прогал небес, студёный, голубой
Душа, как бесприданница стремится...
И лишь рубаха чистая с собой –
Смирительная или власяница [Фролов 1997: 28].

Как отмечает Д.С. Лихачев, среди разнообразия костюмов юродивого «очень часто мелькает особая “рубаха юродивого” <...>. Агиография всегда дает именно «примирительное» объяснение рубахи юродивого: юродивый надевает ее, чтобы прикрыть срам. Кроме того, рубаха свидетельствует о его добровольной нищете. Но это – плоское толкование. Дело в том, что рубаха юродивого служила также корпоративной приметой. <...> Как только он появлялся на улице, его опознавали по одежде, как шута по колпаку с ослиными ушами или скомороха по сопели. Рубаха юродивого не только прикрывала срам, она была театральным костюмом» [Лихачев 1984: 93].

«Чистая рубаха» у героя Фролова, конечно, не приравнивается к маскарадному одеянию. Это связано, прежде всего, с тем, что лирический герой воспроизводит не активную сторону юродства (связанную с обличением человеческих пороков посредством лицедейств), а пассивную. В этой связи «смирительная» рубаха соотносится с представлением о юродивом как безумце, но надо понимать, что это безумие – в соответствии с поведенческой логикой юродивого – мнимое: «мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец – это юродивый, притворяющийся дураком» [Мироненко: 127]. С другой стороны, «смирительная» рубаха напоминает о смирении как отсутствии гордыни. Формула смирения выражена героем в стихотворении «Верную махорочку курю...»:

Что могу поведать о других,
Коли и себя не помню я... [Фролов 1997: 22]

Забвение себя – и есть способ преодоления гордыни. Соответственно, «смирительная» рубаха оказывается в одном ряду с власяницей, свидетельствующей об отказе от плоти, о добровольном

мученичестве. Смысл этого мученичества для юродивого состоит в поиске личного спасения. Так, в стихотворении «Сыграет на прощание гобой...» «чистая» рубаха героя – это и знак духовной чистоты и святости, и одновременно – наготы («**лишь** рубаха чистая с собой»), а нагота, как известно, – символ души. У лирического героя Фролова душа нага, она соотносится с бесприданницей, и этим подчеркивается отсутствие привязанности к плотскому миру, духовная нищета, позволяющая герою войти в Небесное Царство: «В прогал небес, студений, голубой / Душа, как бесприданница, стремится».

«Но одновременно, – пишет Д.С. Лихачев, – нагота олицетворяет злую волю, бесовство, грех. <...>. Следовательно, нагота юродивого опять-таки “двоесмысленна”» [Лихачев 1984: 95]. «Двоесмысленность» – вообще принципиальное свойство юродства, проясняющая предельный смысл парадоксального самоопределения лирического героя Фролова: «Чист и грешен, словно первый снег» [Фролов 1997: 22]. Да и греховность героя, как она может быть осмыслена в контексте стихотворения, состоит, собственно, в стремлении к плотскому наслаждению: «Верную махорочку курю, <...> / Сладковатый дым благодарю» [Там же: 22]. Но «махорочка» осмысляется героем как счастливый Божий подарок, единственная и последняя радость: «Боже мой, из бедных рук Твоих / Как сладка махорочка моя» [Там же: 22]. «Махорочка», собственно, не грех, а Божий дар, и означает полное принятие героем своей трагической судьбы, благодарность Богу за жизнь как априорную радость и – соответственно – смирение. В этом смысле герой – «нищий первозданный человек», то есть ничего не имущий, даже греха, как это свойственно всему только что сотворенному.

Наконец, бездомная и одинокая судьба, отверженность миром в контексте юродства как христианского подвига связана с идеей подражания Христу. В финале стихотворения «Аллилуйя Иисуса» лирический герой Фролова, «ничтожный червь перед лозою» (ср. лозу как символ Христа), обращаясь к Богу, соотносит себя с братом Спасителя:

И много я, ничтожный червь
Перед лозою,
Смогу, когда упьется чернь
Твоей слезою.
Они созреют за века
И без возврата
Для искупленья – а пока

Пошли им брата... [Фролов 1997: 25]

Так, и конец собственной жизни лирический герой проецирует на библейский сюжет распятия: «Стойкую подставлю грудь / Палачу под звон осиный / И закончу крестный путь / В поднебесье над осиной» [Фролов 1997: 41]. Однако эта соотнесенность с Христом оценивается сквозь призму самоиронии: «И ты, придурок и позер – / Христосик в робе полосатой» [Там же: 53]. Так, каторга в своем пределе связывается с идеей страдания как пути спасения, но будучи не Христом, а «Христосиком», герой Фролова акцентирует внимание на собственной ничтожности, что свидетельствует о преодолении гордыни: подражание Христу оборачивается пародией, но это не пародия на Христа, а пародия на себя, недостойного быть соотнесенным со страдающим Спасителем. Тем не менее, сама действительность, по Фролову, задает вектор такого соотношения: «Не удивляйся – сущее всего лишь / Закланья агнца временный обряд, / Потерянный среди игрищ или сборищ / Юродивый неведомый собрат» [Там же: 82]. «Если жертва – тело Христа, то и тело юродивого – также жертва» [Лихачев 1984: 18], указывающая миру на его греховность.

Итак, лирический герой Фролова отсылает к архетипу юродивого, проблематизируя свой социальный и онтологический статус. Юродство героя выражается в мнимом безумии, смирении, аскетическом самоунижении, умерщвлении плоти. Все это оценивается как подражание Христу, как путь обретения спасения через духовную нищету. Однако у лирического героя есть и другая ипостась, соотносимая с юродской, – скоморошья, причем две эти роли (юродивого и скомороха) принципиально не разводятся автором, а подчас и смешиваются. Так, уже в процитированных строчках стихотворения «Сограждане не спят в ночи субботней...» лирический герой обращается к собеседнику, называя его «потерянным среди игрищ или сборищ юродивым неведомым собратом». Юродивый – всегда одиночка, в то время как игрища и сборища – удел скомороха. Еще один показательный контекст:

Не найти золотые ворота,
Не поймать молодую звезду...
Проще жить в колпачке обормота
В шалаше на тенистом пруду,
Ни о чем загодя не гадая
По свалившейся в руки звезде,
За излом бытия полагая

Легкий дым на вечерней воде [Фролов 1997: 19].

Колпак – неперменный атрибут шута (в России – аналога скомороха), как рубаха – знак юродивого. На шутовскую природу лирического героя указывает и эпитафия к тексту из блоковского стихотворения: «И сидим мы, дурачки...».

Однако фроловский герой ведет себя отнюдь не в традициях скомороха: выбирая одинокое и нищее существование, он больше похож на юродивого, который потому не гадает о будущем, что «на все есть Божья воля». В стихотворении «В развалинах ютятся облака...» герой определяет себя как «сомлевшего шута и ясновидца» [Фролов 2003: 44], очевидно совмещая в одном контексте две, казалось бы, различные, но в действительности адекватные друг другу роли. Называя себя шутом, герой не просто указывает на свою принадлежность смеховому миру: автохарактеристика «шут» имеет также уничижительный характер, поскольку в России шуты и скоморохи чаще всего воспринимались как люди, оставшиеся по Божьей воле недоразвитыми детьми, и – более того – как люди с психическими заболеваниями (ср. у Фролова: «Здравствуй, Господи, на прогулке / Сумасшедшего дурака – / И остра, как прицел у «тулки», / И знакома твоя рука» [Фролов 2003: 44]).

Это представление легло в основу современного понимания данного концепта. Так, в диссертации М.В. Мироненко «Шутник как коммуникативная личность» отмечается, что «шут гороховый имеет настолько низкий социальный статус, что им пренебрегают, его никто не боится, с ним никто не считается, его никто не воспринимает всерьёз» [Мироненко]. Автохарактеристика «шут» в устах лирического героя Фролова подчеркивает его самоуничижение. В этом смысле актуализируется «светское» значение слова: шут – синоним ничтожности, незначительности. С другой стороны, сам архетип шута как носителя тайного знания обеспечил и противоположную автохарактеристику – «ясновидец», указывающую на пророческий дар лирического героя, что, собственно, и позволяет соотносить шута и юродивого, которые у Фролова идентичны: низводя себя до уничижительной фигуры шута, юродивый преодолевает гордыню. В этой связи ироническое обращение к самому Богу, столь свойственное лирическому герою (стихотворения «Здравствуй, Господи, на прогулке...», «Воздух свеж на тюремном дворе...»), не имеет ничего общего со святотатством, поскольку звучит из уст «сумасшедшего дурака», отрицающего собственное право на серьезное слово и

серьезный поступок и – соответственно – на участие в культуре¹. Однако этому «сумасшедшему дураку» дано «балагурить в пути» с самим Господом, что свидетельствует о его избранности:

Улыбнулся бы на прощенье,
Коль свидание кратко так,
Дав прощальное разрешенье
Не на промысел, на пустяк –

Вдаль брести бездорожьем вольным
И бездомной своей судьбой
С ветерком над приبلудным полем
Балагурить в пути с Тобой [Фролов 2003: 44].

Таким образом, социально-психологическая идентичность героя Фролова определяется его юродской и одновременно скоморошью природой, которая задает характерную поведенческую модель, связанную, с одной стороны, с установкой на самоунижение, самоотрицание, а с другой – с поиском духовного спасения, Града Божьего, который герой – в силу своей смиренной и благодарной души – обретает «здесь», «на нищем и прекрасном свете / в непротивлении своем» [Фролов 1997: 86]:

В полуденной тени при верном винограде
При небе и лозе я сторожем живу
Не для забавы или Христа ради –
За каждый Божий день во сне и наяву.

Покорный не судьбе – цветам и травам, нищий,
Гордыни не боюсь – отравленный в тираж,
Довольствуюсь простой и откровенной пищей,
Освобождая мир сентиментальный ваш [Там же: 29].

Соотнесенность юродивого и скомороха в лирике Фролова объясняется тем, что юродство и скоморошество представлены у него не как социальные институты, а как модели поведения, само существование которых обусловлено общими историческими

¹ Отметим также, что юродство как христианский подвиг, исключаящий участие подвижника в культуре, предполагало запрет на писательство. Показательно, что тема поэта и поэзии, столь традиционная для лирики, не проявлена в книге Фролова «Дыханье», что, возможно, связана с идентификационным канонем, воспроизводимым героем.

обстоятельствами, что прозрачно раскрываются в стихотворении «Не в бреду, так в базарном кабацком угаре...», отсылающему – что показательно – к эпохе царствования Ивана Грозного, когда, собственно, юродство и скоморошество получили распространение на Руси:

Не в бреду, так в базарном кабацком угаре,
Словно в зеркале, искривленном и мутном, –
Беззаботно пируют князья и бояре
В золоченых палатах и времени смутном.

Во главе алкашей меж бутылей, корзинок
Грозный царь, головой окунувшийся в блюдо –
Как невинный, впервые упившийся инок,
К еженощной молитве не в силах проснуться.

Словно скорбью, лицо его водкой налито
И темнеет – от мудрости или извета...
Но канкан загибает веселая свита,
Как пред Страшным судом – окончанием света [Там же: 62].

По мысли, Б.А. Успенского, «антиповедение, то есть обратное, перевернутое, опрокинутое поведение – иными словами, поведение наоборот, – исключительно характерно для культуры Древней Руси» [Успенский 1975: 326], а в эпоху Ивана Грозного оно обрело государственные формы и воплотилось в явление опричнины (у Фролова: «И опричник с лицом толоконным и медным / Грозно палицей чешет в корявом затылке»). В этом смысле текст Фролова обращен к своего рода историческому факту и представляет собой авторское размышление о трагической судьбе России, удел которой – скоморошествующая и – соответственно – дискредитирующая себя власть: «Мать честная! Россия державная, царской / Властью по ветру пущена и в скоморохи! / И не сыщешь концов пьяной думе боярской, / То о порохе грезящей, то о горохе». «Горох» – отсылка к выражению «шут гороховый», получившему распространение из-за особого атрибута шута – погремушки, палочки с привязанным к ней бычьим пузырем, в который насыпался горох. Шутовская природа власти указывает на ее ничтожность: власть становится поводом для насмешки, лишая себя какого бы то ни было серьезного содержания. Так, обыгрывая дихотомию «король – шут» и вскрывая шутовское начало в «пьяной думе боярской», Фролов формулирует собственное представление о российском государстве, которое со времен Ивана

Грозного «пущено в скоморохи», и в этом его трагическая предопределенность (ср. также в уже процитированном стихотворении: «В стране беззащитной правители холят обжор, / А лишним скитальцам *шутя* подсыпают отраву / В стаканы и плошки»).

С другой, стороны, строка «Россия державная, царской / Властью по ветру пущена и в скоморохи!» может быть понята иначе и иметь отношение не к власти, а к народу: в условиях царского безумия единственной возможной реакцией на антиповедение становится скоморошество как осмеяние и в итоге отрицание порочной власти. Показательно, что скоморохи были первыми диссидентами, оппозиционерами, так как их глубоко народное искусство было направлено против «сильных мира сего». Так, в стихотворении Фролова «Запомнить и забыть вчерашний кавардак...», отсылающем к эпохе 1970-80-х гг., не случайно упоминается «скомороший дух, / на молодом спирту настоящий, высокий!» [Фролов 1997: 72]. Лицедейство участников «веселой пьянки» («И, Боже мой, какой безумец и дурак / не перебил часы – как судовые банки» - [Там же: 72] имеет статус антиповедения, ставшего знаком отказа от официальной культуры, отсюда – мотив свободы, обретаемой через приобщение к карнавальному типу поведения:

А мы, свою судьбу доверив небесам,
Умеющим хранить живой, медвяный, хлебный
Свободный вздох земли, тянули – как бальзам –
Спасительный портвейн, грошовый, но целебный [Там же: 72].

Речь, конечно, идет об интеллигенции, о «лукулловых пирах на рубеже застоя» [Там же: 74], о «блажном духе восьмидесятых» [Там же: 74]. Однако сама приобщенность русской интеллигенции к пирам в духе раблезианства свидетельствует о ее связи с народной культурой. Так, в лирике Фролова интеллигенция и народ не противопоставляются – более того, интеллигенция понимается автором как часть народа:

В двухтысячном, в развалистом кафештане
Лысеющие, мы блажной припомним дух
Восьмидесятых и, подобно пьяной рвани,
Восплачем и споем – за всех – одно из двух [Фролов 1997: 74].

«За всех» – это, конечно, за интеллигенцию, к кругу которой относится герой («пусть круг наш нищ и скуден»), но сопоставление с «пьяной рванью» проясняет подлинную социальную идентичность лирического «я»: герой-интеллигент в лирике Фролова является

одновременно представителем народа, долг которого – «дохлестать чашу» и «разделить общую участь», «как добрую Францию ветреник Гаргантюа / Любезно делил с обездоленным Пантагрюзлем» [Там же: 90]. Юродствующая и скоморошья душа героя – прежде всего, народная душа, которой отведен трагический удел: пущенная в скоморохи Россия – это не только «диссидентствующая» Россия, но и униженная Россия: слово «скоморох» в современном употреблении имеет уничижительно-презрительное значение: «И все мы, видно, калики, уроды, / Чтоб задышаться в воздухе пустом / В объятьях крепких сладкой несвободы, / Очнувшись под калиновым кустом» [Там же: 82-83]. Калики, безусловно, находятся в одном ряду со скоморохами; «уроды» – это и указание на убожество, и древнерусский синоним слова «юродивый» (в этом же стихотворении: «Потерянный средь игрищ или сборищ / Юродивый неведомый собрат»). Так, не только герой соотносится с каликами и «уродами», но и «все мы», то есть собственно русский народ с его трагической судьбой. Не случайно в этой связи упоминание калины, символа смерти (ср. с восходящим к народным сказкам представлением о том, что путь в потусторонний мир лежит через Калинов мост). Трагическая предопределенность связана с обстоятельствами русской истории, которая не только во времена Ивана Грозного, но и во времена советской власти несла в себе жестокое и смертельное начало, соблазняя призрачной свободой:

Давно ли по сомнительным бумагам
Здесь правит Демос, как бухарский хан,
Да призрак коммунизма с белым стягом
Лакействует, пугая горожан <...>

...сущее всего лишь
Закланья агнца временный обряд.

Показательно, что «каторжная» тема в лирике Фролова связана с концепцией века-волкодава, восходящей к Мандельштаму. Отсюда – характерный мотив заклания, жертвы, сопряженный с мотивом духовного спасения, обретаемого через страдание:

Мы не волки, а овцами нас нарекли
Пастухи, но пастушеским свистам
Мы не верим и дальше бредем – вопреки....
И скрываемся в небе пречистом [Фролов 1997: 23].

В стихотворении «В болотный северный полон...», которому предпослан эпиграф из Мандельштама («Командированный к тачке острожной...»), очевидно, отражена не только судьба народа, но и гибельная судьба русской интеллигенции XX века – не случайна отсылка к поэту, расплатившемуся жизнью за слово:

Уже не светит, не свербит.
И, громыхая как калека,
Наш поезд мчится за Ирбит
Во славу сломленного века,
Во глуть сибирских пустырей... [Фролов 1997: 54]

Трагедия интеллигенции XX века, по мысли Фролова, является проявлением общенародной трагедии, на которую русский человек обречен в силу своей беззащитной души: «Малютка, нищенка, душа – / И ты из перекатной голи» [Там же: 54]. Лирический герой Фролова воплощает эту беззащитную русскую душу, которая если где-то и обретает «земное», «материальное» счастье, то разве что «в кутке у тети Липы», где совершается нищий «пир на весь мир» как знак соборного единения:

Слегка подсохший бутерброд
И важный запах пива с воблой...
В пивной потерянный народ,
Сговорчивый и полноводный.
Крутая горечь сигарет.
Мысль широка, неприхотлива –
Бессмертных нет и смертных нет –
Есть пара крупных кружек пива. <...>

Ты вновь калиф, пускай на час,
И пообок – одни калифы! [Там же: 61].

В статье «После карнавала, или Вечный Веничка» М. Эпштейн отмечает, что пьянство для Ерофеева было способом борьбы с гордыней. Подобное можно сказать и о «калифах» Фролова, которые в своем пьянстве оказываются святыми («Вздохмаченный святой народ / Кругом, а не пивная пена» [Фролов 1997: 61]), не случайно ими обретается рай. Так, в стихотворении «Здесь кукушка-вещунья...» народ показан на фоне «райского сада» со своеобразным знаковым центром – винным ларьком:

А любители впить гурьбою торчат за ларьком,

Милосердные наши, посланцы лихого народа,
Где и я свою грешную душу урву – с пузырьком
По традиции крадучись, выпорхну с черного хода [Там же: 67].

«Любители выпить» у Фролова – это, конечно, нищие духом, но и не только: лирический герой не случайно опасается, что «вдруг и здесь доверяют бумажкам чернильным одним – / человека живого казенной шельмуют печатью». Этот страх у него патологический, связанный с памятью о трагическом «земном» прошлом: «Вдруг урядник рукой палача оборвет мой досуг?» Душа народа – страдающая, а потому и милосердная, смиренная, лишенная гордыни. «Во хмелю» она еще более смягчается и еще более обнаруживается ее «бесплотная», молитвенная природа:

И под руку российскому уму
Предпраздничность безветрия, безвестья,
Безвременья – отчасти потому
Душа хмельная снова не на месте:
В кустах, крестах с молитвой на устах,
Снегах чужих, пустынях раскаленных,
В бегах или соблазнительных местах,
Не столь родных, насколько отдаленных [Там же: 77].

Таким образом, психологическая идентичность героя Фролова определяется через его соотнесенность с архетипами юродивого и скомороха. При этом юродство и скоморошество, отсылая к народной культуре, позволяют говорить о лирическом «я» Фролова как воплощении русской ментальности: сознание героя – национальное сознание, и трагический опыт истории – тоже национальный опыт народа. В этой связи отметим, что юродство – исключительно русское явление, более того – явление национальное, возникшее на стыке народной и официальной культуры. Закономерно, что «народ» в лирике Фролова понимается весьма широко и включает в себя и интеллигенцию XX века, которая уравнивается с народом в точке ее отношений с эпохой. Смирение, духовность, отказ от материального мира, жертвенность – вот отличительные черты героя Фролова, для которого, кроме всего прочего, характерно абсолютное принятие мира как Божьей данности, «воля к жизни», столь характерная для народной среды, о чем писал А. Блок:

Властитель звездный, загляни
В растрепанную роскошь листьев

И запиши суровой кистью,
Как мы проводим эти дни –
Слегка испуганно живем
На нищем и прекрасном свете –
Твои кочующие дети
В непротивлении своем [Фролов 1997: 86].

Так автор, решая проблему психологической идентичности лирического героя, отразил в творчестве собственное представление о русском человеке, о противоречивости русского психотипа, совмещающего в бытовом поведении и юродствующее, и скоморошествовавшее начала. Содержание психологической идентичности свидетельствует о национальной идентичности героя и автора, отразившего в поэтическом творчестве русскую ментальность.

ЛИТЕРАТУРА

Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984.

Мироненко М.В. Шутник как коммуникативная личность // Режим доступа: <http://31f.ru/dissertation/page,17,162-dissertaciya-shutnik-kak-kommunikativnaya-lichnost.html>.

Панченко А.М. Смех как зрелище // Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984.

Софронова Л.А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индрик, 2006.

Успенский Б.А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. – М., 1985.

Фролов В. Бездомная судьба // Луч, 2003, №. 3-4.

Фролов В.Ю. Дыханье: Стихи. – Ижевск: Удмуртия, 1997.

Фролов: Сайт. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/02comm/56/frolov.htm>

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

М.Г. КАРБИВНИЧАЯ

*(Казанский федеральный университет,
Казань, Россия)*

УДК 821.161.1-2(Гришковец Е.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,446

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ЛИЧНОСТНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ПЬЕСЕ ЕВГЕНИЯ ГРИШКОВЦА «ОСАДА»

Аннотация. В статье анализируются способы репрезентации проблемы личностной самоидентификации в пьесе Е. Гришковца «Осада» в рамках оппозиции «Я – мир», раскрываются основные пути её развития и решения. Проблема личностной самоидентификации актуализируется за счёт включения ситуации коммуникативного провала и выстроенных на его основе коммуникативных моделей. Решение же проблемы осуществляется с помощью психоаналитической символики, намечающей возможность иных, невербальных уровней коммуникации.

Ключевые слова: проблема личностной самоидентификации, коммуникативный провал, оппозиция «Я – мир», коммуникативные модели.

Проблема личностной самоидентификации, столь многогранно репрезентируемая в работах Е. Гришковца, находит разные пути реализации как в его монодрамах, так и в более или менее классических вариантах пьес. В некоторых монодрамах драматург решение проблемы личностной самоидентификации связывается преимущественно с оппозицией «Я – Я другой», как это характерно, например, для пьесы «Как я съел собаку». В «Одновременно» важным становится характер восприятия «Я», провоцирующий раскрытие проблемы самоидентификации через взаимодействие статичных и динамичных моделей «Я». В пьесе «Осада» (2003), являющейся предметом изучения в данной статье, жанровый формат монодрамы взрывается внутренней диалогичностью, при этом диалоги начинают играть концептуализирующую функцию.

В пьесе «Осада» проблема личностной самоидентификации решается в рамках оппозиции «Я – мир», где главным фактором самоидентификации становится возможность или невозможность

диалога «Я» с «миром». В качестве инструмента для репрезентации исследуемой проблемы в «Осаде» используется характерная для многих пьес Е. Гришковца ситуация коммуникативного провала. В самой пьесе намечается два плана: вербальный (ветеран, юноша, Первый, Второй и Третий воины, троянское пространство) и план действий (миф о Геракле, о Сизифе и Икар). Вербальный план связан с ситуацией коммуникативного провала, обнаруживающего проблему самоидентификации в диалоге «Я» с «Миром». Здесь, как и в других пьесах Е. Гришковца, по замечанию Т.Н. Бреевой, «...демонстрируется конфликт между декларируемой коммуникативной ситуацией и невозможностью ее реализации» [Бреева 2008: 84]. Коммуникативный провал раскрывается в пьесе посредством трёх коммуникативных моделей, которые нарочито обнажаются и буквализируются: ветеран – юноша, три воина и троянская ситуация осады.

В отношении коммуникации Ветерана и Юноши ситуацию диалога позволяет инициировать реминисцентная отсылка к лермонтовскому «Бородино», что подчёркивается парафразами «*А знаешь, какие раньше были люди! Богатыри! Таких **щас** нет ...*» [Гришковец 2011: 95], которые напоминают «*Да, были люди в наше время, Не то, что нынешнее племя: Богатыри – не вы!*» [Лермонтов 1977: 9], а также самой номинацией персонажей: Ветеран и Юноша. Однако в тексте Лермонтова форма коммуникативного акта ветерана с молодым человеком выбрана не столько с целью создания ситуации диалога, сколько сопряжена с романтической традицией риторических обращений к читателю, и важной здесь становится, главным образом, проблема соотнесения легендарной героики прошлого и современной реальности. У Е. Гришковца же поэтический парафраз буквализируется и приобретает форму открыто выраженной коммуникации, что усугубляется проникновением в драматический текст разговорной стихии сниженного порядка. В письменном тексте это проявляется через нарушение орфоэпической речевой нормы «*Таких **щас** нет...*» [Гришковец 2011: 95 с.], иными словами, в драматургии Е. Гришковца противопоставление старого и нового превращается в проблему невозможности их диалога.

Коммуникативная модель трёх воинов разворачивается двояко. Во-первых, и без того открытая коммуникативная ситуация выстраивается как диалог о потребности в переговорах с вражеской стороной (осаждёнными), своего рода диалог о необходимости диалога, что тоже является способом буквализации коммуникативной

ситуации внутри данного варианта. Во-вторых, сюда включены попытки переговоров воинов с осаждённой стороной, которые столь открыто презентуются и не менее открыто проваливаются. Воины не только не достигают своей цели (перемирия с осаждёнными), но и вообще не получают ни единого слова, ответа или знака от своего адресата, возникает ощущение речи в пустоту, разговора с самим собой.

Обе коммуникативные модели объединяются троянским пространством осады, которое выстраивается через косвенное соотнесение всего происходящего с троянским мифом и «Илиадой». Сама отсылка к «Илиаде» уже буквализирует систему коммуникаций в отношении «Осады» игрой с первой строкой гомеровской поэмы, предполагающей начало коммуникативного акта: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...». Следует вспомнить и то, что троянский цикл мифов, являющийся и собственно предьсторией «Илиады», сам по себе также начинается со спора богинь о том, кто краше, и данный спор, уже символизирующий коренную проблему непонимания, приводит к более глобальному недопониманию, что и становится причиной осады, войны.

Кроме того, объединяющая функция характеризует образ богини, который сопутствует всей пьесе и производит некоторые условные манипуляции, в том числе, поднимает, в начале текста, и опускает, в конце, флаг, что служит для пьес Е. Гришковца знаком начала и завершения нарратива. Данное обстоятельство также буквализирует акты речевых коммуникаций пьесы, как бы закольцовывает пьесу, что придаёт ощущение некоей герметичности, замкнутости. Мифологические образы Ахиллеса, Одиссея, Троянского коня, богини и сама ситуация осады Трои пересекается с древнегреческими мифами о Геракле и Сизифе, а также с условно настоящим временем и образом Ветерана, который, в данном случае, оказывается объединяющим звеном, в результате чего появляются мифологические параллели, ассоциативно связывающие всё происходящее в пьесе и образующие единое коммуникативное пространство Трои и осады.

Так, троянская ситуация осады является единым коммуникативным полем, которая замыкает в себе и остальные коммуникативные модели. В данном контексте Троянская ситуация, Осада, согласно психоанализу, будучи по сути замкнутым пространством, своего рода «панцирем», становится метафорой замкнутости человеческого мира, человеческого «Я», невозможности человека вырваться за чётко нарисованные им же рамки, освободиться, и, следовательно,

невозможность его полноценного контакта и диалога с «миром», и, таким образом, невозможности самоидентификации личности.

Во всех трёх случаях фиксируются ситуация открытой коммуникации, которая, по сути, так и не состоялась. Несостоятельность речевой коммуникации проявляется через нарушения её процесса, которые фиксируются нарушениями внутри языковой общности или в результате словарной игры, также это могут быть разрыв означаемого и означающего, или нарушения причинно-следственных связей.

Провал коммуникации, осуществляемый разрастанием словарной игры, ведёт к непониманию как между тремя Воинами, так и Ветераном и Юношей: *«Девальвация коммуникативной функции слова становится результатом разрушения единой языковой общности, семантика любого слова индивидуализируется в соответствии с субъектом речи»* [Бреева 2008: 84].

