

ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ

Квалификационный научный
труд на правах рукописи

ВИНИЧЕНКО ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ

УДК 821.161.1 – 3 Баршев

ДИССЕРТАЦИЯ

**ПРОЗА Н. В. БАРШЕВА: СИСТЕМА МОТИВОВ,
МИФОПОЭТИКА, ИНТЕРТЕКСТ**

Специальность 10.01.02 – «Русская литература»

Подается на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Диссертация содержит результаты собственных исследований. Использование идей, результатов и текстов других авторов имеют ссылки на соответствующий источник.

_____ (Виниченко В. В.)

Научный руководитель Шеховцова Татьяна Анатольевна, доктор филологических наук, профессор

Харьков – 2018

АНОТАЦІЯ

Виниченко В. В. Проза М. В. Баршева: система мотивів, міфопоетика, інтертекст – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.02 «Російська література» (Філологічні науки). - Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України, Харків, 2018.

У дисертації розглянуто поетику прози Миколи Баршева – письменника, який належить до когорти нині забутих майстрів слова 20–30-х років ХХ століття. Досліджено мотиви та мотивні комплекси, пов'язані з онтологічними та екзистенційними параметрами художнього світу письменника, в проекції на їхню міфопоетичну та інтертекстуальну природу. Було встановлено, що базовим для моделі світу Баршева є поняття стихії, причому головне місце віддано воді, а всі інші стихії – вогонь, повітря, земля – виявляються підпорядкованими їй.

Головним законом буття у смертному «пузири» існування є «обмін речовин», згідно з яким ніщо у світі не зникає безслідно. У цих уявленнях можна углядіти відсилання до традиційного, міфологічного мислення, що розглядає космос як замкнутий простір, в якому здійснювався кругообіг речовин і душ. Баршевський герой вибудовує своєрідну концепцію земних циклів: спочатку в житті все «незначно» та «туманно», потім життєва субстанція «ущільнюється» до дрібниць, після чого виростає до «великого», при цьому основа залишається тією самою. У дослідженні розглянуто особливості взаємовідношення міфологічної (циклічної) та лінійної (історичної) темпоральних систем, моделей та сценаріїв буття світу («палімпсестної», «маятникової» тощо), специфіку субстанціальної природи часу (яка у найбільш радикальному вигляді трансформується в підхід до часу як четвертої координати), зміну (сповільнення чи, навпаки, прискорення) його перебігу для героїв письменника тощо.

Для баршевських героїв, які поміщені волею долі в смертний «пузир» людського буття, переважним є циклічний час, через це вони мають жити із постійним поглядом на минуле, з відчуттям того, що відбувається – це

відображення подій у першочасі, першодії і першотворенні. Циклічний час входить у зіткнення з альтернативним йому історичним. У межах баршевського онтологічного «пузиря», що являє собою згадану О. Лосєвим космічну кулястість із міфологізованим, зупиненим часом, історія все ж дає про себе знати. Споконвічне вмирання-відродження циклів відбувається на тлі конкретних історичних подій – революції і громадянської війни. Міфологічний підхід до часу виявляється не тільки в створеній М. Баршевим картині світу, де історичне підпорядковане глобальним циклам, а й в наданні часу властивостей простору, що дає змогу розглядати його як четверту координату. Письменник немов поміщає героїв у простір глобальної системи координат, а сам хід часу уподібнює руху від однієї точки цієї системи до іншої. Таким чином, кожна історична подія співвідноситься з однією з точок глобальної системи координат. У російському культурному просторі ідея четвертого виміру найчастіше асоціюється з його «першовідкривачами» – П. Успенським та П. Флоренським. Баршевські герої гостро переживають зафіксований філософами розрив часу, втративши можливість віднайти єдиний «ритм» із новою епохою, яка через занадто прискорений темп перестала бути придатною для життя (або, навпаки, час підкреслено уповільнює свій хід, дорівнює нулю).

Аналіз виявив інтертекстуальну природу екзистенційного мотиву самотності у всіх його проявах (мотиви нудьги, спантеличеності, божевілья тощо). Показано, що попередником М. Баршева в розробці даного мотивного комплексу став А. Чехов, у творчості якого самотність набуває статусу постійного супутника людини як в житті, так і в смерті. Дослідження виявило точки перетину прозаїчних творів М. Баршева з «Нудьгою», «Степом», п'єсами «Вишневий сад», «Дядя Ваня» тощо. В оповіданні «Громадянин Вода» «чеховський» мотивний комплекс доповнюється видозміненою цитатою з вірша М. Лермонтова «І нудно, і сумно», що фіксує крайній ступінь самотності головного героя напередодні настання останньої (і найуніверсальнішої) для героя М. Баршева порогової ситуації – смерті. Мотив божевільності, який найповніше виявився в повісті «Забута антена», інтертекстуально підкріплюється претекстом «Петербурзьких

повістей» М. Гоголя, зокрема «Нотатками божевільного». Крім магістральної теми божевілья, спільними виявляються мотиви ізгойства і самотності героїв, нерозділеного кохання, крадіжки і читання листів, пристрась до письменництва, осягнення власної нереалізованості і прагнення її подолати. В асоціативний фон баршевського Бодюлі входить і архетипний образ Дон Кіхота – ще одного самотнього героя, наділеного ореолом «священного божевілья». Подібно до іспанського ідальго, Бодюля вірить в існування своєї «великої ілюзії» і парадоксальним чином домагається її здійснення, поставши в нарисі доктора «майбутньою знаменитістю». У цьому виражено потенціал божевілья, яке прирівнюється до творчості і навіть абсурдним задумам дає шанс на здійснення.

Танатологічний мотивний комплекс М. Баршева та імортологічні за своєю природою прагнення героїв письменника «приборкати» смерть постають у дослідженні у широкому літературно-філософському контексті. Порожнеча стає однією з найважливіших форм репрезентації танатологічного у М. Баршева. Танатологічна семантика мотиву порожнечі зближує М. Баршева з А. Платоновим, в художньому світі якого все, включаючи людину, піддається впливу смерті.

Близькість баршевського і платонівського світів підкреслюється й особливою роллю фігури вченого-винахідника, який прагне порожнечу небуття подолати. Літаючий Фламмандріон, матеріалізований баршевським героєм у вигляді обхватів навколо ніг, залізних чобіт, до яких під'єднані ракети, відсилає до перших дослідів ракетобудування 1920-х років. У назві винаходу проглядається трансформоване ім'я відомого астронома Каміля Фламмаріона, у зв'язку з чим актуалізуються мотиви неба і польоту. Французький дослідник був прихильником спіритуалізму, вірив у заселеність інших, позаземних світів і безсмертя людини. Тріада «винахідник – політ – перемога над смертю» відсилає читача до утопічних проєктів і грандіозних програм космістів М. Федорова, В. Вернадського, А. Сухово-Кобиліна тощо, для яких подолання смерті, так само як і космічна експансія, стають обов'язковими пунктами масштабного задуму. Здійснюючи політ, Ананій Федорович немов ізсередини проколює смертний пузир існування, в

який людина спочатку, ще з народження, укладена і в якому смерть невідступно стежить за нею і в призначену мить поглинає, розчиняючи в безодні порожнечі.

Як показало дослідження, творчість постає як опора особистісного існування баршевського героя. На первинному, атомарному рівні пильний інтерес письменника до слова виявляється у вигляді баршевської метафори – характерної прикмети стилю письменника. М. Баршев грає зі словом, екстрагуючи щораз із нього нові смисли. Слово наділяється здатністю до матеріалізації і фізичного впливу. Баршевський герой постійно знаходиться в пошуках слова – про самого себе і про світ. Більшість героїв Баршева прагнуть загорнутись у вторинну, словесну реальність, перевести власне існування в словесний знак. Письменник використовує специфічну форму існування інтертексту – у вигляді «центону», часто сконструйованого з частково неатрибутованих або перекручених цитат. Інтертекст при цьому слугує знаком, що відсилає до творчості автора прецедентного тексту (наприклад, Сергія Єсеніна або Каміля Фламмаріона); стає маркером «норми», критерієм оцінки нової пост-дійсності (постреволюційної, посткласичної, постапокаліптичної); конструктом «знакової», вторинної реальності, яка виборює у життя право на справжність.

Інтертекстуальний аналіз виявив ігровий тип взаємин баршевського тексту з класичною літературою, яка часто стає джерелом довільно інтерпретованих цитат. Збережена поетика «життєподібності» зближує прозу Баршева з неореалістичними практиками. Однак відтворення соціально-історичного і побутового фону в творах письменника не підпорядковане завданню зображення особистості в її зумовленості дійсністю. Увага художника зосереджена на виявленні онтологічних закономірностей існування Всесвіту і буття людини в ній.

Наприкінці 1920-х років у прозі М. Баршева посилюються абсурдистсько-авангардистські тенденції («Літаючий Фламмандріон», «Фікус» та ін.), проте на останньому етапі творчої біографії письменник в жанрових рамках історичної повісті звертається до неотрадиціоналістської поетики, залишаючись при цьому в рамках модерністської парадигми. Особлива роль «чужого» слова в прозі Баршева, сприйняття світу як тексту і одночасно деконструкція модерністського міфу про

художника-творця, здатного словом змінити світ, демонструє зародження рис, властивих уже постмодерністським практикам. У цій своїй якості творчість письменника також відповідає принципам пізнього модернізму, який залишається принципово відкритим для інших художніх систем.

Ключові слова: мотив, мотивний комплекс, міфопоетика, інтертекст, модернізм, постсимволізм, передпостмодерністський комплекс.

ABSTRACT

Vinichenko V. The prose of N. Barshev: motive system, mythopoetic, intertext. – Qualification research paper, manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.01.01 – Russian literature. – V. N. Karazin Kharkiv National University, The Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2018.

The dissertation deals with poetics of works of Barshev, the writer who belongs to the group of now entirely forgotten 'artists in words' in Russian literature of the first half of the XXth century. The motifs connected with ontological and existential parameters of the writer's artistic world in context of its mythopoetical and intertextual origin turned out to be in the field of our research. It has been found that basic for Barshev's world model is a concept of *power* with water playing the main role, and other powers (fire, air, and earth) being subordinated to the water.

The main ontological law in mortal bubble of existence is substance exchange according to which anything appears from nothing and goes to nowhere. This notion can be considered as a reference to traditional, mythological conceptions that consider universe as closed space where circulation of substances and souls takes place. Barshev's character creates a conception of earth cycles, which can be applied to the world view of other characters; at first everything in life is small and foggy, than life substance becomes consolidated and turns into trifles, after that it turns into a big substance, while the basis remain the same. The peculiarities of interaction of mythological (*cyclic*) and linear (*historical*) temporal systems, models and scenarios of world's existing (*pendular* etc.), the specificity of substantial origin of time (that transformed the most radically into approach to the time as the fourth dimension), changing time march (its acceleration, or, on the contrary, slowing down) for Barshev's characters are considered.

For Barshev's characters, which are placed by fate's will into mortal bubble of existence, the cyclic temporal model is predominant due to that they have to live constantly with look backwards, with feeling that everything that happens reflects the events in prime time. The cyclic time collides with historic time, alternative to it. The

latter is considered by scientists as modus of social time. Within Barshev's ontological bubble that is mentioned by Losev 'cosmic sphericity' with mythologized stopped time, history anyway shows itself. And everlasting dying and rebirth of cycles happens against the background of concrete historical events – a revolution and a civil war. The mythological approach to time manifests itself in created by Barshev world image, where history turns out to be subordinated to the global cycles, but also in giving the spacial features to time, approach to it as 'the fourth dimension'. The writer places his characters in space of global coordinate, and time march itself is similized to the movement from one point of this system to another. In Russian philosophical tradition the concept of the fourth dimension is associated with the names of its 'discovers', P. Uspensky and P. Florensky. It is difficult for Barshev's characters to feel indicated by philosophers time disruption having lost a possibility to find equal rhythm with new epoch that becomes unsuitable for living through too accelerated pace (or, on the contrary, time slows down its march towards zero).

The analyze reveals the intertextual origin of existential motif of solitude with its all manifestations (the motifs of boredom, bafflement, madness etc.). The predecessor in developing of this motive complex, in our opinion, turned out to be A. Chekhov, in which works solitude acquires the status of permanent human companion both in life and death. The dissertation reveals the points of convergence with *Misery*, *The Steppe*, plays *The Cherry Orchard*, *Uncle Vanya* etc. In Barshev's story *The Citizen Water* Chekhov's motive complex is complemented with changed quote of M. Lermontov's verse *Bored and Sad*, that indicates the extreme stage of human solitude before coming of death, the last and the most universal for Barshev's character limit situation. The motif of madness that shows itself the most apparently in *Forgotten Antenna*, is intertextually complemented with *Petersburg Tales*, particularly *The Note of a Madman*. Besides the main theme of madness, the motifs of solitude, unshared love, stealing and reading letters, passion for writing, the comprehension of own unrealizations, and striving to overcome it turned out to be common. The archetypical character of Don Quixote, another solitary hero which is endowed with aureole of 'sacred madness' is also included into associative

background of Barshev's character. As well as Spanish hidalgo, Andrej Bodyula believes in existence of his 'great illusion' and paradoxically attains its fulfillment when he was considered as 'a future notability' in the doctor's notes. This is a potential of madness that becomes equal with art and gives a chance even to preposterous plans to be implemented.

The thanatological motive complex of Barshev's works, as well as immortal by its nature striving of his characters to overcome death, are considered in our research in broad literary and philosophical context. The void becomes one of the thanatological representation forms in Barshev's works. The hollow chases the writer's characters and catches them at the moment of dying. The analyze of this motif requires the addressing to the context. The researches notes the motifs of *shining*, *void* and *waves* of non-existence in Russian modern literature. For example, the most apparently the mortal semantics of the hollow motive is expressed in Platonov's works, in artistic world of which, according to researches, everything is exposed by the influence of death.

The resemblance of Platonov's and Barshev's worlds is emphasized by the figure of a scientist who tries this void of non-existence to overcome. The character of *Flying Flammandrion* Ananij Fyodorovich liked inventing, and each his next invention was more devastating than previous. Flying Flammandrion, materialized in iron rings around the legs, the iron boots connected to the rockets, refers to the first missilery experiments at the beginning of the twentieth. The name of the invention refers to Camille Flammarion, in connection with the motifs of sky and flight that are actualized. The French scientist was known to be an adept of spiritualism and believed in inhabitation of the other, extraterrestrial worlds and human immortality. The triad *inventor, flight and death overcoming* also refers to Utopian projects and great programs of N. Fyodorov, V. Vernadsky and A. Sukhovo-Kobylin and other cosmists, for whom victory over death as well as space development became the necessary points in their great ideas. Flying Ananij Fyodorovich pierced from the inside the mortal bubble of existence, into which a man is placed from his birth and in which the death continuously follows him and in designed moment catches him and

resolves in void of non-existence.

The art is considered as personal support in Barshev's character life. At the prime, atomic level strong interest of the writer in a word shows itself in Barshev's metaphor, the peculiar feature of the writer's style. Barshev plays with a word, drawing from it new and new meanings. A word is endowed with ability for materialization and physical influence. Barshev's character tries to find the necessary word about himself and the world, and the most of Barshev's characters strive to 'wrap' themselves up with secondary verbal reality, to 'translate' their life into writing. The writer uses a peculiar intertextual form – cento, that is often constructed with non-attributed or distorted quotes. The intertextuality serves as an incarnation of the precedential author's works (for example, Sergei Yesenin and Camille Flammarion), become the norm marker, new post-revolutionary, post-apocalyptic, post-classic post-reality criteria, the constructive element of semiotic, verbal reality, that competes with a life.

The intertextual analyze found the modernistic type of interaction with classic literature, that became a source of freely interpreted quotes. The 'realistic' poetics brings together Barshev's works with neorealists, but reproducing social and historical background is not subordinated to the task to describe the personality in context or social reality. The writer's attention is drew to detection of ontological universal existence laws and human being.

Key words: motif, motive complex, mythopoetics, intertext, modernism, postsymbolism, pre-postmodern complex.

СПИСОК ПУБЛИКАЦІЙ СОИСКАТЕЛЯ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦІИ

Статті в наукових спеціалізованих виданнях

1. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури*. 2016. Вип. 27. С. 69–76.
2. Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2016. Вип. 75. С. 103–108.
3. Виниченко В. В. Мотивный комплекс времени в прозе Н. В. Баршева. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 161–172.
4. Виниченко В. В. Метаморфозы мотива одиночества в творчестве Н. Баршева сквозь призму интертекста. *Султанівські читання*. 2018. Вип. VII. С. 249–264. (входить до науково-метричної бази Index Copernicus.)
5. Виниченко В. В. Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 138–145.

Статті в иностранных изданиях

6. Виниченко В. В. Мотив смерти и ее преодоления в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія*. 2017. Том 7, № 3. С. 17–26.
7. Виниченко В. В. Проблема слова и коммуникации в прозе Н. В. Баршева: возможные контексты. *Ученые записки УО «ВГУ имени П. М. Машерова*. 2017. Том 24. С. 171–177.

Научные труды апробационного характера (тезисы докладов на научных конференциях) по теме диссертации:

8. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: матеріали*. Київ, 2016. С. 6.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	13
РАЗДЕЛ 1. ТВОРЧЕСТВО Н. БАРШЕВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920-30-Х ГОДОВ В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	18
1.1. История и актуальные проблемы изучения творчества Н. Баршева и литературного процесса 1920-30-х годов.....	18
1.2. Теоретические и методологические основы исследования прозы Н. Баршева.....	39
Выводы к разделу 1.....	55
РАЗДЕЛ 2. МОТИВНЫЕ КОНСТАНТЫ БЫТИЯ В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ.....	57
2.1. Вода и другие стихии.....	57
2.2. Временной вектор в художественной картине мира.....	87
Выводы к разделу 2.....	114
РАЗДЕЛ 3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ПРОЗЫ Н. БАРШЕВА.....	116
3.1. Метаморфозы мотива одиночества (скука, озадаченность, странность, безумие).....	116
3.2. Мотив смерти и ее преодоления.....	145
3.3. Феномен слова и имени в творчестве Н. Баршева.....	181
Выводы к разделу 3.....	201
ВЫВОДЫ.....	203
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	209
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	232

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Имя Николая Валериановича Баршева (1888–1938) мало известно современному читателю, а его книги практически забыты. Между тем творчество создателя «Больших пузырьков», «Забытой антенны» и «Летающего Фламмандрона» представляет интерес не только в качестве примера писательских практик автора «второго ряда» (при всей условности этого обозначения), обращение к которым продиктовано насущной потребностью воссоздания полной картины литературного процесса 1920-30-х годов, но и как самобытный образец многоликой литературы постсимволистского периода, вмещающего черты модернистских, неореалистических, авангардистских и предпостмодернистских поэтик.

Насыщенный мифопоэтический пласт баршевских повестей и рассказов, конструирующий своеобразную онтологию писателя, особый взгляд его героев на мироздание, течение истории и собственное существование, интертекстуальная насыщенность, установка на игру с чужим словом позволяют вписать имя Н. Баршева в модернистский контекст той поры наряду с прозой М. Булгакова, Ю. Олеши, С. Кржижановского, К. Вагинова, Л. Добычина и др. «Стихийная» основа баршевского мира, эксперименты с категорией времени, пристальное внимание к Танатосу и проблема преодоления смерти – все это, безусловно, представляет интерес для исследователей, свидетельствуя об оригинальном художнике, творчество которого еще предстоит открыть.

Изучение творчества Н. Баршева является составляющей комплексных исследований литературного процесса 1920–30-х годов и его историко-философского контекста, получивших отражение в трудах М. Голубкова, С. Семеновой, Н. Тишуниной, Н. Грякаловой, В. Заманской и др. Проза писателя должна рассматриваться в контексте литературы постсимволизма, который охватывает конгломерат различных течений, возникших как результат

декларируемого разрыва с символизмом и одновременно сохранения связей с ним (работы И. Смирнова, И. Есаулова, О. Клинга, В. Тюпы и др.).

К творческому наследию Н. Баршева обращались в обзорно-биографических статьях М. Кураев, Т. Никольская, А. Арьев [130; 168; 194], отдельные элементы поэтики писателя становились объектом изучения в работах Т. Шеховцовой и О. Славиной [220; 286; 287]. Однако комплексное изучение прозы Н. Баршева, уяснение ее эстетической специфики продолжает оставаться насущной литературоведческой задачей.

Актуальность темы диссертационной работы обусловлена отсутствием системных исследований прозаического наследия Н. Баршева, недостаточной изученностью эстетических установок писателя, определивших особенности его поэтики, необходимостью формирования целостного представления о литературном процессе 1920-30-х годов и потребностью уяснения места Н. Баршева в литературном развитии эпохи.

Обоснование выбора темы исследования. Сложность и недостаточная изученность литературного процесса 1920–30-х годов, необходимость более четкого разграничения ряда художественных явлений и раскрытие специфики поэтики позднемодернистской прозы требует заполнения исследовательских лакун, в том числе за счет обращения к творчеству ныне забытых авторов.

Цель диссертационной работы состоит в уяснении особенностей поэтики прозы Н. Баршева, определяющих ее художественную целостность и место в литературном процессе первой трети XX века.

Реализация цели предусматривает решение таких **задач**:

- выявить основные тенденции и дискуссионные проблемы в изучении литературы позднего модернизма;
- обозначить теоретическую основу исследования, охарактеризовать применяемый терминологический аппарат, ориентируясь на работы отечественных и зарубежных литературоведов;
- исследовать «стихийную» составляющую онтологической картины мира Н. Баршева, функции и взаимодействие четырех основных стихий (воды, воздуха,

земли и огня) в качестве конструирующих элементов авторской модели бытия;

- изучить специфику воплощения темпоральных мотивов в прозе писателя (мотивы *испорченного времени, дурной бесконечности, времени как четвертой координаты* и т. д.) в проекции на созданную им неомифологическую картину мира;

- выявить контекстуальное и интертекстуальное поле ключевых для Баршева экзистенциальных мотивов – скуки/тоски, одиночества, странничества;

- исследовать особенности функционирования танатологического мотивного комплекса (*смерти, пустоты, сна, двойничества, полета, слепоты* и т. д.), раскрыть неомифологическую природу этих мотивов, проанализировать иммортологическую составляющую в творчестве Баршева сквозь призму литературного и философского контекста (творчество А. Платонова, Д. Хармса, философии космистов и т. д.);

- выявить специфику воплощения мотивов слова и имени в произведениях Н. Баршева в связи с проблемой коммуникации;

- охарактеризовать функции интертекстуальных включений в прозе Н. Баршева.

Объектом исследования являются рассказы и повести Н. Баршева, включенные в пять прижизненных сборников прозы писателя, изданных во второй половине 1920-х годов, а также незавершенная историческая повесть «Несгораемый фейерверк» (1934).

Предметом исследования являются система мотивов, мифопоэтика, интертекстуальные и контекстуальные связи прозы Н. Баршева.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена в рамках научной темы кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Проблемы метода, поэтики и жанра русской литературы XIX – XXI веков».

Методы исследования. Теоретическую основу исследования составляют труды по изучению литературного процесса 1920–30-х годов (М. Голубкова, С. Семеновой, О. Корниенко, Н. Примочкиной, В. Заманской, В. Эйдиновой,

Н. Кожевниковой, Е. Скороспеловой, Е. Тырышкиной, О. Клинга, И. Есаулова, Т. Давыдовой, В. Бычкова, Д. Московской и др.), работы по теории мотива (А. Веселовского, Б. Томашевского, Н. Тамарченко, В. Хализева, В. Тюпы, Б. Гаспарова, И. Силантьева, В. Ветловской, О. Русановой и др.), исследования в области мифопоэтики (К. Юнга, А. Лосева, З. Минц, Е. Мелетинского, С. Ильева, А. Ханзена-Леве, В. Топорова, В. Полонского и др.) и интертекстуальности (Р. Барта, Ю. Кристевой, Н. Пьеге-Гро, И. Смирнова, Н. Фатеевой и др.).

Исследование поэтики прозы Н. Баршева проводилось на основе методов мотивного, мифопоэтического, интертекстуального анализа с обращением к описательно-аналитическому и сравнительно-историческому подходам.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые осуществлен целостный системный анализ прозаического наследия Н. Баршева, определена семантика ключевых мотивов, конструирующих бытийную картину мира писателя и обуславливающих ее своеобразие, прослежена специфика воплощения экзистенциальных мотивов и особенности формирования танатологического комплекса, исследованы мифопоэтические и интертекстуальные стратегии. Художественные новации Баршева-прозаика, ставшие предметом исследования, позволили вписать его творчество в контекст литературы позднего модернизма.

Практическое значение полученных результатов. Результаты диссертации могут использоваться в качестве основы для лекционных курсов по истории русской литературы первой трети XX века, при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвященных исследованию творческого наследия писателей указанного периода, а также в дальнейших исследованиях литературы позднего модернизма.

Личный вклад соискателя. Диссертация является самостоятельным исследованием. Цитатное использование работ других исследователей оформлено с помощью соответствующих ссылок.

Апробация результатов исследования состоялась в форме докладов на следующих конференциях: Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті культури» (Днепропетровск, 21–22 апреля 2016 года), Міжнародній

науковій конференції «Сучасність класики», присвяченій пам'яті професора Р. М. Піддубної (Харьков, 22–24 сентября 2016 года), Міжнародно-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харьков, 10–11 ноября 2016 года), Науковій конференції викладачів, аспірантів та співробітників філологічного факультету (Харьков, 13 апреля 2017 года), Міжнародній науковій конференції «Жанрологія, поетика і сучасні системи аналізу літератури» (Одесса, 28–29 апреля 2017 года), X Міжнародних Чичерінських читаннях (Львов, 12–13 октября 2017 года), Міжнародній науковій конференції «Ідеї Харківської філологічної школи в парадигмах сучасного гуманітарного знання: традиції і новаторство» (Харьков, 19–20 октября 2017 года) и I Міжнародних Кронеберзьких читаннях «Античність – класика – сучасність» (Харьков, 23 февраля 2018 года).

Публикации. Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в публикациях автора, из них 5 статей в отечественных специализированных изданиях, 2 статьи в зарубежных периодических изданиях.

Структура и объем работы. Диссертационная работа состоит из введения, трех разделов, общих выводов и списка использованных источников. Объем общего текста диссертации составляет 231 страница (11 авт. л.), из них основного текста 196 страниц (10 авт. л.). Список использованных источников содержит 308 наименований.

РАЗДЕЛ 1.
ТВОРЧЕСТВО Н. БАРШЕВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920-30-Х
ГОДОВ В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. История и актуальные проблемы изучения творчества
Н. Баршева и литературного процесса 1920-30-х годов

Прижизненные критики не оставили творчество Н. В. Баршева без внимания. Изданные им пять сборников прозы получали отклики в печати, а повесть «Большие пузырьки» была даже поставлена на сцене. Среди критиков Н. В. Баршева наибольшим авторитетом пользовался Максим Горький, который в письме к нему утверждал: «Кажется – русскую литературу можно поздравить с новым и оригинальным дарованием <...> Есть у Вас много хорошей, человеческой печали о людях» [22, с. 185]. Этой высокой похвалы удостоился второй сборник прозы Баршева «Прогулка к людям», вышедший в 1926 году.

И. Оксенов в рецензии на повесть «Большие пузырьки» (1928) выделил ряд характерных особенностей прозы писателя: ее особую языковую установку – прием словесных масок, лиризм рассказов Баршева, сатирическую направленность его произведений и доминантную тему «бывшего человека». Тем не менее, не отказывая Баршеву в таланте, критик заметил, что круг тем и героев, затронутых в «Больших пузырьках», уже исчерпан, и автору следует попробовать силы на более современном и широком социальном материале [173, с. 165]. Критическую оценку дал и Б. Анибал: «Язык автора неровен, местами груб и не совсем точен. С композицией у Баршева также не все обстоит благополучно» [6, с. 271]. Обрисовывая специфику героев и круг тем прозы писателя, критик подчеркнул, что «Баршев пишет о сереньких человечках, обывателях. Маленькое начальство <...> бывшие люди, доживающие свой век, ворча на революцию, и вполне законченные мещане – вот герои рассказов <...> Темы, избираемые Баршевым, не сложны. Жизнь захолустной станции,

вторжение в которую человека со стороны не изменяет сонного существования ее обитателей; рассказ о старике, стосковавшемся о своем сыне; анекдот о благородном жулике, в конце концов укравшем шаль» [6, с. 270] и т. д.

Спектакль по «Большим пузырькам», поставленный на сцене «Пролетарского актера» М. Кастальской, вызвал неоднозначную реакцию у рецензентов. В то время как одни критики подчеркивали «красочный показ окуривщины», другие с неудовольствием отмечали отсутствие положительных героев [168, с. 112]. Писатель принимал достаточно активное участие в литературной жизни Ленинграда (членство в группе «Содружество», выступления на вечерах совместно с Б. Клюевым, Вс. Рождественским, Б. Лаврениным и др.) Однако Баршев не числился среди писателей «первого ряда», о чем свидетельствует достаточно язвительная заметка И. А. Бунина: «Баршев написал новую книгу о больших пузырях, Баршев, очевидно, очень известный человек, раз мне сообщают о нем, а я только хлопаю глазами: – Что за Баршев? Что за пузыри? И что именно этим пузырям предшествовало?» [46].

Ситуацию усугубил арест Баршева в 1937 году и последовавший за этим фактический запрет на его книги. В 1970-е годы о нем напомнил прозаик Л. Борисов: «Николай Валерьянович Баршев... Имя вполне и незаслуженно забытое, а выпусти он сегодня одну из своих книжек <...>, о нем непременно заговорили бы» [41, с. 159]. Только с началом перестройки стала возможна републикация произведений писателя, которая была осуществлена в сборнике «Расколдованный круг» (1990) [194], и появление материалов, где фигурировало имя этого автора [81; 178; 195]. Тогда же стали появляться статьи, посвященные Баршеву, – в частности, М. Кураева [130] и Т. Никольской [168]. Однако эти работы носили большей частью ознакомительный, а не литературоведческий характер, так как имели основной целью открыть читателям неизвестное имя.

В статье «Баршева можно не знать?» М. Кураев с позиции читателя повествует о своем знакомстве с произведениями Баршева, попутно отмечая их особенности: естественную художественность, ироничность, связь с наследием

культуры позапрошлого века [130, с. 107]. «Строка из “Свитка скорби”» Т. Никольской – очерк творческой жизни Баршева с ее основными вехами: поэтические пробы, участие в «Содружестве», издание сборников рассказов, попытка найти себя в исторической теме, смерть в лагерях и последовавшее за этим забвение.

Полного собрания сочинений Н. Баршева не существует до сих пор. В сборник «Расколдованный круг» Баршев включен вместе с двумя другими авторами – Василием Андреевым и Леонидом Добычиным. Помимо сходства биографий и принадлежности к одному писательскому поколению, А. Арьев во вступительной статье «Возвращение к людям» указал ряд сходных черт в художественном мире писателей: интерес к частным судьбам персонажей, смещение художественных акцентов (от изображения героя к изображению обывателя) и «интуицию о суверенности и неповторимости каждой отдельной личности, в том числе личности <...> не нашедшей себя в жизни» [194, с. 6]. Возвращение с этой прозой темы маленького человека, которая оказалась не востребовавшей в литературе постреволюционных лет, по мнению исследователя, стало главной чертой, определяющей своеобразие произведений указанных авторов. Общими для прозы Н. Баршева, В. Андреева и Л. Добычина являются мотивы смерти (обыденной при своей внезапности и алогизме, «похожей на “исчезновение”»), детства, конфликт «старого» и «нового» гуманизма [194, с. 6].

В 1998 году была защищена кандидатская диссертация О. Славиной «Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов)» [220], в которой частично учтено и творческое наследие Баршева. Исследовательница отметила ряд существенных особенностей онейрического в прозе писателя: смешение сна и яви, коллекционирование снов героями, предпочтение сна реальности и бегство в сновидческий мир (своеобразный вариант социального романтизма). Было подмечено и «обмельчание» снов героев Баршева, что соответствует сущности их обладателей – людей новой реальности, которые не нуждаются в познании и осмыслении пути [220, с. 135].

Работы Т. Шеховцовой [286; 287] посвящены изучению чеховских мотивов в творчестве Баршева. По мнению исследовательницы, писателей роднит, прежде всего, интерес к маленькому человеку, «скромному существователю» («герои Баршева как будто сошли со страниц чеховской прозы» [286, с. 130]), грустная ирония, философский подтекст, отсутствие авторских оценок, умение показать сочетание трагического и комического в обыденном, интерес к проблеме коммуникации и т. д. О значительной роли чеховского начала в прозе Баршева (и в русском модернизме в целом) свидетельствует общая картина мира писателей: вечное бытие, представленное в простейших, первичных проявлениях, в единстве большого и малого, случайного и закономерного, неизбывное одиночество человека, иррациональность законов жизни и ее абсурдность, которая проступает через пелену повседневности [286, с. 137].

В целом о перспективности и необходимости дальнейшего исследования творчества Баршева свидетельствуют не только выводы, к которым пришли ученые, но и переиздание произведений писателя в XXI веке [61]. Исследователи фиксируют «начало очередной “исторической” революции в русской литературе – открытие целого массива чрезвычайно значительных авторов и текстов, доселе совершенно неизвестных» [299], для которых проза Баршева могла играть роль претекста. В частности, О. Юрьев относит его творчество к ленинградской «физиологической» прозе, на опыт которой опирался П. Зальцман – автор романа «Щенки», представитель последнего, «постобэриутского», «постэкспрессионистского» поколения модернизма [299].

Изучение творчества Баршева невозможно без обращения к контексту и, соответственно, к работам, в которых была охарактеризована специфика неклассической парадигмы русской литературы Серебряного века и 1920-30-х годов. Как определили авторы фундаментального труда «Русская литература рубежа веков» [201; 202], начало Серебряного века ознаменовалось возникновением принципиально новой художественной структуры, представленной оппозицией реализма и модернизма [201, с. 8] и положившей

начало «неклассической эпохе» на русской почве [201, с. 51]. Понятие «неклассический» подразумевает существенное видоизменение художественных принципов, обновление художественного видения, связанное с отказом от диктата действительности [201, с. 51]. В литературе наблюдается смещение акцента с изобразительности на выразительность, нарастание субъективированности и обобщенности формы [201, с. 51]. При этом импульс «субъективных» методик был воспринят и писателями, тяготеющими к реалистической парадигме [201, с. 51], что подтверждает тезис исследователей об открытости литературы серебряного века [201, с. 6].

Коллективный труд «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра» [185], являющийся непосредственным продолжением указанного двухтомника, посвящен системному исследованию жанровой поэтики «серебряного века», ее специфики – в частности, мифопоэтического мышления, стилизации как фактора динамики жанровой системы, синтетичности, то есть сближения литературы со смежными искусствами, а также художественной и нехудожественной словесности. По мнению ученых, именно жанровые преобразования в особенности содействовали обновлению художественной системы в целом [185, с. 3]. В литературе рубежа веков выделяются два противоположных процесса – углубление деканонизации традиционных жанров и одновременно реставрация канонических жанров [185, с. 12]. Как определяют исследователи, доминирующей в этот период становится лирика, тогда как среди эпических жанров первостепенное значение начинают играть малые формы, с оттеснением романа вплоть до 1910–1920-х годов на второй план [185, с. 14].

Н. Грякалова связывает становление модернизма с кризисом нарративного аппарата реализма, трансформацией классических форм повествования [84, с. 223–224]. Исследовательница считает доминантой модернистских преобразований в литературе максимальную активизацию повествующего слова при отказе (частичном или полном) от сюжетно-фабульного развертывания. Первый вектор этого процесса направлен в сторону субъективизации повествования, второй – в сторону его тематической сегментации [84, с. 224]. В

числе особенностей реформированной системы повествования (на фоне открытий символистов) исследовательница называет укрепление фрагментарной, бессюжетной прозы, установку на эстетическую активность слова вместе с редукцией голоса автора, актуализацию различных видов сказа, преобладание рассказывания над традиционной сюжетной нарративностью [84, с. 290].

Актуализацию различных видов сказа в литературе начала XX века подмечает и Н. Кожевникова, намечая два пути его развития: сказ, развивающийся в рамках социально-определенной речи (И. Шмелев, Л. Толстой, А. Куприн), и одновременно возникновение сложных построений, вбирающих отдельные фрагменты сказа («Серебряный голубь» А. Белого) [118, с. 65], при которых образ повествователя превращается «в форму подчиненную», придавая повествованию лишь «сказовую окраску» и включаясь в композицию как одна из масок повествователя [118, с. 69].

Процесс фрагментаризации прозы 1920-30-х годов рассмотрен в трудах В. Эйдиновой. В условиях, когда «тенденции обновления литературной жизни предстают в своем максимально сконцентрированном и наглядном виде» [292, с. 237], постоктябрьская проза обнаруживает авангардную энергию, мощное художественное напряжение. Как показывает исследовательница, преобразование шло по пути дробления, ломки текста, воплотившегося в разбитой «на тысячу осколков» прозе Е. Замятина, А. Платонова, И. Бабеля, Л. Добычина и др., что отразило обострившуюся в XX веке тенденцию к созданию «антиформ» и «антитекстов» [292, с. 237].

Н. Тишунина отмечает такие специфические черты «модернистского» мироощущения (которое сосуществует с «традиционалистским»), как интеллектуализм, игровая природа, утверждение права писателя на любой ментальный эксперимент. К особенностям модернистского дискурса Н. Тишунина относит мировоззренческий нигилизм, предельный субъективизм, новый тип сюжетостроения, интерактивность художественного текста, интертекстуальность и интермедальность в противовес линейной

интерактивности и объективированной манере повествования при традиционном дискурсе [234].

Ряд исследователей (Н. Драгомирецкая, В. Эйдинова, Д. Московская и др.) отмечали особое отношение к языку и слову в качестве главной приметы творчества тех или иных писателей и всего литературного XX века. Именно на 1920-е годы, по мнению Н. Драгомирецкой, приходится революция в языке, когда слово стало «предметом и героем»: «работа в языке состояла в преодолении чуждости и иерархии языковых сфер <...> шло воссоединение всех сфер жизни, так называемых “высших” и “низших”» [92, с. 222]. Это роднит как классиков (А. Чехов, И. Бунин, М. Горький), так и экспериментаторов (А. Белый, В. Хлебников, А. Ремизов).

Д. Московская, обращаясь к творчеству представителей «второй прозы» (см. ниже), также отмечает особое отношение к слову, единство «философии имени», отвечающей общей тенденции развития словесности тех лет: «Торжествующей реальностью становилась сосюрловская, договорная, условная природа слова» [162, с. 40], открывающая перспективу «словесного нигилизма»: «Слово, с которым они имели дело, оказалось в некотором роде беспринципным, пустым внутри, готовым на услуги» [162, с. 40]. Так, «Город Эн» Л. Добычина, по мнению Д. Московской, – роман о том, как «человек становится жертвой языка» [164, с. 100], то есть «отчужденного слова».

В. Эйдинова на примере «добычинского стиля тождественности и серийности» исследует проблему *имени*, фиксируя оборотную сторону этой словесной формы, которая выливается в создание лишенного человеческой самобытности мира [291, с. 251]. Мотив *антиимени*, *минус-имени* связан с воплощением в добычинской прозе особого, антидиалогического слова, которое становится «не слышащим», «не сообщающимся» [291, с. 251]. Тем самым отмеченная «безымянная именованность» оказала ключевое влияние на формирование поэтики абсурда, включаясь в контекст А. Платонова, О. Мандельштама, Ю. Тынянова, Е. Замятина и др. [291, с. 255]

Характеризуя литературное развитие в России в 1920-30-х годах, исследователи отмечают его необычайную дифференцированность (наличие множества литературных объединений) и «расширение культуры» («области художественного потребления») [53, с. 63–64]. Ряд принципиально новых черт послеоктябрьского литературного процесса выделил М. Голубков: новый принцип взаимоотношения художника и власти («государство <...> возлагало на себя миссию решать, какому направлению в литературе и искусстве существовать, а какому умереть» [76, с. 49]), стремление привести многоголосие к «вынужденному монологу»; образовавшийся культурный вакуум и сопряженное с этим крушение гуманизма и формирование «человека массы», который мог требовать от писателя, что и как изображать в произведениях; формирование «третьей» культуры, или культуры примитива; наконец, раскол единого литературного процесса и появление феномена литературы зарубежья.

К 1920-м годам М. Голубков относит формирование нового реализма, адаптировавшегося к принципиально иному мироощущению человека XX века («Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова). В тени нового реализма начинает развиваться другая эстетика, которая претендует на реалистические корни, однако является нормативной по своей сути (соцреалистические произведения Н. Островского, Ф. Гладкова и др.). Что касается модернизма, то в 20-е годы XX века наиболее мощными его ветвями стали импрессионизм (Б. Пильняк («Красное дерево», «Голый год»), О. Мандельштам («Египетская марка»)) и экспрессионизм (Ю. Олеша («Зависть»), Е. Замятин («Мы»), А. Платонов («Котлован»)).

Выделим несколько работ, в которых на широком материале охвачен литературный процесс 20–30-х годов XX столетия. В частности, в исследовании О. Корниенко [123] определен мифологический код литературы первой трети XX века – как метрополии (на примере творчества А. Платонова, М. Булгакова и др.), так и зарубежья (творчество Г. Иванова, В. Яновского и др.). Автор монографии показывает, что в конце 1910-х – начале 20-х годов отчетливо обозначается

эсхатоцентричная тенденция, наблюдается замещение традиционной циклической схемы линейной [123, с. 276]. В дальнейшем же, по наблюдениям исследовательницы, устанавливается космоцентричная стратегия мифологизирования, нацеленная на гармонизацию бытия и человеческого существования.

Книга Н. Примочкиной [186] посвящена творческим взаимоотношениям М. Горького, который являлся «стержневой фигурой литературного процесса первой трети XX столетия» [186, с. 4], с художниками различных эстетических предпочтений. Следуя «логике исторического развития литературы 20-х годов», Н. Примочкина отмечает «разноречие» трех литературных направлений, в пределах которых рассматриваются взаимоотношение Горького с другими писателями: «крестьянской», «пролетарской» и «попутческой» линий.

Ставя целью исследовать влияние конкретных философских течений на крупнейших писателей XX века, С. Семенова в работе «Русская советская поэзия и проза 1920-1930-х годов» [212] вычленяет несколько характерных черт «русского философствования»: эсхатологичность, чаяние радикального преобразования мира, историософичность и антропологизм [212, с. 5]. Комментируя декларации ряда писателей XX века (М. Горького, Л. Леонова, Е. Замятина) о философичности литературы, исследовательница выявляет следование традиции литературно-философского синкретизма русского «золотого века». В послеоктябрьский период диалог литературы и философии приобретал новые качества, что обуславливалось, с одной стороны, выделением к началу XX века русской философии в особую духовную отрасль [212, с. 6], с другой, доминированием марксистско-ленинской философии, вынуждавшим свободную философскую мысль обратиться к литературе. Свое развитие изложенная концепция получила в книге «Философский контекст русской литературы 1920–30-х годов», где дана широкая панорама философских течений той поры [68].

Среди работ, посвященных изучению взаимосвязей литературы и философии в XX веке, следует выделить также книгу В. Заманской [100]. Используя категорию художественного сознания, при всем множестве его

возможных типов (религиозном, мифологическом, политизированном и т. д.), автор реконструирует «экзистенциальную парадигму русско-европейской истории литературы XX века» [100, с. 9], противопоставляя экзистенциальному типу, запечатлевшему всю глубину разрушительных тенденций эпохи, диалогический. В поле зрения исследовательницы попадают такие разноплановые писатели, как Л. Андреев, М. Горький, А. Платонов, В. Набоков и др., представленные в их творческих диалогах с представителями европейской литературы и философской мысли – Ф. Кафкой, А. Камю, С. Кьеркегором и др. Тем самым воплотился заданный автором принцип исследования – рассмотрение русской литературы XX века как неотъемлемой части общеевропейского культурного пространства.

А. Корчинский, рассматривая примеры тесного взаимодействия литературы и философии [125], использует термин «форманты мысли» для тех «словесных воплощений философской мысли, чье культурное “гражданство” не всегда очевидно» [125, с. 7]. В поле зрения исследователя оказываются философско-литературные тексты авторов, близких к творческим практикам ОБЭРИУ (Л. Липавского, Я. Друскина), «Доктор Живаго» Б. Пастернака, лирика И. Бродского и т. д. Специфика взаимодействия двух дискурсов в первой половине XX века, по мнению автора, определяется влиянием модернистских и авангардистских практик, переносящих точку зарождения смысла с уровня текста на уровень дискурса, что открыло новые возможности как для творчества, так и для изучения взаимодействия философии и литературы [125, с. 32].

Необходимо отметить ряд проблемных вопросов, связанных с изучением русской литературы первой трети XX века. В частности, дискуссионным остается вопрос о границах и периодизации как отдельных эстетических подсистем, так и всего литературного XX столетия. С. Кормилов признает, что единая периодизация для всей русской литературы после 1917 года с ее тремя ответвлениями – советской, зарубежной и задержанной [122, с. 13] невозможна и начинает отсчет литературного XX века с 90-х годов предыдущего столетия. М. Голубков и Е. Скороспелова в статье «На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования» [75] предлагают считать точкой отсчета новой

эпохи кризис реалистической эстетики в конце XIX века [75, с. 11]. Исследователи обращают внимание на такие особенности неклассической прозы, как сюжетная недосказанность, использование лейтмотивных переключек, неомифологизм [75, с. 12].

Н. Лейдерман также относит зарождение неклассического типа культуры к последним десятилетиям XIX века [135, с. 13] и считает важнейшим признаком этого нового типа культуры трактовку оппозиции хаос – космос: не создание инварианта мифа о действительности как о космосе, а поэтизация хаоса [135, с. 14]. В то же время ученый констатирует, что макрообраз хаоса в искусстве XX века не вытесняет макрообраз Космоса [135, с. 16], что обеспечивает сохранение просветительских (проза М. Пришвина) и романтических (творчество А. Грина) тенденций. Кризис же модернистской культуры Н. Лейдерман относит к рубежу 1920-30-х годов, очерчивая три пути выхода из него: соцреализм, постмодернизм и постреализм.

К сходным выводам приходит Б. Гройс, который возводит истоки соцреализма к авангарду, определив ряд общих черт: стремление преодолеть сложившиеся взаимоотношения «художник – зритель – объект восприятия» [83, с. 44], проективность, что в случае соцреализма приводит к субординации политики и искусства [83, с. 46], понимание современности как эпохи конца истории [83, с. 58] и т. д.

В. Кожин предлагает говорить о трех существующих одновременно тенденциях в литературе XX века – классической, модернистской и авангардистской [53, с. 17]. В 30-х годах это равновесие нарушается поощрением властью «классики». В то же время, как отмечает автор, возврат к классическому духу и слову (например, в творчестве Пастернака) и отход от авангардистских экспериментов является закономерным, хотя «новое рождение классики невозможно без ее отрицания» [53, с. 20]

Характеризуя развитие русской литературы 20-30-х годов XX века, Е. Скорospelова выделяет в истории эпических жанров этой эпохи следующие этапы: конец 10-х – начало 20-х годов (выход на первый план публицистики,

появление в дальнейшем произведений крупной романной формы – первой части трилогии «Хождение по мукам» А. Толстого, «Мы» Е. Замятина), первая половина 1920-х годов (популярность повести со всеми ее жанровыми ответвлениями), середина 20 – начало 30-х годов (расцвет неклассической прозы, выход романной формы на первый план – «Зависть» Ю. Олеши, «Белая гвардия» М. Булгакова), 30-е (вытеснение неклассической прозы, апофеоз идеомифологической системы, вместе с тем – параллельное существование модернистских практик («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Котлован» А. Платонова, творчество С. Кржижановского, Д. Хармса, Л. Добычина)), 40-е – середина 50-х (актуальность публицистики, малой прозы, появление романов В. Гроссмана, Б. Пастернака) [218].

М. Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» [67] выделяет две традиции – «парнасскую» (по линии Брюсов–Бальмонт) и символистскую (по линии Вяч. Иванов–Белый–Блок), а грань их существования очерчивает вплоть до 1920-х годов. За этой границей, по мнению ученого, русский модернизм растворился «в нивелирующем поэтическом стиле новой, советской эпохи с ее ориентацией на самые широкие круги читателей, впервые приобщающихся к литературе и потому требующих простоты и прямоты» [67, с. 304].

В Кембриджской истории русской литературы [308] период модернизма рассматривается как цельный этап, который охватывает 1895–1925 годы, за которыми следует «эра социалистического реализма». Выбор 1925 года как рубежного связан, с одной стороны, с усилением контроля государства за литературной жизнью, с другой – с окончательным формированием феномена, известного как русское литературное зарубежье [305, с. 387]. О глубинных трансформациях в культуре середины 20-х годов пишет и Д. Сегал, отмечая переход от проектирования будущего к переоценке прошлого для включения в единую культурную традицию [209, с. 773]

Е. Тырышкина обозначает временной отрезок 1890 – начала 1920-х годов как ранний модернизм, в котором различаются этапы декаданса (начало 1890-х –

1900-е годы), младосимволизма (1900-е – 1910-е годы) и авангарда. Границу последнего, а вместе с ним и всего раннего русского модернизма, исследователь определяет началом 20-х, во время деятельности последних футуристических групп [244]. В дальнейшем (до начала 30-х годов), по мнению Е. Тырышкиной, модернистские тенденции проявлялись лишь отчасти.

Практически для каждой из предложенных периодизаций характерно противопоставление 20-х и 30-х годов, олицетворяющих, если пользоваться терминологией М. Голубкова, «многовариантность» и «монизм». В «Утраченных альтернативах» [77] ученый рассматривает основные этапы утверждения монистической концепции (разгром «Перевала», дискуссия о языке (1934), дискуссия о формализме (1936) и т. д.), суть которой состояла в формировании и культивировании соцреализма [74, с. 192]. Как замечает И. Венявкин, «период 1932–1934 годов стал <....> определяющим для развития советского общества. Государство, и до этого планомерно увеличивавшее контроль над всеми сферами культурной жизни, в эти годы предприняло беспрецедентные усилия для того, чтобы добиться ее унификации» [56].

Множественность трактовок данного периода позволяет принять следующий вывод: «целостная, непротиворечивая концепция литературного процесса второй четверти XX века до сих пор не сложилась» [284, с. 17]. Причину этого ученые видят в сложности разграничения ряда художественных явлений, в частности, авангарда, неореализма, постсимволизма и т. д. [284, с. 17]. Наиболее распространенная модель литературной эволюции первой половины XX века базируется на дихотомии «символизм – постсимволизм» [284, с. 17]. Авторство данного термина принадлежит И. Смирнову, который предложил разграничение символизма и постсимволизма с семиотической точки зрения. Отмечая характерное для постсимволизма «овеществление объема значения словесного знака» [223, с. 152], исследователь приходит к выводу, что для футуристического сознания было свойственно «одно-однозначное соответствие между знаками и экземплярами фактической реальности» [223, с. 152], что привело к приобретению словом роли «главного протагониста» в футуристической поэзии. Для акмеистов, в

свою очередь, характерно понимание знаковых явлений как образований, обособленных от фактической реальности, замкнутых на себе.