«Юноша. Что?»

Ветеран. Что «что?»

Юноша. Вы сказали... дух?

Ветеран (Машет рукой). Да дух! Ты вообще знаешь, что такое дух?

Юноша. Ну,... знаю. Это... характер, воля к победе...

Ветеран (Перебивает. Передразнивает). Характер!... Ничё ты не понимаешь.»;

...«Ветеран. ... Он ушёл, вскоре возвращается, говорит: «Ребята, всё нормально, там только один дед...». Дед, понимаешь?

Юноша. Ну, понимаю. Дедушка.

Ветеран (Раздражённо). Нет, не дедушка! Дедушка, – это который с бабушкой. А это дед. Один. Старый такой человек, а не дедушка. Я же тебе точные термины говорю!

Юноша. Ну, хорошо, хорошо» [Гришковец 2011: 100].

В процессе коммуникации между отправителем и получателем сообщения возникают постоянные субъективные барьеры, что объясняет недопонимание и при словесной игре трёх Воинов:

«Третий воин. Я боюсь, что меня не правильно поймут, но, тем не менее, я не могу больше молчать. Я должен сказать и скажу. Прошу вас, умоляю вас, услышите меня! Так дальше продолжаться не может. Ситуация, в которой мы с вами оказались... Она патовая...

Первый воин. Какая?

Третий воин. Патовая. Это из шахмат. Шахматный термин. Значит безвыходная, безысходная.

Первый воин. А, понятно.

Третий воин. Тупиковая!

Первый воин. Я понял. Патовая.

Третий воин. Никто уже не помнит, по какой причине мы приплыли сюда и стоим под этими стенами. Каждый день мы теряем наших друзей и товарищей. Мы теряем лучших из нас. Так дальше продолжаться не может и не должно! Мне представляется, что у нас остался один единственный выход, друзья мои... Мы должны попробовать начать договариваться.

Первый воин. Чего попробовать начать?

Третий воин. Попробовать вступить в мирный диалог.

Первый воин. Куда попробовать вступить?

Третий воин. Инициировать переговоры.

Первый воин. Чего сделать?

Третий воин. Иници... Ну, то есть, начать переговоры.

Первый воин. С кем?

Третий воин. Ну, с кем, с кем?

Первый воин. Ну, с кем вести переговоры?! С кем?!

Третий воин (Делает жест в сторону зрительного зала). С ними, с кем еще?

Первый воин. С кем, с ними? С врагами с нашими, что ли?!

Третий воин. Почему с врагами? Зачем так?

Первый воин. А с кем?

Третий воин. Ну-у-у... С соперниками... С оппозицией.

Первый воин. А, с оппозицией? То есть, ты предлагаешь прекратить нашу военную операцию под названием «Осада» и начать операцию: «Куда-то там вступить»?» [Гришковец 2011: 104 – 105].

Итак, получается, что действующим лицом произносится слово, которое не понимается другим участником диалога и нуждается в пояснении. Как следствие, слово обрастает синонимами, которые, казалось бы, должны объяснить его смысл, но в результате происходит обратное: лексические синонимы превращаются в контекстуальные антонимы, и коммуникация обрывается полным непониманием. Такая игра словами формирует пустое слово, неспособное быть единицей коммуникации, доносящей смыслы и идеи.

В общении Ветерана и Юноши несостоятельность вербальной коммуникации декларативно отражается в некоторых фразах самого ветерана: «**Ветеран.** ... Я люблю с людьми поговорить. Но сейчас и поговорить-то не с кем! Я вот с кем-нибудь начинаю говорить... А

мне достаточно пятнадцать минут и мне всё понятно о человеке. Ни с кем больше пятнадцати минут не разговариваю. Не о чем сейчас с людьми разговаривать ...» [Гришковец 2011: 95].

Кульминацией непонимания в варианте коммуникаций Ветерана и Юноши можно считать немногочисленные монологи юноши, резюмирующие рассказы Ветерана:

«Юноша. Бред какой-то. Я, конечно, может чего-то не понимаю, но, по-моему, я попал. Вот нарвался на этого мужика. Он уже битый час прогоняет какую-то свою тему. Несёт чего-то такое, чего-то такое... Что раньше, мол, были такие люди, а теперь какие-то не такие. Типа раньше были все богатыри, и женщины были... Лучшие... И всё говорит: «Раньше, раньше...». А что значит раньше? Ему что, сто лет, что ли? Когда это раньше?... Но, я из разговора понял, что он, вроде, человек военный или как-то с этим был связан. Потому что, как он говорит, раньше он часто ходил в лес по делам...» [Гришковец 2011: 120].

Помимо пустого слова, коммуникативный провал осуществляется ещё и за счёт разрыва означаемого и означающего, ярче всего это представлено в диалогах Воинов, как между собой, так и в речи, направленной к оппозиции. Так, в попытке переговоров номер два, когда Первый воин под руководством Третьего воина в рупор обращается к осаждённому с речью, предлагающей мир, в устах Первого слова с призывом к миру начинают звучать как требование подчинения:

Третий воин (Подсказывает). Скажи спокойно и нормально: «Мы пришли с миром».

Первый воин (В рупор). Мы пришли с миром! И это нормально!

Третий воин (Подсказывает). Мы готовы забыть все взаимные обиды, которые нанесли друг другу.

Первый воин (В рупор). Мы готовы забыть взаимные обиды, которые вы нам нанесли! Мы готовы, и это нормально!

Третий воин (Перебивает). Ну, что ты?! Ты же опять всё напутал.

Первый воин. Ничего я не напутал, это ты меня всё время путаешь. Если не нравится, то давай сам.

Третий воин. Нет-нет, давай ты, но только предельно внимательно... Скажи так: «Мы надеемся на то, что толерантность, с которой мы...»

Первый воин (Перебивает). На что... на чего мы надеемся?

Третий воин. *На толерантность! На толерантность, пойми - это же нормально.*

Первый воин. *Толерантность?*

Третий воин. *Да, правильно, у тебя получилось, давай!*

Первый воин *(В рупор).* *А мы ещё и на толерантность надеемся! И это нормально! Если кто-то из вас не знает, это шахматный термин, то есть тупиковость, безвыходность. И мы на неё надеемся. И мы ждём, что вы осознаете свою эту тупиковую толерантность, потому что это нормально. Вы поймите, мы не звери! И мы даём вам одну минуту на то, чтобы вы... поняли... всю толерантность и подали нам соответствующий знак или сигнал, чтобы мы поняли, что вы поняли» [Гришковец 2011: 136 – 137]. Так, смысл слов и действия Первого воина перестают быть равны друг другу, когда он даёт осаждённым минуту на размышление.*

Такой же разрыв означаемого и означющего возникает в разговоре об Ахиллесовой пяте Первого и Третьего воина, где Первому воину почему-то приходит в голову, что, если у Ахилла дар и он весь кроме пяты неуязвим, то это означает, что его – живого человека – можно проткнуть и ничего ему не будет.

Провал коммуникации, вызванный нарушением причинно-следственных связей в результате словесной рокировки возникает внутри рассказа ветерана о столкновении их отряда с неким дедом, повредившим ногу: *«Тогда я говорю: «Ну ты даёшь, дед! Тут надо три дня и в три раза больше народа, у нас времени нет, ты нам еду не готовь, мы пойдём».* *А он говорит: «А я вам тогда не буду еду готовить, если вы не будете работать».* *А я ему отвечаю: «Наоборот, дед, это мы тебе помогать не будем, поэтому нам не надо готовить».* *А он своё: «Тогда я вам не буду готовить, если вы не будете помогать».* *Я к нему подошёл и говорю ему: «Ты не понял, дед! Это мы тебе помогать не будем, поэтому не надо...».* *В общем, поспорились мы с этим дедом» [Гришковец 2011: 102].*

Мифологический пласт пьесы, связанный с образами Икара, Сизифа и Геракла (Бублилы) представляет собой невербальный план действий, который намечает возможные пути преодоления провала коммуникаций «Я» и «мира». Геракл и Сизиф, в отличие от Икара, являются не действующими лицами, а персонажами ностальгических рассказов Ветерана. Оба персонажа ставятся в ситуацию необходимости выполнения действия, и в обоих случаях намечается непосильность выполнения поставленной задачи, однако, оба случая

предлагают полярно различные варианты репрезентации проблемы личностной самоидентификации в системе «Я – мир».

В ситуации с Чудаком-Сизифом непосильность задачи утверждается фиксированием невозможности реализации традиционных моделей коммуникации: ему не удаётся закатить камень на гору, но, истолковав действия Сизифа неправильно (происходит разрыв означаемого и означающего), камень закатывает вместо него пьяный отряд, желая помочь, в результате чего происходит очередной провал коммуникации. Так, символическая немота Сизифа, в данном случае, позволяет утвердить несостоятельность речевой коммуникации как пути к диалогу, к пониманию «Я» и «мира».

В ситуации с Бубнилой (Гераклом) непосильность задачи, наоборот, преодолевается, фиксируя возможность поиска более состоятельных, альтернативных, нетрадиционных моделей коммуникации. Здесь фабульной основой становится первый подвиг Геракла – Авгиевы конюшни. Непосильность задачи здесь задаётся через собственно-мифологический контекст и усугубляется отказом отряда в помощи Деду почистить конюшню. Примечательно, что в отношении самого Бубнилы сразу отмечается его речевая дефектность и, следовательно, невозможность к полноценной речевой коммуникации, что образует парадокс: именно Бубнила преодолевает коммуникативный провал отряда с Дедом, и помогает ему, очистив загаженную конюшню. Непосильность задачи преодолевается и, таким образом, подвиг Геракла в пьесе «Осада» намечает одну из стратегий решения проблемы диалога «Я» и «Мира», где состоятельной становится не вербальная коммуникация, а поступок, приходящий через понимание и сочувствие человека человеком.

Центральным и синтезирующим образом в данной триаде становится Икар, который, как и троянское пространство, обнажает психоаналитическую символику. В пьесе Икар является единственным персонажем, который абсолютно нем (исключая богиню) и связан исключительно с инженерно-испытательскими манипуляциями на сцене: разработкой крыльев и их испытанием. И, если осаждённая Троя как герметичное, замкнутое пространство являет собой метафору ограниченности и абсолютной замкнутости человеческого «Я», то образ Икара, наоборот, отсылает к ситуации полёта как психоаналитическому символу полного освобождения человеческого «Я» от замыкающего его «панциря», рамок, не смотря на трагический финал истории Икара. В данном отношении примечательно и упоминание Юношей в финале пьесы сообщения по радио о братьях

Райт, которые первыми в мире совершили полёт расстоянием в триста ярдов, что оказалось очень важным как для братьев, так для всего мира. Таким образом, позитивная психоаналитическая смысловая наполненность полёта как символа свободы намечает потенциальную возможность создания коммуникаций нового уровня, которые смогли бы решить проблему диалога «Я» и «мира».

ЛИТЕРАТУРА

Бреева Т. Н. Значение коммуникативного провала в пьесах Е. Гришковца // Современная российская драма: сб. ст. и матер. междунар. науч. конф. (27 – 29 сентября 2007 г.). – Казань, 2008. – С. 84 – 91.

Гришковец Е. В. Осада // Сатисфакция: сб. – М.: Махаон, 2011.– С. 91 – 159.

Лермонтов М. Ю. Бородино // М. Ю. Лермонтов. Стихотворения и поэмы: сб. / М.: Худ. лит., 1977. – С. 9.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.Н. Бреевой

З.С. ПОТАПОВА

*(Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Веллер М.)»19»

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,444

ЦИКЛЫ М. ВЕЛЛЕРА «ЛЕГЕНДЫ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА», «ФАНТАЗИИ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА», «ЛЕГЕНДЫ АРБАТА»: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО ГЕНЕЗИСА

Аннотация. В статье на материале произведений М. Веллера раскрываются основные вопросы, касающиеся трансформации прозаического цикла в XX веке, особенностей жанровой принадлежности произведений, объединенных в многокомпонентное художественное единство.

Ключевые слова: цикл, циклизация, жанр, легенда, сага, фантазия, сказка.

Циклические формы, оставаясь актуальными на рубеже XX–XXI веков, испытывают трансформации в жанровом отношении. Авторы продолжают обращаться к художественному единству как мобильной, фрагментарной и в то же время целостной форме, наиболее подходящей для освещения острых проблем современности.

М. Веллер, создавая художественное целое, дает ему жанровую маркировку, обозначая все входящие в него произведения как легенды или фантазии («Легенды Невского проспекта», «Фантазии Невского проспекта», «Легенды разных перекрестков», «Легенды Арбата»), благодаря чему реализуется один из важных циклических принципов: мы можем говорить о создании художественного единства на основе общности конститутивного жанра.

Однако, несмотря на общее жанровое определение цикла, в «Легенды Невского проспекта» включены произведения различной жанровой природы: мы имеем дело с синкретичным жанром. В первую очередь в тексте обнаруживаются легенды – один из жанров, восходящих к фольклору, в основе которого лежат категории чудесного, фантастического. При этом «реальная основа отходит на второй план или исчезает совсем и принимает характер необыкновенного» [Тимофеев 1974: 171]. Цикл включает в себя еще три

подцикла, также имеющих заглавие, указывающие на жанровую специфику: «Саги о героях» (сага – «прозаическое произведение, автор которого неизвестен. <...> Ранние саги испытали влияние устной традиции. <...> Со временем эти повествования стали достоянием народа» [Тимофеев 1974: 339]), «Легенды “Сайгона”», «Байки скорой помощи» (байка – «побасенка, сказочка» [Тимофеев 1974: 24]). У данных жанров есть общая черта, позволяющая возводить их к легендам: некая народность, изустность, допуск принципов условности изображения; претензия на универсальность.

Таким образом, определение жанра отражено в заглавии, но вполне можно сказать, что данная маркировка условна. Для писателя скорее более важно выразить общую концепцию определения жанра, уловить его суть, а не соответствовать всем параметрам жанрового канона, и вместе с тем вызвать у читателя ассоциации, помочь наладить связь между литературными жанрами «разных поколений», актуализировать категорию жанровой памяти, являющуюся своего рода способом смысловой декодировки циклических единств.

Условность жанров, их переплетение реализуется на уровне заголовков. В первый подцикл «Саги о героях», несмотря на обозначение, включаются «Легенда о родоначальнике фарцовки Фиме Бляйшице», «Легенда о стажере», «Легенда о Моше Даяне», «Легенда о заблудшем патриоте». Четыре из семи, т. е. приблизительно 57% произведений, входящих в «Саги...», имеют жанровое обозначение «легенды». На наш взгляд, это свидетельствует о еще одной черте, важной для цикла: создать единое художественное пространство, показать общность произведений уже на уровне заглавий, продемонстрировать их внутренние связи, способность вступать в диалогические переключки друг с другом.

«Легенда о стажере» – «Легенда о соцреалисте»
(«Саги о героях») («Легенды “Сайгона”»)

Не отрицая формально зафиксированной автором жанровой природы, все же необходимо раскрыть проблему синкретичности цикла, проанализировать наличие в нем признаков разных жанров. Сам автор в предисловии подчеркивает, что имеет дело с «фольклором». Благодаря наличию в рассказанных повествователем историях юмора, иронии, иногда сарказма появляются черты тех жанров, в основе которых лежат данные приемы. Рассказанные истории не просто могут выступать в форме, близкой анекдоту, но, что чаще встречается, содержать в себе анекдоты, причем анекдоты очень известные, распространенные и «на злобу дня». Однако мы можем

заметить также то, что анекдоты не всегда приведены в своем аутентичном виде: они могут появляться на страницах цикла М. Веллера видоизмененными, или, наоборот, только зарождающимися, появляющимися. Принимая во внимание установку художественного единства на фольклорность, можно говорить об отражении, калькировании общества того времени, а соответственно о существовании вариантов анекдотов в силу широты использования, многократных пересказов.

«Особенно если ты маленький, черненький, очкастенький и картавишь: и паспорт не нужно показывать, чтобы нарваться по морде» [Веллер 1994: 6];

«Про Зорина была и шутка персональная: родилась она во время визита в Союз Генри Киссинджера и основывалась на необычайном их внешнем сходстве... “Скажите, пожалуйста, г-н Зорин, вы еврей? – Я – русский. – А-а. А я – американский”».

Автор сам неоднократно маркирует жанровое вплетение:

«Был такой анекдот...» [Веллер 1994: 45].

Это могут быть не только анекдоты, но и обыгрывание общеизвестных фраз, афоризмов:

«Дядя в подарок привез (галстук), из Швеции, – с удовольствием поведал Фима, легко опровергая теорию о невозможности для мужчины родить, причем сразу пожилого ответственного двоюродного дядю, бывающего в заграничных командировках» [Веллер 1994: 14].

На истории оказывает также влияние жанр сказки. Героиня одноименной «легенды» Марина ассоциируется у читателя с современной Золушкой, сумевшей выбраться из бедности посредством свадьбы с «заморским принцем», т.е. иностранным гражданином. Однако финал отклоняется от счастливого, свойственного сказке: сказка Веллера глубоко реалистична и возвращена на советской почве. Иногда о вплетении сказочного мотива может свидетельствовать стиль повествования, который рождает диссонанс с общей стилистикой произведения. Об актуализации жанровой памяти сказки говорит мотивный комплекс. Например, мотив иностранного, экзотического, заморского. Герой, прибывая в другую страну, хочет посмотреть, как люди живут:

«И получил под нос яства: спаржу, устрицы и лягушачьи лапки.

Отодвинул он эту дрянь, пригорюнился и стал думать, как по-французски “мясо”» [Веллер 1994: 66].

Сказочная поэтика способствует конструированию положительного образа, возвеличивания русской земли. Борец из «Легенды о

стажере» («Легенды Невского проспекта») вписывается в архетип «Золушки». Это обычный советский юноша, который встречает богатую парижанку, влюбившуюся в него. Курсант Штейн, подобно Золушке, имел влиятельно дядю, который мог решить его проблемы:

«Все наизусть знают, что драматург Штейн, личный друг...» («Океан») [Веллер 1994: 79].

Повествователь не раз демонстрирует, что зародившись, эти истории переходят в легенды, становятся известными, являясь достоянием жителей Ленинграда, еще одним связующим звеном между ними, превращая толпу незнакомых друг другу людей в единомышленников. Неслучайно подчеркивалась характерная черта сплетен в данных легендах. Возникнув, распространившись в Ленинграде, обрастая дополнительными мифами, получив варианты повествования, легенды расходятся по свету (по миру):

«Но история осталась. А поскольку в Одессе и ныне стоит мирно точно такая же комозиция <...> про свой город ревнивые и патриотичные одесситы тоже потом рассказывали эту историю. Хотя с их-то как раз скульптурой никогда ничего не случилось <...> / Однажды приятель-одессит рассказал эту историю отдыхающему там прекрасному ленинградскому юмористу Семену Альтову. И Сеня написал об этом рассказ» («Лаокоон») [Веллер 1994: 184].

Читатель видит весь механизм возникновения, распространения и бытования сплетни-истории, о чем свидетельствует частое употребление слова «рассказал» и его синонимов, демонстрирующих переход истории из уст в уста и, естественно, ее искажение. Возможно, что обращение к подобному жанру позволят повествователю апеллировать к памяти читателей, указать на истоки происхождения событий. Время написания (1994 год публикации) позволяет рассматривать данные истории как легенды, пережившие время, т.к. повествование обычно ведется приблизительно о 1960–80-х годах.

«Сейчас старая сталинского закала армия может восприниматься только как седая легенда» («Баллада о знамени») [Веллер 1994: 190].

Признаком легенды может служить выбор героев историй. Как правило, многие из них – это узнаваемые лица, известные читателям. Это делает рассказанную неизвестную историю легендой, такой историей, в которую сложно поверить, но и опровергнуть сложно (истории о Хачатуряне, Дали и т.д.).

Таким образом, мы прослеживаем видоизменение жанровой природы входящих в цикл произведений. В послесловии

повествователь подводит итог, акцентируя в очередной раз жанр произведений, включенных в цикл:

«Город-призрак, город-миф – он еще владеет нашей памятью и переживает ее...» (Послесловие) [Веллер 1994: 268].

Анализ цикла «Легенды Невского проспекта» демонстрирует, что функции доминантного жанра выполняют легенды, не случайно это жанровое обозначение зафиксировано в заглавии. Однако необходимо отметить, что цикл все же является полижанровым образованием, включающим в себя 3 основных жанра (легенды, саги, байки) и вплетения в виде анекдотов, сказочных мотивов, восходящих к единому корпусу фольклорных жанровых форм.

Особенность и в то же время отличие от предыдущего художественного единства прослеживается в циклах «Легенды Арбата» и «Фантазии Невского проспекта». Произведения, которые составляют внутренние циклы, имеют единую жанровую природу. Таким образом, подциклы образуют моножанровое единство.

В цикле «Легенды Арбата» есть четкое указание на природу жанра. В предисловии автор разъясняет, в какую форму будут обличены услышанные истории, объясняет гармоничность жанра «легенды» для изображения происходящего, его логичность и даже предопределенность, заявленную тематикой.

«Героев легенды просят не беспокоиться. Образ героя гуляет сам по себе. Слава не стесняется приличиями. В любой момент и по первому требованию сочинитель, гнусный пасквилянт, принимает обратно слова, предложения и абзацы. Взамен сокрушенно приносится равновесное количество извинений. Автор не отвечает за фольклор и не властен над мифом. <...>

Истории неведома благодарность, но свойственно отмщение. Не присуща честность, но мил миф. В ней нет справедливости, но скрыт смысл.

По русской традиции читать между строк и разгадывать ребусы власти мы видим то, что нам не показывали, слышим то, чего не говорили, и знаем то, чего не происходило. Так частный бредень тащит из омота тину и мусор – ах, серебряные рыбки проблескивают и бьются в частых ячейках, они тоже попались!

Но что делать с шилом в мешке и с паром в свистке, и с тающими ключьями истории в столичном небе?» [Веллер 2011: 3].

Повествователь уже в начале цикла вносит ясность, говоря о мифологизированности истории в целом. Именно поэтому, что бы ни говорили на улицах Москвы, какие бы ни ходили слухи, все они

обличены в форму легенды, в них присутствует доля вымысла. Данное обстоятельство представляется важным, так как это акцентирование идеи доли правды в большом количестве вымысла. Несмотря на присутствие субъективной оценки во всех сплетнях и легендах, повествователь берет на себя роль человека, способного избирательно подойти к каждой услышанной истории и определить «правильную» – ту, в которой читатель сможет распознать намеки, подчеркнуть важные моменты и реконструировать цельную картину.

Вплетение в текст цикла «Легенды Арбата» анекдотов – жанра, обладающего совершенно иной природой, – усиливает эффект, создаваемый фольклорным началом легенд. Этот жанр растворяется в произведении, он выполняет вспомогательную функцию, не разрушая жанрового единообразия цикла. Автор прибегает к анекдоту, чтобы подтвердить существование устоявшихся в народе мыслей и мнений:

«Был в советское время анекдот: Брежнев решил инкогнито, а'ля Гарун аль-Рашид, прогуляться по Москве...» [Веллер 2011: 7].

Жанр легенды у Веллера зиждется в первую очередь на акцентированном характере повествовательности, таким образом достигается эффект реалистичности изображаемого.

«... в тридцатые годы его родители, советские инженеры-коммунисты, несколько лет работали в Германии. Он ходил в обычную немецкую школу и, естественно, к ее окончанию болтал по-немецки как родной» [Веллер 2011: 8].

Для повествователя цикла «Легенды Арбата» важно не только вскрыть причину зарождения какой-либо общественной проблемы, но и узнать историю появления архитектурного памятника, улицы и т. п. Так познается история города и тех, делал кто эту историю. Поэтому еще одной из жанровых особенностей цикла становится соотнесенность рассказанной легенды с современностью. Фольклорный жанр необходим для того, чтобы показать, как зародилось явление, с чего все начиналось. В связи с тем, что истоки происхождения советской Москвы потеряны и растворены в обществе в виде мифов, автор фиксирует их в форме, не претендующей на абсолютную правду, предполагаемого зачина современной истории.

«А там, где Арбат выходит к Москва-реке, в рекордные сроки возвели 31-этажное книжно-крылатое здание Совет Экономической Взаимопомощи братских соц. стран, в котором ныне трудится не разгибаясь на наше благо мэрия Москвы» [Веллер 1994: 47].

Избранный жанр допускает погрешности, недосказанности, что дает большее пространство для творчества повествователя.

«Фантазии Невского проспекта» построены по подобной схеме. В цикле нет предисловия, роль повествователя смещена по сравнению с другими циклами относительно роли активных персонажей, однако выбор жанра «фантазии» подтверждает уже отмеченную идею зафиксированности отчасти надуманной истории, посредством которой углубится и укрупнится содержание. Автор использует гротескную модель мира, он заостряет проблему, абсурдирует характеры и происшествия. Именно так, согласно авторскому замыслу, в соответствии с авторской манерой, возможно показать действительность, за счет фантазийности и невероятности высветить этико-социальные проблемы, привлекая таким образом к ним внимание.

ЛИТЕРАТУРА

Веллер, М. Легенды Арбата / *М. Веллер.* – М. : Астрель, 2011. – 320 с.

Веллер, М. Легенды Невского проспекта / *М. Веллер.* – СПб. : Лань, 1994. – 372 с.

Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

Е.Ю. ФЕДОРОВА

*(Петрозаводский государственный университет
Петрозаводск, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Пятигорский А. М.)»19»

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,444

РОМАН А.М. ПЯТИГОРСКОГО «ФИЛОСОФИЯ ОДНОГО ПЕРЕУЛКА»: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА *

Аннотация. В статье представлены наблюдения над жанровой спецификой романа А.М. Пятигорского «Философия одного переулка» (1989). По своей природе роман синкретичен. В нем сочетаются элементы философского романа (сюжет, принципы изображения действительности) и метаромана (введение противоположных начал, порождение нескольких временных планов – «действителя» и «наблюдателя», столкновение героев в диалогах и их выход на метауровень).

Ключевые слова: А.М. Пятигорский, философский роман, метароман.

Александр Моисеевич Пятигорский (1929-2009) – один из ярчайших отечественных мыслителей XX века. Масштаб личности А.М. Пятигорского огромен. Он один из основателей Московско-тартуской семиотической школы, ученый, философ, востоковед, исследователь феномена масонства, переводчик древних индусских и буддийских священных текстов. Долгое время преподавал в Лондонском университете. Между тем А. М. Пятигорский известен в мире не только как ученый, но и как писатель. На рубеже XX-XXI вв. широкий резонанс получили его философские романы – «Философия одного переулка» (1989), «Вспомнишь странного человека» (2000), «Древний человек в городе» (2001).

В настоящее время внимание исследователей сосредоточено главным образом на изучении философских взглядов А.М. Пятигорского. Так, К. Кобрин, обращаясь к разным произведениям А. М. Пятигорского, реконструировали выраженную в них концепцию истории [Кобрин 2010]. Исследовательница Ю. Будникова выделила и

* Работа выполнена в рамках Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг.

комментировала в текстах А.М. Пятигорского мотивы, связанные с философией буддизма [Будникова]. Согласно ее выводам, вместо традиционного противопоставления добра и зла «философ вводит краеугольные для буддизма противопоставления силы сознания и его слабости» [Будникова]. В статье «Мышление ведь происходит формами» Г. Амелин проанализировал высказывания философа о сути и роли антропологии, которая, по словам А.М. Пятигорского, «стала социальной и мы забыли, что ее предметом является антропос, человек», который прежде всего является носителем мышления [Амелин 2003].

Насколько нам известно, работ, посвященных выявлению специфики жанровой природы произведений А. М. Пятигорского, в настоящее время нет. Между тем их анализ с точки зрения жанровой природы представляется актуальным и ценным. Полученные результаты исследования позволят увидеть особенности романа как в диахронической, так и в синхронической перспективах.

Цель статьи – представить наблюдения над жанровыми особенностями романа А.М. Пятигорского «Философии одного переулка».