Авторы «Русской литературы рубежа веков» усматривают в постсимволизме сложный «конгломерат разнообразных художественных интенций» [202, с. 388], поле художественных возможностей, где писатели «реализуют те возможности литературы, которые были отодвинуты на задний план» [202, с. 387]. В рамках постсимволизма Н. Богомолов предлагает рассматривать творчество акмеистов и футуристов, новокрестьянских поэтов, а также ряд течений, возникших после 1917 года (имажинизм, «ничевочество» и т. д.) [202, с. 388].

Иной подход у В. Тюпы, который характеризует постсимволизм как бифуркацию культуры, «веерное разбегание альтернативных проб ментальной эволюции письма» [245], применяя этот термин ко всей парадигме неклассической художественности XX века [246]. Отмечая разноголосицу субпарадигмальных проявлений, исследователь все же выделяет общую черту – «открытие и освоение коммуникативной природы искусства» [245]. Важнейшими постсимволистскими субпарадигмами В. Тюпа считает модификации авангардизма, неопрIMITивизм, социалистический реализм и акмеистический неотрадиционализм.

Дефиниция постсимволизма в связи с периодизацией символизма предложена также в работах О. Клинга. Ученый определяет постсимволизм как «явление в русской литературе 10-х годов <...> для которого характерно декларируемое <...> отталкивание от наследия русского символизма, а также сохранение в художественной практике связей с ним» [117, с. 38]. На эту примету постсимволизма указывали и другие ученые, так, согласно С. Бройтману, «постсимволистами <...> могут считаться только те художники, которые осуществили по отношению к символизму <...> акт эстетически-художественной рецепции и одновременно обретения нового качества» [44, с. 35–36].

По мнению И. Есаулова, постсимволизм предполагает «множественность культурных направлений и не сводится в своей полноте к какому-либо отдельному литературному течению» [95], однако при всей подобной

разнородности ученым все же выделяется доминанта постсимволизма – идея соборности [96], что символизирует возврат к русскому православному сознанию. В качестве ядра постсимволизма предлагается рассматривать акмеизм [96], тем самым, по мнению Н. Богомолова, футуристическая проблематика и аксиология выводятся за пределы постсимволистской парадигмы [202, с. 385].

Характеризуя диффузные процессы в литературе рубежа веков, ученые говорят о феномене неореализма. Отметим, что в литературоведении нет единого подхода к определению этого понятия и круга его представителей. Одним из первых идею неореализма как синтеза реализма и модернизма высказал Е. Н. Замятин: «Символисты сделали свое дело в развитии литературы – и на смену им во втором десятилетии XX века пришли новореалисты, принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов... Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; новореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни. <...> пользуясь материалом таким же, как реалисты, то есть бытом, писатели-новореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты» («Очерк новейшей русской литературы») [101, с. 302–312].

В. Келдыш рассматривает неореализм в контексте реалистических тенденций как «особое течение внутри реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении» [201, с. 262]. Творческие практики неореалистов впитали синтез бытийного и социально-конкретного мировидения с возвышением первого над вторым (И. Бунин, И. Шмелев, В. Вересаев и др.) [201, с. 269]. Близка к указанному подходу точка зрения Л. Скубачевской. На примере прозы А. Куприна исследовательница подчеркивает синтетическую природу творчества неореалистов, открытость их художественных опытов реалистическим и модернистским системам [219, с. 210], космичность

мироощущения наряду с внешней жизнеподобностью форм и декларируемую ориентацию на реалистический опыт XIX века [219, с. 207].

Иной подход представлен в работе Т. Давыдовой, которая рассматривает неореализм как составляющую неклассической, постсимволистской парадигмы, стилевое модернистское течение 1910-30-х годов, основанное на неореалистическом методе, в котором были синтезированы черты реализма и символизма при преобладании последних [87]. Т. Давыдова подчеркивает тяготение писателей-неореалистов к метафизичности наряду с их «земной направленностью». Это позволяет объединить в группу неореалистов достаточно разноплановых художников – Е. Замятина, С. Сергеева-Ценского, А. Чапыгина, М. Булгакова, А. Платонова и др.

Неореализм как *синтезирующее* направление, которое характеризуется открытостью модернистским течениям (в особенности символизму, импрессионизму, экспрессионизму) и одновременно ориентируется на средства художественной выразительности, присущие реализму XIX века (воспроизводит, трансформирует и модифицирует их) [1, с. 8], рассматривает У. К. Абишева. Опыт классической литературы является творческим стимулом и одновременно неотъемлемым элементом художественного обобщения [1, с. 9] в неореализме, что и отличает его от модернизма. Второй отличительной чертой является отмеченное исследователями внимание к бытовой стороне жизни, стремление «одухотворить» ее (отсюда «густота», материальная «избыточность» прозы И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского), посредством чего писатель-неореалист достигает главную цель – передать феномен жизни [1, с. 32].

О. Складов исследует художественные стратегии неотрадиционализма (термин, предложенный В. Тюпой и в упомянутом исследовании используемый как синоним неореализма [217, с. 5]) в русской литературе XX века. Неотрадиционализм трактуется ученым как «неклассическая модификация» традиционного типа сознания, допускающая вариации поэтики и стилистики у отдельных авторов [217, с. 24]. Исследователь выделяет концептуальную черту

неотрадиционализма, отличающую его от других художественных практик (авангардизма, соцреализма), – веру в «высшую гармонию миропорядка, воплощенную в духовно-культурном предании человечества», и поиск этой гармонии [217, с. 40].

В книге С. А. Тузкова и И. В. Тузковой неореализм рассматривается как литературное направление, включающее в себя романтическую и модернистскую стилистические тенденции, которые возникли на реалистической основе «в качестве антитезы рациональной картине мира». Однако «если в модернизме открытие новых смысловых пространств нередко становилось самоцелью <...>, то в неореализме главное – прорыв к новой художественной реальности, лежащей на грани реалистического и романтического или реалистического и модернистского искусств» [241, с. 5].

Подход к неореализму украинских литературоведов отражают, в частности, исследования Л. Ревы, которая трактует неореализм как художественное направление и стиль, возникшие на рубеже XIX–XX вв. в творчестве писателей-реалистов и характеризующиеся «еклектичністю, соціальною, експериментаторськими надбаннями слова, відвертістю сюжетних колізій, інтимністю та бруталністю у зображенні людини і життя на загальному реалістичному підґрунті викладу» [196, с. 51]. Таким образом, рассмотренные точки зрения подтверждают множественность подходов к определению данного понятия.

В связи с изучением субпарадигм постсимволизма возникает проблема определения авангарда и разграничения модернистских и авангардистских явлений [306; 307]. В Кембриджской истории литературы [308], как и в работе Н. В. Тишуниной [234], авангард рассматривается как составляющая модернизма. В. Руднев, напротив, настаивает на разграничении этих явлений, полагая, что для авангарда характерно, в первую очередь, «необычное прагматическое задание» [198, с. 13]. Это принципиальное отличие позволяет разграничивать модернистские и авангардистские течения: к первым относятся символизм и акмеизм, ко вторым – футуризм, сюрреализм и дадаизм [198, с. 13].

В то же время такое разграничение, как признает В. Руднев, не всегда возможно, например, в случае ОБЭРИУ [198, с. 13].

В. Бычков рассматривает авангард как «совокупность пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских движений» [51, с. 9]. К характерным признакам авангарда исследователь относит экспериментальный характер, разрушительный пафос относительно традиционного искусства и стремление к синтезу его разновидностей, эпатажный характер самопрезентации [51, с. 10]. Среди представителей авангардного искусства исследователь называет и тех авторов, которых традиционно относят к модернистам: Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафку. Говоря об исторической судьбе авангарда, В. Бычков определяет его границей рубеж 60-70-х годов XX века, а постмодернизм мыслит как реакцию на культуру авангарда.

Обращаясь к вопросу о взаимоотношении модернизма и постмодернизма, М. Эпштейн рассматривает эти системы как составляющие культуры «гипер» [296, с. 22] (гипертекстуальность, гиперсоциальность, гиперматериальность и т. д.), которые в постмодернистском варианте оборачиваются в отрицаемый тезис и тем самым обнаруживают собственную иллюзорность. Если модернизм, по мнению исследователя, стремится «упразднить культурную условность и относительность знака и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность», то постмодернистская парадигма переживает опыт сворачивания, закрывания знаковых систем, их погружения в самих себя, а наличие реальности за пределами знаков критикуется и развенчивается как очередная иллюзия [296, с. 21].

А. Мережинская, обозначая черты сходства модернистской и постмодернистской парадигм, приписывает выявленные совпадения «переходности» обеих эпох [155, с. 37]. В качестве точек пересечения исследовательница называет активизацию мифа с обнажением архетипической основы мировоззрения [155, с. 79], «человекоцентричность» в проектах интерпретации реальности, в частности, отчуждение личности в

дисгармоничном, абсурдном мире, саморазорванность сознания человека, внимание к иррациональному [155, с. 47].

В рамках модернистских практик формируется предпостмодернистский комплекс, который неоднократно становился предметом исследования литературоведов [155; 160 и др.]. Как показала И. Московкина на примере творчества Л. Андреева, особую роль начинает играть смеховое и игровое начало со всеми атрибутами – иронией, гротеском, абсурдом, игрой с интертекстуальными и автоинтертекстуальными элементами, причем «одним из важнейших следствий такой игры оказывается последовательное разрушение (деконструкция) всех наиболее авторитетных “новых мифов”, функционировавших в литературе и обществе в начале XX века» [165, с. 231].

Л. Дубинина рассматривает формирование предпостмодернистского комплекса в малой прозе В. Брюсова, отмечая игровую природу новелл писателя: «благодаря гетерогенному интертексту, вызывающему ассоциации с претекстами литературы эпохи маньеризма, барокко, романтизма, реализма, символизма, сквозь внешний (современный) художественный слой новеллы-«палимпсеста» просвечивают модели мира, характерные для искусства прошлых времен. По сути, это некая игра не явно выраженным и «чужими» художественными мирами (стилизациями)» [93, с. 147].

В литературе 1920-х годов предвращение постмодернистских принципов отмечено в творчестве представителей ОБЭРИУ. И. Кукулин фиксирует проявление черт, характерных для более поздних, постмодернистских практик, в «Старухе» Д. Хармса: отождествление автобиографического героя с героем мифа уже завершенного, мифа как литературного объекта, ready-made [129, с. 62]; подход к литературному тексту как знаку литературного дискурса, который «превращает» автора в персонажа [129, с. 70-71], ощущение относительности и неточности любой человеческой мысли, любого слова [129, с. 75].

Особое место в литературе 1920–30-х годов занимает так называемая вторая проза. Данный термин не является общепринятым, в качестве синонимов используются такие обозначения, как «проза эн», «странная проза», «проза

поставангарда» и т. д. [285, с. 137]. Речь идет о творчестве писателей «второго ряда», оказавшихся оттесненными на край литературной жизни и объединенных признаком «другости», «инаковости». Как замечает В. Н. Топоров, вторая проза альтернативна и классическому наследию предшествующего столетия, и современной ей широко тиражируемой официальной прозе, и эмигрантской литературе [63, с. 6]. Авторы сборника «Вторая проза» [63] обращаются к творчеству Л. Добычина, М. Кузмина, К. Вагинова, П. Муратова, М. Осоргина, П. Карпова, А. Чаянова, М. Козырева и др.

Д. Московская говорит о группе писателей, которая «в яркой пестроте 20-х, на фоне авторитетных 30-х <...> обращает на себя внимание “лица не общим выражением”» [162, с. 31]. Тексты представителей «странной» прозы созданы в иронической схватке не только с классической традицией, но и модернизмом [162, с. 50]. Исследовательница причисляет к «странной» прозе произведения К. Вагинова, Л. Добычина, С. Кржижановского, Д. Хармса. Эпитет «странная» использует применительно к прозе 20-х годов и Е. Скороспелова [218, с. 7], понимая, однако, под этим обозначением, всю модернистскую прозу данного периода.

Хотя, по замечанию В. Лапенкова, появление «второй» культуры есть «вечная» историческая ситуация [131, с. 198], формирование второй прозы в России 1920-30-х годов имело ряд специфических черт, сопровождаясь «распадом срединного поля литературы» [63, с. 114]. В частности, наблюдается аксиологическая обратимость традиционной оппозиции центр/периферия: «модернизм становится творцом подлинных художественных ценностей мирового значения в отличие от официального, социально ангажированного искусства» [285, с. 136]

В литературоведении были предприняты попытки определить характерные черты представителей «второй прозы». Практически все исследователи оперируют такими понятиями, как периферийность, маргинальность, принципиальная оппозиционность официальной культуре [164,

с. 104]. Отсюда демонстрация нескольких уровней отчуждения авторов: «от слова, способного объяснить мир; от мира, постигаемого словом; от смысла, словом выражаемого и в мире присутствующего; от жизни, этот смысл воплощающей» [162, с. 64]. Применительно к творчеству Д. Хармса, Л. Добычина и др. можно говорить об экзистенциалистском понимании положения человека в мире.

В диссертационном исследовании С. Н. Буниной феномен маргинальности рассматривается на материале творчества трех поэтов Серебряного века – М. Волошина, Е. Гуро и Е. Кузьминой-Караваевой. Исследователь говорит об особом культурном комплексе, который заключался в переживании указанными поэтами «предельности открывшегося им опыта» [47, с. 3]. Культурное одиночество проявилось в их творчестве расширением пространства духовных исканий: использование языка других искусств, введение в текст «будничного слова» [47, с. 4], а также необычайном даже для серебряного века усилении философского начала в творчестве (М. Волошин), возведении в ранг поэтического кредо принципа незавершенности (Е. Гуро) и предельном слиянии жизни и творчества (Е. Кузьмина-Караваева). Открытие потенциала носителей маргинального сознания, по мнению С. Н. Буниной, пришлось на 1910-е годы, когда было накоплено достаточно средств для того, чтобы дискурс маргинальности состоялся.

Т. А. Шеховцова анализирует данный феномен на примере творчества Л. Добычина, чей облик, характер и судьба как нельзя лучше соответствуют понятию маргинальной ментальности: «Маргинальная ментальность определяет мироощущение и самосознание художника, его жизненные и творческие установки и модели поведения» [285, с. 136]. Это нашло отражение в творчестве писателя: свойственное пограничному сознанию экзистенциальное отчаяние, ожесточенная ирония, отражающая неизбежный конфликт с миром, интерес к пограничным пространствам и размывание разного рода границ, наконец, маргинальность, «инаковость» самих героев Добычина, которые, подобно героям Баршева, живут в переломную эпоху, не относясь к ее

господствующим силам, а потому «выбирают одну из двух поведенческих стратегий: либо неприятие, либо приспособление» [285, с. 141]. При этом маргинальность самого художника обнаруживает «не столько социальную, сколько онтологическую природу и определяется экзистенциальным характером его мироощущения» [285, с. 151].

Таким образом, в изучении литературы постсимволизма до сих пор остается множество дискуссионных и нерешенных проблем. Наличие «белых пятен» препятствует формированию целостной концепции развития литературы позднего модернизма в России. Как отмечала М. Чудакова, изучение прозы советского времени «не по вершинам» [63, с. 113] является актуальной задачей, и исследование творчества Н. Баршева – один из путей ее решения.

1.2. Теоретические и методологические основы исследования прозы Н. Баршева

Теоретической основой изучения прозаического наследия Н. Баршева могут служить современные представления о постсимволизме, мифопоэтике, мотивной структуре, интертекстуальности. Анализ системы мотивов позволяет определить опорные моменты, смысловые константы творчества писателя и представить его прозу как динамическую целостность. Как было показано в трудах Б. Гаспарова, А. Жолковского и других ученых, мотивы постсимволистской прозы имеют интертекстуальную и мифопоэтическую природу [65; 99 и др.], что обуславливает выбор основных ракурсов нашего исследования.

История изучения мотива в российском литературоведении насчитывает более ста лет и начинается с трудов А. Веселовского, В. Проппа, Б. Томашевского, А. Скафтымова и др. [59; 189; 235; 216]. Н. Тамарченко в «Теории литературы» характеризует существующий в литературоведении двойкой подход к определению мотива: его соотносят как с элементом сюжета, так и со словесным обозначением, входящим в состав текста [232, с. 196-197]. По мнению

исследователя, мотив – «любой элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости, т. е. своего устойчивого, утвердившегося значения [232, с. 193-194]. Н. Тамарченко различает лирические мотивы (например, мотив *мгновения, увядания*), эпические (*месть, убийство, преступление и наказание*, характерные для готических и криминальных романов) и драматические (*вражда, возмездие, обман*) мотивы. Мотив может иметь традиционное (известное из фольклора или обусловленное жанровой традицией) или характерное для данного автора или произведения значение [232, с. 194].

Современные подходы к категории мотива демонстрируют работы В. Хализева [263], В. Тюпы [247], Б. Гаспарова [65], И. Силантьева [214], В. Ветловской [60] и др. Так, В. Хализев, подчеркивая широкий диапазон определений этой литературоведческой единицы, рассматривает мотив предельно широко – как компонент произведений, обладающий повышенной значимостью, который может функционировать «как отдельное слово или словосочетание, повторяемое или варьируемое <...> или выступать в виде заглавия, эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст» [263, с. 201]. Последнее обуславливает его способность «оказываться полуреализованным в тексте, явленным в неполном виде» [263, с. 202].

В. Тюпа рассматривает мотив как единицу художественной семантики, текстуальной манифестацией которой является повтор. Ученый выделяет предикативность и эстетичность в качестве взаимосвязанных категорий, определяющих мотив. По мнению В. Тюпы, «художественная мотивика не предметна, а предикативна», мотив – не «тема неразложимой части произведения», а рема, не денотат, а концепт», остающийся при этом «субститутотом сюжета» [247]. Ученый различает внутритекстовые, окказиональные и интертекстуальные, продиктованные традицией мотивы, причем последние получают дополнительную классификацию (мифогенные, энтогенные, клиогенные и сюжетогенные).

В. Ветловская проводит знак равенства между мотивом и темой, в случае отсутствия детализации последней [60, с. 100]. Это обусловило данное

В. Ветловской определение мотива, под которым она понимает «простейшую единицу темы <...> чья дальнейшая неразложимость для темы уже безразлична» [60, с. 106]. Ветловская отмечает способность мотивов варьироваться, при этом мотивом будет и каждый вариант, и инвариант, то есть тот устойчивый смысл, который сохраняется во всех вариантах [60, с. 104].

Б. Гаспаров, обращаясь к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», характеризует принцип его построения как лейтмотивный, при котором мотив, возникнув в тексте, повторяется в нем же несколько раз в новых вариантах и новых сочетаниях с другими мотивами [65, с. 30]. Как определяет ученый, в роли мотивы может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – «событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово» [65, с. 30], при этом единственное, что определяет мотив, – это его повторяемость в тексте.

И. Силантьеву принадлежит одно из наиболее развернутых и емких определений мотива: это «эстетически значимая повествовательная единица», которая интертекстуальна в своем функционировании, является инвариантной в принадлежности к языку повествовательной традиции и одновременно вариантной в событийных реализациях, а также в семантической структуре содержит предикативное начало с актантами и пространственно-временными признаками» [214, с. 96]. Исследователь обращает внимание на соотношение мотива и события (за мотивом, играющим роль предикатива, обозначен комплекс действий, синтезирующих в фабульном развитии событие [214, с. 81]), мотива и персонажа (семантическая причастность героя к мотиву, которая характерна, в частности, для древнерусской литературы [214, с. 82-83]), мотива и хронотопа (последний, будучи сюжетогенным сочетанием художественного времени и пространства, обнаруживает структурную и функциональную близость к мотиву [214, с. 83]), мотива и темы (мотив как носитель семантического субстрата нарратива и тема как форма, содержательная фиксация этого смысла).

Одной из актуальных задач в изучении мотивов остается исследование мотивных комплексов. Хотя вопроса о соединении мотивов в единый сюжет

касаясь еще А. Веселовский, следует признать, что данное понятие используется сравнительно недавно и не получило однозначного определения [200, с. 9]. Теоретическое осмысление этого явления отражено в работах В. Ветловской, Б. Гаспарова, В. Тюпы и др. Так, В. Ветловская говорит о способности мотивов образовывать тематические комплексы, то есть тема, по мнению исследовательницы, может пониматься как совокупность однородных мотивов [60, с. 100], которые объединяются в силу внутренней общности [60, с. 112]. При этом тема предстает не просто суммирующим, а прежде всего обобщающим явлением, и мотив является ее диалектической частью [60, с. 106]. Соответственно, именно теме, по мнению исследовательницы, свойственна повторяемость в тех или иных мотивах [60, с. 107]. Тема и мотив соотносятся как общее понятие и его расшифровка, которые служат единой концепции [60, с. 112].

В. Тюпа, напротив, определяет мотив как дискретную единицу, вычленимую и разложимую на субмотивы, он представляет собой «феномен филиации (расщепления) некоторого семантического поля (комплекса, “пучка” мотивов), выступающего в роли субстрата, и одновременно – противоположный феномен агглютинации (слипания) субмотивов, выступающих субститутами данного мотива» [247]. При этом в силу своей континуальности мотив семантически эквивалентен целому комплексу мотивов, как и всякому своему субмотиву.

Б. Гаспаров при рассмотрении мотивных связей обращает внимание на их неравноценность. Так, ученый выделяет центральные и периферические связи. Если первые являются наиболее очевидными, то вторые более проблематичны, будучи вторичны по своей сути. Таким образом, Б. Гаспаров говорит о смысловой незамкнутой области, которая при интерпретации заполняется все большим количеством ассоциаций [65, с. 31].

Рассматривая мотив в системе семиотического подхода, И. Силантьев обращается к дихотомической и вероятностной концепциям. В первом случае в мотиве различают инвариантную и вариантную стороны, во втором – в мотивную структуру включают инвариантное ядро и вариантыные семы, образующие

семантическую оболочку мотива [214, с. 105–106]. Таким образом, исследователь, по сути, выходит к проблеме мотивного комплекса, модель которого аналогична предложенной Б. Гаспаровым: «можно представить семантическую структуру мотива в виде некоего достаточно жесткого ядра <...> и мягкой, разрезающейся при удалении от ядра оболочки» [214, с. 114].

В диссертации О. М. Близняк мотивный комплекс рассматривается как «сложное единство тематических, ценностных, эмоциональных аспектов, представляющее целостный смысл произведения» [35, с. 9], а мотив как более элементарный феномен. При этом мотивному комплексу исследовательница отводит роль феномена, «характеризующего системность художественного произведения» [35, с. 1].

Рассматривая функционирование мотивного комплекса на примере драматургии Е. Шварца, О. Русанова характеризует этот феномен как семантическое поле с окказиональным значением, которое создается благодаря входящим в него мотивам и связям между ними. Исследовательница различает явные и отдаленные, ассоциативные связи, тем самым солидаризуясь с Б. Гаспаровым. Специфика функционирования мотивов, по мнению О. Русановой, позволяет отличить мотивный комплекс от системы [200, с. 9].

О. Васильева, анализируя раннюю прозу Н. Лескова, выделила ряд принципов формирования мотивного комплекса: взаимосвязь и взаимообусловленность; зависимость от рода литературы и жанра; зависимость от авторской ситуативности; взаимодействия со всеми уровнями произведения; наличие ведущего и сопутствующего мотивов, наличие смыслового эпицентра, который развивает сопутствующие мотивы [54, с. 11-12]. Помимо константных способов организации текста, как признает исследовательница, могут существовать и сугубо авторские.

Новейшие подходы к интересующему нас понятию отражены в монографии «Сюжетно-мотивные комплексы» (2012), в которой мотив вслед за В. Тюпой рассматривается как «свернутый сюжет» [231, с. 6]. Таким образом, мотивный комплекс предстает как результат контаминации различных сюжетов и служит

сохранению национальной специфики литературы, будучи ее неотъемлемой чертой [231, с. 7]. В поле зрения исследователей оказываются мотивные комплексы смерти, железной дороги, скуки и др., осуществлено исследование мотивного комплекса в лирике и его роль как средства циклизации. Таким образом, заявленный тематическо-сюжетный подход существенно расширяется.

Е. Маханьков предлагает рассматривать мотивные комплексы не как «фиксированную сумму мотивов», а как «динамическое образование, включающее в себя устойчивый набор константных элементов (ядро комплекса), сосуществующих с переменными и видоизменяющимися компонентами этой структуры (периферия комплекса)» [152, с. 37]. Исследователь, таким образом, настаивает на принципиальной несводимости этого единства, имеющего «собственное неповторимое семантическое наполнение и эстетическое значение» [152, с. 38], к комплексу мотивов и подчеркивает, что анализ мотивного комплекса требует выделение в нем фундаментальных, постоянных и периферических элементов [152, с. 38].

С учетом охарактеризованных подходов, в данном исследовании мы предлагаем рассматривать мотивный комплекс как «семантический субстрат», незамкнутую смысловую область, динамическое образование, не разделяя мотивы на центральные и периферические.

Одной из важных особенностей литературы постсимволизма является высокая степень интертекстуализации. Концепция интертекстуальности сложилась в трудах Ю. Кристевой и Р. Барта. Исследовательница, обратившись к трудам М. Бахтина, указала на особую динамическую модель, предложенную ученым, в которой литературная структура не наличествует, а вырабатывается по отношению к другой структуре [128, с. 428]. Таким образом, «всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)», «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [128, с. 429]. На основе диалогической теории Бахтина Ю. Кристева приходит к выводу, что «всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» [128, с. 432]. Р. Барт,

характеризуя письмо как «область неопределенности», «черно-белый лабиринт» [14, с. 384], говорит о десакрализации, поколебании власти Автора. На его место приходит Скриптор, который рождается одновременно с текстом и очеркивает незамкнутое знаковое поле. Таким образом, в концепции Р. Барта текст представляет собой многомерное пространство, в котором «сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным» [14, с. 388].

В статье «От произведения к тексту» (1971) Р. Барт предлагает разграничить текст и произведение. Если произведение есть «вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства», то текст – «поле методологических операций» [14, с. 415]. Произведение замкнуто, тогда как порождение текста происходит вечно, множественность его смысла неустранима, а сам он соткан из цитат: «Всякий текст есть между-текстом по отношению к какому-то другому тексту» [14, с. 418]. Интертекстуальность в таком понимании не предполагает поиск заимствований или источника, текст создается из анонимных и в то время читанных цитат– цитат без кавычек [14, с. 418].

В дальнейшем, однако, «генерализация понятия интертекстуальности повлекла за собой заметное расширение его границ и, как следствие, размывание смысла» [193, с. 43]. Ставя целью преодолеть существующие противоречия, Н. Пьеге-Гро разграничивает понятия интертекстуальности («устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст») и интертекста («вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении» [193, с. 48]). Исследовательница акцентирует внимание на отличии концепции интертекстуальности от традиционной теории заимствований, согласно которой источник заимствования является статистической точкой, предполагающей расшифровку читателем. Интертекст же рассматривается «как диффузная сила, способная рассеивать в тексте более или менее неприметные следы» [193, с. 73].

Дополняя предложенную Ж. Женеттом в «Палимпсестах» классификацию видов интертекстуальности, Н. Пьеге-Гро выделяет межтекстовые связи, основанные на соприсутствии двух или нескольких текстов, и связи, основанные

на производности. К первым относится цитата, аллюзия, плагиат, ко вторым – пародия и стилизация. Также исследовательница различает эксплицитные и имплицитные связи (с атрибуцией интертекста и без нее соответственно). Кроме того, Н. Пьеге-Гро рассматривает функции интертекстуальности (в частности, характеристику персонажей), формы взаимодействия с читателем (читатель-интерпретатор и читатель-соучастник), эстетику интертекстуальности.

Российские и украинские литературоведы внесли свой вклад в разработку теории интертекстуальности. В книге И. П. Смирнова «Порождение интертекста» [222] метод интертекстуального анализа наделяется онтологическим, а не операционным статусом. Интертекстуальность понимается исследователем как часть общей «интер <...>альности», подразумевающая, что «смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст» [222, с. 11], при этом «интенция одного из таких текстов будет заключаться в том, чтобы перейти в статус метатекста – интерпретировать или эксплицировать смысл другого» [222, с. 8]. И. Смирнов различает реконструктивную (опору на реально существующий в традиции преинтертекст) и конструктивную (открытие автором параллелизма предшествующих текстов, не входящих в когерентный преинтертекст) интертекстуальность. Таким образом, в случае последней, конструктивной, интертекстуальности автор устанавливает сходство источников и будет стремиться к тому, чтобы связать их означающие элементы внутри своего произведения [222, с. 20].

З. Минц в статье «Функция реминисценций в поэтике Блока» [158], говоря о цитате в контексте проблемы «чужого» слова, выделила несколько ее разновидностей: цитаты в собственном смысле, перефразировки текста-источника, сокращенные знаки – указания на чужой текст [158, с. 393]. Цитата может служить знаком цитируемого произведения, отсылать к творчеству данного автора в целом, быть знаком цитируемой культуры или общей установки на цитацию [158, с. 396-397].

Обобщение современных представлений об интертекстуальности

предложено в работе Н. Фатеевой [252]. Опираясь на концепцию Ж. Женетта, Н. Фатеева выделяет собственно интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов, разновидностями которой является цитата («воспроизведение двух и более компонентов текста-донора с собственной предикацией» [252, с. 122]) и аллюзия («заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте» [252, с. 128]). Паратекстуальность подразумевает «отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу» [252, с. 121], метатекстуальность – комментирующую и критическую ссылку на свой претекст в виде интертекста-пересказа, вариации на тему претекста, дописывания и языковой игры с претекстом. Под гипертекстуальностью Н. Фатеева понимает «осмеяние или пародирование одним текстом другого» [252, с. 121]. Наконец, архитектстуальность рассматривается как жанровая связь текстов.

Исследовательница различает две стороны интертекстуальности: читательскую и авторскую. Согласно первой, интертекстуальность – это «установка на более глубокое понимание текста или разрешение непонимания текста за счет установления многомерных связей с другими текстами» [252, с. 16]. 252 20]. Н. Фатеева также исследует автоинтертекстуальность и транстекстуальность (сосуществование «своих» и «чужих» текстов в одном).

Современные подходы к интертекстуальности обобщены в работах И. Ильина [225] и В. Хализева [263]. Так, И. Ильин подчеркивает, что интертекстуальность является не только средством анализа конкретного текста или спецификой бытования литературы вообще, но также характеристикой миро- и самоощущения современного человека – постмодернистской чувствительности [225, с. 205]. В. Хализев, в свою очередь, рассматривает интертекстуальность в нескольких плоскостях: как мозаику неосознанных цитаций в эпигонских произведениях, которая, однако, проявляется и у писателей первой величины, и как языковую игру в постмодернистских произведениях, сопряженную с представлением о хаотичности мира, лишённого ценности и смысла [263, с. 293-294].

Среди современных украинских исследователей интертекстуальности [33; 105; 121; 281 и др.] можно выделить Л. Белоус, которая рассматривает интертекстуальность как категорию, охватывающую тот аспект принадлежности и взаимодействия текста, который указывает на его зависимость от претекстов, а интертекст – то, что конкретно объединяет множественность художественных явлений в единое целое [33, с. 19]. Автоинтертекстуальность исследовательница трактует как действие всей системы отношений, оппозиций, идентификаций и маскировок с текстами других писателей в пределах идеолекта одного автора [33, с. 19]. Из теоретических трудов следует назвать также работу Н. В. Кораблевой, рассматривающей интертекстуальные связи как формопроявление более общих соотношений – текстуальных (цитаты, реминисценции, аллюзии), контекстуальных (творческая зависимость, сотворчество, творческое отрицание) и метатекстуальных (стереотипы, архетипы, кенотипы) проявлений интертекста [121, с. 9].

Использование в прозе Баршева мифологического подтекста делает необходимым обращение к еще одному аспекту исследования литературного произведения – мифопоэтическому. Как отмечается исследователями, использование термина «миф» является крайне противоречивым вплоть до полной его дискредитации [154, с. 29]. В различных концепциях (включая структурализм, аналитическую психологию, символистические теории) под мифом понимали «священное писание», прагматическая функция которого – поддерживать природный и социальный порядок (Дж. Фрейзер, Б. Малиновский [154, с. 28]), и даже форму исполнения сексуального желания [138, с. 561]. Миф также мыслился как неотъемлемая часть языка (например, в концепции К. Леви-Стросса), и по аналогии с фонематической теорией предлагалось выделять мифемы (конститутивные единицы мифа), а смысл конкретного мифа вычленять из совокупности его вариантов [133, с. 157].

В исследованиях по мифопоэтике широко используется понятие архетипа. Термин был введен К. Юнгом для обозначения «мифообразующих» структурных элементов [298, с. 88]. По природе своей архетипы являются продуктом

бессознательных процессов, коллективного психологического субстрата. Однако, как не раз отмечалось учеными, взаимосвязь мифологических образов и первобытного сознания не была последовательно определена К. Юнгом и понималась им то как тождество, то как порождение одного другим, поэтому этот термин в дальнейшем использовался для обозначения наиболее общих, фундаментальных мотивов [160, с. 92].

В отечественной науке понятие мифа разрабатывалось А. Потебней, который исследовал его взаимосвязь со словом. Признавая влияние слова на миф и осознавая последний как часть поэзии в широком смысле слова, исследователь писал, что миф «есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему слову, имеющему только субъективное значение приписывается объективность» [184, с. 259]. Таким образом, различие между мифическим и поэтическим мышлением А. Потебня усматривает в более тесной связи в случае мифа между образом и значением [184, с. 259].

Фундаментальное исследование сущности мифа принадлежит А. Лосеву, который предложил определение мифу, проведя линию разграничения между ним и смежными областями – наукой, метафизикой, религией, словесным творчеством и т. д. А. Лосев исходит из постулата, что миф является «необходимейшей <...> категорией мысли и жизни» [141, с. 37], при этом он принципиально реален («миф – жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность» [141, с. 41]), будучи при этом отрешенным от обыкновенной действительности, и выразителен, что роднит его с поэтическим творчеством.

В рамках исследований мифа актуальной остается проблема «литература и мифология». В статье Ю. Лотмана и З. Минц говорится о двух подходах к соотношению мифологии и литературы – эволюционном и типологическом. Согласно первому, миф предстает как определенная стадия сознания, исторически предшествовавшая возникновению письменной литературы [143, с. 35]. Типологический аспект, в свою очередь, подразумевает выявление специфики каждого из этих явлений [143, с. 36]. Исследователи предлагают ввести критерий дискретности/недискретности. Если дискретные («литературные») тексты

дешифруются с помощью кодов, основанных на механизме сходств и различий и правиле развертывания и свертывания текста, то недискретные тексты (мифологические) дешифруются на основе механизма изо- и гомеоморфизма, когда два различных текста рассматриваются как одно и то же [143, с. 37]. Таким образом, циклическая структура мифологического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в нем деятель обладают тождественным проявлением в изоморфных им участках другого уровня [144, с. 670].

Е. Мелетинский в работе «Поэтика мифа», которая в российском и украинском литературоведении, по сути, стала базовой для исследований мифопоэтики, рассматривал мифотворчество как «своего рода символический язык, в терминах которого человек классифицировал и моделировал мир» [154, с. 153]. Исследователь отметил ряд важнейших черт, свойственных мифологическому мышлению (неразличение объекта и субъекта, слабую степень абстрагирования и элементарно-чувственное восприятие мира без отрыва от конкретики [154, с. 165]) и мифу (космичность [154, с. 225], метафоричность [154, с. 168], особое мифическое время). Говоря о мифологизме XX века, Е. Мелетинский рассматривает обращение к мифологии как инструмент художественной организации материала и средство выражения «вечных» психологических начал [154, с. 7].

Как и миф, термин «мифопоэтика» также полисемантичен. Подчеркивая, что «мифопоэтика приобрела достаточно объемный содержательный статус» [114, с. 5], ученые указывают несколько подходов к ее определению: 1) отражение мифологических кодов мышления, которые неожиданно «всплывают» в индивидуальном творческом сознании; 2) прием, предполагающий использование устойчивых мировоззренческих моделей; 3) творческая форма, воплощающая индивидуально-творческие мировоззренческие установки; 4) архаическая мифопоэтическая культура, обретающая статус методологического принципа [114, с. 6–7].

Как отмечали исследователи, «мифологические структуры применяются

для выражения современного содержания, для выражения первооснов человеческого существования <...> для постижения общих закономерностей бытия» [191, с. 11]. Таким образом, можно говорить о *неомифологизме* как особой художественной практике, которая предполагает обращение к мифологическому сюжету как «моделирующей системе» [191, с. 11]. Исследователи выделяют ряд форм неомифологизма: использование традиционных мифологических сюжетов и образов (их интерпретация и трансформация); создание авторского мифа (структурирования повествования по аналогии с мифологическими текстами и т. д.); мифологическую стилизацию («использование нарочито мифологических метафор, но не их актуализация») [191, с. 11–12].

В XX веке актуализация обращения к мифопоэтическим структурам вызвала появление особой жанровой разновидности – романов-мифов. В отечественном литературоведении их жанровая специфика наиболее полно была охарактеризована в работах З. Г. Минц. Время появления романов-мифов исследовательница определяет 20–30-ми годами XX века, однако «уже символизм формирует концепцию пути современного искусства от “символа к мифу”» [157, с. 76]. Литература XX века в поисках новых универсалий обратилась к мифу как выражению исходных и основных черт человеческой культуры [157, с. 83]. Эти процессы происходили на фоне отмеченной З. Минц широчайшей экспансии в области, традиционно закрепленные за философией, наукой, публицистикой [157, с. 80–81]. Таким образом, именно миф оказался самым высоким образцом для современного искусства, в свою очередь, искусство, дерзающее проникнуть в тайны бытия, приравнивается к мифу [157, с. 83].

Литература прежних эпох (например, периода романтизма) имела опыт обращения к мифологическому материалу. Однако неомифологические тексты, как отмечает З. Минц, имеют совершенно особую структуру: первой реальностью в них служит современность и история, план же содержания соотнесен с мифом, который получает функцию языка [157, с. 92]. Такая соотнесенность возможна благодаря использованию мифологем – знаков-заместителей целостных сюжетов

[157, с. 95]. Понятие мифа З. Минц трактует широко: определяющими его признаками (по крайней мере, в функциональном смысле), по мнению исследовательницы, является сюжетность и наличие «действителей» [157, с. 109], при этом выделяются мифы русской литературы, мифы мещанского сознания, народная мифология, индивидуально-авторские мифы [157, с. 109–113].

В дальнейшем намеченная линия исследования была продолжена Л. Силард, которая, обращаясь к прозаическим произведениям В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, охарактеризовала структуру романов-мифов следующим образом: «символисты стремились к созданию таких творений, в которых различные пласты просвечивали бы друг сквозь друга» [215, с. 266]. Подобная структура, по мнению исследовательницы, позволила «ощутимо передать характер соотнесенности временного, явленного с вневременным» [215, с. 266].

О тяготении к воплощению универсальных ценностей символистским романом-мифом говорит и С. Ильев. Исследователь отмечает, что с точки зрения эстетики модернизма субъект, автор, предстает как демиург, который способен породить отдельный мир и даже миры в искусстве [106, с. 4]. Говоря о соотношении понятий символа и мифа, исследователь приводит слова Г. Иванова: «миф перерастает из символ как злак из зерна. Символ– ядро мифа» [106, с. 6].

Тема «русский символизм и мифопоэтика» детально разработана в работах А. Ханзена-Леве [265; 266; 267]. Исследователь выделяет символизм мифопоэтический, гротескно-карнавальным, диаволический и метасимволизм [265, с. 13–14]. Мифопоэтика предстает универсальным кодом, который видоизменяют и творят заново тексты символистов [265, с. 11]. Как доказывает исследователь, каждая из перечисленных моделей выработала особое отношение к мифу, привнося в его определение все новые значения. Так, ранний символизм утверждал самостоятельность «мифа искусства» наряду с другими архаическими мифологиями [265, с. 39], тогда как в третьей модели миф «нарративизируется» (актуализируется, пародируется, психологизируется) и сам становится миром искусства [265, с. 32].

Целостный взгляд на неомифологические тенденции в литературе

Серебряного века (в частности, ее романских вариациях) представлен и в работе В. Полонского [183]. Поиски символистами универсального мифологического инварианта, «пафос мифологизма» связывается исследователем с кризисом каноничной жанровой системы [183, с. 4]. В. Полонский проводит различие между процессами мифологизации лирических и прозаических произведений: если в лирических формах мифопоэтика была ориентирована на выработку вторичного языка, то в прозе актуализируется потенциал мифопоэтической и исторической памяти жанра [183, с. 11]. Критикуя безмерное расширение понятия мифа, исследователь тем не менее отмечает в символистских текстах активное функционирование литературных архетипов русской классики XIX века, которая подверглась вторичной мифологизации.

На эту особенность обращает внимание и В. Топоров, которому принадлежит ряд фундаментальных исследований «мифопоэтического слоя» русской литературы. Как замечает ученый, литературный текст по отношению к универсальному модусу, носителем которого является миф, может занимать двоякую позицию: выступать в пассивной функции «источника» или же самостоятельно разыгрывать «мифологическое и символическое» [236, с. 4].

Исследование функционирования мифа в литературе неизбежно приводит к вопросу о ремифологизации. А. Нямцу, рассматривая специфику функционирования традиционных сюжетов и образов, понимает под ремифологизацией процесс «осовременивания» общеизвестных мифов и легенд [172, с. 20]), особенно характерный для литературы XX века (ни одна другая эпоха, по мнению исследователя, так свободно не обращалась с традиционализированными структурами [172, с. 27]). Будучи эстетическим катализатором и концентратом общечеловеческих понятий, мифологические и легендарные структуры становятся тем актуальней, что позволяют по-новому, современно пережить, осмыслить прошлое [172, с. 22]. Одним из примеров обращения к традиционным сюжетам являются «продолжения», «обработки» произведений прошлого [172, с. 63], создание авторских мифов [172, с. 66]. С мифом связано понятие мифологемы, которая в силу своей полисемантичности

получает разные толкования: это рассказ, повествование, миф, басня, сюжет, фабула и т. д. [94, с. 79]. На наиболее абстрагированном уровне мифологема приравнивается к тексту, характерными особенностями которого становятся наличие сюжета и коммуникативная направленность [94, с. 79]. Усеченная до одной детали часть мифологического сюжета называется мифемой, которая, благодаря своей семантической емкости, способна передавать суть древнего мировоззрения [94, с. 80].

Советская эпоха, пришедшая на смену Серебряному веку, не смогла полностью прервать неомифологическую традицию рубежа веков. В частности, это касается прозы А. Платонова: отметим ряд работ, посвященных мифологеме Вавилонской башни и исследованию мифопоэтического слоя в контексте танатологического комплекса [229]. Не менее значимым в этом контексте оказывается имя М. Булгакова, которому было присуще «обостренное чувство архетипа» [301, с. 17]. Как замечает Е. Яблоков, многослойность сюжета, пародийная «диффузия» нескольких хронотопов в пределах одной ситуации является важнейшей чертой поэтики М. Булгакова [301, с. 12]. При этом «архетипичность» сюжетных ситуаций, склонность к фантастике и гротеску сочетаются в ней с «фельетонной» действительностью, а фабульные «современные» события, в свою очередь, отсылают к другим историческим эпохам [301, с. 12].

Наконец, официальная советская культура в ипостаси соцреализма при всей декларируемой эстетике жизнеподобия также имела тенденцию к созданию мифов (одним из них, как указывает К. Кларк [115; 304] был сформировавшийся в 1930-е годы миф о «великой семье»). Схожие тенденции отметила О. Корниенко, в поле зрения которой находилась как официальная, так и «потаенная» литература. Как отмечает исследовательница, в 20-е годы на первый план выносятся эсхатологические мотивы, после чего новый виток советской идеомифологической системы актуализировал креационную модель создания советского Космоса [123, с. 69] вместе с разработкой мифа о новом человеке и его победе над временем и пространством.

Выводы к РАЗДЕЛУ 1

Воссоздание полной картины литературной жизни 1920–30-х годов невозможно без обращения к творчеству писателей «второго ряда», которые оказались оттеснены на периферию исследовательского внимания фигурами первого плана. Между тем, изучение очерченного периода не только по «вершинным» персоналиям способствует решению глобальной метазадачи – представить целостную и непротиворечивую концепцию развития литературного процесса XX века. Творчество одного из представителей постсимволистского поколения – Николая Баршева – осталось практически не замеченным литературоведами, открывшими читателю множество «потаянных» имен. В то же время многослойность текста, глубокий мифологический подтекст и обширное интертекстуальное поле, как будет показано далее, позволяет соотнести его повести и рассказы с произведениями писателей «первого» ряда – М. Булгакова, Б. Пильняка, А. Платонова и др.

Попытка вписать Баршева в определенную художественную парадигму наталкивается на объективные трудности, связанные с неполнотой исследования феномена позднего модернизма. В данной работе мы будем опираться на одну из наиболее популярных моделей эволюции литературного процесса первой половины XX века, строящуюся на дихотомии символизм – постсимволизм, понимая под последним, вслед за Н. Богомоловым, В. Тюпой и др., обширный конгломерат художественных интенций и «альтернативных проб ментальной эволюции письма». Таким образом, в постсимволистскую парадигму включаются различные проявления неклассической художественности XX века.

Открытость творчества Баршева различным художественным системам, соотносимая с многоликостью всей литературы позднего модернизма, делает необходимым в исследовании обращение к разным векторам литературного развития – модернистскому, неореалистическому, предпостмодернистскому. Неореализм как синтез реализма и модернизма под внешней поэтикой жизнеподобия обнаруживает «космичность», «метафизичность» мироощущения с учетом модернистского опыта. Одновременно в рамках модернистских практик

формируется предпостмодернистский комплекс с его смеховым началом (иронией, гротеском, абсурдом) и игрой интертекстуальными элементами.

Для исследования творчества Баршева значимой категорией оказывается мотив, под которым мы, вслед за литературоведами, будем понимать любой феномен («смысловое пятно», по определению Б. Гаспарова, то есть любой предмет, событие и т. д.) в литературном произведении, который обладает повышенной значимостью и характеризуется повторяемостью. Одновременно мотив можно рассматривать и как повествовательную единицу, которая функционирует в виде абстрактного инварианта и его конкретных реализаций.

Вторым компонентом данного исследования становится интертекстуальность, под которой мы, опираясь на работы исследователей, будем понимать способ генезиса литературного текста, формируемого посредством отсылки к произведениям других авторов (собственно интертекстуальность) или собственным (автоинтертекстуальность), при этом выделяя, вслед за обширной литературоведческой традицией, разновидности интертекстуальных связей (паратекстуальные, гипертекстуальные и т. д.).

Широкое функционирование в текстах Баршева мифологем, или знаков-заместителей целостных сюжетов, делает необходимым обращение к исследованиям в области мифопоэтического. Термин «мифопоэтика» обозначает как отражение в сознании мифологических кодов мышления, так и особый прием или форму. Семантическая емкость мифологемы-символа позволила создать в XX веке уникальную жанровую разновидность – неомифологический роман (или роман-миф), основу для изучения которого в отечественном литературоведении положили работы З. Минц, С. Ильева, В. Полонского и др. Разработанная учеными модель может быть использована и для анализа произведений малых и средних эпических жанров – повести и рассказа.

РАЗДЕЛ 2

МОТИВНЫЕ КОНСТАНТЫ БЫТИЯ В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ

2.1. Вода и другие стихии

Исследование особенностей воплощения природных стихий в художественной вселенной, их миромоделирующих функций, символического и мифологического наполнения необходимо для уяснения картины мира писателя, специфики его художественной онтологии. Для прозы Н. В. Баршева стержневым оказывается водный мотивный комплекс. Стихии огня, воздуха, земли предстают прежде всего в соотношении с водой.

Семантика воды включает достаточно традиционный комплекс смыслов, обогащаясь новыми значениями в зависимости от той или иной историко-культурной эпохи. Так, в мифологических интерпретациях вода зачастую оказывается эквивалентом первобытного хаоса, в эсхатологических мифах она символизирует конец мира [160, с. 199]. Вода, по мнению Г. Башляра, является стихией «юной и прекрасной смерти, без гордыни и мщенья, мазохистской смерти... Она помогает нам тотально умереть» [25, с. 122, 130]. Кроме того, вода выступает как органический символ женщины: аналог женского лона и чрева, она является витальной силой, дающей жизнь. Вода обладает материнскими качествами и потому порой предстает как «чудесное молоко» [25, с. 169].

Трактовка воды, как видим, амбивалентна: вода – это приглашение к смерти, но при этом смерти особой, после которой человек вновь обретает пристанище в материнской стихии: «Природная первостихия, из которой происходит жизнь и в которую она возвращается, вода может нести смерть, гибель или возрождение, почти материнскую заботу» [285, с. 40]. Вариацией водного и женского выступают слезы: женщина оплакивает свои горести, и глаза ее с легкостью «тонут в слезах» [25, с. 122].

К. Юнг рассматривал воду как аналог бессознательного, называя ее темным зеркалом, лежащим у основания души. При этом подчеркивалась осязаемость воды, ее связь с низшими инстинктами: «это кровь и кровожадность, животный запах и отягощенность телесной страстью» [7, с. 84]. Однако существует и другая ипостась воды – вода крещения, церковная, соединяющая в себе созидательные и преобразующие качества, что дает человеку духовное возрождение.

Вода как стихия представлена, прежде всего, в творчестве романтиков. В. Топоров показывает, что в романтической версии «морского комплекса» чаще всего речь идет об объективных, зримых характеристиках моря – огромное, беспредельное, могучее, бурное и т. д. [236, с. 578]. В творчестве А. Пушкина, по мнению ученых, мотив стихии, которая находится как бы вне мира культуры, памяти, творческих созиданий человека, служит часто знаком катастрофичности и оттого связывается с танатологическими образами [146]. Прозе Ф. Достоевского присуща оппозиция «земля–вода» как антитеза кажущегося и реального. При этом водное начало (в различных его проявлениях – мокрый снег, болото и т. д.) интерпретируется как бесовское ([146]). Исследуя мотив воды в «Преступлении и наказании», Н. Меднис [153] устанавливает связь водного мотивного комплекса с мотивами забвения и солнца (в более широком контексте – огня) как элемента противопоставления, борьбы верха и низа, света и тьмы.

Иные коннотации водные образы получают в литературе Серебряного века. Стихийное начало определяет доминанты картины мира, создается целостная мифология стихий [146]. О. Ханзен-Леве отмечает диаволические черты, присущие мотиву морской глубины, и связанные с водой мотивы сплетения и зеркальности. Стихийность же волн интерпретируется как воплощение «аморальной красоты насилия» и символизирует сферу, которая находится по ту сторону добра и зла [265, с. 304].

Трансформация семантики водного мотива происходит в литературе 1920-30-х годов. Так, у поэтов ОБЭРИУ, в частности, у Д. Хармса водные мотивы

наполняются особым смыслом. Ход времени уподобляется потоку воды, причем последняя парадоксальным образом оказывается атемпоральным явлением. Вода как бы одновременно существует в прошлом, настоящем и будущем. По замечанию М. Ямпольского, вода для Хармса является неподвижным «телом времени», еще одним предметом без формы, еще одной моделью идеальности. Это время находится вне нас и в нас, и поскольку оно вне нас, оно является вечным, ибо, изменяясь в себе, остается неподвижным для всякого внешнего наблюдателя [302, с. 122].