«Философия одного переулка» – это первый роман А.М. Пятигорского, созданный в 1989 году. Главным действующим лицом в произведении является Н. И. Ардатовский (по прозвищу Ника). Автор называет своего героя «философом в душе и бизнесменом по профессии» [Пятигорский 2011]. Повествование о Нике начинается с его детства. Он родился в 1926 году в Москве и жил во 2-м Обыденском переулке. Все живущие там дети странным образом увлечены рассуждениями на философские темы как друг с другом, так и со старшими. С дедушкой Тимофеем Ника разговаривал об Ангелехранителе, помощи телу ради души, а тот в свою очередь с Никой, «хотя ему было тогда не более 11 лет» «говорил как со всяким другим человеком» [Пятигорский 2011]. Встречавшиеся во дворе мальчишки заводили беседы, затрагивающие темы рождения, смерти, судьбы, понимания бога и религии. О жизни мальчика мы узнаем из рассказов окружающих его с детства людей, Роберта Георгиевича и Генриха Натаниловича. Однажды странный дядюшка Фредерик, ничего не объясняя Нике, неожиданно вывозит его из сталинского 1938 года в Париж, где тот начинает изучать языки и продолжать свои познания уже в окружении философов. Затем действие происходит в конце 1940-х годов в «курилке» Ленинской библиотеки, где уже повзрослевшие герои вспоминают Нику в беседах и высказывают различные предположения о его судьбе. Далее автор вспоминает первые встречи

и беседы с заочно знакомым ему с детства Никой в Лондоне в конце 1970-х годов. Особенно ему запомнился разговор о внутренней свободе и обращенные к нему слова Ники: «Ты не можешь не знать, что полнота жизни исключает свободу, что биография уничтожает свободу, что всякое следование себе искажает свободу» [Пятигорский 2011]. Далее автор анализирует философские письма, присланные ему Никой и, указывая читателю на реальность их существования, заканчивает свое произведение вопрошанием: «Ах, Ника, помнишь, как в конце 1973 года, в Москве, в Черемушках, чуть не по пояс утопая в снегу, я сочинял твое письмо мне. И не совпало ли это немного позднее с тем, что реально случилось?» [Пятигорский 2011]

Сам А.М. Пятигорский называл свое произведение «Философия одного переулка» романом, отмечая при этом, что «роман – это единственный (пока, во всяком случае) жанр, универсальный по определению. Философ только в романе будет иметь свободу выбора для себя (писать, как он хочет и что он хочет) и для героя (действовать, как тот хочет)» [Роман 2000]. По определению А.М. Пятигорского, «роман не может быть (или стать) жанром философского письма, но он представляется наиудобнейшим жанром для экспозиции самоосознания философа. Нет кризиса философских жанров – есть кризис философа» [Роман 2000].

Но действительно ли это произведение написано только в жанре романа? Попытаемся разобраться.

Прежде чем представить основные выводы, необходимо сделать краткий историко-литературный экскурс. Исследователи акцентируют внимание на различных признаках, определяющих роман как жанр. Среди них можно выделить следующие: роман стремится предсказывать факты и влиять на реальное будущее (авторов, читателей), раскрывать истории «развернуто в широком художественном пространстве и времени, обладающем достаточной длительностью; призван «восстановить утраченное единство внутреннего и внешнего, человека и мира; главный персонаж романов обнаруживает развитие своего характера [Бахтин 1975; Грифцов; Кольхауэр; Тмарченко 2004]. В XX в. приобретает широкое распространение термин философский роман. Этим термином обозначаются художественные произведения, написанные в романной форме, в сюжете или образах которых известную роль играют философские концепции [Агеносов 1986]. В XX столетии философские романы создают Д.С. Мережковский, Андрей Белый,

Ф.К. Сологуб, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак, Л.М. Леонов, Ч. Айтматов и др.

Вновь обратимся к тексту романа А.М. Пятигорского. Действительно, в нем существенную роль играет философичность. Текст произведения перенасыщен размышлениями о добре и зле, жизни и смерти, человеке, находящемся в ситуации выбора, о судьбе, об истории народа.

Сюжетную основу философского романа составляет «проверка высказанных философских положений. Для этого писатель создает своим героям ситуации, часто являющиеся экстремальными, и избегает “жизнеподобных деталей”» [Мирошников] Такова ситуация, произошедшая с Никой в детстве, когда его вывозят в Париж. Парадоксальными кажутся и разговоры мальчишек, интересующихся философией. Мы можем заметить, что авантюрная фабула и герои, которых можно назвать исключительными, присутствуют в романе «Философия одного переулка». При создании философского романа «характер личности творца, мера её духовной зрелости здесь определяет всё» [Мирошников]. В таком произведении действительность становится катализатором внутреннего мира писателя [Мирошников]. Особенностью романа А.М. Пятигорского является то, что герои лишены психологических черт. Как отмечал сам философ, он никогда не будет заниматься в литературе психологией и человеческими отношениями, они лишь служат для отображения философской мысли [Пятигорский. Лекции; Пятигорский. Мышление; Чистый воздух]. В романе автор охватывает большой временной промежуток от 1930-х до 1970-х годов и касается современных ему событий, размышляет о русском обществе эпохи тоталитаризма. Сам сюжет, принципы изображения явлений современной действительности указывают нам на то, что «Философия одного переулка» – это роман.

Между тем, анализируя данный текст, мы столкнулись с рядом признаков, которые не позволяют его идентифицировать только как философский роман. В нем мы обнаружили явные признаки активно исследуемого в современном литературоведении жанра – метаромана.

Исследовательница В.Б. Зусева-Озкан в недавно вышедшей в РГГУ монографии «Историческая поэтика метаромана» отмечает, что метароман не является поджанром романа (как исторический, рыцарский, готический, плутовской). Метароман – это «параллельный феномен» [Зусева-Озкан 2014]. Суммируя наблюдения В.Б. Зусевой-Озкан, можно выделить следующие особенности метаромана:

1). В таком жанре «повествуется не только о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их мира, он направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого».

2). Произведение обсуждается как целое, как особый мир.

3). Сюжет любого метаромана «можно представить как борьбу противоположных начал – искусства и реальности, поэзии и прозы, вымысла и правды и, в конечном счете, романа и жизни.

4). Автор вхож в мир героев.

5). Структура метаромана двупланова, предметом для читателя становится как «роман героев», так и мир литературного творчества, процесс создания «романа героев».

6). Метарефлексия «может присутствовать в том же историческом, плутовском, авантюрном романе и преломлять текст таким образом, что произведение станет прежде всего метароманом» [Зусева-Озкан 2014].

Вновь обратимся к тексту А. М. Пятигорского. Произведение построено таким образом, что **читатель может воспринимать не только ситуации, происходящие внутри романа, но и сам роман «как целое, как особый мир»**, что характерно для такого жанра как метароман.

Существенными признаками, который дают нам основание видеть в тексте А.М. Пятигорского черты метаромана являются следующие.

1). Введение в текст противоположных начал. К ним можно отнести понятия – философия и жизнь: «Но так или иначе, если ты уже выбрал философствование, то дороги назад, в нормальную жизнь, нет. И если ты попытаешься вернуться, то найдешь не жизнь, а то, что гораздо ниже и хуже жизни, и это будет гибелью тебя, который выбрал», – говорит автор в начале своего произведения [Пятигорский 2011] и словно вынуждает читателя выходить на уровень создания самого произведения. В том, что рассказанная история правдива, философ А.М. Пятигорский убеждает читателя уже в самых первых строках своего романа: Все описанные здесь лица, имена, фамилии и биографические данные – абсолютно реальны» [Пятигорский 2011].

2) Автор вхож в мир героев. А.М. Пятигорский пишет произведение о людях, с которыми был реально знаком. Между тем, описывая происходящие события, писатель не раз указывает на то, что для философа важна не жизнь как таковая, не пересказ происходящих событий, а жизнь сознания и того, что происходит в нем: «Философ

наблюдает не жизнь, а жизнь сознания» [Пятигорский 2011]. С началом четвертой главы «Философии одного переулка» А.М. Пятигорский делает такое примечание: «Боюсь, что многое в этой главе – результат моей фантазии более, чем память о фактах. Однако, едва написав эту фразу, я сообразил, что и ее достоверность весьма сомнительна» [Пятигорский 2011].

3) Читатель словно втягивается игру, похожей на игру предстает перед нами и жизнь самих героев: «Мы удачно реагируем словами, вместо того чтобы созерцать случай в случае» – произносит Роберт [Пятигорский 2011]. О главном же герое Нике Ардаатовском говорится, что у него «велика способность к незаинтересованной имитации жизни». Будучи философом в душе, он является бизнесменом по профессии.

4) Порождается сразу несколько времен, «в одном из которых, герой «действователь», в другом – «наблюдатель» [Пятигорский: 2011]. Параллельно с временем реальным в «Философия одного переулка» существует другой пласт, когда время словно приобретает совершенно иллюзорный характер – «московские мальчишки тридцатых говорят точно так же, как они говорят и двадцать, и сорок лет спустя».

5) Для метаромана также характерно то, что на протяжении всего произведения автор **сталкивает героев в диалогах, где они в своих размышлениях выходят на метавровень,** уровень более глубокой рефлексии над собой. А.М. Пятигорский считал, что «философия начинается тогда, когда осмысливается сама мысль» [Пятигорский]. Столкновения в диалогах, по мнению некоторых исследователей, могут происходить по определенным игровым моделям. «Дело в конечном счете не в том, кто победит, а в демонстрации расхождений самих по себе» [Пятигорский], смысл диалогов может раскрываться и с помощью такой литературной игры, которая отсылает читателя к другим текстам (интертекстуальность) [Млечко 2000]. В романе герои упоминают о философии Гегеля, Платона, Филона Александрийского, психологии Фрейда, «Махабхарате» («Господняя песнь Гиты»), произведениях «Пер Гюнт», «Доктор Живаго», поэтах (Пушкин, Заболоцкий и др.).

6) Метароман – это роман «сконцентрированный на акте дискурса самого по себе». А.М. Пятигорский не отстаивает какую-либо позицию, а представляет читателю все разнообразие философских суждений. Автор метапрозы «переходит на разные

уровни повествования, **стремясь доказать, что не существует единой истины и реальности** [Зусева-Озкан 2014].

Резюмируем сказанное. Особенностью онтологии романа А.М. Пятигорского «Философия одного переулка» является то, что роман – жанр открытый, позволяющий наиболее полно высказывать свои философские мысли, не заключая их в рамки жесткой условности. Роман философа создает особую внелитературную реальность. Это наиболее удобная форма для его «самоосознания». А.М. Пятигорский создал многоуровневый текст, что в целом характерно для романов XX века. Между тем важно отметить то, что, называя свое произведение «Философия одного переулка» романом, А.М. Пятигорский, тем не менее, выходит за рамки традиционного романа. Граница между автором и героями подвижна и проницаема, как и граница между миром героев и миром философии, герои произведения живут жизнью собственного сознания. А.М. Пятигорский создал текст, в котором существенное значение имеет метарефлексия. «Философия одного переулка» – это философский роман с элементами метаромана.

Перспективным, наш взгляд, является более детальное изучение генезиса и поэтики философских романов А.М. Пятигорского в контексте русской литературы XX-XXI вв. Возможно, мы имеем дело с новыми, еще неизвестными жанровыми формами.

ЛИТЕРАТУРА

Агеносов В.В. Генезис философского романа: М.: Прометей, 1986. 131 с.

Анонс книги А. Пятигорского. Александр Пятигорский о «романе» и о своих романах. Из архива НЛО. [Электронный ресурс] / URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2191> (Дата обращения: 25.09.2013).

Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 447-483.

Будникова Ю.Ю. Об учителе и ученике (Ю.Н. Перих и А.М. Пятигорский). Комментарий В.К. URL: <http://tovievich.ru/news/print:page,1,4881-yuyu-budnikova-ob-uchitele-i-uchenike-yun-rerih-i-am-ryatigorskiy-kommentariy-vk.html> (Дата обращения: 25.09.2013).

Грифцов Б.А. Теория романа [Электронный ресурс] / Б.А. Грифцов. URL: http://imwerden.de/pdf/grifcov_teoriya_romana_1926.pdf (Дата обращения: 25.09.2013).

Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана / В.Б. Зусева-Озкан. М: Intrada, 2014. с. 315.

Кобрин К. Философ в ситуации романа // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. С. 254-262.

Кольхауэр М. Роман и идеология. Точки зрения // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. [Электронный ресурс] / М. Кольхауэр. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1996/14/colha2.html> (Дата обращения 17.11.13)

Мирошников В.М. Становление и развитие философского романа Леонида Леонова. [Электронный ресурс] /В.М. Мирошников. URL: <http://www.disserca.com/content/stanovlenie-i-razvitie-filosofskogo-romana-leonida-leonova> (Дата обращения 10.02.14)

Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: Пародия в «русских» романах В.В. Набокова. Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2000. с. 185.

«Мышление ведь происходит формами...» [Текст]: [Беседа с философом о языке и мышлении] / А.М. Пятигорский; Интервьюер Г. Амелин // Новое литературное обозрение. 2003. N 1. С. 347-358.

Пятигорский А.М. Философская проза. Т. I: Философия одного переулка. Роман / Предисловие Л. Пятигорской. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. 240 с.

Пятигорский А.М. Лекции по философии [Электронный ресурс] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=OPgRYOY4cnA&list=PL7C5FA4ED7462473F> (Дата обращения: 12.12.2013)

Пятигорский А.М. Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии. (Лекция первая) [Электронный ресурс] / А.М. Пятигорский. Электрон. ст. URL: <http://opentextnn.ru/man/?id=492>, свободный. Загл. с экрана. Яз. рус. (Дата обращения: 12.12.2013)

«Роман – это единственный жанр, универсальный по определению»: [Интервью с прозаиком и философом] / А.М. Пятигорский; Интервьюер К. Кобрин // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 261-265.

Теория литературы: В 2 т./ Отв. ред. Н. Д. Тамарченко. Т 1. М: Академия, 2004.

Чистый воздух твоей свободы [Электронный ресурс] URL: http://www.people.su/youtube_video-chistyjj-vozdukh-tvoej-svobody-2004 (Дата обращения: 25.09.2013)

Статья рекомендована к.ф.н., доц. И.Н. Минеевой

Е. В. РЕШЕТНИКОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Горалик Л.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

КЛЮЧЕВЫЕ МОТИВЫ КНИГИ ЛИНОР ГОРАЛИК «НЕДЕТСКАЯ ЕДА: БЕЗ СЛАДКОГО»*

Аннотация: Данная статья посвящена книге Линор Горалик «Недетская еда: Без сладкого», вышедшей в 2004 году. Анализируются основные мотивы книги, в особенности мотив еды и животного мира, выявляется их значение и функция.

Ключевые слова: мотив, жанр, блог, трансгрессия, еда, животные, нон-фикшн, юмор.

«Писатель, поэт, журналист Линор Горалик родилась в Днепропетровске, с 1989 года жила в Израиле. По образованию – программист, 10 лет проработала в области высоких технологий. С 2000 года живет и работает в Москве. Автор нескольких книг прозы и стихов, детских книг, монографий, руководитель ряда коммерческих и благотворительных проектов в области культуры. Интересуется в основном людьми, животными и текстами, которые произносят те и другие. Вывела на чистую воду жирафов» [Международный проект «Сноб»/ Электронный ресурс] – так звучит аннотация к одному из интернет-блогов Линор Горалик, написанная самим автором. Линор Горалик – удивительная личность, внимание которой обращено буквально на все мелочи жизни. Отсюда и главная особенность ее творчества: умение слышать и видеть. С неугасаемым любопытством Горалик наблюдает за предметами, людьми и животными, за тем, как они движутся, что говорят, что создают и даже за тем, что они едят и как это делают.

«Линор Горалик – это бренд, клеймо, определенный знак качества. Можно по-разному относиться к ее текстам – от

* Статья подготовлена в рамках научного проекта "Стратегии трансгрессии в современной русской литературе" (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

неимоверного обожания до полного неприятия – таков диапазон эмоций. Невозможно только равнодушие», – пишет Галина Ермошина [Ермошина 2003: 15]. Действительно, Линор Горалик всегда удивляет своими произведениями, ломающими привычные представления о жанрах и стилях, о границах литературы как искусства слова. Большинство ее произведений пришли на бумагу из блога. Она мастерски владеет словом в рамках интернет-пространства. Являясь автором сразу около десятка блогов, она искусно справляется и с ограниченными по размеру микроблогами (твиттер) и с более объемными формами (живой журнал). Не зря многие называют ее «феей рунета». Ее творчество, многогранное и новаторское, характеризуется особым подходом к жизни: во всем, что она делает (комиксы, поделки, книги, статьи, блоги), сквозит огромная любовь к миру, к людям и всем живым существам.

В 2004 г. вышла книга Линор Горалик «Недетская еда: Без сладкого» [Горалик 2004], которая во многом сохранила жанровые особенности блога. Это сборник короткой прозы, метких наблюдений, записей снов, впечатлений, маленьких открытий. Записи идут друг за другом, объединенные географическим положением и датой (месяцем, временем года), что сближает книгу с жанром дневника.

Творчество Линор Горалик чрезвычайно разнообразно, соединяет разные принципы поэтики, веяния и мотивы. Это связано, конечно, с личностью самой писательницы. Горалик много путешествует: США, Чехия, Англия, Германия, Израиль и Россия сменяют друг друга. Каждый день новые места, новые люди, новые впечатления, которые Горалик умеет по-особому коллекционировать, переосмысливать, а затем – пересказывать. Ее космополитичность, конечно, является причиной многообразия мотивов творчества. В ее произведениях привлекают естественность и непринужденность, легкость смены ракурса и темы, свобода от жанровых моделей и канонов. Можно выделить несколько устойчивых, повторяющихся мотивов в ее произведениях: мотив животного мира (восприятия людей через живущих рядом с ними животных, уподобление человека какому-нибудь животному, наконец, внимание к животным как самостоятельным «субъектам», живущим своей собственной жизнью), мотив игры, мотив, связанный с религиозным осмыслением мира (он подается иронично и подчеркнута нетрадиционно), мотив еды. Последний проявился наиболее ярко в исследуемой нами книге. Заявленный уже в названии: «Недетская еда: БЕЗ СЛАДКОГО», он связывает и организует всю мозаику эпизодов и афоризмов в единое художественное целое.

Почему именно мотив еды так часто и разнообразно появляется в творчестве Линор Горалик? «...И сказал Господь Моисею и Аарону, говоря им: скажите сынам Израилевым: вот животные, которых можно вам есть из всего скота на земле: всякий скот, у которого раздвоены копыта и на копытах глубокий разрез, и который жует жвачку, ешьте» (Левит. 11:2-3) – эта фраза из Библии тысячелетия назад установила особое отношение евреев к еде и к животным. Кроме того, кухня любого народа состоит из тех продуктов, которые дает ему земля, на которой этот народ живет. Но евреи проживают по всему миру, поэтому и исходные продукты у них разные, поэтому и национальная кухня чрезвычайно богата, красочна и обильна. Ходят легенды о еврейских матерях, об их кулинарном мастерстве и таланте кормить своих детей. Линор Горалик выросла как раз в такой семье, поэтому закономерно, что еда в ее произведениях – это способ национальной самоидентификации, конструирования образов «своих» и «чужих», еда – способ познания чужой культуры, путь к установлению коммуникативных связей, попытка самовыражения и т.д.

В книге две главы, озаглавленные: «Недетская еда: первое» и «Недетская еда: второе», десерта не предполагается, т.к. уже в заглавии нам сообщили, что сладкого не будет. Почему книга разделена именно на первое и второе? Первое блюдо – это всегда бульон или суп, нечто легкое, второе же блюдо, основное – это мясо или рыба, нечто более «тяжелое». Так и в книге: первая часть – жизнерадостная, шутивная, легкая, здесь Линор иронична и весела, во второй части появляются мотивы одиночества, абсурдности окружающего мира, алогичности мироздания. Попробуем проследить за логикой внутреннего сюжета, создаваемого движением мотива еды.

В первой части книги еда становится способом понять «других», культуру новой страны, с ее особенностями и деталями. О Праге Горалик пишет: «У них там на завтрак вместо корнфлекса дают такие крошечные круглые бисквитики в молоке...» [Горалик 2004: 24]. Такие мелочи и детальки характеризуют страну, прорисовывают ее портрет. Вот что пишет Горалик про «славянскую еду», находясь в Израиле: «У меня начался приступ пищевой ностальгии. Сегодня зашла в магазинчик один, там всякие славянские (в смысле места производства) консервы. Хотела купить каких-нибудь рыб. Две этикетки поразили мое воображение: одна – с трогательной надписью «Тюфтельки», а вторая со страшной: «ПАШТЕТ ИЗ ГУСИ». Бедная Гусь...» [Горалик 2004: 21]. Далее еще один отрывок, написанный уже во время пребывания Горалик в Москве: «В меню какой-то

забегаловки: «Крылья птицы Фри». Птица Фря, родная сестра Гуси, из которой паштет» [Горалик 2004: 41]. В этих двух коротких отрывках сквозит и нежное отношение ко второй родине Горалик – России (с умилением читает она про «Тюфтельки»), и ироничное отношение к перманентной абсурдности и алогичности российской действительности, к стремлению подражать западным веяниям.

Еда – это и попытка осмыслить свое место в мире, даже во всемирной истории: что было бы, если бы бананы росли «ниииизко-ниииизко»? Как бы тогда протекала эволюция приматов? Стали бы мы тем, кем стали? Так далеко заглядывает Горалик, и даже дальше, меряясь силами с динозаврами: «Я купила растворимую овсянку. При первом же приготовлении овсянка растрогала меня до слез: в ней плавают такие капсулки, а в них маааааленькие сахарные динозаврики... Упиться. Я, я, простой смертный двадцать первого (почти) века, ВАШИХ ДИНОЗАВРОВ НА ЗАВТРАК ИМЕЛА!!!» [Горалик 2004: 24].

Даже материки и страны представляются ей в виде лакомых кусочков: «Кормят в самолете отвратительно, а между тем острова внизу выглядят как большие куски жареной говяжьей печени» [Горалик 2004: 35].

Горалик всегда внимательна к рекламе во всех ее проявлениях, поскольку в ней всегда можно найти ключ к настроениям эпохи, тенденциям времени. Реклама пищевой продукции разных стран становится здесь тем кодом, с помощью которого автор зашифровывает свои собственные мысли о войне и мире: «Новая реклама Черкизовского мясокомбината: карта России, выложенная из окороков, колбас и сосисок. Страшная мысль посещает: придет собачка – и нет России...» [Горалик 2004: 79]. Вместе с тем, именно еда становится одним из способов установления мира и покоя на земле, потому что именно еда – это то «теплое, мягкое и гомогенное», что объединяет всех нас: Видела там [Лондон] лучшую в мире рекламу утренних овсяных хлопьев: «Makelove, notbreakfast» [Горалик 2004: 46].

Пища выступает в книге еще и как некий барометр отношений, атмосферы, настроения: «Обедаем с Ромой Воронежским. Все плохо. Мы оба не в духе и кормят нас медленно и как-то неправильно...» [Горалик 2004: 124].

Но самая главная функция еды в первой части книги – это функция раскрытия внутреннего мира человека, его подсознательного, путь к понимаю характера и темперамента. «Макс Немцов не ест ни

рыбы, ни курицы. Говорит: “В моей жизни достаточно проблем, чтобы еще возиться с костями”» [Горалик 2004: 59] – ответ героя почти фразеологичен, от конкретного замечания о пищевых пристрастиях Горалик приводит нас к некой метафоре проблемной жизни в целом.

В первую же часть входит и заметка, из которой родилось заглавие книги: «Флит в детстве нашел идеальный способ отделяться от еды, которая ему не нравилась. Он с серьезным видом возвращал еду и говорил. “Это не детская еда”. Сейчас взрослый Флит часто говорит ту же фразу, но без пробела: “Это недетская еда”. Еду съедает» [Горалик 2004: 117]. В заглавии книги слово «недетская» написано без пробела, мы можем подобрать синоним: недетская, то есть взрослая. Это заметки о проблемах взрослого мира, о быстротечности жизни, о ее жестокости и алогичности, написанные без «сладкого». Обо всем этом Горалик говорит с ироничной улыбкой, но к концу книги мотив одиночества и потери взрослого человека, который остался в душе ребенком, звучит все сильнее. Особенно сильно этот мотив проявляется во второй части книги: «Недетская еда: второе», в том числе и через сюжеты, связанные с едой и приемом пищи.

Во второй части книги мы встречаемся с заметкой, в которой Линор Горалик выражает свое отношение к политической ситуации в России: «В самолете “ТУ-214” авиакомпании “Россия” у меня состоялась законспирированная беседа со стюардессой на тему предстоящих президентских выборов. Она подошла ко мне и спросила: “Вам рыбу или курицу?” – “Курицу”, – сказала я. “Эх, – грустно сказала немолодая стюардесса, – курица кончилась, *выбирайте* рыбу”» [Горалик 2004: 199]. (Не называя имен, Горалик все сказала, опять подняв бытовую, обыденную ситуацию в самолете на более высокий, иносказательный уровень. В фразе «курица кончилась, *выбирайте* рыбу» слово «выбирайте» звучит абсурдно, нелепо и это, действительно, «грустно»).

На одной из последних страниц второй части Горалик поместила отрывок-манифест, в котором она решила «расставить точки над “i”». Кроме размышлений о жирафе и человеке на луне, этот отрывок содержит и размышления Горалик о еде: «Послушайте, твердые предметы – это не еда. Еда должна быть теплой, мягкой и однородной. Мои предки не для того мучительно слезали с дерева, чтобы я своими выродившимися зубами колола орехи», – так заявляет Горалик. Далее она возмущается феноменом кофе: «Кофе! Вы вообще видели, как он выглядит? Твердые горькие предметы, холодные и вонючие. И

главное: мы все знаем, что делать с вонючими предметами: не трогать! И уж тем более в порошок не растирать! Потому что, если что-нибудь растереть в порошок, с его запахом происходит – что? Правильно» [Горалик 2004: 312]. По мнению Горалик, кофе – это лишь мода, культурная традиция: «Попробуйте один раз понюхать кофе не сквозь культурный слой, а носом» [Горалик 2004: 312]. В этом фрагменте Горалик открывает нам еще одну часть себя, своего внутреннего мира. Она бунтует против твердой, холодной, «вонючей» еды, она за все «мягкое, теплое и гомогенное». И это, конечно, не только про еду, здесь стремление Горалик сделать весь мир мягким и теплым, желание встречать меньше холодного, трудного для переваривания в окружающем мире. А бунт против кофе – это бунт против всего клишированного и устоявшегося, всего закоренелого и надоевшего.

Таким образом, мотив еды проходит через всю книгу, становясь связующим элементом. Еда – это и способ понять чужую культуру, и попытка осмыслить свое место в мире и истории, и путь к установлению коммуникативных связей. Но главное функцией еды является, как мы отметили выше, функция человекопонимания, открытия внутреннего мира «Другого».

Еще одним ключевым мотивом книги является мотив животного мира, восприятия животных как людей, через призму общественных норм и правил. Горалик любит писать про животных: коты, хомячки, белки – излюбленные персонажи ее книг. Через сравнение, сопоставление людей и животных, Горалик приходит к интересным открытиям: «Люди в самолете – точь-в-точь как домашние животные хомячки. Вот клетка; выйти нельзя – сиди, пока не выпустят. Спи. Приходят какие-то непонятные существа, будят, дают поесть. Спишь опять...» [Горалик 2004: 35] или: «Старушки и голуби бегают по снегу одинаково» [Горалик 2004: 82]. Горалик сравнивает животных и людей, и последние не всегда выигрывают при сопоставлении: «”Юрка, – говорю, – мне все время снятся грустные животные”. “Хорошо, что не люди”, – меланхолично отвечает Юра» [Горалик 2004: 143]. «Хорошо, что не люди» – ключевая фраза для Горалик. Животные для нее часто умнее, добрее и интересней людей. Но самые хорошие из людей, друзья героини, устаиваются звериных прозвищ: Хаут – кот, Ольга Винникова – Заяц. О многих действующих лицах в конце глав сказано следующим образом: «Дивное существо», «Очень трогательное существо», «прекрасное рыжее существо» – так говорят скорее о милых животных, но у Горалик это является показателем особого чуткого и доброго отношения к данному человеку.

Горалик воспринимает животных по аналогии с людьми. Героиня как будто бы обладает особым талантом коммуникации с животными, умеет трактовать их действия: «Поняла, почему рыбы молчат, когда смотрела, как они в аквариуме чайного клуба набирают в рот камней, перекатывают их и выплевывают обратно. Это они, конечно, совершенствуются в ораторском искусстве. А молчат – потому что еще не готовы» [Горалик 2004: 153]; «Мы едем в заповедник. Мне там ужасно нравится – на деревьях висят таблички: «Просьба не сходить с тропы, здесь могут быть медведи». Медведей мы не видим, зато видим белку. Она сидит на мусорном баке. Я ей говорю «кс-кс-кс!». Белка немедленно сигает в бак и через десять секунд возвращается с каким-то ошметком в зубах. В гости, что ли зовет?» [Горалик 2004: 37].