В прозе Л. Добычина, который, как и Баршев, принадлежал к группе ленинградских писателей постреволюционных десятилетий, сконцентрировано большинство из указанных семантических значений. Как замечает Т. Шеховцова, водная стихия близка добычинскому герою в силу своей «многогранности, универсальности, амбивалентности и изменчивости», она связывает небо и землю, жизнь и смерть, вечность и мгновение, свет и тьму, сознание и подсознание [285, с. 46]. С учетом литературного и культурного контекста рассмотрим семантику водного комплекса в прозе Баршева.

Наиболее развернуто водный комплекс представлен в рассказе «Гражданин вода» (1925), где интересующий нас мотив вынесен в название произведения. На фоне апокалиптической картины гражданской войны возникает образ речки Мшаги, которая «была все та же, углубленная небом, и так же с песней плелись венки для речных разгадок. Поплывет – жить, утонет – умереть» [194, с. 344]. Таким образом, вводятся два важных мотива: зеркальности, заданной параллелизмом реки и неба (характерный признак как романтического, так и модернистского мирообраза), а также атемпоральности, вечности воды («С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [194, с. 361]).

Гражданином Водой называют в рассказе врача Кузьму Ивановича, который верит, что все в мире изменяется, но ничего не пропадает. Даже разграбление своего дома или изнасилование дочери он воспринял бы как очередной «обмен веществ». В этих представлениях можно усмотреть отсылку

к традиционному, мифологическому мышлению, разумеющему космос как замкнутое пространство, в котором осуществлялся круговорот веществ и душ [140, с. 32], и в то же время – к современным Баршеву философским системам. Вспомним, например, П. Флоренского, в чьей космогонии наличествует множество миров, которые «дышат, живут, непрестанно взаимодействуя и обмениваясь энергиями» [259, с. 151], а объекты живой и неживой природы испускают таинственные энергетические лучи, связывающие их друг с другом: «Энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живет во всех, и все – в каждой <...> Все вещи – центры исходящих тайных сил. Пересекаясь, сплетаясь, запутываясь, эти черные лучи, эти нити судеб вяжут узлы – новые центры» [259, с. 151].

Жизненная философия «обмена веществ» помогает герою переживать тяготы гражданской войны и служит психологической защитой от мнимых и явных жизненных невзгод. Герой сам отождествляет себя с водной стихией, экстраполируя ее физические свойства на те человеческие черты характера, которые особенно «выгодны» в военное время: беспринципность, способность мимикрировать, уживаться с любой новой властью. «И что вы за человек, Кузьма Иванович, – в сердцах восклицает Митя. – Так себе, что наша река Мшага, купайся в ней, молись или любуйся на нее, пакости в нее, ей все нипочем, течет себе – и все тут» [194, с. 346–347]. Связь с «текучестью» воды проявляется и в описании внешности Кузьмы Ивановича, живот которого, подобно воде, плавно «колышется», а в теле подчеркивается мягкость. В другом эпизоде уже вода приобретает антропоморфный облик: она шарит руками по карнизам и плескает толстыми губами.

Вода предстает в рассказе как всевластная стихия. Поезд, в котором едет раненый Митя, останавливается, дабы люди напоили «ненасытный» котел: воду передают из рук в руки, чтобы поезд мог продолжать путь. Вода во всех вариациях соотносится с человеческой жизнью и судьбой: река Мшага решает, кому из пустивших венки предстоит жить, а кому умереть. В другом эпизоде Кузьма Иванович предупреждает Митю: «Только смотрите, на самом мосту

козликами не столкнитесь, а то завалитесь в воду, она церемониться не будет, всех потопит» [194, с. 351]. Мост и сам по себе убийственен: он сносит голову какому-то проезжающему, расположившемуся верхом на поезде, причем мертвец со своим мешком «смывается» с вагона под колеса. Через мост также проходят белые, и это становится предвестником будущих стычек между двумя противоборствующими силами и смерти Глаши.

Даже тощей коровке, которую замечает Кузьма Иванович, предстоит принять участие в «обмене веществ» – стать сваренной. Вода является первоосновой всего сущего, той субстанцией которая, меняясь, остается прежней, тогда как человек рождается и умирает. Не случайно многие предметы и явление принимают на себя свойства воды. Толстые губы «плескают» словами», поле «отмывает все, что пристало от людей», тревога по рельсам именно «течет», и точно так же вытекает жизнь из человека.

Без воды нет жизни: не случайно Митя, находясь при смерти, просит пить, а в бреду боится захлебнуться от горячей воды. «Водное» наполнение в дорожном эпизоде получили даже песни, исполняющиеся в вагоне, – «Ревет и стонет Днепр широкий» и «Пароход идет прямо к пристани». Само движение поезда в ночи уподобляется жидкой субстанции – дегтю. Вода становится вровень с другой жизненно важной стихией – воздухом, который в вагоне весь выдышали, так что «осталась густая вонь» [194, с. 353]. Впоследствии мотив вони воплотится в запахе тления, воцарившемся в комнате умершей Глаши и преследующем главного героя даже на улице. Воздушный мотив возникает и в разговоре с клеверным ветром, без слов, «для себя». Затем нехватка этой жизненно важной субстанции воплотится в одышке главного героя: «будто просверлилась в спине ... дырка, и оттого никак не вздохнешь полной грудью» [194, с. 359]. Это отверстие, через которое уходит жизнь, продублируется и простреленным стеклом на веранде Кузьмы Ивановича.

Характерно, что за свое «могучее» прозвище главный герой цепляется, как «задыхающийся за кислород». Такая интерпретация воздушной стихии соответствует мифологическим представлениям, в которых «дуновение,

дыхание связаны с принципом жизни, животворящим духом, эманацией» [160, с. 199]. Противопоставленный же им медный дух тления, который преследует главного героя, вписывается в картину апокалипсиса, разрушения, которому сопутствует пьянство грабивших отрядов – еще одно, трансформированное проявление мотива смертоносного напитка.

На обычные физические свойства воды Кузьма Иванович смотрит под своим углом зрения. Так, вода текуча, что придает ей дополнительное могущество: «Ну-ка, ударь ее хоть бы чем тяжелым, не больно. Побегут, побегут по ней круги, и то поверху, и сотрутся, только и всего» [194, с. 347]. К тому же вода бесцветна, и это приобретает особую значимость в контексте борьбы «белых» с «красными» (впоследствии в рассказе «Водоросли» «обесцвеченными» назовет Баршев «бывших» людей, оставшихся жить в Советской России). Цня свое «могущественное» прозвище, Гражданин Вода тем самым хочет обрести основу существования, придать ей ценностный смысл на фоне исторических катаклизмов. Однако жизненное кредо Кузьмы Ивановича («сам я всегда со всеми, всем сочувствую и всяким успехам радуюсь» [194, с. 346]) не выдерживает проверки действительностью.

Вода демонизируется, окружается ореолом мистического. Не случайно в поезде рассказывают историю о батьке Махно, который может скрыться от преследователей, канув в ведре с водой или растаять в степи, будто сахар в чае. Тачанки Махно направляются к водной стихии – к морю. Другое подтверждение мистериальности воды – гадание с ее помощью (Кузьма Иванович случайно наталкивается на объявление о таком гадании). Следуя мифологическим традициям, Баршев наделяет водную стихию абсолютным могуществом, подчеркивает ее универсальность.

Однако, если водная стихия бесконечна, как основа Космоса, то человеку предстоит умереть, и в этом его трагедия. Гражданин Вода вынужден столкнуться с жестокой реальностью. Ведь даже в «могущественном» «водном» прозвище Кузьмы Ивановича заключена оскорбительная для маленького человека коннотация: в одном из разговоров он признается, что является лишь

частичкой воды в пределах крутых берегов (не случайно он беспокоится о Мите Воронове, который «границ не знает»).

За свое прозвище Гражданин Вода продолжает держаться и в финале рассказа, хотя печальная участь его практически решена. Космос, бесконечный и всемогущий, тем временем продолжает хранить равнодушие по отношению к человеку. Гражданин Вода выстраивает концепцию земных циклов, которая применима к мировоззрению других героев Баршева: вначале в жизни все «незначительно и туманно», затем жизненная субстанция «уплотняется» до мелочей (ср. с аналогичными мотивами в рассказе «Антошины мелочи», а также с рассуждениями героя «Больших пузырьков» о том, что в жизни есть только мелочи, «необходимые, как шаги»), после чего вырастает «до великого». При этом «основа-то, которая меняется <...> все одна и та же» [194, с. 347].

В данном контексте проясняется значение центрального мотива повести Баршева «Большие пузырьки», заложенного в ее названии. Баршев использует образ пузырьков, воплощающих совершеннейшую геометрическую фигуру – шар, выражение Единого, нерасчленимого, невидимого, в котором растворяется множественность мира и из которого она возникает вновь [302, с. 202] (здесь уместно вспомнить произведение русского авангарда, в котором появление шарика в соответствии с абсурдистской логикой предшествовало полной «деатомизации», распадению героя, «не знавшему своего часа», – миниатюру Д. Хармса «Смерть старичка»).

Приведенные аналогии с творчеством обэриутов выглядят тем уместнее, что в своей повести Баршев словно стремится материализовать симптоматичный для обэриутов образ шара в форме, которая, на первый взгляд, абсолютно неустойчива, но очертаниями полностью повторяет его, при этом соединяются сразу две стихии – вода и воздух. Предсказывая появление новых Пузырей (то есть станции) «и еще, и опять» после всеобщей смерти ее обитателей, рассказчик как бы констатирует бесконечное чередование циклов умирания-возрождения, при этом водная «основа» пузырькового мотива лишь утраивает эту бесконечность: известно, что для обэриутов сама по себе вода выступает подобием вечности [98,

с. 131], aqua permanens, вариацией темы Единого [302, с. 202]. Одновременно Пустота, которую несет семантика мотива пузырьков, может таить в себе мертвящую бездну. Тем самым чередование циклов превращается в дурную бесконечность, в которой смерть берет верх над жизнью. В трудах Л. Липавского, близкого к кругу обэриутов философа, возник даже термин «пузырчатость» – особый страх перед шарообразными телами, в котором укоренен, по сути, экзистенциальный ужас живого существа перед первичной протоплазмой жизни – «абсолютным истоком».

Олицетворяя эфемерность человеческого бытия, пузырьки являются промежуточным элементом в цепи превращений, озвученной Гражданином Водой. Следующим звеном должно стать вырастание пузырьков до великого, об этом говорят главные герои «Больших пузырьков» Коко и Терентий Петрович:

«– А прогос, почему Пузырьки? Если большие, то скорее уже пузырищи!

– Не выросли еще. Заезжай лет через десять, тогда в самый раз дозреют».

[194, с. 318]

После того, как пузырьки станут большими, следует понимать, должно наступить завершение очередного цикла. В то же время для Гражданина Воды рост от «малого» к «большому» предстает, скорее, не как эволюция, имеющая строгую очередность, а как соседство малого с большим на «одной ладошке».

И хоть конец света, по признанию главного героя, уже не единожды бывал, мир сохраняется благодаря закону обмена веществ, имеющего одинаковую силу и в онтологической, и в бытовой плоскостях. Бытовым воплощением мотива оказывается эпизод в поезде, когда обнищавшие из-за войны люди везут на обмен продукты. Точно так же можно интерпретировать стремление Кузьмы Ивановича подстроиться под любую власть – «обменять» одну личину на другую, переставить квадратики мозаики: «Вот и у вас, Кузьма Иванович, в мозгу все расставлено, – когда надо, возьмете и переставите» [194, с. 345]. Затем мотив мозаики повторится в описании разноцветных стекол веранды, на которой будет убита Глаша.

В ряду абивалентных стихий вместе с воздухом и водой находится место

и огню, который демонстрирует целый спектр значений: от витальных до танатологических, представляющих опасность (именно таким значением, например, наделены красные огоньки в железнодорожных сигналах). Символическое значение приобретает образ маков, в котором огненное начало сопрягается с воздушным и водным: маки образуют «веселый бездымный костер», который «вот-вот хлынет внутрь сторожки» [194, с. 348]. С красными маками ассоциируется кровь Таниного деда, которого «мохнатые люди» (видимо, махновцы) расстреляли за отказ испортить путь (убийца, уводя на казнь жертву, отмечает, что тот недаром «столько маков насадил» [194, 349]). «Мохнатые люди» несли в себе «хлебный, человеческий дух», от которого долго проветривается сторожка – еще одна экспликация мотива спертого, удушающего воздуха.

Огонь позволяет гипотетически проверить теорию главного героя: Митя спрашивает, что будет делать Кузьма Иванович, если его дом сожгут, на что тот в присущем ему стиле отвечает: «Сгорит – зола будет, а от золы пастбищам удобрение» [194, с. 346]. Героев Баршева мучит ужасная степная жара, превращающая пропитанный травами воздух в смертоносную стихию: «Солнце раскалило его и скоро убьет травяной дух и обратит в камень серую, скучную степную землю» [194, с. 352]. Свойство сухости приобретают и неприятные думы – круглые, колючие. Вариация огненной стихии, свет, связывается с жизнью, а его угасание со смертью: «В синих стеклах звездная дрожь, никому другому, тебе, Таня, светят. Одни горят, другие чиркают по небу и тухнут <...> Старая эта примета: для людей смертный знак» [194, с. 348].

Мотив окаменелости подключает четвертую стихию – землю. У Баршева в семантическую структуру мотивного комплекса земли входит оппозиция «твердое/мягкое»: окаменелая степная «скучная» земля и мягкая зола или грязь (см. ниже «Водоросли»). В «Гражданине Воде» нерушиму городку, который вздыбился «ввысь камнями», война грозит разрушением, и он не просто утрачивает твердость, но обретает антропоморфные черты («Действительно город что-то знал. Был он теперь не прежним каменным, а чутким на все пять

человеческих чувств» [194, с. 346]). Эта оппозиция становится одной из ключевых, поскольку связывается с подчеркнутой «мягкостью», «текучестью» облика главного героя: «Перед обедом Кузьма Иванович сидел в мягком, как он сам, кабинете» [194, с. 350]. Столкновение мягкого и твердого вновь вводит танатологические мотивы, как в эпизоде гибели людей на крышах вагонов: «...прямо лбом или затылком об какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например. Мягко ударится своей бодяжкой <...> и тотчас же вместе со своим мешком смоемся с вагона под колеса» [194, с. 353].

Водные мотивы эксплицированы и в уже упоминаемой повести «Большие пузырьки» (1928). Здесь даже образы, напрямую не связанные с водой, прямо или косвенно сближаются с этой стихией: небесные цвета «льются» в прохладную тень, кассирша сравнивает Петра Ивановича с ихтиозавром, «заболевшая» цистерна дает течь, оторвавшиеся панталоны «плывут» по ветру и т. д. Последний эпизод задает в бытовом контексте связанный с водой мотив очищения, подключающий оппозицию «чистое-грязное» (выстиранное белье, за которым должна следить Дуня, падает в грязь, как вскоре «запачканной» окажется и девичья честь героини).

Водная стихия в повести обытовляется, представая в форме питья и, соответственно, разнообразных напитков: молока, чая, водки. Одного из главных героев, дежурного по станции Терентия Петровича, читатель впервые застаёт пьяным («бутылку вылакал»), причем в этом состоянии он всегда пытается писать (трудно избежать ассоциаций с культовым произведением более позднего периода – повестью В. Ерофеева «Москва – Петушки»). Сама жизнь в «Больших Пузырьках» уподобляется пролитой водке, которая «чуть растечется и высохнет, как будто и не было <...> Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось» [194, с. 321].

Молоко воспринимается как напиток детский («мамочка, дай мне сюда молочка»), водка же демонстрирует свою смертоносность. В то же время хмельной напиток рождает веселье и радость жизни, снимающие трагизм смертельного исхода: «Поверьте, даже смертная грусть – превеселая штука.

Пример: мы и наши винные вместилища» [194, с. 321].

Другой вариант экспликации водного комплекса – рыба. Для христиан этот образ приобретает почти евхаристический смысл (вспомним насыщение народа в пустыне хлебами и рыбами (Мк. 6:34–44, Мк. 8:1–9) и трапезу Христа и апостолов после Воскресения (Ин. 21:9–22)). Рыба, плавающая в воде живительного источника, является символом духовного очищения. В «Больших пузырьках» этот образ связывается с «прежним» миром: как вспоминает Василий Федорович, лет двадцать пять назад клев был удивительный – «только закинешь, а рыба одна за другой ... чуть что не за хвост друг друга от отчаянья хватает» [194, с. 309]. В дальнейшем рыбий образ получает отрицательные коннотации: даже смерть оказывается «рыбьей» («рыбный» мотив возникает и в других произведениях Баршева, в частности, в «Четвертом» главный герой получит прозвище «щучьи мощи»). Глагол «умереть», по мнению Коко, по отношению к жителям Больших Пузырьков вообще применять нельзя; они, скорее, «засыпают».

С картиной духовного и физического умирания контрастирует время года, описываемое в повести, – весна. Возрождение, которое она несет, символически перекликается с постреволюционной действительностью и надеждой на обновление жизни. Однако оно оказывается неподлинным, равно как и слезы Дуни, которой «стало чего-то грустно» после ухода возлюбленного, но она быстро утешилась лакомством. По сути, Дуня сама уподобляется стихии (не случайно, ее так и называет Петр Иванович), – эфемерной, непостоянной, лишенной рационального начала. Баршев снижает один из традиционных мотивов – плачущей девушки (невесты, жены), восходящий к фольклорно-песенной традиции (сравним плач Ярославны в «Слове о полку Игореве» и т. п.) В то же время «весенние девичьи» слезы Дуни ассоциируются с легким весенним дождем или тающим снегом, что подчеркивает органичность, природность женского/водного начала. Позднее, при расставании с Коко, Дуня вновь легко льет слезы – простые, как и она сама.

Мотив женских слез как воплощение переменчивых и неглубоких чувств

присутствует и в эпизоде с Клавочкой. Слезы во время написания прощального «письма перед выстрелом» и забытый впопыхах пакетик с женскими принадлежностями составляют комичный контраст. Трезвость и практичность героини контрастируют с подлинными чувствами самого Коко, воплотившимися опять же в водном мотиве – холодного пота. Слезы наворачиваются и у тети Саши после постигших несчастий, однако Баршев придает им эпитет «невыплаканные», тем самым намечая мотив непреходящей скорби.

В повести Баршева мотив воды сопряжен не только со смертью, но и с крайней степенью деградации человека. В финале ряд водных мотивов завершается смертельным питием, когда служащие станции по ошибке пьют метиловый спирт и всех их ждет «хмельная жадная смерть». Тем самым актуализируется известный мотив смертельного напитка, который отсылает не только к многочисленным литературным сюжетам (например, «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда»), но и к образу «живой/мертвой воды», имевшему богатую традицию в фольклоре и мифологии. По наблюдению В. Проппа, мертвая вода окончательно умертвляет сказочного героя, чтобы затем вновь воскресить его [187, с. 167]. В повести Баршева смертельный напиток как бы соединяет эти две функции, давая начало новому жизненному циклу. Это подтверждается, в частности, рождением Дуниного ребенка.

Финальной сцене предшествует ряд мотивов, связанных с грозой и дождем: «шум... как в чаще перед началом дождя... Но сверху сплошная безоблачная синь. Откуда дождю взяться?» [194, с. 333]. Эти мотивы усиливают тревогу и подготавливают читателя к трагической развязке. Однако и после трагедии солнце не перестает светить, гроза проходит мимо, природа по-прежнему остается равнодушной к человеческим судьбам: «С утра погрохотали, повозились в небесах и бросили. Так ничего и не вышло» [194, с. 324]. Массовая смерть жителей оказывается чуть ли не концом света в масштабах Больших Пузырьков (неслучайно Коко во время сцены всеобщего умирания сравнивает станцию с палубой терпящего крушение корабля – еще одна

отсылка к водным мотивам). Но в космических масштабах это событие, скорее, ставится в ряд с другими мелочами, о которых говорил Коко Дуне: «В жизни нет подвигов – есть только мелочи» [194, с. 330].

Хотя водная стихия в творчестве Баршева остается главенствующей, в мифопоэтической картине мира важную роль играют и другие стихии. В «Больших пузырьках» широко представлены мотивы, связанные со стихией воздуха. Так, первым «действующим лицом» повести оказывается ветер, который «охальничает нестерпимо», «куражится, как хочет», а затем засыпает, повиснув на деревьях. По мнению Г. Башляра, образ ветра олицетворяет чистый, беспредметный гнев [26, с. 296], которому сопутствуют звуковые мотивы, в том числе и свист. В повести Баршева с ветром связывается мотив напрасно прожитой жизни, канувшей в Лету: «Свист, а не жизнь... А куда свист уходит, неизвестно» [194, с. 321].

Вода и воздух в повести не существуют порознь, а как будто сливаются в единую стихию, равнодушную к «маленькому человеку», демонстрирующую эфемерность его существования. Сочетание этих двух стихий воплощается в названии самой станции, которое одновременно отсылает к поэзии А. Блока и строкам из «Макбета» В. Шекспира, задающим «водную» тему. При этом интертекстуальные отсылки к классическим произведениям в повествовании о «станции не первой классной, но сильно пьющей» звучат сниженно и даже пародийно, а сама семантика слова «пузырь» несет в себе что-то эфемерное, преходящее. Тем не менее ассоциация с творчеством Шекспира не случайна. Шекспировский интертекст контрастен миру «Больших пузырьков», персонажи которого служат антиподами изображенных в трагедиях сильных личностей. Измены, убийства ничего не меняют в этом мире. Классические страсти – любовь и ревность – в повести Баршева как будто вырождаются, растворяются в бытовых мелочах («Письмо перед выстрелом и мозолин» [194, с. 321]).

В связи с «ветряным» мотивом возникает ассоциация с поэзией А. Блока, для которого ветер является многозначительным символом, проходящим через все творчество [147, с. 222] (в поэме «Двенадцать» (1918): «Черный вечер.

лежат, и тяжелеет от них к земле человек» [194, с. 337]). Мотив огня трансформируется в мотив света (с его символикой прозрения, озарения, обретения истины).

В то же время мотив света и светильников отсылает к Библии (Исх. 25, Зах. 4, Откр. 1). Так, во время исхода евреев из Египта им ночью дорогу озарял огненный столб. В тексте Баршева этот образ трансформируется в образ человека с фонарем на железнодорожной станции. Эта параллель вводит мотивы блуждания, попытки обрести свой путь или, как античный философ Диоген, «найти человека» («светло и без того, а ты уж с фонарем» [194, с. 328]). В другом эпизоде мотив человека с фонарем символизирует бесперспективность этих поисков: «У переезда мертвой тенью белый дед, фонарь в руке, взгляд пустой» [194, с. 346]. Мотивы фонарей, железной дороги вновь отсылают к одноименному стихотворению Блока: «Оторвались от платформы вагоны, двинулись, пошли, заторопились. Вот три красных фонаря треугольником вниз, три огня, три глаза...» [194, с. 316] (у Блока: «вагоны шли привычной линией...», «три ярких глаза набегающих...» [37, с. 177]). Тем самым усиливается ощущение трагизма, акцентируется мотив проходящей мимо жизни.

В свою очередь, параллель с циклом Блока «Пузыри земли» демонстрирует тройной союз воды, воздуха и земли. Водные и весенние мотивы в блоковских текстах также связаны. Строки

Зачумленный сон воды, / Ржавчина волны...

Мы – забытые следы / Чьей-то глубины... [36, с. 12]

из стихотворения «Болотные чертенятки» (1905) применимы к трагикомическим образам жителей Больших Пузырьков, олицетворяющих незащищенность человека перед враждебными ему космическими стихиями и непроявленность в нем духовно-личностного начала.

Заданные в предыдущих произведениях мотивы продолжает рассказ «Обмен веществ» (1925). Умирает «неожиданно для себя» Семен Назарыч, оставив сиротой дочь Марусю. Центральным событием рассказа становится

встреча Маруси с Григорием Жуком (вариация образа дон-жуана Коко из «Больших пузырьков», подрывающего основы устоявшегося жизненного уклада). Именно Жук рассуждает об обмене веществ, хотя понимает его по-своему («Посмотрим, кто кого: ты меня или я тебя» [194, с. 342]), и проделывает над девушкой эксперимент: подбрасывает ей чужой кошелек с деньгами «на бедность». Маруся не в силах устоять перед искушением, хотя и помнит слова отца о «моральном законе». Во время следующего посещения Жук осуществляет «обмен веществ» – крадет байковый платок Марусиной тетушки («стал я вещам помогать хозяев менять» [194, с. 341]). Житейская ситуация приобретает универсальный масштаб, становится своеобразной иллюстрацией закона сохранения энергии и ассоциируется с вечным обновлением и повторяемостью жизни, о которых говорилось в «Больших Пузырьках» и «Гражданине Воде».

Эволюция Маруси, изменения в ее сознании сопряжены с водными мотивами. Так, в начале рассказа девушка «убивалась и плакала сильно, не иначе как жалея себя» [194, с. 338]. Сопоставление истинной и неистинной скорби, как мы помним, характерно для прозы Баршева (ср. «Большие Пузырьки»). Оттеняет скорбь девушки звучащий на поминках вальс «На сопках Маньчжурии», также задающий танатологическую тему. Однако после вторичного посещения Жука Маруся глядит на небо уже сухими глазами. Это не случайно, ведь «если же по себе убиваться, то первая примета – глаза сухие и тоской блестят» [194, с. 338]. Более глубокая, сильная скорбь свидетельствует о взрослении героини. Образ Маруси вводится в библейский контекст – Жук называет ее мироносицей, тем самым намечая тему воскрешения и обновления жизни.

Особую роль в рассказе играет мотив неба, которое отражается в воде (ср. аналогичный мотив в «Гражданине воде» – углубленная небом река Мшага). По мифологическим представлением, небо символизирует абсолютное воплощение верха, трансцендентного и непостижимого. Будучи внешним для всего мира, небо «все видит», этим объясняется его всеведение [160, с. 716]. Покойный

Семен Назарыч, вслед за Кантом, ставил небо вровень с моральным законом: «есть только две радостные вещи: это звездное небо над нами <...> и моральный закон внутри нас» [194, с. 338-339]. Однако вместо неба у героев почти круглый год «мусть заразная», «неряха непутевая» осень развела грязищу даже на небе, и в этом трагедия баршевского человека (ср. грустную ремарку рассказчика в «Водорослях» в сцене с умирающим генералом: «Редко кого перед исходом небо утешает, а то все больше потолок, да еще с паутинкой» [194, с. 370]). Мотивы грязи и холода (даже на обед предполагаются ботвинья, холодец и мороженое, невзирая на холодную осень) сопряжены с вынужденным столкновением Маруси с окружающим враждебным миром. Однако, усвоив закон «обмена веществ», героиня взрослеет, и эта перемена также сопровождается изменениями на небе: зима, словно «прачка усердная», отстирывает на небесах всю грязь [194, с. 342].

Водный мотив заложен и в названии повести «Водоросли» (1926). Подобно водорослям, запутаны судьбы главных героев. После смерти отца, генерала Петрова, Валерий Андреевич уезжает из постреволюционной России вместе с дочерью. Его «идейная» жена Ольга штудирует политграмоту и остается с любовником, однако впоследствии она бросит и его, чтобы закончить курсы и уехать навсегда в деревню.

Трагическое положение людей революционного времени выражает водно-растительная метафора, озвученная Ольгой. В детстве она жалела речные водоросли, которые гниют в грязи, и пыталась их «спасти»: «Иногда я вырывала их, бросая плыть по течению, губила, а думала, что даю счастье» [194, с. 375] (в дальнейшем сама Ольга уподобляется водорослям, ведь для нее все равно, по течению или против – лишь бы не на месте). Точно так же и революция, осуществленная ради всеобщего блага, причиняет лишь страдания героям: семьи распадаются, «бывшие» умирают. Растительную метафору использует и сын генерала Петрова: «произошел естественный отбор <...> Остались приспособляющиеся растения на всякой почве <...> сорная трава на пустыре, мечтающая о культуре» [194, с. 381]. Герой обещает вернуться и начать

«полоть». Неустроенность, потерянности людей, живущих в новом времени, метафорически отражает ветер, который «обдумывал новый путь для послушных листьев» [194, с. 378]. Проблема жизненного пути становится центральной для героев, что выражается в шутовском вопросе Павла Хрущева «Камо грядеши?» (то есть «Куда следуешь?»).

«Водоросли» демонстрируют тот же комплекс «водных» (и шире – «стихийных») мотивов, который был характерен для предыдущих произведений Баршева – реки, текущие в море, небо, к которому герои обращают свой взор в пороговых ситуациях, обмен веществ (мысль инженера о том, что ни одна фраза не пропадает), мотивы воздуха, дыхания, ветра, олицетворяющие собой жизнь в ее хаотичности и ненадежности, мотивы сырости, грязи и дождя, символизирующие неустроенность баршевских героев.

Мотив воды наделяется традиционными для Баршева танаталогическими коннотациями – он связан с войной и грядущим концом света. Не случайно одной из первых упомянутых жидких субстанций становится кровь в песне «Буденный наш братишка», чуть позднее «суметь кровь пролить за Се Се Сер» обещает Женя, дочь Ольги. В устах ребенка эта фраза выглядит особенно страшно.

Мысли умирающего генерала сравниваются с водяными пауками. Здесь вновь возникает оппозиция «великого» и «малого», однако в новом соотношении. Мелочи мешают понять главное – смерть: «Теперь чей черед? Должно быть, за последним и самым главным... Все же мешает всякое, ничтожное» [194, с. 369]. Великое и малое соседствуют и в других эпизодах «Водорослей»: пассаж одного из героев о скором конце света сопровождается ремаркой об оставленной вилке; за фразой о ценности пролетарского инстинкта следует упоминание о том, что «тягнули вчера основательно» [194, с. 375].

На стыке земной и водной стихий возникает мотив грязи, олицетворяющей родную «почву» (ср. с признанием генерала: «Я не думал, как это тяжело, какое это страшное слово «отсюда» <...> Там берег бы как святыню подошву, к которой прилипла наша грязь» [194, с. 370]). Бытовая версия этого

мотива – грязные следы на ковре от сапог Хрущева, единственная недолгая память о нем.

С «водой-одинокчеством», которое нельзя исчерпать, сталкивается главный герой рассказа «Четвертое» (1925). Кронид Семенович. Этот представитель «старого» мира, уподобляется «Гражданину Воде» и пополняет ряд «ненужных» (или «ненастоящих») людей. Именно «ненастоящим» называет Кронида Семеновича его жена, которая через год совместной жизни бросает мужа и забирает с собой ребенка.

Водные мотивы пронизывают весь текст «Четвертого». Сашка называет Кронида «щучьими мощьями», что перекликается с «рыбьей» жизнью жителей «Больших Пузырьков». Сам главный герой кому-то в пустоту говорит: «Халда ты, халда, пивная хазина» [194, с. 366]. В конце рассказа Кронид Семенович записывает в дневник, как старушка после великого наводнения (ассоциация с библейским потопом) пыталась вычерпать из своей конуры воду чайником. Этот комический, на первый взгляд, эпизод подчеркивает слабость, малость, сиротство человека, недаром герой сравнивает воду с собственным неисчерпаемым одиночеством. Все известия о сыне герой получает в питейном заведении, и даже лакомство ребенку Кронид Семенович покупает соответствующее, с речной тематикой – «раковые шейки» (в «Водорослях» вши при новом времени уподобляются речным ракам).

Важное место в мотивной структуре «Четвертого» занимает связанный с водой мотив зеркала. Подобно воде, оно отражает человека, но по природе своей, как существо «беспамятное, угодливое», забывает того, кто в него когда-то смотрелся, – Кронида Семеновича, представителя «старых» людей, которому «пора уходить». Не случайно в предсмертном распоряжении главный герой завещает зеркало племяннику, одному из представителей нового поколения – именно таким в «Прогулке к людям» герой-рассказчик советует пойти «вымыть руки» и стать «здоровыми людьми счастливой страны».

Название рассказа обозначает четвертое измерение – то, что нельзя измерить привычными способами. Как говаривал Крониду Семеновичу один

фельдшер, «в дыме это самое есть» [194, с. 362]. Быть может, поэтому сигаретный дым является единственным возможным собеседником главного героя в его разговоре с самим собой, но он, по словам Кронида Семеновича, слеп и глух, «этакому все неинтересно» [194, с. 361] (вспомним разговор для себя с клеверным ветром из «Гражданина Воды»). Дым – это ускользающая истина («как его схватить?») и вечный круговорот бытия. В его броуновском движении содержится намек на известный фразеологизм – «хоть в петлю лезь»: «дым-то весь петлями, и петля в петлю лезет и крутится, и, поди, каждая дыминка крутится» [194, с. 362]. Дым уносится ветром, и истина остается окончательно непознанной.

В дыму проступает двойник Кронида Семеновича, который служит герою досаждающим напоминанием о неизмеренном четвертом измерении и о близкой смерти (воплотившейся в мотиве свиста): «Изо рта дым со свистом пускает, а сам крутится, глазами под дым подглядывает. – Видишь четвертое?» [194, с. 366] Дым оказывается емкой метафорой, приобретающей социально-исторические коннотации. Для героя «четвертое» измерение – это новая жизнь, новые истины, открытые революцией («если бы не революция, никогда бы четвертого не было»). Возникает эфемерный образ трансформированной реальности, быстротечного хода истории. Кроме того, дым является воплощением не только воздушной, но и огненной стихии, убийственной и безжалостной (Кронид Семенович жалеет поросят с детскими личиками, которые мучаются на солнце и «пить по-ребячьи просят»). В этом случае вода приобретает позитивную семантику: она предстает не только как губительный потоп или одиночество, которое нельзя исчерпать, но и как дарующая и поддерживающая жизнь стихия.

В структуре рассказа обозначается оппозиция «мягкое – твердое»: мягкое, детское ушко поросенка – и стена, в которую упирается Кронид Семенович. В проекции на человеческие отношения мягкость отождествляется с любовью, состраданием, нежностью, а твердость – с бездушием и бесчеловечностью.

Воздушная стихия в «Четвертом» обогащается дополнительными

оттенками, в частности, возникает мотив запаха: «Откроешь ящики – поколениями пахнет <...> И бабушку Дарью Петровну с камфарой да нафталином <...> в том ящике наколка бисерная и флакон пустой одеколоновый век коротают» [194, с. 361]. В то же время воспоминание о мертвых, оживающих в памяти, сразу же подключает весь семантический спектр слова «дух»: это и запах, и душа, и дыхание.

Воспоминания, нахлынувшие на героя, не случайны, ведь запахи легче всего пробуждают эмоциональную память [206, с. 195]. Эту особенность запахов наглядней всего демонстрируют творческие практики И. Бунина и М. Пруста: как писал И. Ильин, «Бунин не просто чует запахи вещей <...> он через них видит вещь и показывает ее, он осязает ее и дает потрогать другим» [107, с. 227]. В творчестве М. Пруста часто возникают мотивы цветов, запах которых становится объектом рефлекторной памяти [79, с. 26].

У Баршева воздушная стихия проявляется и в мотиве свиста, который памятен нам по «Гражданину Воде». Подобно свисту, который возникает из-за души, покидающей через пулевое отверстие раненое тело, в «Четвертом» свист больных легких, как отмечалось выше, служит предвестником скорой смерти главного героя. В то же время свист знаменует возвращение Кронида Семеновича к жизни, его пробуждение после сна-смерти. Таким образом, мотивы воздуха, как и воды, в прозе Баршева являются полисемантическими, их однозначная интерпретация невозможна.

Связь воды и других стихий обнаруживается и в «Жданном слове» (1925). Рассказ начинается в характерной для Баршева манере: «У солнца и кур – одна повадка: вместе в пыли купаться. Пухлая она такая, теплая и водой течет без остатка» [194, с. 396]. Тут же вводятся мотив ветра-дыхания в связи с танатологической темой: «Ветер – сквознячком ласковым наведывается, а вокруг – синева, хлеб да зелень. Дыши всем этим без торопливой жадности. Это перед смертью, говорят, не надышишься, а коли здоров – воздуха-то, добра этого, здесь на всех хватит» [194, с. 396]. «Воздушная» метафора применима и к слову – мотивной доминанте рассказа: слова «забираются в уши, как в грудь

воздух» [194, с. 396].

В рассказе два главных героя – протоирей Петр и его сын Василий. Имя первого («Петр» с древнегреческого переводится как камень) уподобляет его скале, которую, однако, разрушает пьянство («на счет твердости в вере – просто морская скала», «если бы скалу эту самую вино не подтачивало, лучшего попа и не сыщешь» [194, с. 398]). Отсюда целый ряд водных мотивов в «Жданном слове»: пьющий отец Петр сравнивается с рыбой, причем о себе он говорит как о пьянице «вроде Ноя». Упоминается библейская история о пророке Ионе, поверженном в море и проглоченном китом. Наконец, с водой связан и тяжкий грех главного героя, который однажды, неся чашу, покачнулся и выронил дары на пол, что косвенно привело к концу «грешного праведника». Такая характеристика позволяет провести параллель с образом «огнепального» протопопа Аввакума, в образе которого подчеркивается двойственность, противоречивость: это и пророк, и грешник [240, с. 379]. С пламенем связывается религиозная страстность: отец Петр видит, как он пылает в огне и поет псалмы. Урон от вспышек буйства героя рассказчик сравнивает с ущербом при пожаре. Отцу Петру после эпизода с падением даров грозит заточение, что усиливает сходство с Аввакумом, который был лишен церковного сана и предан проклятию [240, с. 376].

Мотив вина/пьянства демонизируется, а водный мотив начинает соприкасаться с огненным. Инфернальным предстает и разбойник Миляга, который топил своих жертв на переправе: о нем говорят, что он «как-то по особому ртом чмокал, будто зуб сосал» (читатель может усмотреть в этой детали намек на вампирическую природу персонажа, вспомним, например, повесть А. Толстого «Упырь»). В случае с Милягой вода вновь демонстрирует всемогущество, способность к возмездию. После душеспасительного разговора с отцом Петром Миляга поклялся никогда не браться за «мокрое дело», однако вскоре начал пить еще больше и закончил, подобно своим жертвам, – утонул.

Упоминание о силах адových позволяет ассоциировать испытание веры Петра и с адскими муками. Смерть самого отца Петра также наполнена

инфернальной символикой и может восприниматься как наказание за любовь к вину. Прежде всего, поражает то, как умер главный герой: его забодал козел, образ которого в христианской символике олицетворяет дьявола. Не случайно при этом возникает мотив запаха: перед смертью отец Петр успевает только сказать «Какая вонючая смерть» (именно козлу как символу нечисти приписывалось зловоние). После смерти священника место, где упала чаша со святыми дарами, выжигают каленым железом – огонь выполняет свою очистительную функцию.

Метафора питья обозначает стремление главного героя заполнить пустоту внутри себя, обрести смысл жизни. Пьянству противопоставляется чаепитие, которое символизирует «домашность, семейственность, человеческое достоинство, несуетность, особый темп и способ национального, освященного традицией бытия» [285, с. 88]. Даже после казни Василия все свидетели его повешения идут домой пить чай. Поиски жданного слова сыном оказываются аналогичными духовной жажде отца и стремлением «мучительство за веру обрести». Став комиссаром, Василий отрекается от отцовской веры, что подчеркивает его кощунственный поступок – прикуривание от лампадки, однако новые убеждения не ведут к обретению истины. «Нужное слово», которое так и не может найти герой, сохраняет связь с божественным глаголом, призванным жечь сердца людей: «так вот и кажется, что сейчас скажешь какое-то особое слово, и все прояснится, и всех зажжет» [194, с. 403]. В финале вновь обыгрывается мотив испепеляющего слова: «может, пришло к нему, наконец, жданное, страшное, испепеляющее слово, и хотел его радостно крикнуть всем, но не успел и высунул людям мертвый язык свой» [194, с. 405].

Несколько особняком среди других произведений Баршева стоит повесть «Забытая антенна» (1929), в частности, благодаря четкому указанию на место действия – Петербург (в отличие от безымянных городов из рассказов «Гражданин вода» и «Жданное слово»). Это позволяет рассматривать повесть Баршева, ее сюжет и мотивы в контексте петербургской поэтики. «Петербургская поэтика» (или «петербургский текст») – феномен, с достаточной

полнотой осмысленный литературоведческой наукой ([238] и др.). Начало его формирования В. Топоров относит к 20-30-м годам XIX века (ко времени создания А. Пушкиным «Медного всадника» (1833) и «Пиковой дамы» (1834)). Важную роль в формировании петербургского текста сыграли повести Н. Гоголя, повести и романы Ф. Достоевского, поэзия и проза Серебряного века и т. д. В 1920-е годы «петербургская поэтика» переживает новый расцвет, находя отражение в творчестве Б. Пильняка, Е. Замятина, О. Мандельштама, Л. Добычина, А. Ахматовой, К. Вагинова [285, с. 250]. В этот ряд следует, по нашему мнению, включить и Баршева.

Произведения, относящиеся к петербургскому метатексту, объединяются на основании общности хронотопа, конфликта, типов героев, образной и мотивной системы. В частности, это касается рассматриваемых нами стихийных мотивов. Так, В. Топоров выделяет мотивы воды, дождя, слякоти, тумана, несущие отрицательные коннотации и связывающиеся с мотивами беспросветности, безнадежности, тоски, дурной повторяемости [238, с. 36].

В «Забытой антенне» особую значимость получает туман, из которого, как представляется повествователю, высечен весь «некогда выдуманный Санкт-Петербург» (как показал В. Топоров на примере «Повести петербургской» Б. Пильняка, туман может приобретать свойства твердой породы: «Санкт-Петербург – есть таинственно-определяемое, то есть фикция, то есть туман – и все же есть камень» [238, с. 21]). Анализируя в «Грезах о небе» семантику данного мотива, Г. Башляр упоминает космогонические теории, согласно которым миры создаются из первотуманности [26, с. 124]. В литературной же традиции (например, в творчестве романтиков, И. Тургенева, символистов) мотив тумана связывается со сферой иррационального, непознанного, мистического, а также с мотивом заблуждения и т. п. [13, с. 19].

В тексте «Забытой антенны» туман символизирует призрачность, миражность реальности (ср. «Мы существуем и не существуем. Видишь – туман» [194, с. 443]), что является устойчивой характеристикой города в произведениях петербургского текста. Двойниками тумана оказываются пар и

дым. При этом если первый окрашен положительными эмоциями (ср. чаепитие во время любовной встречи Бодюли и Нюты Андреевны), то другой, скорее, несет негативную семантику. Таково курение служащих канцелярии, которые воплощают усредненную и жизнестойкую пошлость («курение <...> давало им незыблемое при всех режимах право сделать перерыв» [194, с. 434]). Чувство влюбленности, однако, дарит герою «легкое дыхание», и потому «даже воздух, обыкновенный, влажный и прохладный воздух, с привкусом угольного дыма» кажется «как-то по-особому свежим и приятным» [194, с. 431]. Вольному дыханию препятствуют теснота и духота: туман становится «гуще и теснее», «Андрею Ивановичу стало душно, он рванул воротник у пальто и чуть не вскрикнул от охватившего его ужаса» [194, с. 450].

Призрачность города, подчеркиваемая туманом, который перенимает от воды ее текучесть, изменчивость («Туман не стоял на месте, а качался и плыл» [194, с. 442]), имеет не только культурно-мифологическую, но и историческую подоплеку. Конкретно-историческая ситуация служит иллюстрацией известной истины: «Никому не случалось быть дважды на одной и той же реке, потому что в ней течет постоянно другая вода» [194, с. 443]». Аудиальные образы также обретают водные признаки: Баршев упоминает незримые волны марша из оперы «Любовь к трем апельсинам», которые затем перевоплотились в «простые слова о мировом братстве и будущем счастье всего человечества» [194, с. 484].

Как отмечал В. Топоров, петербургская мифология эсхатологична, причем конец Петербурга, который за сравнительно недолгую историю пережил около 300 наводнений, неслучайно связывается с водой (возможно даже говорить о некоем «наводническом» тексте русской литературы) [238, с. 41-42]. В рассказе Баршева и туман, и дома приобретают свойства воды: «Уже занялись крыши домов, уже сами они, ослепленные и расшатанные туманной качкой, сдвинулись с мест и, колыхаясь, поплыли» [194, с. 447]. Эта картина сопровождается ощущением всеобщей тревоги «то ли за себя, то ли за исчезающий город» [194, с. 447]. Образ исчезающего города может вызвать у

читателя ассоциации с мифическим затонувшим Китеж-градом, что подчеркивает призрачность, ирреальность Петербурга в «Забытой антенне». Вода вновь и вновь обнаруживает свою онтологическую универсальность: «А может, близок день, когда растекутся туманом и камни Египта, и Ростры, и даже медь Фальконета, и остается только воля реки, свободной от гранита» [194, с. 431]. В то же время повествователю кажется, что вместо одного унесенного туманом города вырастает другой, с новой, еще не рожденной историей, то есть туман в «Забытой антенне» (почти по Г. Башляру) может породить новый мир, в котором царят «бодрость, радость и довольство» [194, с. 454].

Одной из трансформаций водной стихии предстает снег. На фоне выпавшего снега «забытая» антенна («одиночество» которой оказывается сходным одиночеству самого Бодюли) видна еще отчетливей. «Упругий» хруст снега связывается в сознании героя со счастьем, спокойствием и свежим воздухом (противопоставляемым затхлому и прокуренному). Все связанное со счастьем и с надеждой воплощается также в образах тепла (вспомним тепло, исходившее из булочной Нюты Андреевны, кроме того, главный герой ощущал «радостное тепло, будучи первый раз влюбленным) и света (Бодюле кажется, что улицы стали лучше освещаться в тот момент, когда появилась надежда на написание романа и на взаимность Нюты Андреевны). Даже поцелуи главного героя приобретают эпитет «ясные». Добавим, что в поведении Бодюли изначально заложена оппозиция «чистота – грязь»: «Каждое запачканное в жидкой грязи яблоко он тщательно протирал краешком своего старого пальто» [194, с. 426].

Одним из важных сюжетных узлов становится эпизод, когда Бодюля предаст огню украденные письма. Эта сцена закономерно вызывает ассоциации с сожжением второго тома «Мертвых душ» и аналогичным эпизодом в «Мастере и Маргарите», тем более, что одно из пылающих писем в «Забытой антенне» посвящено как раз литературе. В этом же эпизоде обратим внимание на параллелизм мотивов слова и огня: «Тогда на несколько мгновений выступали на красно-прозрачных лепестках написанные на них слова» [194, с.

455]. Звучавшее в письме признание, что пошлость пронизала всю литературу, может рассматриваться как критическая оценка современной литературной ситуации, а сцена сожжения писем и вся трагикомическая история Андрея Бодюли оборачиваются прощанием с культурой ушедшего XIX века, на место которого приходит «железными шагами» новая эпоха.

Свой спектр значений стихийная мотивика получает в рассказе «Прогулка к людям» (1925), в котором главный герой уподобляется жуку-плавунцу. Как жук с оторванной лапкой, маленький человек обречен кружить «мелким кругом», хотя «верит он еще в смелый плав <...> и хищный жучий разгул по водяным мхам» [194, с. 494]. Повествование пронизано водными мотивами: умытые дома, водные растения в банке, название колонии лепрозорных «Крутые ручьи», вальс «Дунайские волны» и река, плавно перетекающая в небо. Возникает мотив погружения в омут – желание Воробьева «окупаться в ждущие глаза» своей возлюбленной. Даже пивная, куда приводит больного проказой доктора Деспиладо инженер Воробьев, носит «водное» название – «Красный налим». Сопряжение стихий воды и земли рождает мотив жидкой грязи, которая смазывает веселые тротуары.

Собственно, для инженера «прогулка к людям» начинается с посещения пивной, в которой он лишается приевшегося профессионального облика и сходит с накатанной колеи: «Впрочем, и он не инженер, а подогретый с непривычки гражданин Воробьев» [194, с. 492]. История доктора Деспиладо задает мотив болезни («Ваша страна счастливи, живучи, не бойтесь ее, это не проказа» [194, с. 493]), который в финале перерастает в оппозицию «болезнь-здоровье» и связывается с водным мотивом: «Идите вымойте руки, эти страницы перелистала проказа, и горе, и робость, а теперь вот и вы – здоровые люди счастливой страны» [194, с. 495]. Баршев показывает трагедию человека, приехавшего учиться революции и следовавшего ее идеям (в частности, идее самопожертвования), чтобы впоследствии оказаться изгоем, отщепенцем (доктор заразил себя проказой, желая найти средство для ее лечения). Инженер же Воробьев – абориген новой страны – становится в один ряд с ненужными,

лишними героями Баршева, поскольку он лишен революционного энтузиазма.

Рассказ «Антошины мелочи» (1928) развивает водные мотивы, заданные в более ранних произведениях Баршева. Здесь важное место занимает мотив преодоления (заполнения) внутренней пустоты. Водный комплекс связан с образом главного героя, имя которого отсылает к Петру I: «Звали его Петром, а по фамилии Великим» [15, с. 59]». Актуализирует эту параллель и упоминание Невы (в качестве литературного фона вновь выступает «петербургский текст», особенно при сопоставлении с «Забытой антенной»). С другой стороны, герой иронически сопоставляется с апостолом Петром: оба были рыбаками, однако если ученик Христа стал «ловцом человеков», то есть апостолом, а по роду занятий был рыбаком, то в случае Баршева именно рыболовля в буквальном смысле оказывается истинным призванием героя.

Ловля рыбы и пристрастие к алкогольным напиткам становятся способом преодоления самого себя, попыткой вырасти до масштабов «большого». В одном из эпизодов героя напрямую обвиняют в том, что он «не полный человек» (ср. с репликой жены Петра Капитолины Федоровны: «Какой вы теперь есть человек <...> Ты переплетчик!» [15, с. 61]). В тексте «Антошиных мелочей» возникает и «пузырьковая» метафора: любовник Капитолины Федоровны Дормидонт Иванович призывает его «не пузыриться» в момент, когда Петр разоблачает его и тем самым как бы духовно вырастает (вспомним и последовавший за этим неожиданный отпор деспотичной жене). Капитолина Федоровна призывает хмельного мужа войти в себя, поливая его водой, однако тот теряет «вход» к себе. В этой связи важен мотив бесцветности воды (ср. с «Гражданином водой»), однако в данном случае она наделяется парадоксальной способностью придавать цвет: «И отчего это вода прозрачная, а вот пол и рубашка от нее темнеют?» [15, с. 62]. Спиртное как «смертельный напиток» вновь приводит к разрушительным последствиям: во хмелю Петр покушается на любовника жены, и тот мстит его сыну, пообещав закрыть перед ним двери комсомола, после чего Антон кончает жизнь самоубийством.

Водный мотивный комплекс позволяет вписать героя «Антошиных

мелочей» в ряд сходных персонажей Баршева (например, Терентия Петровича из «Больших Пузырьков» и отца Петра из «Жданного слова»). Интересно, что в наименовании всех троих использовано имя «Петр». Семантика этого имени («Петр» – «камень») контрастирует с безволием его носителя, а также с «каменной» верой Антона в себя.

О сыне отец вспоминает также во время контакта с водной стихией – при виде плотвы (так у Кронида Семеновича из «Четвертого» ухо поросенка вызывало ассоциации с ребенком). Если с Петром связана, прежде всего, водная стихия (жена «исцеляет» его от хмеля, окатив водой; в описании его внешности читаем «тело и волосы жидкие» [15, с. 59]), то с Антоном ассоциируется воздушная стихия. Как и в случае с отцом, Антон – имя говорящее: с греческого переводится как «приобретение взамен». По сути, на место привычной зрительной памяти у слепца приходит память обонятельная, и с запахом у героя возникают прочные ассоциации: «Пахли те дни махоркой, серым дымом и еще мокрой шинельной шерстью, почти совсем как в дедовом шалаше, и, вероятно, потому были приятны они Антошиной памяти» [15, с. 69]. Сочетание воздушной и огненной стихий задает мотив дыма, заставляющий вспомнить сожжение рукописи в «Забывтой антенне» (Петр «выкуривает» обличительное письмо).