Интересен образ собак в «Недетской еде». В отличие от белок и рыбок, собака – это скорее метафора одиночества, голода, грусти. Образ собаки возникает чаще всего в связи с Москвой. «В Москве куча собак, одна другой прекрасней: громадные, лохматые...мокрые, правда... С одной из них я дружила давеча на автобусной остановке и потом чувствовала себя большой довольной лужей» [Горалик 2004: 51]. «В метро собака греется у банкомата; лежит, голову на лапы сложила, смотрит грустно. Хочется сфотографировать собаку и банкомат и сделать плакат такой: «Думай о бедных!» [Горалик 2004: 72].

Но совершенно особое место в книге отведено отношениям героини с кошками. Кошка в культуре всегда воспринималась как животное самостоятельное, независимое, гуляющее само по себе, в отличие от преданной человеку собаки. В современном интернет-пространстве образ кошки стал очень популярен, к уже существующим составляющим этого образа добавляются новые. Например, кошка как символ одиночества своего хозяина, чаще – хозяйки. Одинокая женщина средних лет с несколькими кошками, в которых она не чаёт души, стала героиней многих интернет-шуток и рассказов. Поэтому, на мой взгляд, отношения героини «Недетской еды» с кошкой можно рассматривать как знак одиночества первой. Удивительно, что отношения эти совсем человеческие.

Кот героини и друг героини, Хают, в одном из рассказов названы «самцами одного вида», не поделившими территорию. Кошке приписываются совсем человеческие чувства, например, стыд: «”Заяц, – говорю, – гуляют же люди с собаками, почему мне с кошкой не гулять? Поводок куплю... Как ты думаешь, что будет?” Подумав, Заяц отвечает: “Если кошка не умрет от стыда – ничего...”» [Горалик 2004:

47] и человеческие действия: «Пельмень ест вафли с корицей и чихает. Чихает, но ест» [Горалик 2004: 29].

«Ее рассказы о коте в меду или о кошке, линиявшей на платье, иллюстрируют закономерности быта и отношений», – отмечает Валерия Пустовая [Пустовая 2011: 23]. Горалик пишет: «Все попадающиеся навстречу кошки кажутся мне менее зловредными, чем мой собственный Пельмень. Люди, между прочим, в таких ситуациях разводятся» [Горалик 2004: 56]; «Кошка у меня очень редко, но все-таки гадит под кушетку. Захожу на кухню и чувствую, что – да, имеет место. С тоской заглядываю под кушетку – и обнаруживаю, помимо полагающейся кучки, еще два объекта: рулон туалетной бумаги и “Коммерсант”. Нет, не курит» [Там же: 237].

Кошка – это и символ городской отчужденности, замкнутости, одиночества человека в мире: «В переулке около “Пирогов” спят рядом две кошки серые, снег идет, второй, типа, или третий в этом году. Я прохожу мимо и чувствую, что в картине что-то не так. Стою, смотрю, не понимаю, не понимаю, не понимаю... Понимаю. На одной из них снег тает, а на другой уже нет» [Горалик 2004: 82].

Таким образом, мотив еды и мотив животного мира являются главными и ключевыми мотивами книги «Недетская еда: Без сладкого». Именно через внимательное рассмотрение этих мотивов можно увидеть настоящее отношение героини к миру и к людям, услышать исповедь о времени, своем поколении и самой себе. Чем объяснить такое внимание, уделяемое в книге Горалик еде и живущим рядом с человеком животным? Мы уже говорили о «безграничности» перемещений писательницы по странам и континентам, о легкости, с которой она вращается как в мире реальном, так и виртуальном (в Сети). Будучи журналисткой, она ежедневно встречается с множеством людей. Всё это грозит размытием границ приватности, личного, индивидуального, частного мира. Прием пищи традиционно рассматривается как процесс интимный, связанный с телесностью человека. П.А. Ефремов, прослеживая истории приватности в современной культуре, отмечает, что советский проект коммунальности не случайно предполагал «общепит»: публичное потребление единообразного набора блюд [Ефремов 2010: 388-389]. Отмечаемые Горалик индивидуальные вкусовые пристрастия, частные наблюдения за качеством блюд и особенностями приема пищи можно, в какой-то степени, рассматривать как реакцию на тенденцию к унификации гастрономических привычек толпы потребителей. Кроме того, в русской культуре, по мнению Петра Вайля, сложилась

традиция относить еду (как физиологическую потребность) к низшей, по сравнению с духовной и интеллектуальной, сфере. В советском искусстве «официозный примат идейности совпал с интеллигентским кодексом духовности» [Вайль 2013: 11]. Горалик, по контрасту, не боится сделать предметом изображения и осмысления сферу повседневного, обыденного, переступить границу традиционно высокого и низкого (даже на уровне лексики). Будучи человеком активной социальной позиции, Горалик, тем не менее, сохраняет приватную, очень женскую, капризную и индивидуальную, внимательность к еде, к этой основе физического существования человека и маркера его цивилизованности. Утрируя, А. Генис утверждал, что не труд, а еда сделала из обезьяны человека: кулинария – мать человечества, «первый обед, приготовленный на костре два миллиона лет назад, сделал из приматов человека» [Генис 2007: 314]. Мотив животных, прирученных человеком, кормящихся возле человека, также позволяет героине книги оставаться в рамках приватного пространства, не уходя полностью в мир социальный, культурный, информационный, сохранить связь с природной сферой.

ЛИТЕРАТУРА

- Горалик Л.* Недетская еда: без сладкого. – М.: ОГИ, 2010. – 368 с.
- Вайль П.* Кулинарная империя двадцать лет спустя // Вайль П., Генис А. Русская кухня в изгнании. – М.: АСТ: CORPUS, 2013. – С. 9-14.
- Генис А.* Колобок: Кулинарные путешествия. – М.: Астрель, 2007.
- Ермошина Г.* Фокус про страдание // НЛО. – 2003 – № 61.
- Ефремов П.А.* Приватность в современной культуре: семиотические аспекты // Культура в фокусе знака: Сб. науч. трудов. – Тверь: СФК-офис, 2010. – С. 384-398.
- Международный проект «Сноб» / Электронный ресурс, URL: <http://www.snob.ru/> (дата обращения: 03.10.2014).
- Пустовая В.* Антология скриншотов // Октябрь. – 2011. – С. 161-174.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

Л.Г. ЛАМЕКО

*(Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь)*

УДК 821.161.1-3(Бирюков С.)»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

КОМПОЗИЦИЯ КНИГИ С. БИРЮКОВА «SPHINX» (2008)

Аннотация. В статье исследуется композиция книги С.Бирюкова «Sphinx». Рассматриваются механизмы раскрытия сюжета об обретенном голосе, композиционные приемы и композиция образной системы.

Ключевые слова: С. Бирюков, «Sphinx», композиция, образы, сюжет.

Книга «Sphinx» опубликована в 2008 г., и основным ее пафосом можно считать желание подвести некие промежуточные итоги. Воспоминания о детстве, о дальних странах, философские вопросы об основах и закономерностях бытия – неотъемлемый компонент рефлексии зрелой личности, подходящей к некоему рубежу. С. Бирюков размышляет о крайних точках жизненного пути: о зачатии – и о старости и смерти. Особенностью творческого сознания С. Бирюкова является то, что ипостась человека неразрывно связана с ипостасью поэта. Там, где подводит итоги жизненного пути Бирюков-личность, окидывает взглядом свою творческую эволюцию Бирюков-поэт. Поэт и человек, «очень разные состояния одного и того же (!)» [Бирюков 2008: 6] имеют возможность быть объяснены одно через другое. Это объяснение, по мнению автора книги, происходит «внутри самих стихов (стихоз!) и во взаимодействии их внутри книги» [Бирюков 2008: 6]. Это замечание «узаконивает» наш интерес к композиции книги «Sphinx», которую рассмотрим в свете осмысления себя и своего творческого и земного пути поэта-человека С.Бирюкова.

В состав книги вошли стихотворения разных лет. Например, стихотворение «что хлебников...» встречается в книге «Поэзия русского авангарда», изданной С. Бирюковым в 2001 году. Почти половина (16 из 38) стихотворений и циклов через год были опубликованы под обложкой книги «Поэзис» (2009) – значительной итоговой книги поэта.

Существует мнение, что опорными точками композиции сборника являются стихи о Санкт-Петербурге (см. [Мирзаев 2009]). В книге действительно немало стихотворений, опевающих петербургскую тему («сфинкс», «киноэюд», «СПб», «Петербург» и др.). И в оформлении книги использованы рисунки Мстислава Добужинского, горячо Санкт-Петербург любившего и иллюстрировавшего «Белые ночи» Ф.М. Достоевского. Работы художника создают в книге особый образ города на Неве и вступают с «петербургскими» стихами С. Бирюкова в отношения диалога, который можно было бы рассмотреть отдельно. Но, несмотря на сильный «петербургский» компонент, нам представляется, что композиционная опора книги – шире этой темы. Тон задают лирические стихотворения-циклы, и их в «Sphinx» вошло 5. Два из них, «подводные стихи» и «ночное путешествие в n пространстве», расположены в первой части книги, «sic transit» – в центре, «из серии эсхатологических опытов» и «в n пространстве» – завершают книгу. Они-то и содержат в себе главенствующие мотивы и образы, и это не тема Северной Пальмиры. К данным лирическим циклам справедлива характеристика циклов вообще: они отображают «существенную грань мировидения, этап процесса миростроения» [Мирошникова 2002: 33], – в отличие от стихотворения, которое представляет собой только мгновенный снимок художественного мира поэта. Это тем более существенно, что книга в целом содержит историю возвращения домой, обретения голоса. А этой задаче больше соответствуют макроуровни: лирические циклы и их внутренняя связь между собой. Поэтому композиционная последовательность так важна: она обуславливает целостность книги «Sphinx».

Две тесно переплетающиеся проблемы лежат в основе книги. Это: 1) обретение голоса, рождение стихов и 2) путешествие как промежуточное подведение итогов. Рассмотрим сюжет обретения голоса.

Тема возвращения возможности произносить заявлена еще в «предупреждении», где появляется стихия немоты – вода. «Может быть стоит сказать несколько слов о том, что автор прошел некий путь формотворчества с заходом во внесловесную территорию поэзии, чтобы потом вынырнуть в словесных водах. Или не «чтобы», а просто вынырнуть» [Бирюков 2008: 5]. Все стихи, начиная с первого и до цикла «подводные стихи», расположены по нарастающей, когда образ тишины нагнетается образом темноты и достигает своего апогея в первом цикле. В первом стихотворении «новые сведения о Петrarке и

Лауре» герои просто ничего не произносят. В следующем стихотворении Джон Кейдж «смеялся беззвучно». В следующем стихотворении «сфинкс» слово «молчание» фигурирует в каждой строфе, а в первой – дважды: «*молчаливый сфинкс / у морских ворот / Санкт-Петербурга / ты встречаешь моряков / молчанием // ты внимательно слушаешь / их разговоры<...> а после перескажешь / потомкам / также молчаливо // тебя тишина не пугает <...> и ты также молча / ответишь ему приветом ...*» (курсив наш. – Л.Л.) [Бирюков 2008: 9–10]. Но соседство с глаголами говорения и финал стихотворения могут привести к сомнению в бессодержательности и неинформативности молчания: «*встречаешь ... молчанием*», «*перескажешь ... молчаливо*», «*молча/ответишь ему приветом*». Геннадий Айги в книге «Поэзия-как-молчание» пишет: «Тишина и молчание (в поэзии) – не одно и то же. Молчание – тишина с «содержанием» <...> и молчание, и тишину можно творить: лишь Словом» [Айги 1996]. С. Бирюков цитирует эти слова в исследовании «Поэзия русского авангарда» [Бирюков 2001: 176]. В свете этих высказываний последние строки стихотворения «сфинкс» уже не неожиданны: отсутствие произнесенного ответа от сфинкса успокаивает «вернувшегося из плавания», дает ему чувство возвращения домой: «он скажет тебе / – здравствуй сфинкс – / и ты также молча / ответишь ему приветом / и тогда он поймет / что вернулся домой» [Бирюков 2008: 10]. Образ молчания вклинивается в линию повествования о немоте как небольшое светлое пятно – возможность позитивного, содержательного и значимого отсутствия слов. Прием контраста, противоположный взгляд на вещи среди доминирующего в данный момент развития сюжета будет повторен зеркально во второй части книги. Там, в ходе рассказа о зачатии слова, появится поэт, порывающий со стихами и последует заключение о том, что поэтов нет. И это не помешает лирическому герою найти вдохновение в преемственности у предыдущих поколений поэтов.

Со стихотворения «прикуривая одну сигарету...» возникает образ темноты. Причем вместе с воспоминаниями, «перетираниями камешков вчерашнего дня» [Бирюков 2008: 13]. Далее следуют стихи о детстве, самое светлое из которых, «конец августа», очень подробно описывает детские впечатления любознательного школьника, ожидающего начала учебного года. Эти впечатления касаются запахов, цвета и форм, прочитанных книг, разговоров, забытых песен, даже воображаемых путешествий. Это настроение переходит в следующий за стихотворением цикл «подводные стихи», но присовокупляясь к

ранее заявленным мотивам и образам. Поэтому цикл получается многогранный: здесь есть и радостная беготня по анапскому пляжу, и плавание с рыбами. Настроение меняется, когда приходит немота, а с ней и печаль: «плыть под водой/ касаться плавников / пływучих рыб / и слушать/ немую речь / видеть / шевеление губ / почему / печаль» [Бирюков 2008: 18]. Вода делает невозможным не только говорение («под водой / не скажешь/ А / затечет вода»), но и любое другое высказывание: «оказывается трудно/ стихи записать / под водой / даже на песке / они смываются / не остается / ни одной строки / подумай ни одной / под водой / если можешь / запой / завой» [Бирюков 2008: 22]. Письмо, песня, звериный вой – даже самые примитивные способы выразить свое состояние и передать информацию отступают перед водной стихией. Этот образ раскрывается на протяжении книги, усугубляясь и становясь разрушительным не только для голоса, но и для жизни вообще.

Стихия воды чаще всего в поэтических ситуациях сюжета книги выступает в связи с пограничным состоянием перехода от жизни к смерти: «под водой / не скажешь / А / затечет вода / в рот / и перевернет / тебя / наоборот», «ты дважды тонул, но тебя спасли» («подводные стихи»), «всплески» в описании предсмертных ощущений лирического героя («краткое содержание фильма»), «колокольчики дождя» сопровождают смерть Аполлинера («гийом аполлинер»). Но в стихотворении «в дожде» С.Бирюков предлагает услышать потаенное: «невероятно вероятное/ в дожде дождись/ и полуслово/ полувнятное/ услышь») [Бирюков 2008: 44]. Автор снова использует прием противопоставления в сочетании с монтажом. Вкрапление противоположного взгляда на вещи посреди рассуждений другого направления приводят к всестороннему видению предмета.

После цикла «подводные стихи» С. Бирюков прямо говорит о невозможности ни прозы, ни стихов.

проза – чистая ложь
правда – не имеет слов
начни пожалуйста (с) основ
вынь да положи
дух избегает прямых пустот
сон вылетает из рукава
ты знаешь ли точно кто это тот
кто вылепил губы вложил слова
тогда остается на берегу
бережь остатки фоном

или вычерчивать на снегу
имя с которым нем [Бирюков 2008:26].

Об этом и стихотворение «за чтением», где создается видимость полемики с вынесенным в заглавие Давидом Авиданом, автором сборника «Ширим билти-эфшариим» (пер. «Невозможные стихи») (1970). Но в последней строфе автор осознает «возможность стихов невозможных», «сотворяющих тут же язык языка то есть в кубе / язык надязык и язык и язык и ядык и ямык<...> еще пятитысячеслишним слоев поверх языка» [Бирюков 2008: 33]. Это настроение начнет расти и шириться, но перед этим еще будет отголосок мотивов, заявленных в книге первыми: темноты, тишины и немоты в стихотворениях «насколько осколки...», «маслянистый зрачок...». Приходят иностранные языки – и появляется слово: немецкие слова переданы кириллицей в стихотворении «полцарства отдают...» и упоминание латинских и греческих текстов в «sic transit», где само название цикла латинское.

В стихотворении «по мотивам» появляется поворотный образ телесного, физиологического рождения творчества. В стихотворении «основы фонологии» он получает уточнение: «мысль-сперма» как настоящий пафос, страсть, апофеоз [Бирюков 2008: 49]. Оплодотворитель же – божественный филолог: «Некто – состоящий из любви слов <...> уловитель-ловитель-воитель слов <...> Некто – из ферментов любви <...> тайного света ниоткуда <...> О гляди и гряди и входи/ В эту узкую дверь зачатия/ В этот час и час и о-твори» [Бирюков 2008: 47]. Такова история рождения слова.

Рожденное слово «возводит речь в степень/ parole уравниваешь с lingua / и тут же обнаруживаешь / жабры бытия раскрытые/ для поглощения пузырьков / для произнесения ночных песен» [Бирюков 2008: 48]. Снова водная стихия и темнота, но уже противопоставленные своим дословесным предшественникам. Если раньше вода и тьма – враждебное для лирического героя и его способности говорить пространство, то теперь это надязыковое, сверхязыковое бытие поэта в экстазе вдохновения. После такого накала страстности, как в стихотворениях «ты возводишь речь...» и «основы фонологии», следует обратный виток спирали. Стихотворения «вот кто ты шедший...», «гийом аполлинер» и цикл «из серии эсхатологических опытов» говорят о сомнениях: «кто ты кто ты / Поэто русо», «кто ты кто ты / порывающий со стихами» [Бирюков 2008: 52], о смерти поэта в прямом и метафизическом смыслах на примере Гийома Аполлинера.

Цикл «из серии эсхатологических опытов» очень экспрессивен. Здесь снова повторяется уже пройденный в книге путь к пониманию слова, поэтического голоса, однако уже в новой эмоциональной тональности. В стихотворениях цикла много восклицательных и вопросительных знаков, что на фоне их отсутствия в других текстах книги «Sphinx» выделяется. Речевая манера всего сборника нейтральна, с языковой игрой и редкими включениями просторечий и иностранных слов. Тем значительнее роль цикла «из серии эсхатологических опытов», где автор, кажется, повышает голос, потеряв терпение с неразумными читателями и привлекая внимание к основополагающим вопросам. Первое стихотворение цикла представляет собой смешение сна, яви и представлений о конце времен. Остановившиеся часы, которые превращаются в весы, а герой вопрошает: «это сказка или басня / или что? / отвечайте отвечайте / а не то!» [Бирюков 2008: 55]. Стихотворение заканчивается прямой угрозой тому, кто так страшно издевается над лирическим героем. Второе стихотворение начинается полусутоливо, но тема не соответствует такому тону – неизбежность болезней, старения и смерти. В последних строках устами представителя организатора мироустройства автор спрашивает: «вас устраивает наша система? / ах нет?! / вот вам билет / и привет!» [Бирюков 2008: 56]. Заканчивается стихотворение даже злоеще: «остановка известна», являясь и констатацией, и предупреждением, и угрозой одновременно. Третье стихотворение цикла подготавливает к следующему стихотворению, где повествуется о смерти Гийома Аполлинера:

вы думаете так уж много
пиитов-поэтов-пыэтов
а их ведь совсем не очень
а их ведь не о
их вправду
почти что и нету [Бирюков 2008:56].

Стихотворение о смерти Г. Аполлинера содержит известное высказывание Ф.Т. Маринетти о том, что война – это «гигиена мира». Этой цитате противостоит постскрипtum, содержащий слова из последней записки смертельно раненного Г. Аполлинера: «Меня ранило точно чуть выше правого / виска...». Ясно, что «гигиена мира» очищает землю не только от устаревших режимов, изживших себя государств, но прежде всего – от людей и от лучших из людей – поэтов. «Война мира / смерть Аполлинера», – в этих строках «мир» и

«Аполлинер» уравниены в словесных формулах. Трагизм ситуации и подчеркивается, и снимается постскриптумом, поскольку в записке Г. Аполлинер говорит о своем чудесном спасении – так возникает мотив мнимой смерти, продолжения жизни поэта в слове.

Последние стихи книги содержат упоминания о поэтах и героях литературных произведений: Велимир Хлебников, Неточка Незванова, А. Блок, «Альфой начав, омегой немею» Г.Р. Державин [Бирюков 2008: 60]. Все это вместе создает линию преемственности к поэзии С. Бирюкова, вводит голос поэта в хор его предшественников, звучащий «в п пространстве». Книга заканчивается «филологическим» стихотворением, заставляющим вспомнить идею оплодотворения / рождения слова, уже звучавшую ранее. Завершается книга вхождением образа поэта, который освоил в совершенстве обретенный голос. Поэт, стихи для которого стали естественным и даже произвольным процессом:

филологическая соль
выпаривание слов из влаги
где результатом выйдет боль
взрывающая лист бумаги

эстетика всегда слепа
где бродит двойственность понятий
и рвется за стопой стопа
соединений и разъятий [Бирюков 2008: 64].

Стихотворение подчеркнуто классично (его 4, 5 и завершающая 7-я части): в нем «за стопой стопа» написаны ямбом, и ясность языка в соединении с афористичной образностью заставляют вспомнить Б. Пастернака: «...И целая их череда / Составилась мало-помалу – / Тех дней единственных, когда / Нам кажется, что время стало...». Имя Б. Пастернака не называлось среди других имен из пространства культуры, но оно возникает в заключительном, итоговом стихотворении книги как некая сумма всех размышлений о поэзии и слове.

Композиция книги С. Бирюкова «Sphinx» отвечает поставленным автором задачам: поведать историю обретения голоса, становления поэта. Сюжет книги повествует о темноте и безмолвии, которые окутывают душу лирического героя до появления звука. О появлении потребности говорить (говорить то же, что думать, писать стихи). О зачатии слова в страстном словолубии. О творческих и рефлексивных

муках поэта и человека. О включенности в мировой литературный поток и естественности, силе, витальности поэтического творчества.

Переход из одной тональности в другую происходит не окончательно, а с периодическим возвращением к названным мотивам подобно виткам спирали. Кульминационными моментами книги являются стихотворения-циклы, в которых сосредоточены лейтмотивы: вода, язык, итоги жизни, философские вопросы. В стихотворениях-циклах сосредоточены наиболее сильные художественные эффекты. Развитие сюжета происходит параллельно с постоянными воспоминаниями о детстве, о путешествиях, с философскими суждениями. Эти элементы в сумме можно выделить в отдельный сюжет путешествия как подведения промежуточных итогов.

ЛИТЕРАТУРА

Айги Г. Поэзия-как-Молчание. Разрозненные записи к теме // Дружба народов – 1996. – № 3. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1996/3/aiqi-pr.html> – Дата доступа: 3.10.2014.

Бирюков С. Поэзия русского авангарда. – М.: Лит.-изд. агентство Р. Элинина, 2001. – 280 с.

Бирюков С. Sphinx. – Madrid: Edicionesdel Hebreo Errante, 2008. – 72 с.

Мирзаев А. Сергей Бирюков. Sphinx // Зинзивер – 2009. – № 3–4 (15–16). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zin/2009/3/mi22.html> – Дата доступа: 5.10.2014.

Мирошникова О. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIXв.). – Омск: Омск. гос. ун-т, 2002. – 140 с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. У.Ю. Веринной

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

Ю.К. РУДНИЦКАЯ

*(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Россия)*

УДК 821.161.1-31»19»

ББК ШЗ3(2Рос=Рус)6-444

ПОЭТИКА КИНОРОМАНА ЭПОХИ НЭПА: ТРАНСПОНИРОВАНИЕ ПРИЕМА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ М ШАГИНЯН «МЕСС-МЕНД, ИЛИ ЯНКИ В ПЕТРОГРАДЕ» (1923-1924), ВС. ИВАНОВА И В. ШКЛОВСКОГО «ИПРИТ» (1924-1925))

Аннотация: В данной работе исследуется поэтика жанра кинематографического романа, возникшего в 1920-е годы на волне популярности в СССР американского кинематографа и массовой литературы. Романы М. Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924), «Иприт» (1924-1925) Вс. Иванова и В. Шкловского являются примерами такого рода гибридного образования. Настоящее исследование концентрируется на нарративной структуре киноромана, его литературных и "кинообразных" приемах повествования.

Ключевые слова: кинороман, интермедialная отсылка, композиционный параллелизм, клиффхэнгер, сюжетная перестановка, метонимизация тела.

1920-е годы были ознаменованы многочисленными литературными движениями и дискуссиями. На поле литературы развернулась ожесточенная борьба между различными группами агентов («попутчики», ЛЕФ, Пролеткульт, «Перевал», РАПП, Серапионовы братья, ОПОЯЗ), которые скоротечно раскалывались, открывались и закрывались журналы. Е. Добренко так описывает этот период: «это была эпоха первооткрывателей, когда радикально и заново продумывался не только ход и вековая традиция русской литературы, но и самые основы художественного творчества, его

природа, функции и пути»¹. Художники и критики занимались поиском и отстаиванием основ, на которых должна была строиться новая культура, ориентированная на массы. Из-за особенностей эпохи НЭПа этот поиск затронул европейскую и, в особенности, американскую массовую культуру. Как указывает М. Маликова, одна из первых исследовательниц массовой литературы 1920-х, именно в этот период «иностранный приключенческий беллетристика» выпускалась «огромными тиражами» [Маликова 2010]. Она приводит «броский парадокс» Виктора Шкловского: «Джек Лондон, О'Генри, Пьер Бенуа сейчас самые читаемые русские писатели» [Шкловский 1990: 192].

Лев Лунц в своем докладе «На Запад!» призывал Серапионовых братьев учиться у Р. Кипплинга, Г. Хаггарда, Г. Уэллса, А. Франса, К. Фаррера, О'Генри, Джека Лондона, Чарльза Диккенса. Он говорил о провинциальном русском презрении к фабуле, о том, что на Западе уже давно умеют «обращаться со сложной интригой, завязывать и развязывать узлы, сплетать и расплетать»². В литературе СССР возникает культура фабулы, хотя и не совсем так, как хотел этого Лунц.

В 1870-е годы американский сыщик Аллан Пинкертон (прототип героя Ната Пинкертона) и его сын Фрэнк Пинкертон создали новую модель детективного романа, породившую множество эпигонов. Романы о «короле сыщиков» широко переводились и читались в СССР, и их популярность не шла ни в какое сравнение с Джеком Лондоном или Диккенсом. В. Катаев описывает свой детский (Пинкертона особенно любили дети) опыт чтения Пинкертона в своей книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1969):

«...строжайше запрещалось чтение Пинкертона. Нат Пинкертон был знаменитый американский сыщик, приключения которого сводили нас с ума. Это были небольшие по объему, размером в школьную тетрадку, так называемые «выпуски», каждый раз с новой картинкой на цветной обложке и портретом знаменитого сыщика в красном кружочке. <...> все говорило, что это величайший криминалист XX века, человек опытный и бесстрашный, с железной волей, гроза американского уголовного мира, раскрывший сотни и сотни кровавых преступлений и посадивший не одного негодяя на электрический стул в нью-йоркской тюрьме Синг-Синг» [Катаев 1969].

«Коммунистический пинкертон» (*далее – КП*) – это литературное движение эпохи НЭПа, начало которому положил призыв Н. Бухарина.

¹ Критика 1917-1932 годов / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Е.А. Добренко. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. С. 3.

² Лунц Л. (1922) На Запад! (http://az.lib.ru/l/lunc_l_n/text_0090.shtml).

В одном из своих докладов Бухарин говорит о следующем: “...буржуазия именно потому, что она не глупа, преподносит Пинкертона молодежи. Пинкерстон пользуется громадным успехом <...>. Дело в том, что для ума требуется легкая, занятая, интересная фабула и развертывание событий, а для молодежи в десять раз больше”. Бухарин предложил советским авторам использовать буржуазную форму детектива и наполнить ее коммунистическим содержанием, “из области военных сражений, приключений, <...> нашей подпольной работы, <...> гражданской войны, <...> различных походов и приключений наших рабочих, когда наши рабочие бросались с одного фронта на другой”³.

Несмотря на то, что «КП» как политический проект провалился, послереволюционная культурная ситуация подсказала идею гибридного жанра. Здесь нам важен мотив преобразования буржуазной структуры детектива в нечто новое. С нашей точки зрения, *обновить буржуазный роман оказалось возможным не при помощи замены политической идеологии, а благодаря обращению к иному медиуму – кинематографу. Благодаря этой связи оказывается возможным новый литературный жанр киноромана.* Примерами этого явления и объектами анализа в предлагаемой работе будут романы **«Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924) М. Шагинян** и **«Иприт» (1924-1925) В. Шкловского и Вс. Иванова**. Если «Месс-менд» по своей поэтике в большей степени соотносится с «КП» и с «социальным заказом», то роман «Иприт» – конструкция более сложная и связанная с теоретическими изысканиями Серапионовых братьев и кружка формалистов. Предмет нашего исследования – это “filmic writing”, форма интермедиальной отсылки [intermedial reference]⁴, которая предполагает «транспонирование» кинематографических приемов на язык литературы.