В «Фикусе» (1929) центральным оказывается наиболее противоречивое, парадоксальное сочетание стихийных мотивов – огня и воды. «Кажется, что эта материя сходит с ума», – заявляет Г. Башляр, анализируя образ горящего спирта [25, с. 139]. Подобная парадоксальность характерна и для мотивной структуры баршевского «Фикуса». В рассказе главным потребителем «огненной воды» оказывается пожарная команда, ведь близость к огню, как замечает рассказчик, располагает к запою. Пожарные принимают обильный сигаретный дым за возгорание и заливают комнату водой, как будто следуя известной поговорке «Дыма без огня не бывает». Этот «рукотворный» потоп оборачивается настоящей катастрофой, причем мотив потопа подкреплен и упоминанием пьесы с тем же названием.

Искусственное соположение мотивов воды и огня оказывается мнимым, за этим вскрывается миражность жизни героев. Ведь даже центральный «цветочный» мотив рассказа («фикус») на поверку оказывается искаженным словом «казус». Такими же неподлинными, миражными оказываются чаяния героев укротить вечность и попытки создать музей истории. Дополняет эту ситуацию миражности мотив дыма (ср. с «Забытой антенной»).

В «Несгораемом фейерверке» (1934) «огненный» мотив задан в названии повести, а «водный» в эпиграфе: «Река времен в своем стремленьи уносит все дела людей // И топит в пропасти забвенья народы, царства и царей» [19, с. 275]. Вода ассоциируется со временем и забвением. Огонь же символизирует силу, которая это забвение может преодолеть. Таким образом, намечается оппозиция «память» – «забвение», которая оказывается существенной для интерпретации танатологических мотивов произведений Баршева.

Как видим, водные мотивы в прозе Баршева во всех своих воплощениях и смысловых контекстах – река, дождь, туман, потоп, слезы, зеркало, мост, рыба, хмельные напитки и т. д. – образуют мотивный комплекс, имеющий ключевое для понимания произведений писателя значение. Эти мотивы Баршев наделяет и традиционной мифологической семантикой (вода как хаос, как всепоглощающая стихия, как первооснова всего сущего), и собственно авторским смыслом (вода как разрушающая и преображающая сила, сродни революционной). Необходимо подчеркнуть темпоральное значение водной символики: океан времени, которое человек не может измерить или вычерпать в силу ограниченности своего личного бытия.

Подобно космогонии Фалеса, в мире Баршева вода становится первостихией, из которой все возникает и в которую все возвращается. «Привилегированный» статус этой стихии подчеркивается тем, что вода наделяется безусловным могуществом, а другие стихии в ряде эпизодов получают свойства воды, как бы подчиняясь ей. Даже твердая субстанция неожиданным образом наделяется текучестью. Исключительное положение воды в иерархии стихий Баршева обуславливается и тем, что она единственная

способна сопрягаться с другими стихиями. Воздух, земля и огонь в прозе писателя могут существовать вне «водного» контекста, однако в парных сочетаниях выступают достаточно редко.

Образы, в которых сопрягаются мотивы водной и воздушной стихий, несут семантику эфемерности (см. «Большие пузырьки»), а в обособленных вариациях воздушной стихии (мотивах пара, дыма) – помутнения, неподлинности, миражности. В единый комплекс объединяются мотивы воздуха, духа, души, запаха и связанный с последним мотив памяти.

В паре «вода – огонь» стихии традиционно противостоят друг другу, причем огонь оказывается могущественным «противником» воды и даже порой способен ее побеждать (в «Несгораемом фейерверке» огненная стихия, символизирующая память о славе изобретателя, оказывается сильнее «реки забвения»). В соперничестве воды и земли победителем становится водная стихия, что реализуется в видоизменении членов оппозиции «твердое – мягкое». Образ земли сопрягается с мотивом родины (в «Водорослях»).

Персонажи произведений Баршева могут ассоциироваться с различными стихиями: водной (Дуня из «Больших пузырьков», рыбак Петр из «Антошинных мелочей», Гражданин Вода), воздушной (Антон), огненной (огнепальный отец Петр из «Жданного слова», изобретатель из «Несгораемого фейерверка»), земной (Хрущев из «Водорослей»). В целом, многоаспектность трактовки стихийных мотивов, их экзистенциальные и онтологические коннотации, связь с мифологическими и архетипическими представлениями, а также с литературным контекстом позволяет соотнести творчество Баршева с модернистской литературной парадигмой.

2.1. Временной вектор в художественной картине мира

«Стихийная» основа баршевского мира оказала влияние на ряд онтологических параметров, в частности, на один из главнейших – время. Оно мифологизируется, становится сновидческим, или «вывернутым» (выражение

Петра Флоренского); невзирая на волю человека, ускоряет свой ход до предела или, напротив, замедляет его; теряет какие-либо признаки определенности или вновь и вновь повторяет инвариант одного и того же события, вырождаясь в дурную бесконечность Гегеля, «космическое рабство», которое необходимо преодолеть. Последнее – наиболее распространенный сценарий существования баршевского героя, обреченного на вечное повторение действий, «открытых другими» [140, с. 33], и одновременно – его трагедия.

Привычная текучесть времени заменяется непоколебимостью и нерушимостью рамок «перфекта» извечного замысла божества, создавшего мир, в котором рождаются, умирают и вновь рождаются Терентии Петровичи, Кронида Семеновичи и подобные им. Мир писателя, подобно мифу, как его определял К. Леви-Стросс, становится «машиной для уничтожения времени» [133, с. 155]. От привычных часов и календаря баршевские герои в упорных метафизических поисках универсального средства для измерения времени, сближающихся с античными философами, с негодованием отказываются. Вместо этого для измерения больших и малых периодов бытия предлагается более универсальная единица – циклы, служащие конструирующим элементом для баршевской истории.

Практически каждая попытка осмыслить понятие темпоральности отправной точкой берет разграничение линейного (исторического) и циклического (календарного) времени [140; 249; 293 и др.]. Последнее мыслится неизменной чертой мифологизированных представлений о мире в архаических цивилизациях и основывается на соотнесении событий с первоначальным временем, которое продолжает существовать [249, с. 26]. Тем самым прошлое, которое довлеет над будущим, можно, вслед за Б. Успенским, интерпретировать как текст, воспроизводимый в последующих событиях [249, с. 26]. Посредством мифа о регенерации времени, как замечает А. Гуревич, архаическая культура давала возможность преодолеть быстротечность жизни. Идея кругового времени, вечного возвращения становится созвучной мифологическим представлениям о человеке, который рассматривается как

микрокосм, уменьшенная реплика Вселенной [86, с. 151], а возобновление циклов человеческого существования соотносится с воспроизводимостью жизни человека в его потомках.

А. Лосев выделял следующие приметы мифологического времени: неразрывность с миром вещей, их всеобщая превращаемость внутри космоса (ср. обмен веществ у Баршева); неоднородный, порой растянутый или, напротив, уплотненный характер, проистекающий из слияния общего и единичного; отсутствие вопроса о начале и конце времени; неразличимость причин и следствий, представление временного потока как неразделимой целостности и т. д. [140, с. 32–33].

Многие герои Баршева, помещенные судьбой в один из «пузырей», живут с постоянной оглядкой на прошлое, с ощущением того, что происходящее – это отражение событий в первовремени, перводействии и первотворении. «Вот конец-то, мира-то, ведь был он, в 1917 году был, и притом не первый раз» [194, с. 345], – с уверенностью утверждает один из героев повести «Гражданин Вода». В мифологическом восприятии человека архаической культуры, по замечанию М. Элиаде, все события и объекты служат отражением первичного архетипа и мыслятся реальными лишь в той мере, как они имитируют или повторяют его [293, с. 55]. Соответственно, освоение новой земли повторяет освоение космоса, каждая война воспроизводит архетипическую битву предков или богов [160, с. 209], а каждый последующий Апокалипсис, как продолжил бы этот логический ряд баршевский Кузьма Иванович, отсылает к первичному концу света, наступление которого было предрешиено еще при создании мира. Поэтому не случайно 1917 год в рассказе Баршева мыслится как «страшный, грозовой час», а его наступление сопровождается библейской символикой конца света – гаснущих и осыпающихся с неба звезд, что служит для героев «смертным знаком». Но даже в атмосфере предчувствия Страшного суда герой «Гражданина Воды» уверен, что «воистину род человеческий прибудет и убудет, земля же пребывает вовек» [194, с. 345]. Мир, подобно мозаике в мозгу Кузьмы Ивановича, который даже профессией (акушер) связан с феноменом появления

новой жизни, вновь соберется из разрозненных элементов и начнет свое существование наново.

В циклической концепции Гражданина Воды заложен страх перед историей, отчаянное стремление воспротивиться ее ходу как последовательности неотвратимых и непредвиденных событий [293, с. 93]. Бесплодны и трагикомичны чаяния Кузьмы Ивановича «всем сочувствовать и всяким успехам радоваться», мимикрируя под каждую новую власть. Эти надежды терпят крах, когда сама непредсказуемая история врывается в жизнь беспечного врача-акушера убийством его дочери (пример вторжения трагической случайности в размеренную жизнь героя: «И не знал простой рядовой, что кусочек свинца, выпущенный им сейчас, исполняя законы механики <...> достигнет своего predetermined места, и оттого будет боль, крик и жесткая мысль о смерти [194, с. 351]»). Вторично история дает о себе знать, когда жизнь самого Кузьмы Ивановича оказывается в опасности после отказа от мобилизации в качестве врача – а в условиях военного времени это нежелание, как известно, излечивается в корне «надлежащими мерами». Однако, веря в то, что вещество изменяется, но не пропадает, Гражданин Вода продолжает надеяться на собственную бессмертность (ср. его ответ «звонящему» военному – «Я с будущим, встречаю новую жизнь» [194, с. 359]).

Неожиданное, на первый взгляд, сходство между сознанием первобытного человека и личности XX века демонстрирует правоту М. Элиаде, который фиксировал возрождение в современном обществе интереса к циклическим концепциям времени под влиянием «ужаса истории» [293, с. 134]. Однако «хронофилософия» Баршева отлична от архаической картины мира. Мифологическое мышление создает циклическую реальность, обращаясь к ритуалу, который должен воспроизвести события первоначального времени и тем самым «уничтожить деградировавший мир и восстановить изначальный» [293, с. 209]. Человек у Баршева права выбора лишен и, помимо своей воли, оказывается заброшен в череду сменяющих друг друга циклов существования, вырождающихся в дурную бесконечность. Человек обречен не только (и не

столько) на вечное возрождение, сколько на вечное умирание.

Дурная бесконечность – одно из проявлений так называемого *испорченного времени* (известный бердяевский концепт), о котором пойдет речь ниже. Способность возрождаться вновь и вновь обретает станция Большие Пузырьки после массового вымирания ее обитателей: «Подожди, новые Пузыри народятся там, где и не ждешь их... Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [194, с. 336]. Важно, что Баршев выстраивает циклическую модель без идеализации «изначального», «сакрального» времени. Поскольку настоящее время для баршевских героев оказывается непривлекательным, особой притягательностью для них обладает прошлое, когда «все шло не так, как теперь» [194, с. 309]. Однако попытки возвратиться назад неизменно оборачиваются неудачей, а тоска по прошедшему получает ироническое переосмысление. Так, начальник станции «Большие Пузырьки» Василий Федорович рисует мифологизированную картину рыбной ловли «лет 20–25 назад»: рыба шла друг за другом и чуть ли за хвост друг друга не хватала. К прошлому обращены и единственные слова обычно безмолвной стрелочницы Щукиной, звучащие как упрек неизвестно кому: «А раньше?» Горькой иронией окрашен совет безымянного прохожего, порекомендовавшего старушке, которая хотела успеть на свадьбу дочери, ехать только назад, но «только поездов таких нетути – <...> все вышли» [194, с. 316]. «Ваше настоящее – это прошлое» [194, с. 329], – так пронизательно формулирует Коко суть трагизма баршевских героев, задавая мотив распада времени. Одновременно прошлое может и нарочито демонизироваться, иронически противопоставляясь светлому будущему: «Как это так человечину ели, и тело ульем вшивым было, и враждовали люто? В сытости да в чистоте и согласии всего этого никак не прочувствуешь» [194, с. 397]. Мифологизированно-утопическая картина вырисовывается и в финале «Забытой антенны»: «Там, внизу, пел свои трудовые песни великий неразгаданный город <...> Они бережно несли простые слова о мировом братстве и будущем счастье всего человечества» [194, с. 484]. Однако зачастую грядущее, напротив, враждебно человеку (в этом также можно

усмотреть черты мифологического сознания), ведь оно заведомо несет отпечаток смерти. Например, об отце Василия Федоровича говорится, что дедовская пружина все-таки ведет к предназначенному часу; от старухи на станции «пахнет панихидой» и т. д.

В «Жданном слове» ход времени также становится цикличным, и сын-комиссар обречен переживать заново судьбу отца, но со знаком отрицания. Рассказчик не случайно сравнивает одного из героев с ветхотзаветным Авессаломом, который, как известно, восстал против отца и был впоследствии повергнут. Тем самым задается магистральный мотив рассказа – конфликт отца и сына. История в «Жданном слове» приобретает характер маятника, который раскачивается между двумя полюсами: отчаянным желанием Петра «обрести мучительство за веру» и подчеркнутой безбожностью Василия, закуривающего в присутствии рассказчика от лампадки. Это противопоставление разворачивается на сюжетном уровне: подчеркнутая красноречивость священника и косноязычие, заикание его сына; склонность к сочинительству Васятки и отрицательное отношение к этим творческим попыткам отца. Однако даже полная несхожесть двух героев не мешает их сближению, хотя бы по внешним чертам. При встрече с повзрослевшим Василием рассказчик отмечает: «Заикаться стал меньше и вообще как-то весь вырос, пополнел и на отца походить стал» и далее: «И сам вдруг против своей воли серьезный сделался, а я даже вздрогнул. Так вот и встал передо мною отец Петр» [194, с. 403].

Маятникообразные движения истории рано или поздно должны затихнуть в одной точке – смерти, подчеркнуто нелепой и позорной (как уже говорилось, пьяного Петра забодал козел, а коммуниста Васятку повесили белые, и смертное уродство вновь сблизило его с отцом). Сцена повешения комиссара вызывает ассоциации с распятием Иисуса Христа или мучениями апостолов, чему способствует насыщенность рассказа библейским интертекстом. Баршев воспроизводит тройственность фигур казненных; пощечина, адресованная бездыханному телу Василия, ассоциируется со страстями Христа и его избиением; в финале упоминается отец Петр, «распятый на дороге»; наконец,

само стремление отыскать «жданное слово», все объясняющее и всем нужное, может восприниматься как попытка обретения героем статуса нового Мессии и отсылает к фигуре новозаветного Пророка. Отрицаемое, таким образом, накладывается на отрицающее и оборачивается нулем, который воплощает в себе смерть. Благодаря наложению библейских мифологем, казнь коммуниста, которая происходит в неназванном городке во время гражданской войны, – это одновременно и казнь христианского пророка, повторение древнего сюжета библейских текстов, которому суждено воспроизводиться вновь и вновь.

Ощущение дежавю закономерно возникает и у героев «Водорослей», однако историческая эпоха, служащая фоном для воспроизводимого времени, на сей раз иная – период правления последних императоров Рима. С этим временем связаны мотивы гибели, упадка культуры, о которых говорит учитель Хрущев, чья профессия призвана хранить и воспроизводить культурное наследие. Интертекстуально этот персонаж представлен латинскими цитатами. Например, сам он называет себя *res nullius* – «никому не принадлежащая вещь» [194, с. 685], а бытование фразы «*Quid novi*» приписывает временам упадка Рима [194, с. 376], которые сопрягаются с современностью. Сама ситуация упадка преломляется в повести по-разному: это и деградация всего мира (который теперь навсегда останется для героя «с трещинкой»), и бытовая неустроенность Хрущева, вынужденного в пылу революционных лет оставить поприще учителя и, не найдя себе применение, просить милостыню; наконец, этот мотив воспроизводится в виде клише для обозначения всех, кто оказался непригодным для новой жизни, – «упадочный интеллигент». Такой диагноз ставит «бывшему учителю» Ольга. Героиня, в свою очередь, принадлежит к новым людям (и Хрущев, и Малевич признают, что будущее за ней), добровольно отказавшимся от личного счастья во имя служения идее. В то же время о людях «новой породы» с иронией говорит сын генерала Петрова: «У вас создается (если уже не создалась) новая порода людей. Ближе они или дальше от обезьян – покажет будущее» [194, с. 384].

С мотивом времени связана проблема противостояния старого и нового.

Конфликт двух поколений, разделенных революцией, – старого, «бывшего», и «нового», поющего «Марш Буденного», наиболее отчетливо проявлен в «Водорослях». На примере перипетий в судьбах героев – эмиграция Валерия Андреевича с дочерью, переезд его жены Ольги к Малевичу, а затем расставание, судьба «бывшего» учителя Хрущева, чуждого новому миру, – Баршев ставит вопрос о будущем России. Хрущев, называющий себя «потерявшимся», не находит применения в новой жизни и умирает в больнице. При этом революция лишает героя и семьи: на гражданской войне гибнет его сын. Революция делит героев на два лагеря: одни из них, подобно персонажам горьковской пьесы «На дне», становятся «бывшими», или «ненужными», другие мыслят себя новыми людьми и хозяевами жизни.

В сюжетной линии Ольги задается важная оппозиция «временное – вечное». Малевича после ее отъезда мучит вопрос – навсегда ли его покидает Ольга. Личные переживания героев переносятся в общественную сферу (не случайно Малевич в шутку говорит Ольге, что любовь и революция связаны тем, что не могут быть перманентными, и обе несут в себе диктатуру). Ольга пытается опровергнуть его политграммой: «Всегда ли пролетарское государство будет основано на диктатуре? <...> По мере ослабления и окончания классовой борьбы, будет все более и более отпадать и диктатура пролетариата» [194, с. 386]. Возникает проблема соизмеримости целей революции и жертв, которые она требует от маленьких людей (ср. ироническая реплика в «Гражданине Воде»: «Социалисты обещали рай земной, а на самом деле...» [194, с. 358]).

В «Забытой антенне» вновь вырисовывается мир, в котором ход человеческого существования образует причудливые темпоральные узлы. Установка на дурную повторяемость, цикличность задается самим ритмом автоматизированной жизни Бодюли, порочным кругом, из которого герой так стремится вырваться, то ли написав роман, то ли удачно женившись: «Андрей Иванович знал, что сейчас он повторит все с самого начала, и притом так же просто, как, например, каждое утро он встает, моется, пьет чай и идет на

службу. Отказаться от этого занятия он по своей воле не мог» [194, с. 429]. Подобный автоматизм свойственен и другим персонажам – вспомним расписанный по часам день обитателей конторы, сослуживцев Бодюли.

Онтологическое же время модифицируется и приобретает свойство палимпсеста: каждая последующая эпоха накладывается на предыдущий слой, стирая его, но одновременно сохраняя память о нем (как будто внимая заветам одного из благоразумных баршевских героев – «никогда не делать такого, что нельзя было бы стереть» [194, с. 409]) Отсюда состояние некоего предчувствия, неотступно преследующее главного героя. Андрею Ивановичу кажется, что окружающий мир готов обнажить свою первичную, необузданную сущность – свернуть, подобно театральным декорациям, весь Ленинград 1920-х годов с конторой Бодюли, булочной Нюты Андреевны и одинокой антенной, находящейся напротив дома, и предстать в виде стихии, которая служит первоначалом всего. В момент наиболее эксплицированного явления космически-мифологической сущности баршевского мира, проступающей сквозь конкретный исторический слой (ср. уже упоминавшийся отрывок: «близок день, когда растекутся туманом и камни Египта, и Ростры, и даже медь Фальконета» [194, с. 430]), сопоставляются сотканное из типично петербургских мифологем изначальное прошлое, которое воплощает минувшую славу Петербурга, когда город на Неве был «выдуман» его творцом, и эсхатологическое будущее, несущее в себе картину полной диссипации, дематериализации окружающей реальности.

Сам мир оказывается производным единой стихии, одновременно порождающей и убивающей его, – воды, воплощенной в образе свободной от гранита реки. Закон мифологического единства дает возможность сузить земное пространство до единой точки, где сосуществуют Древний Египет (представленный египетскими сфинксами из Древних Фив у Академии художеств [194, с. 666]) и современный Петербург (как указывали исследователи, Баршев упоминает в этом отрывке Ростральные колонны у Биржи и памятник Петру I [194, с. 666]). Одновременно это точка торжества

«внеистории», признание одновременности бытия древнего и настоящего в преддверии наступления эсхатологического будущего. Наряду с такой предрешенностью судьбы человека и мира возникает образ текучего, изменчивого времени. Встретившийся Бодюле загадочный незнакомец перефразирует формулу Гераклита «Все течет, все меняется». Эта изменчивость времени сопрягается со стихией тумана («Видишь – туман»), которая, в силу особых свойств (соединение примет воды и воздуха), становится своего рода сверхстихией, воплощающей сущность времени. В апокалиптическом контексте актуализируется мотив памяти и узнавания («людское неясное желание припомнить то, что, может, было, а может и нет» [194, с. 431], который преломляется во фрагменте из «Сильвы» («Помнишь ли ты, как улыбалось нам счастье?» [194, с. 442]) и развенчивается в признании пьяного незнакомца («Ничего не помню»). Спасительное свойство памяти воскрешать былое служит ключом к пониманию всего мира «Забытой антенны», который вместе с главным героем как бы специально воплощен для того, чтобы быть узнанным, – после того, как волей стихии еще один цикл человеческого существования будет стерт, чтобы начать новый, а нынешнее настоящее безвозвратно отойдет к прошлому.

Когда Бодюля в очередной раз сталкивается лицом к лицу с городом, пророчество о конце мира как будто уже начинает сбываться и погруженный в туман город оказывается на грани полного исчезновения: «Они [крыши домов] исходили туманом и, сливаясь с ним, таяли вдали, как снег, брошенный в летнюю речную воду» [194, с. 447]). Из недр земли, на которой расположились дома, улицы и памятники, вырывается зловещая Пустота: Бодюле порой кажется, «что он не сможет справиться с течением <...>, что скоро весь город промчится мимо него и тогда под ногами развернется пропасть» [26, с. 449]. Затем перед читателем возникает картина нового города, появившегося на месте унесенного туманом, с ощущением того, что грядет «новая, еще не рожденная история и что несмываемые страницы ее будут так же искренни и незлобливы, как свет этого свежего утра» [194, с. 454]. Один миф, таким образом, сменяется

другим.

В «Антошиных мелочах» возникает еще одна разновидность мифологизированного времени и пространства. Подобно городу Глупову М. Салтыкова-Щедрина, который, по замечанию Д. Николаева, представлял собой многоликий, универсальный гротескный образ, сочетающий в себе черты губернского и уездного городов и разрастающийся до пределов всей России [167, с. 173–174], царство баршевского Моховика III лишено конкретных пространственно-временных черт. Оно не имеет локальной привязки, его месторасположение дается очень абстрактно, в пределах всего земного шара: «Жило-было на земле некоторое царство, некоторое государство» [15, с. 71]. Таким же неопределенным остается время его существования. Оно предстает в облике «мифологического безвременья», начального состояния, выраженного в привычной сказочной форме «жило-было», причем подчеркнутая атемпоральность всего происходящего ставит под сомнение реальное существование такого государства, подчеркивает его условный характер: «как то было, а может и не было – земля ведь велика – чего только на ней не случается» [15, с. 70]. По сути, перед нами разновидность лишенного «идеи или представлений о конкретном субъекте действий и взаимодействиях» культурного времени наряду с другими его разновидностями: навсегда остановленным временем утопии и так называемым литургическим временем священных историй [86].

В облике Моховика сложно усмотреть намек на конкретного правителя, по сути, это обобщенный образ жестокого и властного монарха, существовавшего вне пространства и времени («Ну а раз царство – значит был там и царь. Не важно какой – в царях мы толк понимаем: ничем не удивишь» [15, с. 71]). Как и щедринские градоначальники, которые, при всей своей универсальности, вызывают ассоциации с конкретными российскими властителями разных эпох, царь Моховик также повторяет печальную судьбу Николая II – быть сброшенным с престола и погибнуть от рук подданных (более чем прозрачный намек на события Октябрьской революции).

Таким образом, мифологизированный ход существования в безымянном царстве подрывается изнутри; ему придается историческая динамика, и сказочное безвременное прошлое неожиданно сливается с баршевской современностью. Абстрактное «жило-было» сменяется конкретным «здесь и сейчас»: «Ожила страна, разговорился народ, почитай и по сю пору выговориться еще не может» [15, с. 74]. Под конец сказки Евграфыча подданные Моховика обзавелись телефонами, по которым они, впрочем, продолжали в силу привычки общаться знаками, а со смертью царя-деспота история завершается всеобщим вступлением народа Моховика в комсомол и коммунистическую партию: «Теперь-то все выравнивается. Молодежь, поди, в комсомол позаписалась, а которые постарше – те прямо в бе маленькое в скобках» [15, с. 74]. Параллель с современностью обнаруживается в неожиданных переключках героев сказки с персонажами «Антошиных мелочей». Моховик уподобляется Петру (вспомним ремарку Евграфыча о почившем в бозе монархе – «пьяница был царь и все тут, как и твой отец» [15, с. 71]) и Дормидонту Ивановичу. Фигура благоразумного слепца, указавшего народу на немощь государства и фактически поднявшего против него восстание (и здесь актуализируется ситуация бунта сына против отца, типичная для Баршева), связывается с Антоном, причем смерть слепого из сказки как бы предвосхищает самоубийство мальчика. По сути, перед читателем вырисовываются две временных модели – мифологическая и, условно говоря, историческая, которые сливаются в одной точке, образуя цикл человеческого существования и как бы обнаруживая синхронность происходящих событий («здесь и сейчас» становится конкретной репликой более обобщенного и мифологизированного «жило-было»).