В данной статье предпринимается попытка реконструировать основные приемы, на которых строится кинематографическая поэтика,

³ Бухарин Н. (1922) Доклад на V Всероссийском съезде РКСМ “Коммунистическое воспитание молодежи в условиях Нэп’а” // Правда. 14 окт. Цитируется по: Маликова М. (2010) Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое Литературное Обозрение. №103. (<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>).

⁴ И.О. Раевски в своей статье в журнале «Intermédialités» предлагает 3 типа интермедиальных отношений, возможных с точки зрения literary studies: «медиальное транспонирование» [medial transposition], «медиальная комбинация» [medial combination] и «интермедиальные отсылки» [intermedial references] [Rajewski 2005: 49]. Об интермедиальных отсылках мы можем говорить в случае с одним материально присутствующим медиумом, который имитирует специфическую технику другого медиума.

призванная обновить и «остранить» литературу. Как мы увидим, интермедиальная отсылка в киноромане – это целый комплекс, связанный с темпоральными и спациональными особенностями кинематографа как медиума. В связи с этим для нас будут актуальны некоторые элементы нарратологического аппарата, который предложил В. Шмид в широко известном труде «Нарратология» (2003). Мы также будем обращаться к теоретическим изысканиям формалистов как к историко-научному контексту. Эти методологии имеют различный статус в разных научных сообществах. Мы будем придерживаться структуралистской рамки в нашем исследовании.

Кинороман как модель нового мира и фикциональный нарратор как его посланник

Роман «Месс-Менд, или янки в Петрограде» выходил под псевдонимом «Джим Доллар», и тексту предшествует вступительный очерк о «жизни и творчестве» Джима Доллара. Мариэтта Шагинян создает фикционального нарратора и конструирует ему такую биографию, которая бы оправдывала кинематографическую поэтику романа: «традиции его восходят к кинематографу, а не к литературе. Он никогда не учился книжной технике. Он учился только в кинематографе. Весь его романический багаж условен» [Шагинян 1957: 11].

«Сам американец, уроженец Нью-Йорка, он не дает ничего похожего на реальный Нью-Йорк. Названия улиц, местечки, фабрики, бытовые черты – все почти фантастично, и перед нами в романах Доллара проходит совершенно условный "экранный" мир. Он сказал как-то, что кинематограф – эсперанто всего человечества. Вот на этом общем "условном" языке и написаны романы Доллара» [Там же].

Таким образом, фикциональный нарратор как бы недостаточно «информирован»⁵ в той области, в которую он собирается вступить, в связи с чем он способен на новые открытия. При помощи введения его фигуры совершается процедура остранения и создания языка литературы как бы заново, при помощи кинематографа. Более того, язык кино постулируется как язык новой глобальной цивилизации, как язык универсальный и демократичный. Джим Доллар – это человек нового мира, «эпохи технической воспроизводимости», «распада ауры», эпохи «массовых движений», «наиболее могущественным представителем» которых является кино [Беньямин 2012]. «Месс-

⁵ Информированность, согласно В. Шмиду – один из критериев, по которому определяется тип нарратора (Шмид 2003: 45).

Менд» как бы написан человеком массы, и это накладывает на конструируемую им реальность отпечаток («Ориентация реальности на массы и масс на реальность – процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично» [Беньямин 2012: 199]).

Биография фиктивного автора сама по себе репрезентативна: Джим Доллар, будучи младенцем, был подкинут на улице «носильщику бляха № 701», которому обещали доллар, откуда и взялось прозвище. Таким образом, Доллар появляется из ниоткуда, мы знаем только о безличном «прилично одетом человеке», который его подкинул, герой как бы «рождается» на улице из массы. Он проводит на улице существенную часть своей жизни – «ночует под мостом и на крышах, питается вместе с собаками городскими отбросами» [Шагинян 1957: 6].

Итак, фикциональная биография нарратора Джима Доллара, его недостаточная информированность в области литературы, его образ «человека массы» – все это делает его роман моделью глобального сознания, мобильного мышления и видения.

Приемы управления темпоральностью и спациональностью.

После того, как мы определили нарратора, имеет смысл проследить, как в повествовании функционирует хронотопическое измерение. Нарратор оказывается в разной степени ощутим по ходу романа. Например, почти до конца мы не ощущаем его личностность и диегетичность, которая всплывает в конце⁶.

Его можно считать в определенной степени «вездесущим⁷», и эта характеристика нарратора позволяет говорить о композиционном

⁶ Джим Доллар не дает о себе знать вплоть до этого момента развязки: «В эту минуту кто-то резко дернул меня за волосы, и я увидел у себя над плечом разъяренное лицо Иеремии Морлендера.

– Сударь, – сказал он мне отрывисто, – как отец и генеральный прокурор, я приказываю вам оставить этих молодых людей в покое!

– Но я автор! – возмутился я. – Нельзя же кончать роман без единого поцелуя! Что скажет читающая публика?

– Она скажет, Джим Доллар, что любовные сцены вам не удаются! – иронически ответил Иеремия Морлендер.

Он отбил у меня всякую охоту, братцы, и потому распростимся со всей этой публикой прежде, чем доведем свое дело до точки» [Шагинян, 1957, 332].

⁷ По В. Шмиду, для нарратора характерно пространственное измерение, он может быть «вездесущим» и «ограниченным по местонахождению».

параллелизме. Вездесущий автор способен перемещаться из одного места в другое на большой скорости.

Рассмотрим этот прием на примере главы «Странности банкира Вестингауза», где рассказывается о возлюбленной банкира Вестингауза, женщине в маске, которая привлекла внимание общества. Интересно, что читатель знакомится с этой информацией с точки зрения другого персонажа, русского эмигранта, князя Феофана Ивановича Оболонкина, причем не в модусе фактичности, а в модусе возможности:

«Если бы Феофану Ивановичу не помешали высказаться о банкире Вестингаузе, он сказал бы следующее:

"Вестингауз, хи-хи-хи, завел себе красотку... Да не простую, а можете себе представить – в маске! Да, вот именно, в маске. Женщина эфемерная, элегантная, с походкой сальфиды, а появляется не иначе как в маске. Я убежден, что она спекулирует на любопытстве. Будь я лет на пять, на шесть помоложе..." [Шагинян, 1957, 63].

После этого тут же говорится, что «князь Феофан не врал», что отменяет модус возможности, и предлагается мнение прессы и общества на этот счет: «События, отмеченные нью-йоркской прессой, таковы» [Там же]. Здесь можно было бы ждать некосвенно-прямой речи, то есть речи автора с вторжением газетного и социального дискурса, но вместо этого нам предлагается «посмотреть» на это с точки зрения общества. Кроме того, все описывается в настоящем времени: «Неделю назад в театре "Конкордия", на опере "Сулейман", публика внезапно видит в одной из дорогих лож красиво сложенную женщину в маске. Как ни в чем не бывало, эта женщина глядит на сцену парой глаз, сверкающих в миндальном разрезе шелковой маски, не смущается от устремленных на нее со всех сторон биноклей и лорнетов, кутает обнаженные плечи в роскошный мех, читает афишу – словом, ведет себя непринужденно. Нью-йоркцы поражены. Незнакомку никто не может узнать. Ходит слух о том, что это знатная иностранка, чье лицо обезображено оспой. Тогда любопытство сменяется состраданием, и на некоторое время инцидент забыт»⁸ [Там же].

⁸ Тут бросается в глаза значимость взглядов и приспособлений, их усиливающих – «биноклей», «лорнетов», более того, «таинственную маску пытались сфотографировать, поймать врасплох» (Шагинян, 1957, 64).

Глаголы в настоящем времени создают ощущение прямой трансляции и криминальной хроники⁹ одновременно: «Через два дня на катанье возле Вашингтон-авеню женщина в маске появляется снова, на этот раз не одна. С ней в коляске сидит банкир Вестингауз, старый кутила, известный на всю Америку своими выездами и похождениями. Вестингауз – холостяк. У него нет родственников. Ни одна приличная женщина не согласится проехать в его коляске. Вывод ясен: таинственная маска – дитя того мира, откуда вышли Виолетта и Манон Леско» [Шагинян, 1957, 64]¹⁰. Здесь мы и видим пример композиционного параллелизма: действие переносится в дом сенатора.

«Не менее были заинтересованы и девушки. Каждая из них в глубине души хотела походить на Маску. Портнихи получали заказ: сделайте по фасону Маски. Но ни одна не испытывала такого влюбленного восторга, такого преклонения перед Маской, как дочь сенатора Нотэбита, шалунья Грэс.

Грэс сидит в настоящую минуту в своей музыкальной комнате с учительницей, мисс Ортон, и делает тщетные попытки отбарабанить четырнадцатую сонату Бетховена» [Шагинян, 1957, 64].

Этот перенос точки зрения из социального, публичного воображаемого пространства в конкретное место, дом сенатора, осуществляется достаточно резко, и важную роль в этом играет использование настоящего времени, которое позволяет резко включить режим сцены.

В. Шмид в своей книге «Нарратология» выделяет термин «событийность». Нарративные тексты (а роман и, в частности, «Мессменд» – это, безусловно, нарративный текст) «излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные

⁹ Тут можно также проследить связь романа с детективным жанром, возникновение которого тоже связано с визуальностью, фигурой наблюдателя, возникшей в конце 19 в. и становлением криминалистики.

¹⁰ Тут наш Джим Доллар словно бы забыл о том, что он чужд литературной культуре и ненароком упомянул роман аббата Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731), считающийся одним из первых психологических романов. Здесь же и внезапное для американского рабочего знание Бальзака: «В Нью-Йорке нет того культа красоты, какой был характерен для Парижа времен Бальзака. Но женщина, сумевшая приковать к себе внимание своей странностью, удостоивается некоторого уважения» (Там же). Впрочем, выражение «культ красоты» все равно выдает личность нарратора.

события)» [Шмид, 2003, 10]. Нарратив может быть более или менее событийным, события могут быть более или менее «предсказуемы», «релевантны», «консекутивны», «необратимы» и «неповторяемы».

Событийность может быть редуцирована или увеличена. В случае с кинороманом, редукция событийности оборачивается дескриптивностью. Дескриптивность – это основа визуальной и, в частности, кинематографической поэтики. Дескриптивность подразумевает замедление темпа наррации, событийность же подразумевает ускорение, сжатие времени¹¹.

Визуальная поэтика также оказывает существенное влияние на дистанцию. Дескрипция с использованием настоящего времени создает у читателя ощущение непосредственного присутствия, как, например, в этом фрагменте:

«Полчаса доктор сидит, протянув ноги на решетку холодного камина. Он отдыхает молча, сосредоточенно, деловито, как спортсмен или атлет перед выступлением. Дышит то одной, то другой ноздрей, методически прикрывая другую пальцами. Не думает. Натер виски одеколоном пополам с каким-то благовонным аравийским маслом. Но вот полчаса проходит. Бессмысленное выражение лица становится снова остро внимательным, лукавым. Большие очки бодро поблескивают. Туфли сбрасываются; снова смокинг, ботинки, шляпа, все по порядку, палка – в руку, бумажник и трубочка – во внутренний карман, – доктор Лепсиус освежился, он готов для нового странствования, быть может снабжающего его фактами, фактиками, проверочными субъектами для чего-то такого, о чем мы никак не можем догадаться, тем более что мулат Тоби, преспокойно пропустив мимо ушей распоряжение доктора, а за воротник – две-три рюмочки, лег спать на холодную циновку в полупустой комнате, и не подумав навестить таинственного Бугаса» [Шагинян, 1957, 35-36].

Аналогичный прием мы можем видеть во фрагменте из начала романа «Иприт»:

«Если бы кто стал следить за его фигурой в светло-песочном пальто и ботинках, то увидел бы, что Хольтен не спеша проходит через широкие лужайки Гайд-парка и, не спускаясь в тюб, идет походкой человека, которому некуда спешить, через уже опустевшее Сити, мимо башен Тауэр в Уайтчепель – квартал бедняков.

Здесь улицы становятся грязней, худые женщины с озабоченными лицами разговаривают друг с другом на углах около ларьков,

¹¹ Термины «растяжение» и «сжатие» присутствуют в работе Шмида. С. 92-93.

торгующих баранками, сельдями и солеными огурцами, странно выглядящими в Лондоне.

Беднота живет здесь густо, у самых ворот города богачей.

Негр, не спеша и не смотря по сторонам, идет все дальше пешком, – очевидно, ему некуда торопиться.

Наконец он останавливается перед дверью с матовыми стеклами одного из кабаков, привычно входит, раздевается, не смотря на крючок, вешает на него свое пальто, надевает передник и становится за стойку.

С шести до двенадцати Хольтен наливает виски и пиво быстро говорящим и мало пьющим евреям, молчаливо пьющим белокурый рабочим и много говорящим и пьющим более всех – женам рабочих. Все пьют стоя, не задерживаясь» [Иванов, Шкловский, 2005, 21-22].

Интересно, что интроспективный аспект сознания персонажа в обоих фрагментах редуцирован, более того, акцент делается на том, что доктор Лепсиус «не думает», и что голова его занята тем, «о чем мы никак не можем догадаться». По сюжету «Иприта» важно еще и то, что у негра Хольтена есть тайна, разгадка которой отложена, и о нем мы тоже ничего не знаем. То есть это подчеркнутая закрытость внутреннего мира персонажа, которая усиливает напряжение и отменяет фигуру всезнающего автора и традиционного психологизма в литературе вообще.

Сюжетный параллелизм и возрастание событийности – две связанные между собой вещи, так как изменяется место, где находится нарратор, это изменение – уже само по себе событие. Кроме того, перемещение нарратора связано именно с тем, что ему необходимо оказаться там, где сейчас происходит масса событий. Например, в самом начале «Месс-менд» наш нарратор перемещается из Светоны (Пролог) в Миддлтоун (1 глава), потом на Риверсайд-Драйв (2 глава), и т.д. В «Иприте» перемещение происходит на более широкие дистанции, межконтинентальные (Лондон, Актюбинск, Петроград, Гамбург, Новая Земля и т.д.).

Возрастание событийности читатель ощущает мгновенно, нарратор не только способен перемещаться куда ему нужно, он резко погружает читателя в событийную среду и резко вытаскивает его из нее. Многие главы романа начинаются с реплик. В «Месс-менд» есть даже глава с металитературным названием «Начинающаяся с междометий». Тут мы можем вспомнить слова В. Шкловского о том, что в кинематографе зрителя не нужно «вводить в курс дела» [Шкловский, 1985, 18], так как он автоматически оказывается введен. Это связано с тем, что в кино отсутствует мотивировка:

«Мотивировками я называю бытовое объяснение сюжетного построения. <...> Мотивировка в художественном построении – явление вторичное». Это объясняется тем, что «в кино все не рассказывается, а показывается», «присутствие фактической стороны на экране делает излишним вопрос об (иллюзионной) модальности представления [Там же, 19]». Иными словами, зритель «верит своим глазам», а не кому-то, кто пересказывает события.

И «Месс-менд», и «Иприт» поделены на короткие главы, в связи с чем возрастает количество погружений читателя в роман, его быстро погружают и столь же быстро выталкивают. Это резкое выталкивание читателя – «клиффхэнгер» широко встречается как в литературе, так и в кино. Сам термин «клиффхэнгер» не очень распространен в теоретическом контексте, хотя имеет уже довольно длинную историю. И в литературе, и в кинематографе этот прием связан с серийностью повествования. В середине 19 в. в США и Великобритании были популярными детективные, приключенческие романы, считающиеся низкокачественными, «бульварными». В США это были так называемые «dime novels», в Великобритании же существовали дешевые приключенческие журналы – «penny dreadfuls». В этих журналах печаталось несколько глав романа, и в конце эпизода сюжетная линия обрывалась неожиданно. Таким образом, у читателя повышалась мотивация купить следующий выпуск. Само слово клиффхэнгер («повисший на скале» (англ.)) появилось благодаря конкретным персонажам раннего кино, которые в конце эпизода обнаруживали себя висящими над скалой. В дальнейшем так стали называть любой финал эпизода, в котором персонаж оставляется в затруднительном положении до выхода в свет следующего эпизода.

Прием переключался в кино, как в многосерийное¹², так и полнометражное. В случае с полнометражным кино это непосредственно связано с композиционным параллелизмом: персонажа оставляют в трудной ситуации и перемещаются в другое место к другому персонажу, чтобы потом вернуться. Клиффхэнгер – один из ключевых приемов для создания саспенса.

Как мы знаем, «Месс-Менд» выходил еженедельными выпусками, так что роман вполне вписывается и в литературную, и в кинематографическую историю клиффхэнгера. Примером такого

¹² Первым сериалом, где используется клиффхэнгер, принято считать «Опасные похождения Полины» (The Perils of Pauline). Подробнее о фильме и термине клиффхэнгер см. What Is a Cliffhanger? (<http://www.wisegeek.com/what-is-a-cliffhanger.htm>).

приема в романе может служить эпизод, в котором Вивиан Ортон, уже будучи в Петрограде, попала в логово капиталистов:

«Между тем старик достал из шкафчика моток толстых веревок и кучу тряпок. Не успела Вивиан опомниться, как ее снова схватили, железные пальцы впились в обе щеки, разжимая челюсти, и грязный, пахнувший мышами кляп был втиснут ей глубоко в рот. Пока старик связывал бившуюся девушку веревками, старуха злорадно приговаривала:

– Скоро, скоро конец этой эпохе затмения! Конец варварству! Вернется возлюбленный монарх! – И наш патриотизм, княгиня, забыт не будет! – ответил ей в тон старик с бельмами» [Шагинян, 1957, 225]. На этом глава обрывается, а дальше следует глава «Кошка миссис Друк», где действие переносится в другое место, и темп замедляется.

Этот эпизод очень схож с тем, о чем писал Шкловский: «В фильме перебивание одного действия другим совершенно канонично. Но по структуре своей оно отличается от перебивания в романе. В романе перебивается один сюжетный момент другим. Мы имеем чередование положений. В фильме перебивающие друг друга отрезки гораздо мельче, они именно отрезки, мы обычно возвращаемся к тому же моменту действия. Типичнейшее перебивание в фильме – это тип «запаздывающей помощи». Героя или героиню убивают, «а в это время» – и мы видим, что друзья жертвы не знают об ее ужасном положении или не могут помочь ей» [Шкловский, 1985, 18].

Героиня – это Вивиан Ортон, и Иеремия Морлендер не знает о ее положении [Шагинян, 1957, 247], как и другие персонажи, ищущие ее, например, работяга Виллингс.

«Перебивающие друг друга отрезки», о которых пишет Шкловский, как раз схожи с короткими главами романа.

В «Иприте» мы тоже можем найти эпизод с Сусанной, героиней, которая нуждается в спасении. Здесь клиффхэнгер принимает другую форму – он разбит на части внутри одной главы, и здесь снова общий план чередуется с крупным:

«– Сусанна! – вскричал Монд, опуская оружие.

Одну тысячную долю секунды враги безмолвно стояли друг перед другом, но вот углы комнаты начали круглиться, жар и треск взрыва, казалось, наполнили весь мир, и дом рухнул, погребая под собою обоих стариков и их тайну...

– Спасите! – успела закричать Сусанна, хватаясь за карниз окна.

Гром падения дома заглушил ее крики.

– Спасите! – слабо повторяла она, закрыв лицо руками.

Холодный ветер рванул со стороны комнаты.

Секунда.

Она жива.

Сусанна открыла глаза. Дом лежал внизу. Клубы дыма и пыли скрывали еще обломки.

Часть передней стены, шириной около полутора сажен, с окном в четвертом этаже, на подоконнике которого сидела Сусанна, уцелела, но накренилась и дала трещины в перемычках

.....» [Иванов, Шкловский, 2005, 324].

Такое отточие вообще характерно для «Иприта». Можно сказать, что это монтажная склейка внутри главы, и монтаж в романе не синхронен с делением на главы. После этого условного «кадра» и монтажной склейки в виде отточия мы резко переносимся в другое место, откуда описывается то же самое событие. Нас оглушают репликами, а потом дают общую панораму:

«— Предлагаю почтить вставанием память баронета Монда, только что взорванного в своем доме анархистами, — произнес какой-то джентльмен, выходя на эстраду заседания конгресса религии. — Кюрре, помещенный предусмотрительно нами в подземных залах банка, невредим. Заседание сейчас откроется.

— Пожар! — раздался крик в зале.

— Джентльмены, спокойствие, это дымят каминь! — вскричал распорядитель.

Действительно, вдруг комната наполнилась черным дымом.

— Воздуха! — сказал офицер, бросаясь к окну, но там за окном не было Лондона: вся улица, все небо было закрыто черным, густым дымным туманом. — Какой приятный обморок! — сказал он и упал без стопа на землю.

Кругом него лежали в глубоком обмороке одетые в сюртуки, сутаны, рясы, стихари делегаты первой всемирной религиозной конференции.

В комнате было тихо, как в спальне. Густой туман превратил вечер в ночь, слышно было дыхание спящих, кто-то в углу залы бредил о нефтяной валюте.

Туман распространялся.

На перекрестках спали полицейские, некоторые из них заснули уже в противогазах.

В глубокой тьме, в которой фонари казались смутными желтыми пятнами, рыча и наталкиваясь на мягкие тела спящих среди улиц

людей, толкались автобусы со спящими шоферами за рулем, со спящими, падающими друг на друга при толчках пассажирами.

Лондон дымился, как куча угольного мусора. Дым расширялся. Засыпали окраины, крестьяне в деревнях, лодочники на реках...

Сладко спали репортеры в редакциях, врачи в больницах, прервав операции.

Туман все распространялся.

Туман возвращался в Лондон. Сон и туман овладевали городом.

Никогда еще Лондон не был так счастлив. Измученный Лондон спал.

Уже пожары охватывали город, светильный газ струился из незакрытых кранов, безумные машины мчались, давя спящих. Лондон спал» [Там же, 325-326].

И далее, мы снова читаем «крупный план»:

«Свернувшись котенком на подоконнике, на обломке стены, скрытая от города черным туманом, спала Сусанна, положив под голову маленькие руки» [Там же].

«Развалины дома дымились внизу» [Там же].

Тут хочется представить, как с панорамы дымящегося города фокус камеры смещается на силуэт спящей Сусанны.

Таким образом, клиффхэнгер здесь более раздроблен, так как имеет место диалектическое чередование крупных планов и панорамных.

Через преобладание дескрипции в тексте происходит своеобразная феноменологическая очистка сознания литературы от многовековых традиций, что как раз адекватно коммунистической идее построения новой массовой литературы и нового мира и созвучно с концепцией остранения. Литература, основанная на дескрипции, освобождает читателя от необходимости считывать отсылки и погружаться в историю литературы, но требует от него знания визуальных клише американского кинематографа. Именно американский кинематограф составлял треть всех выпускаемых в прокат фильмов в 1920-е годы в СССР. Таким образом, происходит формирование новой культурной традиции, нового канона.

События в кинороманах рассказываются и показываются, мы имеем дело как с нарратией, так и с дескрипцией. Нарратия исходит как от нарратора, так и от персонажей, но в большей степени от персонажей. В этом случае интерпретация событий оказывается наиболее детерминирована, нежели в случае с дескрипцией. Дескрипция может вселять тревогу и оставлять читателя в

замешательстве, что и поставляет читателю обещанные ему эмоции. Автор же в описании оказывается в позиции наблюдателя, он описывает события, а не интерпретирует их.

Еще один важный прием – это сюжетная перестановка, о которой писал Шкловский, и который мы можем найти все в той же главе «Странности банкира Вестингауза».

Загадочная Маска, которой восторгается юная Грэс и ее учительница музыки мисс Ортон – это одно лицо, но читатель узнает об этом не сразу. Тем не менее, в тексте присутствует такой, достаточно странный на первый взгляд, фрагмент: «Тут Грэс остановилась и сообразила, что она ни разу, ни разу не задумалась о наружности мисс Ортон. Тряхнув кудрями, девушка принялась вспоминать свою учительницу: ее лицо, глаза, улыбку, руки; правда, глаз та не поднимала и безобразила их очками, руки носила в перчатках, от ревматизма, волосы гладко зализывала и прятала в сетку, улыбалась раз в месяц, но все-таки, все-таки, если вспомнить... Лицо Грэс озарилось положительно торжеством. Она взглянула на подругу победоносно и закончила неожиданно для самой себя:

– А все-таки, я тебе скажу, – мисс Ортон красавица!» [Шагинян 1957: 67].

Здесь читателю дается намек, или «зачаток» – «”незначущий росток“, незаметный для читателя, значимость которого как ростка выясняется лишь ретроспективным образом»¹³. Таким образом, нам в одной главе предлагается загадка, разгадку которой мы узнаем только через 6 глав, в главе «Исповедь мисс Ортон», где через прямую речь мы узнаем, что мисс Ортон – это и есть маска:

«Мне нужно было знать всех, а самой оставаться ни для кого неведомой, и я сочинила игру с маской. Я – та знаменитая Маска, которая интригует весь Нью-Йорк» [Шагинян 1957: 96].

Сюжетную перестановку мы можем обнаружить и в «Иприте», но надо заметить, что она устроена более сложным образом. Из-за того, что в романе есть очень подробные названия каждой главы, читатель уже на этапе названия сталкивается с тайной: например, первая глава называется: «Глава 1. Рассказывающая о НЕГРЕ, КОТОРЫЙ НЕ СПИТ. Перед тем даны сведения о городе, в котором будут происходить НЕВЕРОЯТНЫЕ СОБЫТИЯ». Тайна, таким образом, формулируется уже на стадии заголовка, к тому же еще и

¹³ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд. им. Собашниковых, 1998. Цитируется по электронному источнику: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm>

педалируется прописными буквами. И уже даже на стадии заголовка есть сюжетная перестановка: «перед тем даны сведения о городе». Сюжетная перестановка строится вокруг тайны негра Хольтена:

«И тоже бессонный, но как будто совсем не усталый, идет мимо них Хольтен по росистой траве, он идет на свою дневную службу, является первым. Он аккуратен.

Что за странная тайна у этого человека? Что заставляет его вести три бессонные жизни?

Не знаем» [Иванов, Шкловский 2005: 24]. Это «долгосрочная тайна», о ее разгадке мы узнаем только в двадцатой главе, причем отдаление разгадки подчеркивается в названии третьей главы: «В которой описывается состояние приволжских степей после работ по орошению, и о ПАССАЖИРЕ, КОТОРЫЙ НЕ ХОЧЕТ УСТУПАТЬ МЕСТО. Эта глава и следующая за ней совершенно объясняют начало, не раскрывая однако тайны негра».

Во второй главе мы тут же переносимся из Лондона в Петроград. Здесь мы узнаем новую пару персонажей – Пашку Словохотова с медведем Рокамболом, которые оказываются на пароходе и плывут на Мыс Доброй Надежды, однако мы не знаем, что склоняет их к такому действию: «Но каким образом русский матрос вздумал бежать из Союза, да еще с медведем? Для объяснения этого невероятного события мы должны повернуть наше изложение назад и сперва рассказать, что именно произошло несколько дней тому назад под Актюбинском» [Иванов, Шкловский 2005: 36].

Сюжетная перестановка здесь обнажается нарратором и указывает на причинность. Смысл сюжетной перестановки в том, что она остраивает причины поступков персонажей. В «Иприте» этот прием выводится на новый мета-уровень, которого нет у Шагинян.

Тайну негра мы узнаем в двадцатой главе, будто бы совершенно случайно, когда читатель уже забыл о существовании тайны. Он узнает о ней, когда повествование переносится на заседание «Королевского Ученого Общества», на котором присутствует профессор Монд. При этом профессор Монд тоже, в свою очередь, переносится в прошлое:

«Монд вспомнил далекое прошлое. Год сдачи выпускных экзаменов и кругосветное путешествие, предпринятое с закадычным другом своим Шульцем, также только что окончившим университет. <...>

Однажды в палатку Монда, работавшего над микроскопом, вихрем влетел Шульц.

– Нашел, нашел!

Монд подумал было, что причиной такой бурной радости является находка алмаза в 1000 карат, но Шульц его разочаровал.

– Нашел причину бессонницы пипикуасов. Этот старый дьявол Делинг далеко не так безумен, как можно было бы думать. Он знает тайну бессонницы и управляет ею по своему усмотрению.

В глубине пещер, где спали пипикуасы, из трещин в черной и жирной породе медленно выделялся тяжелый бесцветный газ, стлавшийся по полу пещер и заражавший нижние слои воздуха.

Кто вдыхал в течение некоторого времени этот газ, тот на известный период лишался потребности во сне и возможности уснуть» [Там же: 157].

«Тогда Монд втайне от друга, работая по ночам, приготовил из бутылок от рома несколько больших стеклянных баллонов, наполнил их таинственным пещерным газом и запаял.< ...> Чтобы вынести громоздкие тюки с баллонами из черной пустыни и доставить их в целости в ближайший порт, Монд купил у Делинга за огромную цену молодого красавца пипикуаса, совсем еще не отравленного газом. И дал ему имя – Хольтен.

И привез его с собою в Лондон» [Там же].

Тут мы видим сложную комбинацию перестановки, параллелизма и аналепсиса¹⁴, так как подключается еще и воспоминание персонажа.

Как мы видим, такие кинематографические приемы, как сюжетный параллелизм, чередование наррации и дескрипции, растяжение и сжатие, сюжетная перестановка являются комбинаторными и приводят к совершенно новому сообщению. Последовательность и частота, иное соотношение элементов детерминирует и усиливает восприятие истории. Таким образом, интермедияльная отсылка подключает другой медиум путем обращения к его темпоральной структуре, и привычный медиум – в данном случае, литература – воспринимается по-новому.

Вездесущность нарратора и высокая скорость перемещения по земному шару, способность резко погружаться в событийную среду и автоматически вводить читателя в курс дела редуцирует психологизм, от которого хотели отказаться Серапионовы братья и формалисты.

¹⁴ Аналепсис – термин, введенный Ж. Женнетом в работе «Повествовательный дискурс»: «термин аналепсис — любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся». *Женетт Ж. (1998) Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых* (<http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/anahronii.htm>).

Персонаж и реквизит. Метонимизация тела. «Американизованное телесное поведение»

Из-за описанной выше темпоральной и спациональной организации нарратива способность нарратора к интроспекции существенно снижается, и о переживаниях персонажей мы узнаем в основном по внешним, визуальным, мимическим и телесным проявлениям, а также из взаимодействия персонажа с реквизитом. Как мы убедимся ниже, реквизит также обладает ресурсом для регулирования темпоральности.

Вальтер Беньямин писал о закрытости и расчлененности киноперсонажа: «Актер, играющий на сцене, погружается в роль. Для киноактера это очень часто оказывается невозможным. Его деятельность не является единым целым, она составлена из отдельных действий. Наряду со случайными обстоятельствами, такими как аренда павильона, занятость партнеров, декорации, сами элементарные потребности техники кино требуют, чтобы актерская игра распалась на ряд монтируемых эпизодов» [Беньямин 2012: 211]. Персонаж киноромана тоже распадается, что мы можем увидеть на примере уже цитировавшегося фрагмента из «Месс-Менд», где фигурирует доктор Лепсиус. Мы видим его ноги на решетке холодного камина, потом крупным планом нам «показывают», как он дышит разными ноздрями, как он натирает виски одеколоном. Нам пристально показывают его мимику, потом мы видим туфли, смокинг, ботинки и прочие вещи.

Доктора Лепсиуса вне связи с реквизитом мы не видим.

Вальтер Беньямин писал об этом в примечаниях к своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: «Если актер превращается в реквизит, то реквизит нередко функционирует, в свою очередь, как актер. Во всяком случае, нет ничего удивительного в том, что кино оказывается способным предоставить реквизиту роль. <...> Так кино оказывается первым художественным средством, которое способно показать, как материя подыгрывает человеку. Поэтому оно может быть выдающимся инструментом материалистического изображения» [Беньямин 2012: 211].

В пример такой функции вещи Беньямин приводит «идущие часы», которые «на сцене всегда будут только раздражать. Их роль – измерение времени – не может быть предоставлена в театре. Астрономическое время вступило бы в противоречие со сценическим даже в натуралистической пьесе. В этом смысле особенно характерно для кино то, что оно в определенных условиях вполне может использовать часы для измерения хода времени. В этом яснее, чем в некоторых других

чертах, проявляется, как в определенных условиях каждый предмет реквизита может брать на себя в кино решающую функцию» [Там же].

В «Месс-Менд» персонажи довольно часто взаимодействуют с реквизитом и «смотрят» или «поглядывают» на часы. Это, одновременно, характеризует отношения персонажа с внешним миром и задает темпоральность восприятия романа. Чаще всего визуальный контакт с часами происходит в дескриптивной паузе перед усилением событийности.

Таких примеров в романе множество, мы рассмотрим главу «Приключения Друка», которая начинается с того, что «мистер Друк широко зевнул, изобразил на лице блаженное утомление, поглядел в зеркальце, пригладил волосы и, добродушно простившись со своими коллегами, отправился, помахивая тросточкой, восвояси» [Шагинян 1957: 86]. Состояние Друка могло быть описано в других выражениях, например: «Мистер Друк необычайно утомился за день, ему было необходимо прийти в себя», но в кинематографическом нарративе все описывается через мимические проявления, через зевоту, взгляд на себя в зеркало (как акт саморефлексии, подведение итогов).

«Написав и запечатав письмо, он взглянул на часы и подошел к окну. Был теплый день; миссис Друк держала окна в его комнате открытыми. Отсюда был виден кусок улицы, и мистер Друк разглядел черный автомобиль, остановившийся у подъезда. Сердце его приятно сжалось, когда взору его представились четверо смуглых молодчиков, один за другим выскочивших из автомобиля.

– Начинается! – шепнул он про себя с восторгом. – Четверо против одного!» [Шагинян 1957: 88].

Затем «младенки» говорят Друку о том, что он ограбил кассу Крафта, и просят его вернуть деньги, или же они обратятся в полицию. Друк, возмущенный, едет с ними на машине в контору Крафта, но вскоре понимает, что его везут в другое место. Он кричит, но получает удар, который сбивает его с ног. Его привозят в психиатрическую больницу.

Далее в сюжет вмешивается ворона, которая хватается с подоконника белый конверт и использует его для построения гнезда, в связи чем прокурор штата Иллинойс не получит письмо, и информация окажется скрыта от ряда людей.

Как мы видим, событийность мгновенно возрастает именно после того, как герой смотрит на часы, и вместе с тем возрастает скорость.

То же самое происходит в главе «Эмиграция ворон, или чего можно добиться, сидя на одном месте»:

«– Мне пора ехать, – не без сожаления произнес мистер Туск, взглянув на часы. – Я оставляю вас, друзья мои, на месяц, чтобы... это что такое? – последнее восклицание мистера Туска относилось к утреннему небу, внезапно потемневшему, как перед солнечным затмением.

Все вскинули глаза кверху и повскакали с мест. Огромная черная туча надвигалась на их коттедж. Она ползла, закрывая горизонт и спускаясь все ниже да ниже. Вскоре из тучи посыпались странные звуки, напоминавшие раскаты хохота» [Шагинян, 1957, 289]. Выясняется, что это огромные стаи ворон, которые нападают на жителей.

В двух обозначенных примерах после визуального контакта персонажа с циферблатом возрастает не только событийность, но и сам характер событий оказывается опасным и тревожным. Ближе к концу у наблюдательного читателя уже должна бы выработаться привычка, чувство ритма, он может ожидать тревожных событий после взгляда персонажа на часы.

Характерным визуально-телесным субститутом рефлексии в романе является «ходьба из стороны в сторону», это продельвают в романе очень многие персонажи, как, например, здесь:

«Пока жужжит вентилятор, источая вместе с прохладой свой душистый запах, Джек Креслинг нетерпеливо ходит взад и вперед по комнате, искоса поглядывая на своего подручного. Что-то в лице и чересчур затянувшемся молчании Иеремии Морлендера явно беспокоит миллиардера» [Шагинян 1957: 20].

Или здесь: «Генерал Гибгельд вошел в комнату первым. Он нетерпеливо прошелся раза два из угла в угол, пока виконт с трудом не опустился в кресло. Потом подошел к двери, выглянул в коридор, запер ее и вернулся к виконту:

– Знаете ли вы, без лишних слов, как обстоят наши дела?» [Шагинян 1957: 47].

Интересно, что это свойственно, в основном, персонажам-капиталистам, словно бы именно мировоззрение обрекает аристократов и капиталистов на топтание на месте и напряженную задумчивость. В то же время, персонажи-пролетарии изображены ловкими, динамичными, им свойственно «американизованное» телесное поведение. Этот феномен, характерный для культуры НЭПа, описывает О. Булгакова в своей книге «Фабрика жестов»: «Наиболее последовательный адепт «американизма» Кулешов твердо убежден, что на экране «правильно двигающийся человек, быстро ориентирующийся, смелый и энергичный, большему научит и о большем скажет, чем вид убогой избушки, использованной под избу-

читальню». Его ученик Сергей Комаров делает сюжетом комедии «Поцелуй Мери Пикфорд» (1927) процесс адаптации русского мужчины с неловкими движениями к американской модели» [Булгакова 2005: 180].

Таким образом, мы видим, что телесное поведение становится значимым, и определенные телесные практики оказываются присущи разным группам персонажей. О новом статусе кинематографического жеста пишет О. Булгакова: «Способствуя развитию практики и концепции «нового зрения», кино выделило фрагментарное восприятие, заостря внимание на метонимизации тела, выразительности отдельного жеста (руки, ноги, рта) на крупном плане» [Булгакова 2005: 19]. Кинороман заимствует из кинематографа прием метонимии, а прием метонимии, в свою очередь, происходит из литературы.

На примере романов «Месс-Менд» и «Иприт» мы смогли увидеть, как именно применяются различные нарративные «кинообразные» и литературные приемы.

Сюжетный параллелизм и вытекающий из него клиффхэнгер, который мы наблюдаем в «Месс-Менд» и «Иприте», связан с опытом субъекта модерна, страстно увлеченного субъекта с рассеянным вниманием. Как писал Ю. Тынянов, «Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино» [Тынянов 1977: 322]. Кинороман позволяет себе резко выталкивать и погружать читателя в повествование, в дескриптивный текст в настоящем времени, который дает ему ощущение непосредственного присутствия. Персонаж, в связи с этим, на первый взгляд, кажется депсихологизированным, но на самом деле он вступает в коммуникацию с вещным миром, он оказывается включенным во внешний мир, становится открытым через это соотношение с миром. Посредником этой коммуникации является тело, становящееся объектом метонимии.

Принцип соотношения частей оказывается ключевым и в случае с нарративной перестановкой, которая, благодаря иной комбинации, создает новое сообщение, обнажает и остраивает причинно-следственную связь событий в романе.

Если в романе «Месс-Менд» эти приемы только начинают осваиваться, в «Иприте» они обнажаются и выводятся на метауровень, которого нет у Шагинян. Кроме того, сравнения и детали, которые есть в «Иприте», уточняют кинематографическое и делают его более литературным. Глобальная точка зрения, визуальная картография Шкловского и Иванова чередуется с «крупным планом», с персонификацией и психологизацией, что делает повествование

диалектичным. «Иприт» как кинороман в большей степени хранит память о том, что он роман, кинематограф в нем именно «литературен».

Таким образом, можно утверждать, что благодаря своей связи с кино как с социальной реальностью, реальностью масс, кинороман стремится соединить гегелевского субъекта с общим, «нравственным целым, к которому он принадлежит¹⁵», то есть возвращается к эпике.

Кинороман со своей рассредоточенностью в пространстве и во времени, которая собирается в единое целое, подчеркивает не субъективность персонажей, а именно их связь с целым, которая представлена визуально, точнее, кинематографически. Все перечисленные приемы направлены на подчеркивание этой связи, на преодоление «абстрактности¹⁶», о которой писал Г. Лукач. Многие из них (сюжетная перестановка, композиционный параллелизм), будучи комбинаторными по своей природе, сообщают роману «процессуальность», «незавершенность¹⁷», подвижность на уровне формы, и соответственно, на уровне содержания.

ЛИТЕРАТУРА

Dralyuk B. Bukharin and the "Red Pinkerton" // The NEP Era. № 5, 2011. P. 3-21.

¹⁵ «Столь же мало героический индивид отделяет себя от того нравственного целого, которому он принадлежит, сознавая себя лишь в субстанциальном единстве с этим целым. Мы же — согласно нашему современному представлению — отделяем себя в качестве лиц с нашими личными целями и отношениями от цели такого целого. Индивид делает то, что он делает, исходя из своей личности и для себя как лица; поэтому он и отвечает лишь за собственные действия, а не за действия того субстанциального целого, которому он принадлежит». *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4-х тт. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 196-198 (<http://esthetiks.ru/gl3-b-ii-1a-individualnaya-samostoyatel'nost-vek-geroev.html>).

¹⁶ Лукач Г. (1994) Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С.19-78 (<http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm>).

¹⁷ «Только потому, что нормативная незавершенность и проблематика романа составляют форму, обладающую историко-философской подлинностью, и благодаря этому сквозь внешние напластования прорывающуюся к истинному состоянию современного духа, но еще и потому, что роман как процесс исключает завершенность лишь в отношении содержания, а формально создает подвижно-устойчивое равновесие между становлением и бытием; будучи идеей становления, он становится состоянием и, образуя нормативную суть этого становления, сам себя преодолевает: "Путь открыт, путешествие окончено" (Там же).

Rajevsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective of Intermediality // *Intermedialites*. №6. Automne, 2005. P. 43- 64.

What Is a Cliffhanger? // Сайт wiseGEEK.com (<http://www.wisegeek.com/what-is-a-cliffhanger.htm>).

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости (2012) (http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm).

Булгакова О. Фабрика жестов. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х тт. Т. 1. М.: Искусство, 1968. (<http://esthetiks.ru/g13-b-ii-1a-individualnaya-samostoyatel'nost-vek-geroev.html>).

Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Собашиниковых, 1998. (<http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/anahronii.htm>).

Иванов Вс., Шкловский В. Иприт.- СПб.: Ред Фиш. ТИД Амфора, 2005. – 398 с.

Катаев В. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. М.: Детская литература, 1969. (<http://www.e-reading.ws/book.php?book=26333>).

Критика 1917-1932 годов/ Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Е. А. Добренко. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 459 с. – (Библиотека русской критики).

Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. № 9, 1994. С.19-78. (<http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm>).

Луиц Л. На Запад! // Беседа, №3, 1923. (http://az.lib.ru/l/lunc_1_n/text_0090.shtml).

Маликова М. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое Литературное Обозрение. №103, 2010. (<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>).

Шагинян М. (Джим Доллар) Месс-менд, или янки в Петрограде. – М.: Государственное издательство детской литературы министерства просвещения РСФСР, 1957. – 349 с.

Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.Ю. Багдасарян

Е.В. ФРОЛОВА

*(Высшая школа экономики
Москва, Россия)*

УДК 81'42

ББК Ш105.51

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ТОПОСОВ В РОССИЙСКОЙ ПОЛИТИЗИРОВАННОЙ РЭП-КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье рассматривается современная российская рэп-культура на предмет функционирования в ней топосов. В ней исследуется развитие данного музыкального направления, и демонстрируются изменения, происходящие с рэп-культурой на уровне текста. Работа указывает на различия между политизированной и неполитизированной современной российской рэп-культурой на топологическом уровне.

Ключевые слова: топос, рэп, русский рэп, культура, музыка, социально-политическая рефлексия.

Российское общество во второй половине 2000-х и начале 2010-х гг. характеризуется высоким уровнем политизации. Озабоченность политической ситуацией в стране проявляется в различных формах искусства: литературные, музыкальные, кинематографические и художественные произведения все чаще затрагивают социально-политические вопросы. Немаловажно, что интерес к социально-политическим проблемам проявляют не только профессиональные авторы, но и те, кто не имеет прямого отношения к искусству и не занимается активной общественно-политической деятельностью: они высказываются на митингах, в любительских аудио- и видеозаписях, в Интернет-сообществах, в комментариях к новостям на Интернет-ресурсах и т.д. – это является проявлением новой формы участия в социально-политической ситуации, которая «не имеет ни постоянно-действующих субъектов лидеров, ни вертикальной структуры управления» [Бунин 2010].

Рэп-культура в данном контексте интересна по двум причинам. Распространение этого жанра происходит преимущественно через Интернет, это способствует, во-первых, тому, что сейчас записать свою композицию и, что самое главное, донести ее до слушателей во всех уголках страны и мира может любой исполнитель. Чтобы стать

известным и распространить свое творчество, не нужно быть яркой медийной персоной или профессионалом – достаточно лишь записать композицию и загрузить ее на какой-либо Интернет-сайт. Рэп-культура, таким образом, открыта для всех и является способом людей выразить свои мысли и переживания в творческой форме. Во-вторых, содержание композиций практически полностью зависит от интересов и желаний исполнителей и с трудом поддается контролю со стороны государственных органов, что обеспечивает возможность существования резких оппозиционных высказываний в этом жанре.

В нашем исследовании демонстрируются изменения, которые происходили в российской рэп-культуре с момента ее появления и до конца 2013 г. Как будет показано далее, эти перемены были обусловлены не просто развитием этого жанра и поиском новых форм выразительности, но и политизацией российского общества. В исследовании тексты рэп-композиций рассматриваются на предмет функционирования в них топосов, что позволяет увидеть, какие ключевые категории и вопросы волновали исполнителей в разные периоды развития рэп-культуры.

Топологический анализ предполагает поиск основообразующих компонентов текста. Категория топоса в современных гуманитарных науках не является однозначной – существуют различные версии трактовки данного понятия. В частности, филолог Анна Булгакова в своей работе «Топика в литературном процессе» [Булгакова 2008] выделяет два основных определения топоса: во-первых, это трактовка, пришедшая из сферы логики и риторики, где под топосом понимаются стандартные схемы мышления, например, для аргументации какого-либо тезиса. Во-вторых, в литературоведческой традиции топос зачастую определяется как «общее место», архетипический образ в произведениях авторов «конкретного литературно-культурного стиля» [Булгакова 2008: 13].

В нашем исследовании предпочтение отдается второму варианту трактовки данного понятия. Это определение разрабатывал немецкий филолог Эрнст Роберт Курциус, который понимал под топосами базовые категории мышления авторов, общие способы повествования о чем-либо [Curtius 2013], «твёрдые клише или схемы мысли и выражения, запечатлевающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы» [Тамарченко 2001: 118].

В данной работе понятие «топос» определяется несколько шире, чем в работах Э.Р. Курциуса – мы понимаем «топосы» как базовые

понятия, универсальные категории и общие, воспроизводящиеся проблемы, которые поднимаются в высказываниях авторов-исполнителей. Топос в нашем исследовании рассматривается как коммуникативная категория, то есть он является способом раскрытия мысли, закрепляет некоторые стереотипы действий в отношении к определенной проблеме. Также мы, опираясь на исследования российского филолога Александра Махова, понимаем топосы как «точки моментального сходства, разбросанные по текстам разных культур», «точки, в которых сходятся и расходятся далее линии аргументации» [Махов 2011]. Таким образом, «топос» в данной работе определяется как способ говорения в том или ином контексте, способ выражения отношения к той или иной ситуации. Изучение топосов в творчестве различных рэп-исполнителей позволит нам объединить артистов в некоторые группы и выделить направления в рэп-культуре.

Возникновение российской рэп-музыки произошло благодаря заимствованию американской хип-хоп культуры в советские годы. Первые советские рэп-исполнители перенимали от американских не только форму, но и содержание творчества. В США в 80-90-е гг. XX в., когда существовавшая там рэп-культура проникала в СССР, ключевыми категориями в творчестве рэп-исполнителей были «город-западня», «внутрисемейные конфликты», «употребление наркотиков», «единое сообщество», «опасность на улице», «неограниченная власть полиции».

В творчестве первых русскоязычных рэп-групп и самостоятельных исполнителей до 2000-х годов можно выделить категории: единое сообщество («Bad Balance» – «Нам&Вам»), город-западня («Bad Balance» – «Город джунглей»), доступные женщины (примером употребления этого топоса служит большая часть композиций группы «Мальчишник»), уличные разборки («Bad Balance» – «По закону»), употребление наркотиков («Bad Balance» – «Плохой баланс»), неограниченная власть милиции («Bad Balance» – «Антиполис»). Как мы видим, эти топосы практически полностью совпадают с теми, которые использовались американскими рэп-артистами.

В конце XX и начале XXI вв. постепенно в творчество российских рэп-исполнителей начинают проникать политические темы. Вместе с этим процессом происходит и обогащение набора используемых топосов. В композициях групп «Bad Balance», «Многоточие», «Иезекииль 25:17» (которая в дальнейшем была переименована в «25/17») и исполнителя под псевдонимом Децл появляются следующие категории: внутрисемейные конфликты; общество-западня; герой, который все видит и понимает; политики,

которым необходимы только деньги; лживые и идеологизированные СМИ. Также в их политизированных композициях сохраняются и перечисленные выше топосы русскоязычного рэпа.

Далее на протяжении нескольких лет социально-политические события не находят яркого отражения в творчестве российских рэп-артистов. Большинство рэп-композиций строится на вышеперечисленных категориях: единое сообщество, доступные девушки, город-западня, уличные разборки, употребление наркотиков, опасность на улице, неограниченная власть милиции, более редко – внутрисемейные конфликты.

В 2007 г. выходит альбом Басты «Баста-2», содержащий композицию «Война», посвященную чеченской войне, в ней появляется топос «старая война ведется по-новому». Со следующего 2008 г. интерес рэп-исполнителей к социально-политическим событиям начинает стремительно возрастать. В это время в творчестве Dino MC 47 и Noize MC используются топосы «лживые и идеологизированные СМИ», «старая война ведется по-новому», «народ ничего не видит» «политики, которым необходимы только деньги», из топосов неполитизированной рэп-культуры в этих композициях остается «единое сообщество».

В 2009 г. количество композиций на социально-политические темы увеличивается. Во-первых, уже существующие и известные рэп-артисты, ранее уделявшие таким вопросам мало внимания (или не уделявшие вообще), начинают записывать больше остросоциальных текстов (например, социально-критические тексты записывают Карандаш, Ноггано, «Триада»). Появляются и новые исполнители, поднимающие социально-политические вопросы: Типси Тип, «Макулатура». Эти артисты используют топосы «политики, которым необходимы только деньги», «старая война ведется по-новому», «неограниченная власть милиции», «герой, который все видит и понимает», «единое сообщество», «уличные разборки», «есть менты, а есть мусора».

В 2010 г. количество исполнителей, затрагивающих социально-политические темы, возрастает еще сильнее. Те же топосы звучат в творчестве Басты, Жигана, Noize MC, групп «Бумбокс», «Макулатура». Появляется новый топос – «добропорядочный гражданин».

В 2011 г. тенденция рэп-артистов к выражению социально-политической критики в своем творчестве сохраняется. С уже перечисленными категориями политизированного и неполити-

зированной рэпа работают исполнители: Типси Тип, ST, Slim, Лос-Dog, «Ассаи», «Макулатура», «Iamempty». В этот период появляются и становятся популярными исполнители, которые разрабатывают топосы «русский дух», «нашествие мигрантов» (в частности, «Проект увече» и Миша Маваши). У этих исполнителей, тем не менее, сохраняются и другие топосы политизированного и неполитизированного рэпа.

В 2012 и 2013 гг. набор политизированных и неполитизированных категорий остался прежним. Социально-политическая рефлексия на протяжении этих двух лет занимала важное место в творчестве таких исполнителей, как Guf, Влади, Кравц, ST1M, «Проект увече», «25/17», Карандаш, Миша Маваши, Dino MC 47, Noize MC, «Макулатура».

Итак, можно выделить следующие общие топосы политизированного российского рэпа и американского рэпа: единое сообщество; общество-западня; неограниченная власть милиции; опасность на улице. Более редкие топосы – внутрисемейные конфликты, употребление наркотиков, русский дух, нашествие мигрантов. Как мы видим, неполитизированная российская рэп-культура базируется исключительно на топосах американской рэп-музыки. В политизированной российской рэп-культуре звучат практически все топосы американского рэпа, исключениями являются топосы «доступные женщины» и «употребление наркотиков». Кроме того, российские артисты добавляют ряд категорий: есть менты, а есть мусора; герой, который все видит и понимает; народ ничего не видит; лживые и идеологизированные СМИ; старая война ведется по-новому; добропорядочный гражданин. Далее будут подробно рассмотрены общие топосы политизированных и неполитизированных российских рэперов. Более глубокий анализ позволит увидеть, что политизированные исполнители не только добавляют новые тематические категории, но и видоизменяют старые, тем самым еще больше расширяя возможности рэп-музыки.

Категория «единое сообщество» включает в себя описание друзей артиста, рэперов, хип-хоп вечеринок, конфликтов внутри хип-хоп-сообщества, процессов записи альбомов, выступлений и т.д. Например, композиция группы «Bad Balance» «Бит стучит» описывает, как участники этого музыкального коллектива знакомились с хип-хоп культурой и какими практиками занимались, чтобы стать теми, кем стали. Если же мы посмотрим на сообщество, которое конструируется в творчестве политизированных рэперов, то мы заметим, что у них этот топос разворачивается в другой плоскости. Они также

изображают общество поклонников и «коллег», однако конструируемую ими группу людей объединяет не столько принадлежность к хип-хоп движению, сколько принадлежность к одному государству. Членов этого общества объединяет «единый ВВП, инфляция» (Dino MC 47 – «Мастера трагедии»), общие взгляды на жизнь и жизненная позиция: «Мы не хаваем то, что подают в новостях, / И в наших часах кое-что другое вместо песка, / А раз так – готовы рисковать» (Баста при участии Бумбокс – «Здесь даже солнца не видно»).

Конфликты лирического героя с милицией в творчестве политизированных рэп-артистов практически всегда происходят со значительными превышениями полномочий сотрудниками правоохранительных органов (Ноггано – «Демократия», «Макулатура» – «Г. Москва»). Герои таких композиций четко разделяют защитников закона («менты») и коррумпированных сотрудников государственных структур («мусора») (Жиган совместно с Rap Pro – «Есть мент, а есть мусор», Баста – «Мент»). В творчестве неполитизированных исполнителей топос «неограниченная власть милиции» выражается в рассказах о преступной деятельности героя и о том, как герой скрывается от милиции («Красное дерево» при участии «6-й отряд» – «Мусора б.. п....сы»).

Топос «общество-западня» также меняет свое звучание в творчестве политизированных рэп-артистов. Если в рэп-культуре вообще описание города представляет собой рассказ о жизни района, перечисление каких-либо названий округов или улиц, описание стандартных городских практик (Баста – «Урбана»), то в политизированной рэп-культуре этот круг тем расширяется до описания нравов и ценностей людей, городского «духа»: город выступает как сосредоточение пороков, сгущение жаждущих власти людей, город – это «Тачки, пробки, люди из песка, / Всё это бесит! Какое-то адское месиво!» (Dino MC 47 – «Мастера трагедии»).

Несмотря на то, что топос «доступные женщины» в творчестве политизированных авторов исчезает, а образ женщины вообще редко изображается, все же важно заметить, что в тех редких случаях, когда упоминание о какой-либо женщине появляется в тексте композиции, оно конструируется по-новому. В рэп-культуре вообще есть два варианта образа девушки: во-первых, это проститутка («Bad Balance» – «Жабы»), во-вторых, это предмет гордости или даже потребления, то, чем хвастаются и выставляют напоказ («Centr» – «Вот она какая»). В политизированной же рэп-культуре девушка – это полноправный член

общества, стоящий на одном уровне с мужчиной. Иногда образ женщины является символом безопасного, спокойного места: «Я бы хотел жить с девочкой в черном ящике / И не соприкоснуться с непонятным миром окружающим» («Макулатура» – «Альбатрос»).

Рассказы о семейных отношениях возникают в творчестве политизированных рэп-артистов чаще всего тогда, когда лирический герой говорит о своем детстве, жалуясь на то, что его учили «в моральные принципы верить» («Макулатура» – «Отцы и дети») и не научили выживать в современном мире («Iamempty» – «Нефть»). В неполитизированной же рэп-культуре семейные отношения показаны как сфера конфликтов и недопониманий: «Дома скандалы – родители меня не понимают, / делают вид, будто бы меня воспитывают» (Децл – «Слезы»). Иногда описание членов семьи связано с рассказом о творчестве и об отношении родственников к увлечению артиста (Guf – «Ориджинал Ба»). Также часто рассказ о семье появляется как часть дидактического обращения к слушателю (Карандаш – «Помогай») или просто как проявление теплых ностальгических воспоминаний исполнителя о детстве: «Мать для меня останется женщиной-эталон. / Отца со временем стал понимать острее я, / Поняв, как в этом мире мужчиной быть на самом деле» (Лигалайз – «Жизнь»).

Топос «употребление наркотиков» в творчестве авторов, не поднимающих социально-политические темы, занимает важное место – практически все неполитизированные артисты описывают ситуацию употребления наркотиков лирическим героем. Наркотики воспринимаются как одна из неотъемлемых частей жизни: «Курят дома, курят на районах. / Курят в машинах, курят на перронах» (Децл – «Легалайз»). В творчестве же авторов, затрагивающих социально-политические темы, эта категория встречается достаточно редко. В тех же случаях, когда такие исполнители говорят о наркотиках, то они воспринимаются рэперами как нечто ненормальное: «Героями стали пидоры и наркоманы, / И все смотрят и думают, что это нормально» (Dino MC 47 и Жиган – «Поколение Pepsi»).

Категория «опасность на улице» в рэп-культуре обычно используется для рассказа о криминальной деятельности лирического героя (Децл совместно с «Bad В. Альянс» – «Надежда на завтра»), у политизированных авторов она также оказывается тесно связанной с политическими событиями. Если такая категория и встречается в творчестве политизированных авторов, то опасность в этом случае исходит от высокопоставленных чиновников (Noize MC – «Мерседес S666 (Дорогу колеснице)»), представителей милиции (Ноггано –

«Мент»), политиков (Guf – «Начало конца») и сотрудников государственных структур вообще (Миша Маваша – «Грань»).

Проведенный топологический анализ демонстрирует, что интерес к социально-политическим проблемам создает новое направление в российской рэп-культуре, которое выделяется из нее одновременно на двух основаниях. Во-первых, политизированные рэперы в своем творчестве поднимают большее количество вопросов и тем, нежели неполитизированные артисты. Во-вторых, политизация рэп-культуры вызывает трансформацию уже устоявшихся топосов. Таким образом, политизированная рэп-культура возникает не как отказ от традиционных топологических категорий и поиск новых средств выразительности – напротив – она работает с традиционными вопросами и темами рэп-музыки и одновременно стремится разнообразить их новыми.

Наша работа показывает, что изменения в рэп-культуре начались в 2009 г. и продолжались до конца 2013 г. Этот временной промежуток совпадает с периодом роста уровня политизации современного российского общества. Так, по данным исследований Аналитического Центра Юрия Левады, в конце 2008 г. начинается период падения популярности президента Владимира Путина, постепенно увеличивается количество граждан России, недовольных деятельностью властей [Волков 2013]. Особенно важно и то, что в последующие годы в российском обществе активно растет общее недовольство социально-политической ситуацией, интерес к важным государственным проблемам, таким как, например, миграция, бюрократия и другим [Соколов 2014; Чачко 2013]. Данные Левада-Центра также показывают, что с начала 2014 г. количество граждан России, поддерживающих политику В. Путина, начало резко возрастать. Следовательно, выбранный в исследовании временной промежуток (2009-2013 годы) является тем периодом, когда недовольство представителями власти значительно увеличилось по сравнению с предыдущим и последующим этапами.

Объединение социологических данных и результатов нашего исследования показывает, что трансформация рэп-музыки коррелирует с общественно-культурными изменениями в стране. Таким образом, можно сделать вывод о том, что рэп-культура в России является актуальным способом реакции на социально-политические процессы и может функционировать как форма участия в современной социально-политической ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

Булгакова А. (2008) *Топика в литературном процессе: пособие.* Гродно: ГрГУ. 2008.

Бунин И. (2010) Новые и старые формы протеста и стратегии власти // Центр политических технологий / Политком.ru. 25 мая. URL: <http://politcom.ru/10154.html>.

Волков Д. (2013) Как рос и падал рейтинг Путина // Аналитический центр Юрия Левады. 4 октября URL: <http://www.levada.ru/04-10-2013/kak-ros-i-padal-reiting-putina>.

Завьялова М. (2003) Доктор прописал кровопускание: риторика насилия и афроамериканская литература 1960-х годов // Новое литературное обозрение. 2003. №64.

Кавелти Дж. (1996) Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. №22. С.33-65.

Махов А. (2011) «Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы. № 4.

Соколов М. (2014) Алексей Левинсон: Как спрашивать с власти? [Интервью с А. Левинсоном] // Радио Свобода. 10 января. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/25223415.html>.

Тамарченко Н.Д. (2001) *Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов / Сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ.*

Хаззагеров Г. (2008) Топос vs. Концепт // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2008. № 3.

Чачко А. (2013) Жизнь на окраинах. Социолог Алексей Левинсон о том, чего хотят жители московских окраин [Интервью с А. Левинсоном] // Афиша "Город". 28 ноября. URL: <http://gorod.afisha.ru/changes/sociolog-aleksey-levinson-o-tom-chego-hotyat-zhiteli-moskovskih-okrain/>.

Curtius E.R. (2013) *European Literature and the Latin Middle Ages.* Princeton: Princeton University Press.

Quinn E. (2005) *Nuthin' but a «G» Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap.* New York: Columbia UP.

Stephens R.J., Wright E. II (2000) Beyond Bitches, Niggers, and Ho's: Some Suggestions for Including Rap Music as a Qualitative Data Source // *Race and Society*, 3, p. 23-40.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской

М.В. ВОРОШИЛОВА, А.В. СМИРНОВА
(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-3(Васильев А.)»19»
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

ПОЛНАЯ И ТЕКСТОВАЯ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ВАСИЛЬЕВА*

Аннотация: В статье представлен анализ примеров полной и текстовой реинтерпретации в творчестве А. Васильева (классификация видов реинтерпретации предложена авторами статьи в качестве апробации). Реинтерпретация – явление, свойственное современному искусству и современной рок-поэзии в частности. Под реинтерпретацией мы понимаем включение в контекст творчества заимствующего автора прецедентных текстов.

Ключевые слова: реинтерпретация, синтетический текст, перекодировка, рок-поэзия, А. Васильев, В. Маяковский.

В современном научном дискурсе все чаще поднимается вопрос о сохранении и стирании границ между самыми различными видами искусств, что обусловлено спецификой идеологии постмодернизма, совершенно особой художественной парадигмы рубежа XX – XXI вв. Все чаще исследователи отмечают тенденцию к синестезии в современном искусстве. Материалом для создания творений служит весь опыт мировой художественной культуры, который подвергается самым различным трансформациям: ироническое цитирование, игра смыслами и текстовыми кодами, стилевыми регистрами. Все это вовлекает современного «читателя» в сотворчество, в диалог, совместный интеллектуальный поиск, помогает вскрыть глубинные пласты и смысловые уровни, оставленные без внимания предшествующими поколениями.

Подобный процесс переосмысления традиции через ее одновременное восстановление и преломление как особую

* Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

интегративную стратегию исследователи обозначают как реинтерпретацию [Волкова 2009]. Проблема реинтерпретации только сейчас стала предметом пристального изучения, потому данный термин не имеет единого принятого толкования. Отметим, что чаще к нему обращаются исследователи-искусствоведы, именно сочетание музыкальных и литературных форм делает его актуальным и востребованным, в том числе и в нашем исследовании.

Предпочтение, которое отдается понятию «реинтерпретация», объясняется следующим. Определяя собой непрерывный процесс переосмысления традиции через её одновременное восстановление и отражающее преломление, реинтерпретация изначально предполагает необходимость активной интеллектуальной деятельности со стороны субъекта восприятия, который из стороннего наблюдателя превращается в одного из участников диалога.

В нашем исследовании базовой категорией для феномена реинтерпретации является метод интертекстуальности, по существу, реинтерпретация, в нашем понимании – это процесс включения в контекст творчества заимствующего автора прецедентных текстов, которые переосмысляются на уровне:

- первоначального синтетического или синкретического текста;
- личности и творчества первоисточника;
- культурного контекста;
- соотношения с творчеством исполнителя, в которое включается инвариант, т.е. подтверждение и утверждение своего бытия через других.

В рамках настоящего исследования мы рассмотрели примеры реинтерпретации в творчестве современного российского рок-автора Александра Васильева, лидера группы «Сплин», который относится к числу тех исполнителей, которые нередко используют реинтерпретацию в дополнение к своему собственному репертуару. Мотивация обращения к той или иной эпохи, к тому или иному произведению может быть различной: дань уважения любимому исполнителю, группе; обращение к прошлому, актуализация его в настоящем и прочее.

В контекст творчества Александра Васильева включается Серебряный век, модернизм, постмодернизм и т.д. В результате получается своеобразный диалог культурно-исторических эпох, носителей сознания того или иного времени. В альбомах А. Васильева очень популярна форма написания музыки на стихи русских классиков, например:

«Под сурдинку» на стихотворение Саши Черного,
«Маяк» на стихотворение Владимира Маяковского,
«Конец прекрасной эпохи» на одноименное произведение Иосифа Бродского.

Данный вид реинтерпретации мы предлагаем называть текстовой, в основе данной приема лежит перекодировка из синкретичного вида искусства в синтетический, его можно противопоставить полной реинтерпретации, когда автор обращается к такому же синтетическому произведению (в нашем случае, состоящему из музыки и текста), например, музыкальная композиция А. Макаревича «Паузы» включена в альбом А. Васильева «Черновики», изданный в 2004 году.

В качестве примера полной реинтерпретации мы предлагаем рассмотреть музыкальную композицию А. Башлачева «Петербургская свадьба», которая не включена в альбомы «Спина», но многократно исполнялась на концертах, при этом сопровождалась авторским комментарием, есть ссылка на первоначального исполнителя. Заголовок не изменен.

В данном тексте актуализируются знаковые элементы петербургского пейзажа, черты архитектурного и историко-литературного достояния города. Отличными примерами могут послужить: Летний сад, "двуглавые орлы с подбитыми крыльями", дворцы, мосты и так далее. Все эти образы имеют предельно сниженный, трагестийный характер.

*Сегодня город твой стал праздничной открыткой.
Классический союз гвоздики и штыка.
Защитопаны тугой, суровой, красной ниткой
Все бреши твоего гнилого сюртука.*

Эта строфа противопоставляет небывалую красоту города с его трагедийной историей. Ведь всем известно, что «Петербург – город, построенный на костях». А «союз гвоздики и штыка» создает оппозицию прекрасного и опасного. Стоит отметить, что гвоздика – символическое растение страданий Христа. А если принять во внимание этимологическое чутье А. Башлачева, то можно отметить предметное сходство гвоздя и штыка.

В финальной строфе звучит обращение "мой бедный друг", благодаря чему возникает отсылка к поэме «Медный всадник», а, точнее, к пушкинскому "бедному Евгению", но это Евгений, являющийся двойником Медного всадника.

*По образу звезды, подобно окурка...
Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеши.
Мой бедный друг, из глубины твоей души
Стучит копытом сердце Петербурга!*

Также, в тексте превалирует красный цвет как символ крови, жертвы, сигнала предупреждения: «...суровой, красной ниткой / Красивый алый бант окровленным бинтом», «развернутая кровь, как символ страстной даты, смешается в вине с грехами пополам».

*Спеша стать сразу всем, насилуя невесту,
Стреляли наугад и лезли напролом.*

Помимо этого, много глаголов, в семантике которых заключено насилие, причинение боли:

Из раны бьет Нева в пустые рукава.

В данном контексте Нева наделяется значением крови, которая бьет из раны.

На уровне вербального субтекста реинтерпретация Александра Васильева становится более экспрессивной. Нельзя не заметить, что через особое интонирование можно проследить новое смыслопорождение в данной версии песни. Это выражается в том, что некоторые куплеты Васильев сознательно выделяет за счет увеличения громкости голоса; паузирование также играет немаловажную роль. Надрывность голоса исполнителя подчеркивает зловещность картины Петербурга, безысходность, эмоциональное напряжение и тому подобное.

Кроме того, солист группы «Сплин» на уровне музыкального субтекста несколько изменяет ритмико-мелодическую организацию, подгоняя ее тем самым под свой индивидуальный стиль исполнения. Из-за этого песня звучит более хаотично, символизируя беспорядочность мыслей, неоднозначность душевного состояния, а также нарастание и спады оттенков смысла.

Таким образом, реинтерпретация А. Васильева на «Петербургскую свадьбу» А. Башлачева позволяет говорить о включении Петербургского мифа в контекст творчества солиста группы «Сплин». Помимо этого, подобная система образов Петербурга вписывается и в

культурный контекст, то есть, соотнесенность с традицией рок-поэзии (к примеру, Ю. Шевчука, Б. Гребенщикова, А. Башлачева), а также с тематикой творчества поэтов Серебряного века (например, со стихотворением И. Анненского «Петербург», или одноименным романом А. Белого и т.д.).

В качестве примера текстовой реинтерпретации мы предлагаем рассмотреть композицию на стихотворение В. Маяковского «Лиличка», включенную в альбом 2007 года «Раздвоение личности» под названием «Маяк». Изменение заголовка композиции, положенной на стихи Маяковского, провоцирует порождение новых смыслов: в названии обыгрывается фамилия поэта. Васильевым вычленяется корневая морфема – «маяк». И это является знаковым: служит отсылкой к творчеству Маяковского и формирует отношение самого Васильева к поэту. Создается фамилия-образ, фамилия-символ, Владимир Маяковский человек-маяк, человек-ориентир. Ведь маяки светят в ненастную погоду и спасают моряков от гибели.

Стихотворение начинается с описания комнаты, атмосферы, которая напоминает «главу кручыховском аде» (упоминается поэт-футурист, А. Кручых). «Дым табачный воздух выел» – именно в этом задымленном помещении герой предаётся воспоминаниям, он смотрит в прошлое, как сквозь туман. Но сердце возлюбленной «в железе», и она не способна поддаться этим приятным моментам, когда еще были счастливы. «В мутной передней долго не влезет сломанная дрожью рука в рукав» – снова возникает мотив тумана, неотчетливости происходящего. В передней холодно, но дрожь, наоборот, мешает одеться, согреть себя. В строке «тело в улицу брошу я» герой разделяет свое физическое и моральное состояние. Он отделяет свое тело, делает его автономным, сравнивает с какой-то ненужной вещью, которую выкинули на улицу. В самом начале стихотворения сталкивается три временных пласта. Прошлое:

*Вспомни –
за этим окном
впервые
руки твои,
исступленный, гладил.*

*Настоящее:
Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.
День еще –*

*выгонишь,
можешь быть, изругав.*

И будущее:
*Выбегу,
тело в улицу брошу я.
Дикий,
обезумлюсь,
отчаяньем иссецась.*

И эти временные пласты взаимосвязаны, один плавно перетекает в другой. Лирический герой настолько поглощен своей возлюбленной, что время, его жизнь, его прошлое, настоящее и будущее оказываются единым, неразрывным целым. И во всех этих временных отрезках существует Лиличка: она вплетена в его жизнь. Но герой предпочитает прервать течение времени, он останавливается на настоящем моменте:

*Не надо этого,
дорогая,
хорошая,
дай простимся сейчас.*

Он сравнивает свою любовь с гирей, непосильной ношей, которая преследует его возлюбленную. Герой ассоциирует себя с быком, слоном, который, устав от тяжелого труда, «разляжется в холодных водах» или «царственный ляжет в опожаренном песке». Но он, в отличие от животных, не может отдохнуть от своей любви. Такая любовь героя изматывает, он не видит выхода, кроме самоубийства, но и тут он осознает, что сам не в силах избавиться себя от страданий:

*И в пролет не брошусь,
и не вытью яда,
и курок не смогу над виском нажать.
Надо мною,
кроме твоего взгляда,
не властно лезвие ни одного ножа.*

Лирический герой понимает всю трагичность ситуации, понимает, что его любовь разъедает не только его самого, но и его возлюбленную: «душу цветущую любовью выжег». Он надеется, что

неумолимый ход времени, череда ежедневных дел помогут забыть ту, боль, виновником которой он стал: *«суетных дней взметенный карнавал растреплет страницы моих книжек...»*

*Слов моих сухие листья ли
заставят остановиться,
жадно дыша?*

*Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.*

Герой осознает неотвратимость прощания, *«слов сухие листья»* не смогут остановить ее, все признания героя как сухие листья – мертвы и ни для чего непригодны. Они уже отжили свое, радовали возлюбленную в пору расцвета их отношений. Но сейчас настала осень, пора увядания.

Синтаксические средства выразительности, например, параллелизм строения: *«кроме любви твоей мне нету моря», «кроме любви твоей, мне нету солнца», «кроме звона твоего любимого имени...»* усиливают отчаяние героя; заставляют почувствовать, насколько важна ответная любовь для него. Анафора *«и в пролет не брошусь, и не выпью яда, и курок не смогу над виском нажать»* создает градационную интонацию, повышается эмоциональность.

Таким образом, тема трагической любви, ставшая роковой для Владимира Маяковского включается в контекст творчества Александра Васильева. Прежде всего, включение состоялось за счет содержательного наполнения стихотворения. Для Васильева также тематика любви, кризиса отношений является близкой: эта тема раскрывается в таких композициях, как: *«Скажи, что я ее люблю», «Прочь из моей головы», «Пластмассовая жизнь»* и т.д.

Самоотречение лирического героя Маяковского соотносится с самоотречением героя Васильева: *«Скажи, что я ее люблю, без нее вся жизнь равна нулю», «по буквам, по слогам возьми мои слова и брось к ее ногам».*

Обращение к тексту-источнику, в частности, к автору стихотворения обыгрывается. Изменение заголовка стихотворения несколько изменяет смысл композиции Васильева. Несмотря на то, что она проникнута трагическими нотами, герой Васильева видит свет маяка в темноте, верит в спасение и проблески счастья в бушующем море любовных страстей.

Итак, в ходе анализа мы выявили некоторые закономерности. Обращение к любовной лирике Владимира Маяковского свидетельствует о диалогическом характере изучаемого нами явления. Тема трагической любви, любви-страдания является типичной для всего творчества группы «Сплин». Стоит отметить, что Васильев, изменяя название стихотворения, по-своему переосмысляет и обыгрывает фамилию и, может быть, все творчество Маяковского. Это становится выражением собственных взглядов на личность поэта.

Стоит отметить, что при текстовом типе реинтерпретации происходит перекодировка из синкретичного вида искусства и синтетический, а это, в свою очередь, указывает на обновление, пересмотр формы произведения.

Кроме того, заимствованные тексты переосмысляются и на других уровнях:

1) обращение к личности и творчеству первоисточника. Например, отсылка к личности В.Маяковского при изменении названия стихотворения позволяет Васильеву привнести оттенок субъективности в восприятии данного поэта, попытаться выразить свое видение его личности, его судьбы;

2) заимствование произведения из одного культурного контекста и помещение его в другой позволяет переосмыслить многие факты современности, будь то политическая ситуация или мироощущение отдельного человека;

3) подтверждение и утверждение своего бытия через бытие других стало возможным в ходе выбора произведений для заимствования. Ключевые темы для творчества Васильева: миф о Петербурге, категория времени, декадентская любовь, хаос в сознании лирического героя – все эти темы нашли свое преломление и переосмысление в реинтерпретациях лидера группы «Сплин».

ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. - Саратов, 2009.

Статья рекомендована О.Ю. Багдасарян

Л.А. ЮДИН

*(Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-31

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,444

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА

Аннотация. Статья посвящена феномену графического романа и его генетической связи с драматургией. Изученные признаки, сближающие графический роман с драмой, рассмотрены на примере графических адаптаций романов М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Ключевые слова: графический роман, комикс, драма, М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита», Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание».

В эпоху так называемого визуального взрыва появились новые синтетические жанры. Одним из самых известных жанров, завоевавших популярность с середины XX века, является комикс. Сегодня, анализируя феномен комикса, исследователи стали употреблять термин «графический роман». Зачастую данный термин используется авторами комиксов, с целью отделить свои произведения от основной массы комиксов, которые рассчитаны либо на детскую аудиторию, либо на массовую. Также термин подразумевает, что содержание произведения рассчитано в большей степени на взрослых и интеллектуально подготовленных читателей.

К жанру комикса обращались такие писатели, как Курт Воннегут, Нил Гейман, Ричард Матесон, Стивен Кинг, Рей Бредбери, Умберто Эко, Даниил Хармс. Технику комикса использовали в своих работах такие художники, как Казимир Малевич, Фрэнк Фразетта, Жан Жиро, Мило Манара. Во многих странах мира «рассказы в картинках» занимают одну из главных позиций массовой культуры: например, во Франции, Бельгии, Германии комикс, или по сложившейся традиции в исследовательской литературе, графическая проза, стоит на одном уровне с традиционными литературными произведениями и признается отдельным видом искусства; в Японии манга имеет свою традиционную школу и считается национальным достоянием; в США

– это десятки тысяч тиражей каждый месяц, различные премии и фестивали; в Англии комикс используется в педагогике, а именно, создаются адаптации классических литературных произведений. За последние годы интерес к комиксу проявили ученые различных областей: литературоведы, культурологи, социологи, языковеды, семиологи. По мере развития комикса, в жанре сформировалось несколько основных разновидностей, одна из которых – это адаптация классических литературных романов в комиксной форме.

До середины XX века комикс практически не изучался, за исключением работ некоторых художников, где комикс присутствует только лишь в качестве особого способа изображения. В середине века ситуация изменилась – комикс стали воспринимать всерьез. Умберто Эко по этому поводу говорил: «Минуло то время <...> когда критическое исследование феномена комикса сопровождалось <...> хором упреков» [Русский комикс 2010: 30]. Первые цельные научные исследования феномена комикса появились лишь в последней четверти XX века в США.

Французский кинокритик Жорж Садуль в своей книге «Всеобщая история кино» назвал комикс рассказом в картинках, тем самым выделив одно из главных свойств комикса – *повествование*. Любой комикс содержит в себе какую-либо историю, рассказ, повествование которого может строиться не только на сочетании изображения и текста, но и при помощи изолированных от текста изображений: даже при отсутствии вербальных символов в кадре повествование остается, выражаясь за счет невербальных компонентов, которые строятся в определенной последовательности. Комикс – «это именно “рассказ в картинках”, но не “картинки к рассказу”; не иллюстрированное повествование, сколь бы обильны ни были иллюстрации, – но повествование картинками, “иллюстрируемое”, по необходимости, вспомогательными текстами» [Русский комикс 2010: 10]. Именно повествование является тем главным «ядром» комикса, которое определяет его своеобразие и «роднит» комикс с литературой, отсюда следует уже сложившаяся в исследовательской литературе традиция называть комикс графической прозой.

Несмотря на то, что комикс немногословен, он «принципиально полон: то, чего не хватает литературному тексту (интерьер, внешний вид и т. п.), дает картинка; то, чего не хватает изолированному изображению (предыстория, речь, последствие и т. п.), дают текст и соседние картинки» [Русский комикс 2010: 42]. В таком коррелированном повествовании и проявляется синтезированность комикса.

Вербальный текст, в основном, лишен описательной стороны (эту функцию выполняет картинка) и состоит из диалогов, монологов и иногда из авторских ремарок. О драматургическом построении текста писал современный российский писатель В. Ерофеев в своей книге «В лабиринте проклятых вопросов». Вербальный нарратив комикса тяготеет к драматургическому принципу, ему свойственна парность героев (чаще всего противоположных со знаком «+» и «-»), поскольку «основной текст драматического произведения – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов» [Хализев 2009: 304]. Подобно тому, как в драме реплики располагаются друг за другом с новой строки, в комиксе текст принимает ту же структуру, выстраивая повествование в диалогической форме.

Для иллюстрации драматургической структуры графического романа рассмотрим разворот из адаптации «Мастер и Маргарита», созданной по мотивам одноименного романа М.А. Булгакова А. Климовским и Д. Шейбал в 2008 году. На развороте изображен крупным планом разговор Понтия Пилата и Иешуа в момент, когда Иешуа приводят к Пилату. Здесь размещено два одинаковых столбца из кадров: слева в кадрах изображен Пилат, а справа – Иешуа, которые произносят свои реплики из диалога. На следующем развороте есть только один кадр, занимающий обе страницы. Слева в кадре, опять же, находится Пилат, справа – Иешуа, а в середине кадра расположены филактеры: слева в середине реплики Пилата, справа реплики Иешуа. Расположение филактеров таково: слева представлена реплика Пилата, справа, чуть ниже, располагается реплика Иешуа. Так филактеры доходят до конца страницы. Здесь присутствует два героя, необходимых для диалога. Изображения Пилата и Иешуа на развороте имитируют действующих лиц драмы, а филактеры – реплики. Такое расположение вербального и невербального текста полностью соответствует технике расположения драматургического текста.

Роман М. Булгакова насыщен диалогами, монологами и репликами. Д. Шейбал и А. Климовский, желая избежать сокращений речи персонажей, насыщают комикс большим количеством кадров. К примеру, если обычно в комиксах самое большое количество кадров, расположенных на странице, приравнивалось к пяти-шести кадрам, то в комиксе «Мастер и Маргарита» нередко встречаются страницы, где это число равняется девяти. Такое плотное заполнение страницы кадрами позволяет как можно полнее и точнее передать содержание романа М. Булгакова. Конечно же, в комиксе присутствуют страницы, в которых не более двух-трех кадров. Но примечательно само

наполнение таких кадров – филактер с речью персонажа занимает значительную часть или даже половину кадра. Большая площадь, выделенная под филактер, позволяет авторам, не сокращая текст оригинала, помещать его в комикс. Также сохранению авторского текста способствует наличие описательно-вербальных филактеров, например:

«Любовь поразила их обоих. Они встретились каждый день» [Булгаков 2012: 11].

«В полдень она приходила к его окну» [Булгаков 2012: 12].

«Его роман зачаровывал ее» [Булгаков 2012: 13].

«Тем же вечером в театре Варьете» и т. д. [Булгаков 2012: 68].

В комиксе такие вставки принимают вид авторских ремарок, характерных для драматургической формы текста.

В современной исследовательской литературе общепринятой моделью комического времени является модель, введенная С. Макклаудом и У. Айснером, в центре которой – представление о «проекции времени на пространство». Фактически время в комиксе приравнивается к пространству. Комикс тяготеет к драматургическому повествованию, а «все драматические формы, как писал Ф. Шиллер, делают прошедшее настоящим» [Хализев 2009: 304]. Аналогичное время и в комиксе – все происходит «здесь и сейчас». Видимость такого настоящего времени создается при помощи линий движения и звуковых эффектов [Макклауд 1993: 116–117]. Движение может находиться как внутри кадра, создаваемое посредством художественных приемов, так и за его пределами. «Кадры разделяют время и пространство на череду отдельных моментов» [Макклауд 1993: 67].

В буквальном переводе с древнегреческого языка драма означает «действие». Действие же для графического романа одно из ключевых понятий. Комиксный нарратив старается выделить наиболее динамичные сюжетные эпизоды и исключить статичные без вреда для основной темы. Эпизоды, в которых есть действие, развитие, движение, составляют основу любого комикса. При постановке пьесы в театре заметно, что даже во время обычного диалога или монолога, актеры не стоят на месте – они перемещаются по сцене, жестикулируют. То же самое в комиксе: герои редко находятся в одном месте – они постоянно перемещаются, взаимодействуют с другими персонажами, находятся в центре практически всех событий. Такое повествование приобретает, свойственную графическому роману, черту – динамизм, а также существенно теряет в объеме.

Графический роман издается в твердом переплете объемом около 50 страниц или больше, что характерно (в плане объема) для драмы.

В качестве иллюстрации вышеизложенного рассмотрим комикс-адаптацию «Преступление и наказание», созданную японским художником Осаму Тэдзукой по мотивам романа Ф. М. Достоевского.

Осаму Тэдзука, автор более семисот томов манги, по праву считается «отцом» современных японских комиксов – манги. «Преступление и наказание» – это адаптация одноименного романа Ф.М. Достоевского, сделанная О. Тэдзукой в 1954 году для детской аудитории в виде комикса. «Адаптируя роман для детей, я значительно сократил его сюжет и кардинально изменил образ одного из его ключевых персонажей – Свидригайлова» [Тэдзука 2011: 133]. Тем не менее, книга О. Тэдзуки практически не продавалась. Сам автор по этому поводу высказал мысль, что «даже в переработанном виде произведение оказалось слишком сложным для детского восприятия» [Тэдзука 2011: 133].

Несмотря на существенное сокращение сюжета, изменение героев и композиции, О. Тэдзуки удалось сохранить основную тему произведения Ф. М. Достоевского. Нарратив романа словно разрезается О. Тэдзукой на отдельные эпизоды и заново склеивается, но уже в другой последовательности. Действие внутри романа Ф.М. Достоевского проходит в течение длительного времени, у О. Тэдзуки все повествование проходит в течение одного дня. Время романа, переносимое в комикс, как бы сжимается, становится очень плотным, и, по мере сжатия, достигает определенного предела, когда время практически исчезает, становится невидимым, по-другому говоря, время становится комиксным – здесь и сейчас. Персонажи не ложатся спать, не встают утром с кровати, не следят за временем. Если в одном кадре мы видим ночь, то уже через несколько кадров мы можем увидеть день, несмотря на то, что реальное время происходящего занимает лишь несколько минут.

Принцип «здесь и сейчас» обусловлен и выбором кадров в комиксе. Рассмотрим пример: эпизод, когда Раскольников после убийства забегает к себе в каморку и падает на кровать. Можно объяснить кадры, на которые разбит эпизод:

- 1 кадр: Раскольников изображен вбегающим в дом, где он живет.
- 2 кадр: Раскольников показан бегущим по лестнице.
- 3 кадр: Раскольников распахивает дверь к себе в каморку.
- 4 кадр: Раскольников падает на кровать [Тэдзука 2011: 36].

Очевидно, что все кадры показывают пик совершения действия. В первом кадре персонаж должен попасть в помещение, поэтому он показан не подбегающим к дому, не уже вошедшим в дом, а именно входящим в него. То есть в процессе попадания внутрь пиковым действием будет момент вхождения в дом, именно это действие и показывается в кадре.

Этот же принцип можно увидеть и в других случаях. Например, в третьем кадре: герой распахивает дверь, он не берется за ручку двери, не начинает ее открывать, не захлопывает ее, войдя вовнутрь, он именно распахивает ее, то есть в кадре показан пик процесса.

Схематично работу этого принципа можно показать так: до – *сейчас* – после. И «сейчас» в данном случае будет тем самым пиком действия. В такой работе данного принципа можно увидеть базовое устройство графического романа, речь идет о времени «здесь и сейчас». Можно говорить о том, что комикс стремится к выделению действия, к динамике сюжета. Если персонажи ведут диалог, комикс «заставляет» их двигаться – примером может послужить диалог Порфирия Петровича и Раскольниковца [Тэдзука 2011: 106–115]. Если герой статичен и погружается в размышления, комикс визуализирует его мысли в движении, например, это происходит, когда Разумихин читает статью Раскольниковца [Тэдзука 2011: 32–36].

В исследовательской литературе при описании комикса используют кинематографическую терминологию: кадр, сценарий и так далее. Для кинематографа драматургия первична, поскольку она создает сюжетно-образную концепцию и основу – сценарий. Современные же графические романы зачастую становятся основой сюжета для кинофильма, что еще раз подтверждает связь графического романа и драмы, а также серьезные нарративные возможности комикса как жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита: роман-комикс / М. А. Булгаков; пер. с англ. С. Долотовской. – М. : Астрель : CORPUS, 2012. – 128 с.

Макклауд, С. Понимание комикса. Невидимое искусство / С. Макклауд; пер. с англ. СтудияА7. – США : Kitchen Sink, 1993. – 216 с.

Русский комикс: сб. статей / идея Ю. Александрова; составление Ю. Александрова и А. Бархаза. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 352 с. ; ил.

Тэдзука, О. Преступление и наказание / О. Тэдзука; пер. с яп. Г. Соловьева. – Екатеринбург : Фабрика комиксов, 2011. – 144 с.

Хализев, В. Е. Теория литературы. – 5-е издание : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Академия, 2009. – 432 с.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.Ю. Багдасарян

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабук Александр Вадимович – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета им. Я. Купалы. Преподаватель английского языка Гуманитарного колледжа «ГрГУ им. Я. Купалы».

E-mail: alexander-babuk@yandex.ru

Научный руководитель: Татьяна Евгеньевна Автухович – доктор филологических наук, профессор Гродненского государственного университета им. Я. Купалы.

Баруткина Мария Олеговна – магистрант первого года обучения филологического факультета института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

E-mail: lovelymeri@mail.ru

Научный руководитель: Лариса Рудольфовна Клягина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Буркова Евгения Сергеевна – аспирант кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова

E-mail: swallow87@ukr.net

Научный руководитель: Нина Михайловна Раковская – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова.

Ворошилова Мария Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры риторики и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

E-mail: shinkari@mail.ru

Высоцкая Юлия Сергеевна – аспирант филологического факультета института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

E-mail: filolog2004@yandex.ru

Научный руководитель: Виола Викторовна Эйдинова – доктор филологических наук, профессор Уральского Федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Давыдова Елена Вадимовна – студент третьего курса Челябинского государственного педагогического университета, филологический факультет.

Е-mail: ElenaDavydova1995@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Эдуардовна Сейбель – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета.

Данилова Наталья Александровна – студент пятого курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Е-mail: natashkin.ml@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Валерьевна Садовникова – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета.

Двоенко Яна Юрьевна – аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета.

Е-mail: Vanilnaya_ya@list.ru

Научный руководитель: Ирина Викторовна Романова – доктор филологических наук, заведующая кафедрой, профессор Смоленского государственного университета.

Денисова Ольга Евгеньевна – соискатель кафедры русской литературы XX – XXI вв. и истории зарубежной литературы Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева.

Е-mail: d.olga@mail.ru

Научный руководитель: Петр Александрович Ковалев – доктор филологических наук, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева.

Джаббарова Егана Яшар кзы – магистрант первого года обучения филологического факультета института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

E-mail: EganaTheOne@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор Уральского Федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Дубровских Татьяна Сергеевна – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

E-mail: dubro2@mail.ru

Научный руководитель: Елена Владимировна Пономарева – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Дудко Андрей Эдуардович, преподаватель кафедры иностранных языков Орловского института искусств и культуры (ОГИИК).

E-mail: dudko-88@inbox.ru

Научный руководитель: Татьяна Витальевна Ковалева – доктор филологических наук, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева.

Закроева Галина Андреевна – магистрант второго года обучения филологического факультета Смоленского государственного университета.

E-mail: galina.zakroeva@bk.ru

Научный руководитель: Ирина Викторовна Романова – доктор филологических наук, заведующая кафедрой, профессор Смоленского государственного университета.

Идрисова Зарина Сабрагалеевна – магистрант первого года обучения, институт филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета.

E-mail: azura667@gmail.com

Научный руководитель: Игорь Евгеньевич Лоцилов – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета.

Кадочникова Ирина Сергеевна – кандидат филологических наук, декан факультета высшего образования, заведующая кафедрой общегуманитарных и естественнонаучных дисциплин Восточно-Европейского института, Ижевск.

E-mail: irkadokh@mail.ru

Карбивничая Мария Геннадьевна – студент пятого курса института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

E-mail: marii2812@gmail.com

Научный руководитель: Татьяна Николаевна Бреева – доктор филологических наук, профессор Казанского федерального университета.

Ким Елизавета Сергеевна – аспирант кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова.

E-mail: lb22@mail.ru

Научный руководитель: Нина Михайловна Раковская – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой литературы Одесского национального университета имени И.И. Мечникова.

Кирпичева Мария Витальевна – студент четвертого курса филологического факультета института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

E-mail: Maria200701@mail.ru

Научный руководитель: Наталия Викторовна Пращерук – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Косенкова Анна Александровна – студентка русского отделения филологического факультета Одесского национального университета имени И.И. Мечникова.

E-mail: anksnky@mail.ru

Научный руководитель: Светлана Александровна Фокина – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И.И. Мечникова.

Ламеко Любовь Геннадьевна – магистрант кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета.

E-mail: liubou.lameka@gmail.com

Научный руководитель: Ульяна Юрьевна Верина, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Белорусского государственного университета.

Максимкин Владимир Александрович – студент пятого курса филологического факультета Петрозаводского государственного университета.

E-mail: ruslitemig@mail.ru

Научный руководитель: Инна Николаевна Минеева – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики филологического факультета Петрозаводского государственного университета.

Машковский Михаил Борисович – студент пятого курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

E-mail: poligrafov2010@yandex.ru

Научный руководитель: Игорь Анатольевич Голованов – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета.

Меньщикова Анна Манасовна – аспирант кафедры русской литературы XX и XXI вв. департамента филологии Уральского Федерального университета имени Б.Н. Ельцина.

E-mail: menanman@rambler.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор Уральского Федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Михайлова Мария Андреевна – аспирант второго года обучения кафедры русской литературы XX и XXI вв. департамента филологии Уральского Федерального университета имени Б.Н. Ельцина.

E-mail: 17miles@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор Уральского Федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Огнев Даниил Алексеевич – студент четвертого курса факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета.

Е-mail: cairparavel@yandex.ru

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Поспелова Оксана Вячеславовна – магистрант второго года обучения Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Е-mail: oksana.pospelowa@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Александровна Рогачева – доктор филологических наук, профессор Тюменского государственного университета.

Потапова Зоя Сергеевна – аспирант первого года обучения кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Е-mail: potapova.zoya@yandex.ru

Научный руководитель: Елена Владимировна Пономарева – доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Пушкина Мария Сергеевна – магистрант первого года обучения кафедры зарубежной литературы института гуманитарных наук и искусств Уральского Федерального университета имени Б.Н. Ельцина.

Е-mail: mariiapushkina5@gmail.com

Научный руководитель: Лариса Александровна Назарова – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета имени Б.Н. Ельцина.

Решетникова Екатерина Владимировна – студентка пятого курса института филологии, культуры и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Е-mail: katya_reshetnikova@list.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета.

Рудницкая Юлия Кирилловна – выпускница бакалавриата Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Научный руководитель: Ян Сергеевич Левченко – кандидат филологических наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Смирнова Анастасия Владимировна – выпускница Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

E-mail: dobri_evening@mail.ru

Научный руководитель: Мария Борисовна Ворошилова – кандидат филологических наук, доцент кафедры риторики и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Тыщук Дарья Сергеевна – аспирантка кафедры теории литературы и компаративистики Луганского национального университета им. Тараса Шевченко.

E-mail: tyshhuks@mail.ru

Научный руководитель: Александр Андреевич Галич – доктор филологических наук, заведующий кафедрой, профессор Луганского национального университета им. Тараса Шевченко.

Федорова Елизавета Юрьевна – студентка четвертого курса филологического факультета Петрозаводского государственного университета.

E-mail: ruslitemig@mail.ru

Научный руководитель: Инна Николаевна Минеева – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики филологического факультета Петрозаводского государственного университета.

Фролова Евгения Валерьевна – студентка четвертого курса Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Е-mail: frolova.zh@yandex.ru

Научный руководитель: Илья Владимирович Кукулин – кандидат филологических наук, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Цыкунова Оксана Сергеевна – студентка третьего курса филологического факультета Челябинского государственного педагогического университета.

Е-mail: tsykunova_oksana@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Эдуардовна Сейбель – доктор филологических наук, профессор Челябинского государственного педагогического университета.

Юдин Лев Алексеевич – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Е-mail: dalistar@yandex.ru

Научный руководитель: Татьяна Федоровна Семьян – доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного университета.

SUMMARY

Babuk Alexander. The transformation of the myth of the childhood in F. Dostoevsky's oeuvre: phenomenological aspect

This research is devoted to the elaboration of childhood myth concept in man's consciousness, its historical evolution as a psychocultural phenomenon is shown in the article. It is shown its development in at the example of F. Dostoevsky's works. Phenomenological method of text analyses helps to reveal such structural and semantical the myth of a childhood chronotope components in F. Dostoevsky's works as idyll, the cult of the nature, childishness as a "golden age" mythologem and also the family, home and parents' archetypes and the love to the past are also asserted in the article.

Keywords: child, childhood, "golden age", transfiguration, myth of the childhood.

Barutkina Maria. The "Book of Revelation" by John the Evangelist in creative dialogue Voloshin – Dostoyevsky

The last book of the Bible becomes the basis for dialogue in culture between the two epochs: classical literature and modernism. Considering not the problem of influence, but the co-creation, we come to the idea of mutual enrichment of two artistic worlds with new meanings. Religious type of consciousness allowed Voloshin and Dostoevsky to make the "Book of Revelation" the basis for dialogue, and the field of dispute and agreement.

Keywords: Apocalypse, Dostoyevsky, Voloshin, dialog in culture, destiny of Russia, distemper, Last Judgment.

Burkova Evgenia. World of classic literature of N. Gogol in critical reflexion of L. Shestov

This article has got the analyses of critical reflexion of L. Shestov, which is turned to the interpretation of texts of N. Gogol. The conception of literature, type of psychology, which were made by L. Shestov through "walking by the soul" of writer, are described. The special meaning of fantasy and myths, type of perception of writer are picked out.

Keywords: literature criticism, type of psychology, fantasy, archetype.

Danilova Natalia. **Picturesque of early Mayakovsky's lyrics**

Article to comprehension of picturesque of early Mayakovsky's lyrics consecrates. The origins of the Mayakovsky's interest to synthesis of painting and literature are recognized. The connection of Mayakovsky's lyrics with the modernist trends in art (Impressionism, Expressionism and Cubism) is ascertained. The picturesque is considered on different levels that clarifies author's conception of world and human being.

Keywords: Vladimir Mayakovsky, picturesque, creator, synthesis of arts, Futurism, author's conception of world and human being, creativity of life.

Davydova Elena. **The problem of memory in dramas C. Dennig "Exstasy Rave" and K. Steshik "Ephemeral"**

The article deals with the problem of memory, relationships generations, morality of modern society on a material plays C. Dennig "Exstasy Rave" and K. Steshik "Ephemeral". To solve these problems, both authors have resorted to ekphrasis (television and photo), the installation of the fragments, pushing position characters that embody different ages, cultural background, vision of reality.

Keywords: New drama, german drama XX-XXI cc., ekphrasis, the installation of the fragments.

Denisova Olga. **Destiny of poet-reemigrant Yu.B. Sofiev**

The purpose of this article is to track the creative biography of the poet-reemigrant Yu.B. Sofiyev who came back to the USSR in 1955. Some his poems were published in the Soviet magazines: "Hunting vastness", "Fisher sportsman", "Tourist tracks". Features of subject and composite structure of poems of Yu.B. Sofiyev during this period testify to painful search by the poet of a way to the Soviet reader.

Keywords: poet-reemigrant, hunting magazines, Soviet poetry, art truth.

Dubrovskikh Tatyana. **The integrating function of the motif of modification in Nikolai Aseev's book "The prose of the poet"**

In the article the motif of modification within Nikolai Aseev's "The Prose of the Poet" is considered. Forming the general semantic field this dominant narrative unit represents the dual relationship between the man and reality in the transition period and organizes complex conceptual integrity of the artistic unity.

Keywords: Nikolai Aseev, book, artistic unity, cyclization, motive structure.

Dudko Andrei. Tyutchev as Byron's translator

This article deals with the translation of Byron's poem made by Tyutchev in 1827. Comparing with other translations of this classic romantic poem Tyutchev's version made in rather an accurate and expressive way, anticipating a unique Lermontov's experiment. Despite Tyutchev's negative relation to "Byronism" it is pertinent to speak about the translation of "Lines written in an album, at Malta" poem as about one of the best translations in Russian literature of the nineteenth century.

Keywords: Byron, Tyutchev, poetic translation, Russian-English literary ties, rhythm, rhyme system.

Dvoenko Yana. Lyrical communication and the image of beloved in J. Brodsky's book "New Stanzas to Augusta"

The article contains investigation of influence of lyrical addressee "beloved" to development of the plot of J. Brodsky's book "New Stanzas to Augusta". Throughout the book, female image transforms into source of existence and creativity – Muse. Accordingly, an attitude of lyrical subject changes: from romantic experience to philosophical comprehension of love relationship as spiritual experience

Keywords: J. Brodsky; lyrics; lyrical addressee; lyrical hero; motives; lyrical communication.

Dzhabbarova Egana Yashar kzy. The pronoun game in the early lyrics of Marina Tsvetaeva

The article proposes to consider the pronoun game in the early poetry of Marina Tsvetaeva. Trace the movement of poetic personality and ontological laws of its poetic world. Considered pronominal forms characteristic of the early period of creativity. The analysis identifies some models of pronoun game, which we attribute models like "I", "I – thou", "I – You". Material helps us in the future to trace the connection of early and late periods of creativity.

Keywords: Marina Tsvetaeva, Silver Age poetry, the early poetry, the pronouns game, dialogue.

Fedorova Elisaveta. Novel of A.M. Piatigorsky «Philosophy of the one lane»: the problem of genre

The paper presents observations on the specificity of the A.M. Piatigorsky's novel "Philosophy of the one lane" (1989). By its nature, the novel is syncretic. It combines elements of the philosophical novel (the plot, principles of representation of the reality) and metanovel (the introduction

of opposite origins, generation of multiple time schemes, such as doer and observer, clash of characters in the dialogues and their transference onto the meta-level).

Keywords: A.M. Piatigorsky, philosophical novel, metanovel.

Frolova Evgeniya. **Contemporary Russian rap culture topological analysis**

This article deals with contemporary Russian rap compositions and explores how does author's interest in socio-political themes influences on it. It shows the development of Russian rap-culture and analyses the topological sphere of contemporary Russian rap-compositions. The article also compares politicized Russian rap-culture with non-politicized one.

Keywords: topos, topics, rap, Russian rap, culture, music, social and political reflection.

Idrisova Zarina. **“Small tales” genre in the Russian periodicals of the 1900s**

The article explores the genre features of “Tales” by F. Sologub, and formulates a definition of the genre «small tale», examines the role and meaning of symbols in small prose texts. In the context of the era are considered works of imitators of Sologub: Benedict Katlovker, Eugeniy Sno and others. There is a comparative analysis conducted to identify the originality of literary texts, the specifics of the author's vision, genre characteristics, and features of construction and language of works.

Keywords: Russian literature, literary criticism, F. Sologub.

Kadochnikova Irina. **The problem of social identity and national mentality in the poetry of V. Frolov**

The article is about the social identity of the lyrical “I” of V. Frolov, its correlation with the archetypes of a fool for Christ's sake, skomorokh. It allows to speak about the hero of the Frolov as the embodiment of national mentality – in particular, such characteristics as humility, spirituality, generosity, sacrifice.

Keywords: regional literature, lyric poetry, national mentality, identity, fool for Christ's sake, skomorokh.

Karbivnichaya Maria. **Artistic originality decision problem of a personal identity in the play by Eugene Grishkovets “Siege”**

The article analyzes the ways of representing the problem of personal identity in the play Grishkovets “Siege” within the opposition, “I -and-the

world”, reveals the basic way of its development and solution. The problem of personal identity is updated by including the situation of communicative failure and lined up on the basis of its communication models. The solution of problem by the means of psychoanalytic symbolism, provide opportunities for other, non-verbal communication levels.

Keywords: the problem of personal identity, communicative failure, opposition “I -and- the world”, communication model.

Kim Elisaveta. The author's model of the world in the early works of S.N. Sergeev-Tsensky (“Diphtheria”, “Tundra”)

The article deals with the author's model of the world of S.N. Sergeev-Tsensky. In the center of research are short stories and novels written 900-ies of XX century. The accent is made on existential outlook of the author caused a crisis of cultural-historical consciousness transitional period.

Keywords: author's model of the word, space, existential motives of melancholy, fear, loneliness.

Kirpicheva Maria. “The appeal of a man to the heaven”: about the “River of times” by B.K. Zaitsev

The article is dedicated to the final B.K. Zaitsev's book “The river of times”, which represents the author's outlook also his complete mastery of the art of literature. The psychology of the main characters, their peculiarity and at the same time their spiritual kinship is revealed through the language and technique of narration, the usage of observations on the semantics of colour and details.

Keywords: Zaitsev, author-preacher, narration, style features, semantics of colours, creation of artistic atmosphere, type of religious consciousness.

Kosenkova Anna. Authorial transformation of magic mirror in the poem of J. Brodsky “From nowhere with love...”

The phenomenon of specular understanding potential in the poem of J. Brodsky “From nowhere with Love ...” in the article represents. The research includes such parameters: world of the poet in the text, as the transformation of the ancient mythemes; interpreting the symbolism of mirrors; intertextual references to the antiquity and «Metamorphoses» of Ovid.

Keywords: love incantation, transformation, performativity and suggestion, communication, subtext, symbolism, intertextuality, mytheme.

Lameka Liubou. **The composition of the book of S. Biryukov “Sphinx” (2008)**

The article studies the composition of the “Sphinx” by S. Biryukov. The mechanisms of storytelling about Giving Voice, compositional techniques and the composition of the image system considered.

Keywords: S. Biryukov, «Sphinx», composition, imagery, plot.

Maksimkin Vladimir. **N.S. Leskov and Origen: the reconstruction of the experience of interaction and repulsion**

The article deals with the influence Origen's philosophy on the N.S. Leskov's creative works at the 1880s. The Origen's phenomenon, so ambiguous, but deeply ethical, contributed to the development of specific N.S. Leskov's areas – “Righteousness” and practical Christianity.

Keywords: Origen, N.S. Leskov.

Mashkovskiy Mikhail. **Miracle in the space-time structure of verbal narratives about Evdokiya Chudinovskaya**

In the article makes attempt to find out the place of a miracle in its interaction with such art categories as space and time. Research conducts on verbal narratives about Saint Evdokiya Chudinovskaya. In the research process shows up close link between miracle and sacredness in the folk consciousness, what makes possible to draw conclusions concerning chronological organization of verbal narratives about Evdokiya Chudinovskaya. Time rates in connection with main miracles, which are presented by the saint and her grave. Researches miraculous semantics of places, which are usually connected with activity of Evdokiya Chudinovskaya by the folk consciousness.

Keywords: miracle, space, time, sacredness, verbal narratives, Saint Evdokia Chudinovskaya, Chelyabinsk region.

Menshchikova Anna. **“Poem without a hero” by Anna Akhmatova: specifics of prose text insertions**

The article is devoted to the consideration of kinds of prose insertions and the analysis of specificity of their variation in A. Akhmatova's “Poem without a hero”. The research is based not only on the permanently included insertions in all versions. The prose fragments once arisen in some “Poem” versions or appeared only in the drafts are considered too, because the analysis of all of them allows retracing the process of “Poem without a hero” formation. Different roles of the prose inserts and their continuous

variance during nine versions of the text permit to consider them in relation to the poetic of incompleteness.

Keywords: “Poem without a hero” by A. Akhmatova, prose insertions, variation, poetic of incompleteness.

Mikhailova Maria. Literary memoirs on the pages of “Novy Mir”: the problem of historical, cultural and personal memory

The article is devoted to study of the category of time in the memoirs of B. Pasternak “People and Situations” (1967), I. Ehrenburg «People, years, life» (1960-1965) and V. Kataev «The grass of oblivion» (1967), published in the journal “New World” (“Novy Mir”) in the era of “Thaw”. The author analyses biographical, historical and epic time, specifics of the category of time in the memoirs.

Keywords: The New World, memoirs, Thaw, B. Pasternak, I. Ehrenburg, V. Kataev, category of time.

Ognev Daniil. The image of death-worker by N.S. Gumilev due to creative evolution

The image of death-worker in poetry of N.S. Gumilev is examined in the article. Conclusions are drawn based on analysis of it in the poems “Beyond the Grave” (1907) and “The Worker” (1916) about sort of changes for nine years period; the image itself is considered as the reflection of the poet’s creative evolution.

Keywords: Gumilev, the image of death-worker, Symbolism, Acmeism, creative evolution.

Pospelova Oxana. “Scythian” and “Khlysts” origins of a symbol image “White India” in N. Klyuev’s poetry

In article, there are “Scythian” and “Khlysts” origins of a phenomenon of White India in N. Klyuev’s poetry, leaders to understanding of a symbol image as the ideal model of the world which is built on the religious and esthetic bases. Within the framework of «Scythian problematics» N. Klyuev and A. Bely’s creative dialogue about the nature and life of the poetic word is shown.

Keywords: «skifstvo», «khlystovstvo», White India, poligenetism, life of the poetic word.

Potapova Zoya. M. **Veller cycles “Legends of Nevsky Prospect”, “Fancies of Nevsky Prospect”, “Legends of the Arbat”: the problem of the genesis of the genre**

The article on the material of M. Veller books reveals the basic questions concerning the transformation of the genre of the cycle in the XX century, especially the works of genre affiliation united in the cycle.

Keywords: cycle, cycling, genre, legend, saga, fantasy, tale.

Pushkina Maria. **Symbolism of a number in the novel “Letter from an Unknown Woman” by Stefan Zweig**

The target of the research is to find correlation between women’s life and the numbers, which form plots of the novel. Referring to some mythological, biblical and numerological aspects of meaning, researcher tried to classify the numbers in the novel and the prevalence of their application. There concluded, that numbers, being used in author’s way, can build the structure of the text.

Keywords: short story, symbolism, numerology, figure of the main character, mythological aspect.

Reshetnikova Ekaterina. **The key motives of the book “Nedetskaya yeda: Bez sladkogo” by Linor Goralik**

This article focuses on the book “Nedetskaya yeda: Bez sladkogo” (Meals not for Kids: No Sweet) by Linor Goralik published in 2004. We have tried to trace the key motives of the book, especially the motive of food and animal life, and establish their meaning and function.

Keywords: motive, genre, blog, transgression, food, animals, non-fiction, humor.

Rudnitskaya Julia. **The Poetics of a Cinematographic Novel in the Era of NEP: transposition of technique (by the example of “Mess Mend or A Yankee in Petrograd” (1923-1924) by Marietta Shaginyan and “Yprite” (1924 – 1925) by Vsevolod Ivanov and Viktor Shklovsky)**

The present research concentrates on the intermedial references in the Soviet cinematographic novel of early 1920s. Emergence of this novel coincided in time with a period of widespread development of American cinematography and popular literature. This paper is focused on novels, in which the influence of early cinema is prominent. It contains the analysis of narrative structure of the novels and cinematic tropes in them.

Ключевые слова: cinematographic novel, intermedial reference, compositional parallelism, eventfulness, cliffhanger, plot rearrangement, metonimisation of body.

Tsykunova Oxana. **The “Spinelessness” Ingrid Lausund as sample of postdrama**

On a material of German drama “postdramatic” techniques discusses in the article. The application of these methods allows revealing the world of unscrupulousness, extreme cynicism and careerism, depicted in the Lausund’s play “Spinelessness”.

Keywords: new drama, postdramatic theatre, metatheatre, postdrama, metadrama, German drama of XX-XXI cc.

Tyshchuk Daria. **Associonym as a trope**

The article is devoted to associonym as a trope on the material of artistic creative work by foreign writers the end of XX – the beginning of XXI century (F. Beigbeder, L. Weisberger, A. Gavaldà, I. Levin, J. Picoult). Associonym, the word (or a complex of words) is highlighted graphically and represents the total concept, is described in context of its aesthetic relationship with metaphor. The author allocates the elements of the structure of the trope, its artistic functions, classification types based on the semantic-reflective approach.

Keywords: associonym, association, meaning, code, reflection, semantic

Voroshilova Maria, Smirnova Anastasia. **Both full and text reinterpretation in A. Vasilyev’s works**

The article gives the analysis of full and text reinterpretation in A.Vasilyev’s oeuvre (the classification of different types of reinterpretation is given in the article for testing). Reinterpretation is a very important tendency in modern art and rock-poetry. In the article, the term “reinterpretation” means the inclusion of precedent texts in the context of author’s works.

Keywords: reinterpretation, synthetic text, recode, rock-poetry, A.Vasilyev, V. Mayakovsky.

Vysotskaya Yulia. **Being as creativity in “The Egyptian Stamp” by Osip Mandelstam (on the issue of stylistic originality the novella)**

The article discusses the features of Osip Mandelstam’s art style, which dictated the author’s desire to unite the opposing aesthetic senses.

Keywords: prose, literary image, art style, metaphor, creativity.

Yudin Lev. **Dramaturgic potential of the graphic novel**

The article is devoted to the phenomenon of the graphic novel, and its genetic relationship with the drama. Features, which are drawing a graphic novel and a drama together, are explored and considered by the example of graphic adaptation of novels “The Master and Margarita” by M. Bulgakov and “Crime and Punishment” by F. Dostoevsky.

Keywords: graphic novel, comics, drama, “The Master and Margarita” by M. Bulgakov, “Crime and Punishment” by F. Dostoevsky.

Zakroeva Galina. **Thematic complex of the sleep in the poetry of B.L. Pasternak (the slumber as peripheral subject)**

The paper analyses the topic of sleep in the poems of Boris Pasternak, where slumber is not plot-motif, and peripheral topic. The study reveals common patterns of functioning of “sleep” in the poems of Boris Pasternak, who later found in prose poet.

Keywords: Boris Pasternak, sleep, thematic complex, contextual paradigm.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=121&Itemid=165/

Издатель: ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

Е-mail: 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. 2014. № 5.

Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 3).

URL: <http://journals.uspu.ru>