Циклическое время входит в соприкосновение с альтернативным ему историческим. Последнее рассматривается учеными как один из модусов социального времени, освоению которого стало придаваться огромное значение в период Нового времени [148, с. 11]. Утверждение торжества «линии» человеческой жизни над кругом бесконечного бытия совпало с периодом

зарождения христианства (согласно парадоксальному заявлению М. Блока, это религия историков), когда «великая драма греха и искупления» стала разворачиваться в истории, а судьба человечества мыслилась как некое долгое странствие [39, с. 7]. Как замечают исследователи, историческое время, будучи «реальным» временем по сфере своего действия, предстает как взаимосвязь между прошлым, настоящим и будущим [148, с. 11]. В качестве свойств исторического процесса (категория, напрямую связанная с историческим временем) выделяются направленность от прошлого к настоящему, темпоральность, необратимость [148, с. 12]. Для исторического сознания центральной является идея творческой эволюции, в ходе которой возникает новое состояние, соотносимое с предыдущим состоянием, а не первоначальным временем [249, с. 43]. Н. Бердяев предложил один из возможных сценариев такой эволюции, согласно которому история мыслится как борьба времени с вечностью, что приравнивается к борьбе жизни и смерти: «победа временного над вечностью была бы победой смерти над жизнью, окончательный уход из временного в вечное был бы уходом из этого исторического процесса» [30, с. 53–54].

Линейная и циклическая модели времени могут восприниматься как два независимых измерения [227, с. 51]. Одновременно следует признать верным вывод, что «каждая система находится в двух измерениях: в глобальном историческом времени, определяемом по летоисчислению и календарю, и собственно циклическом, определяемом по внутренней фазе развития системы» [227, с. 53]. Даже в самых «чистых» образцах линейного и циклического времени возможно взаимопроникновение. Подобно тому, как историческому процессу присуща цикличность, воспроизведение одних и тех же ситуаций и событий в развитии государства и даже движение вспять [69, с. 134], так и в понимании «восстановительной» роли мифологического обряда лежит идея деградации, ухудшения мира теперешнего по сравнению с прошлым.

Это взаимопроникновение характерно и для историософии Баршева. Его картина мира близка представлениям античных философов (например,

Парменида и Платона), у которых, по словам А. Лосева, «все движется, но в конце концов все покоится в пределах одной космической *шаровидности*» [140, с. 19]. В пределах баршевского «пузыря», представляющего упомянутую Лосевым космическую шаровидность с мифологизированным, остановленным временем, история все же дает о себе знать, пусть и выступая в подчиненном положении. Извечное умирание-возрождение циклов происходит на фоне конкретных исторических событий – революции и гражданской войны. В «Жданном слове» и «Гражданине воде» герои снова и снова переживают конец света на фоне «смертельных пятнашек» между белыми и красными. В «Четвертом», «Антошиных мелочах», «Забывтой антенне», «Водорослях» отчетливо просматриваются маркеры, позволяющие безошибочно определить эпоху (ср. желание одного из героев записаться в комсомол, упоминание Кронида Семеновича о потопе в Петербурге 1924 года, политические анкеты, в которых Андрею Бодюле и его коллегам нужно было указать отношение к власти, миграция русской интеллигенции за рубеж и т. п.). Даже в отрезанных от всего мира Больших Пузырьках появляется «сочувствующий»: «А нужно, чтобы и здесь было, как во всем нашем Союзе. Ведь подумать только, что даже красного уголка до сих пор нет» [194, с. 328]. Но история видится подчиненной космосу, исторические события имеют какой-то смысл в пределах лишь одного цикла, за которым неизменно следует другой, и лишь изредка катаклизмы человеческого мира могут повлиять на природную цикличность (ср. в «Водорослях»: «Что зима, что весна – все равно. Теперь порядок один» [194, с. 390]).

Мифологический подход ко времени проявляется не только в созданной Баршевым картине мира, где историческое подчинено глобальным циклам, но и в «опространствовании» времени, рассматриваемого в качестве четвертой координаты. Как замечает Б. Успенский, соотнесение в мифологизированном сознании будущего и настоящего с «первоначальным» прошлым субстанциализирует время, оно признается не *возникающим*, а *существующим*, превращаясь в событийный текст, в котором все оказывается предопределено

[250, с. 36] (вспомним сомнения рассказчика в «Несгораемом фейерверке» насчет объективного движения земных тел и хода времени в пользу его изначальной заданности: «Да, полно, верно ли, что главное свойство находящихся в свете тел в том, что они движутся или принимают движения? Не покой ли нерушимый, не вечная ли неподвижность властвуют над миром и человеком?» [19, с. 293]). Тем самым каждое историческое событие соотносится с одной из точек глобальной системы координат, а время приобретает характеристики пространства и становится синонимичным ему: «Если бы человек мог перемещаться во времени, подобно тому, как он перемещается в пространстве <...> между историей и географией, по-видимому, не было бы принципиальной разницы» [250, с. 41].

В русском культурном пространстве идея четвертого измерения прочно ассоциируется с его «первооткрывателем» – философом-окультистом П. Успенским, концепция которого основывается на признании существования в окружающем мире «вещей и явлений, которые не поддаются измерению в длину, ширину и высоту» [250, с. 6]. Главным свойством четвертого измерения признается «непостижимость», а время выступает лишь его примером. Философ придерживается статической концепции хода истории, согласно которой «если время есть измерение пространства, то, значит, мы не движемся во времени, а находимся, живем в нем. Это значит, что события не случаются, а существуют» [250, с. 11].

П. Флоренский, также вводя дополнительную, темпоральную координату, рассматривает время как характерную черту любого объекта, имманентно присущую ему: «всякий действительный предмет непременно имеет свою длительность, большую или малую – безразлично. Но она непременно есть, это *толщина* по четвертой координате» [255, с. 189]. Признание того, что «всякая действительность распростерта в направлении времени ничуть не менее, чем она распростерта по каждому из трех направлений пространства» [255, с. 197], неминуемо влечет смешение пространственных и временных характеристик, применение темпоральных законов по отношению к пространству и наоборот.

«Одной из самых важных и самых плодотворных идей новой физики <...> является признание, что время и пространство неразрывно связаны между собой» [57, с. 24], – писал В. Вернадский, придавая открытию математика Г. Минковского, который одним из первых заговорил о времени как четвертом измерении, значение «величайшего переворота в человеческом сознании» и «коренного изменения» всей научной мысли. Одновременно пространство в концепции В. Вернадского теряет свою неподвижность и, уподобившись изменчивому ходу времени, приобретает черты неустойчивости и текучести.

В завершеном виде концепция время-пространства воплотилась в идее хронотопа. В классическом определении М. Бахтина под хронотопом понимается «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [23, с. 234]. Понятие хронотопа воплощает неразрывность пространства и времени, утверждение последнего как четвертого измерения [23, с. 235].

Баршев как бы помещает героев в пространство глобальной системы координат, а само течение времени уподобляет движению от одной точки этой системы к другой. В «Водорослях» эта метафора озвучивается устами Хрущева, причем перед читателем вновь вырисовывается круговая модель хода времени, а рассуждения учителя о точках на темпоральном круге сближаются с релятивистскими концепциями А. Эйнштейна: «Ведь что такое общественные и государственные формы? Это точки на круге, по которому не раз уж бегал циркуль жизни. Я – точка позади. Вы [Ольга] – точка впереди» [194, с. 368], при этом герой добавляет: «Смотря откуда и как считать».

В «Четвертом» темпоральная метафора содержится уже в названии рассказа, и это определяет магистральную тему – осмысление стремительно меняющейся исторической реальности и крах попыток приспособиться к ней. Главного героя занимает проблема измерения времени: «сказал как-то знакомый: не думай, говорит, Кронид Семенович, что всякую вещь измерить можно <...> для ученых есть еще такое, зовется четвертое измерение <...> Если измеришь – большие деньги заработать можно» [194, с. 361–362]. В сознании

Кронид Семеновича недостижимое четвертое измерение неслучайно отождествляется с дымом: «фельдшер мозговитый объяснял <...> будто в дыме это [четвертое измерение] есть» [194, с. 362]. Колечки дыма могут соотноситься не только с висельной петлей (см. выше), но и с петлями времени. Заметим, что мотив дыма имеет богатую традицию в русской литературе. С ним может соотноситься прошлое, настоящее, будущее. В классической литературе с дымом ассоциируются человеческая жизнь, бесплодные мечты и т. д. (Ф. Тютчев, И. Тургенев, И. Гончаров и др.). В поэзии Серебряного века этот мотив связывается с миражностью, непостижимостью цели («Мы скользим, как тень от дыма // Мы от всех путей далеки» [265, с. 119]), мотивом обмана («А то, что длится ныне, мы имеем // Что мы зовет своим // В безрадостной пустыне // Обманчиво как дым» [265, с. 157]), инфернальности, потусторонности («Сквозь туманный дым кадила // Вижу я нездешние черты. // О, неведомая Сила» [265, с. 168]).

В контексте постреволюционной действительности мотив дыма входит в единое ассоциативное поле с мотивами пороха, войны и революции (ср. уже упомянутое признание Кронид Семеновича: «Если бы не революция, никогда бы четвертого не было» [194, с. 363]). Тем самым герой указывает на изменения, вызванные революцией: даже прежняя Дуня в новой реальности становится Евдокией Васильевной. В признании дыма четвертым измерением Кронид Семенович сближается с оккультистом П. Успенским, который неустанно занимался поисками новых элементов для заполнения онтологических матриц и выделил наряду с тремя известными состояниями вещества дополнительное четвертое – «лучистое» [250, с. 62]. П. Успенский признавал взаимообусловленность темпорального и вещественного: «можно сказать, что в каждом более тонком состоянии материи больше времени и меньше материи, чем в более грубых» [250, с. 62]. Так и время у Баршева начинает мыслиться уникальной субстанцией, или материей, которая, как и вода, наделяется статусом *Spiritus Mundi* средневековых алхимиков. Дым, сочетая в себе огонь и воздух, находится в уникальном положении среди

четырёх основных стихий и оттого может рассматриваться как производная пятая стихия, которая служит воплощением времени. Кронид Семенович принадлежит к «старому» поколению и не хочет жить «по-новому» в изменившемся мире. Поиски средства измерить «четвертое» – это попытка рефлексии главного героя, порожденная трагическим осознанием того, что за чередой лет он упустил главное – жену и сына.

Темпоральный комплекс в «Четвертом» сопряжен с танатологическими мотивами. Кронида Семеновича преследует ощущение приближающейся смерти («Ничего не поделаешь – года!»). На страницах книжки, в которую герой заносит знаменательные события, значится точное время рождения его сына (9 ч. 35 мин.), при этом сам факт рождения парадоксально совмещается с идеей смерти: «Сейчас показали мне того, кто увидит меня лежащего ноздрями кверху, ибо какой же сын, если он не прохвост, не приедет хоронить отца» [194, с. 363].

Конфликт, положенный в основу «Четвертого» и «Водорослей», воплощается и в рассказе «Боязнь пространства», а метафора «опространственного» времени становится здесь стержневым, концептообразующим мотивом. Главный герой, служащий Матвей Карпович, открывает баршевскую галерею маленьких людей, которая будет пополняться в последующем творчестве писателя. Боязнь пространства – такой диагноз ставит себе сам Матвей Карпович, который не может привыкнуть к новой жизни: «И ведь мельчают люди. Взять хотя бы новое начальство. Сразу видать – гибель культуры» [194, с. 407]. Таким образом, конфликт, имеющий темпоральную сущность (между «старым» и «новым» поколением), воплощается в пространственной метафоре, что отсылает ко времени как четвертому измерению наравне с тремя остальными. «Боязнь пространства» ставит Матвея Карповича в комические ситуации: сделавший в верноподданическом порыве татуировку с изображением государя, герой перед прививкой оспы пририсовывает императору бороду, чтобы тот походил на Карла Маркса. В итоге неприспособленность к новой жизни приводит к исчезновению героя:

«Недавно ходил я к Матвею Карповичу на Ждановку и не нашел. Исчез он. Не иначе как окончательно запутало его пространство» [194, с. 413]. Полная дематериализация человека, его растворение в пространстве истории – это выход в точку, искажающую привычный ход времени и в конце концов полностью нивелирующую его: «...стянувшись до нуля, тело проваливается сквозь поверхность – носительницу соответствующей координаты, и выворачивается через самого себя» [256, с. 52–53].

«Субстанциональная» основа баршевского мира, признание того, что «вещественная множественность в каждом своем объекте есть нечто непрерывное, общее» [264, с. 93], стала основой для выдвижения на первый план идеи Субстанции, или Единого, что элиминирует какое-либо изменение. Таким образом, время в прозе писателя изображено не динамичным, а статичным, *существующим* в пределах конкретно взятого интервала на оси. Применительно к творчеству Баршева можно говорить о противопоставлении двух ликов темпорального, берущем начало от эпохи античности, – «эола» и «хроноса». Первый связан с неподвижной вечностью, второй – текучим временем, воплощая, соответственно, линию мифологического цикла и исторического времени.

Баршевское *существование* времени отвечает этерналистским установкам, восходящим к древнеиндийским учениям брахманистского периода, китайскому даосизму, системам Парменида и Зенона [226, с. 381]. Согласно этерналистскому подходу, «истинная последняя реальность – это неизменное, вневременное, или вечное Бытие. Всякое изменение, всякое Становление есть либо чистая иллюзия, либо нечто вторичное», а критерием временности объявляется точка события, относительно которой они отсчитываются [197, с. 119]. События – прошлые, настоящие и будущие – считаются в равной степени существующими [66, с. 48] («как существуют египетские пирамиды, так же существуют и подвиги египетских фараонов. Мы постоянно “обнаруживаем себя” в разные моменты, однако, чувствуя единство “Я-прошлого”, “Я-настоящего” и “Я-будущего”») [161, с. 6]). Вместе с тем

любые события в какой-то мере дематериализуются, признаются несуществующими по сравнению с истинной, установленной раз и навсегда реальностью вечности. Это приводит к временным парадоксам, которые замечают баршевские герои. Так, в одной из бесед с Терентием Петровичем Коко признается: «Вот то, что я сказал сейчас, – это уж прошлое, а то, что скажу, – будущее. Настоящего нет – его для “Пузырьков” выдумали» [194, с. 329].

Отношение к настоящему, которое воплощается в емком «теперь», объем и границы этого понятия становились предметом дискуссий и модифицировались в различных философских системах. Так, Св. Августин вместо традиционной темпоральной триады выделял настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего [264, с. 114], тем самым признавая относительность тех или иных участков на временной шкале. «Теперь» может мыслиться без привязки к настоящему и быть присущим сразу трем временным шкалам, стирая тем самым между ними границы. Существует и противоположный подход, обозначаемый исследователями теорией «А» (в противовес концепции о вневременности настоящего, условно называемой теорией «Б»), согласно которой лишь «теперь» обозначает истинное бытие [264, с. 104–105].

Мотив «придуманного» настоящего, заданный Коко, важен не только в контексте иллюзорной реальности (что станет востребованным в литературе постмодернизма), но и в свете танатологической проблематики. Существование безотносительно времени фактически может быть приравнено к бессмертию. Вспомним логическую формулу Парменида, согласно которой «небытия вовсе нет», и человек просто отходить в иную форму существования, не выходящего за пределы единого бытия. Таким образом, отказывая миру Больших Пузырьков в одновременном существовании всех трех временных фаз и оставляя за ним «традиционный» ход времени (настоящее, которое «для Пузырьков выдумали»), Коко тем самым отказывает обитателям станции и в бессмертии. В то же время осознание иллюзорности привычной временной шкалы оставляет право на

вечное существование самому Коко.

Настоящее, которое хоть и является порой трудноопределимым в силу сложности вычленения момента «теперь» и его потенциально бесконечной дробности, все же предстает более реальным, нежели ушедшее прошлое или еще не наступившее будущее. Однако на фоне парадоксального высказывания баршевского героя именно настоящее лишается права претендовать на реальность. В этом можно усмотреть стремление преодолеть разорванность «испорченного» времени, искусственно разделенного на три временные шкалы. Вспомним Н. Бердяева: «Время нашей мировой действительности <...> есть время разорванное; оно есть время дурное, заключающее в себе злое, смертоносное начало, время <...> разбитое – на прошлое, настоящее и будущее» [30, с. 54]. Но время не только оказывается разорванным, в сознании создателя «Смысла истории» части времени «бунтуют» друг против друга: «будущее восстает на прошлое, прошлое борется против истребляющего начала будущего» [30, с. 55]. Умопостроения Коко оказываются сродни размышлениям Н. Бердяева, который фиксировал иллюзорность темпоральности, «поедание одной части времени другой», «исчезновение всякой реальности и всякого бытия во времени» и, как следствие, разрыв между прошлым и будущим [30, с. 55], а также выражал тоску по цельному времени, победившему дурную бесконечность и ставшему истинным.

Преодоление времени – идея, проходящая красной нитью сквозь философские концепции 1920-х годов. В 1922 году был опубликован труд Сергея Аскольдова (псевдоним русского философа С. Алексева), в котором мыслитель выделил два онтологических пути преодоления времени – его отрицание в связи с категорией идеального, не имеющего отношения ко времени, и метаморфозы времени, например, мысленное превращение прошедшего и будущего в настоящее, превращение будущего в настоящее с сохранением прошлого или превращение прошлого в настоящее с сохранением будущего (восполнение мира, воскрешение мертвых, то есть преодоление смерти) [10].

Баршевские герои остро переживают зафиксированный философами разрыв времени, утратив возможность обрести единый «ритм» с наступившей новой эпохой, которая из-за слишком ускоренного темпа перестала быть пригодной для жизни (или, напротив, время подчеркнуто замедляет свой ход, стремится к нулю). У различных героев обнаруживается разное чувство времени, что делает невозможным полноценное понимание друг друга. Для рассказов писателя характерно деление времени на две ипостаси – время абсолютное и время относительное. Первое связано с универсумом, второе с миром человека, субъективностью его восприятия. Универсальное время символизирует общий миропорядок, циклический ход развития времени.

Относительное же время, зависящее от человеческих эмоций, может ускорять или, напротив, замедлять свой ход. Как в первом, так и во втором случае подобные метаморфозы вызывают дискомфорт у баршевских героев. Так, Терентий Петрович из «Больших Пузырьков» с неудовольствием подмечает, что «пружина теперь в часах другая, пружина <...> напористей. Подменили ее, вот и часы бегут быстрее – успевай оглядываться» [194, с. 309]. В рассказе «Водоросли» один из героев связывает изменение хода времени с приближением Апокалипсиса: «Скучное время пришло. Конец света скоро. Глад был, мор был, брат на брата восставал, теперь еще и знамения на небе, и всему крышка» [194, с. 374]. Недовольство новым временем выражается и в бытовых жалобах: «Сколько за это время всякой дряни наплодилось <...> Теперь мне покоя от клопов не стало, и крупные подлецы, как раки. Таких и при царском правительстве не водилось» [194, с. 371].

Относительность хода времени особенно заметна при сопоставлении ритма жизни Малевича и его родственников – деда и тетки, представителей «бывшего» поколения. Первый живет по часам: «За время обеда ему впору с газетой справиться: новостей много, а время все рассчитано. Нет-нет да и взгляд на часы с кукушечным боем. Уже седьмой час, а к восьми на заседание» [194, с. 371]. Для людей же, потерявших «зубы и возраст», измерение времени теряет свою необходимость (ср. ремарку о часах с кукушкой: «Зря куковала.

Старикам не нужно, а молодой хозяин уйдет до времени» [194, с. 374]). Заметим, что относительность времени передается пространству, приобретаемому способность самопроизвольно меняться (вспомним «опыты» героя «Летающего Фламмандрона», который пытался засвидетельствовать «тайное перемещение» предметов вокруг него).

Закономерным выходом из противоречия «относительное – абсолютное» является выделение двух форм бытования времени: «пространство и время не только существуют объективно, вне нашего сознания, но и субъективно переживаются и осознаются людьми» [86, с. 145]. Как указывает А. Гуревич, это субъективное переживание различается не только в разных цивилизациях и обществах, но и даже отдельные индивиды категории пространства и времени воспринимают неодинаково [85]. Решение этого противоречия предлагает и Баршев, в мире которого герои наделены различной временной чувствительностью, но одновременно абсолютное время продолжает свой ход и, будучи неподвластно субъективности человеческого настроения, непременно заявляет героям о своем присутствии. Абсолютное время ощущается представителями животного мира – вспомним реплику одной из героинь «Водорослей» о коте: «Вот умница. Скотина, а свое время знает», и далее: «Да уж, скотину на часах не проведешь. Например, петух: уж как бы там стрелку не верти, а он в свое время мах-мах крылом да и кукареку» [194, с. 372].

Так как «человеческое» время в прозе Баршева относительно, закономерно возникает проблема его измерения (ср. также с «проклятыми» вопросами П. Успенского, переведшего эту проблему в экзистенциальную плоскость: «чего больше в человеке, измеримого или неизмеримого?» [262, с. 25]). От традиционных часов с презрением отказывается Хрущев: «машинка паршивая, тоже мерит что-то. Океан наперстком» [194, с. 388] (ср. также признание ненужности «паршивой машинки» в «Забывтой антенне»: «Часы у хозяйки пробили по обязанности и неизвестно для кого четыре раза» [194, с. 453]). Еще категоричней звучит риторический вопрос рассказчика в «Водорослях»: «Всякая жизнь слагается из коротких и длинных часов. Разве

можно временем точно измерить жизнь?» [194, с. 382] (ср. с проблемой измеряемости времени у С. Аскольдова). Именно относительность времени в силу индивидуальности переживания человеком каждого момента жизни (для кого-то длинных, для кого-то коротких часов) заставляет баршевских героев искать альтернативу часовому механизму. Для жителей Больших Пузырьков мерилom времени оказываются паровозные гудки (Коко упрекает Терентия Петровича во взгляде на жизнь через «дырку кондукторского свистка»). Аркадий Малевич («Водоросли») также живет по гудкам. Полубезумный незнакомец из «Забытой антенны» сначала поведал историю открытия Галилеем механизма маятниковых часов, а затем признался, что на месте ученого изобрел бы другое устройство («Если бы это был я, то, может быть, и <...> формулировка была бы другая» [194, с. 478]).

Мотив паровозных гудков, а также связанные с ними мотивы *поезда, станции, железной дороги*, сопровождают героев «Водорослей» в переломные моменты их жизни. На станции происходит прощание Валерия Андреевича с женой перед предстоящим отъездом за границу. Спустя полгода Малевич вынужден отпустить Ольгу в командировку в деревню. Мотив вечной разлуки, связанный с интересующим нас мотивным комплексом, воплощается и в судьбе жены Хрущева, которую сбил насмерть поезд. В последнем случае представлена наиболее радикальная вариация мотива разлуки, которая действительно оказывается вечной. Однако на этом фоне и отъезд Василия Андреевича, и командировка Ольги в деревню также предстают не единичными событиями, а проявлением общей закономерности.

С проблемой измерения времени связан мотив часов. С одной стороны, имея рукотворную сущность, они относятся к сфере ведения человека. С другой, часы служат как бы связующим звеном между временем человеческим и временем абсолютным. В отличие от человека и всего созданного им, часы не боятся ни смерти, ни разрушений, а своим ходом напоминают баршевским героям о неумолимом течении времени. Так, Хрущев после смерти жены замечает: «А вот так, отдельно от всего, в сторонке, рука... с часиками в

браслетке... Мне их отдали, а они – тик-тик, тик-тик – работают как ни в чем не бывало» [194, с. 388]. Воспоминание об этом заставляет Хрущева вздрогнуть от ужаса, услышав внезапный бой часов. В другом эпизоде «Водорослей» бой часов с кукушкой напоминает герою, что «скучное время пришло», и заставляет задуматься о грядущем конце света.

Несмотря на охватившее баршевского героя недоверие к образу времени, явленного в облике «паршивой машинки», часы могут мыслиться благом, средством спасения из омута небытия, в котором царствует мифологическое, нерасчленимое время или вообще безвременье. Таким предстает существование героя исторической повести «Несгораемый фейерверк» изобретателя Шамшуренкова в тюрьме: «День пришел, как всегда, безымянный, бесцветный, утративший все свои приметы, забывший свое число. Из месяца в месяц, из года в год он обозначался светлыми квадратами, похожими на листы белой бумаги. Они были неотличимы друг от друга и давно перепутали ненужный счет дней» [19, с. 275]. Отсюда стремление главного героя привязать свое бытие к определенной временной координате и выстраиваемая им хронология событий, приведших к заключению: «теперь доподлинно знаю, что високосный был тысяча семьсот тридцать шестым. Значит, выходит, что взят я в приказ в тридцать седьмом. Какой же ноне?» [19, с. 279]).

Одержимость временем словно распространяется на всю поэтику повести, в которой каждое событие получает точную временную фиксацию: «Тысячи лиц обоего пола будут веселиться с восьми вечера до восьми утра» [19, с. 282] (празднование наступающего 1751 года во дворце) и рядом – «Дни установлены. Третьего марта в церкви Зимнего дворца предстоит привести к присяге гетмана Малороссии» [19, с. 283] (имеется в виду Кирилл Разумовский), в июне был принят указ, разрешающий носить при дворе платье без украшений и т. д. Время и часы, в облике которых оно объективировано, привлекают героев своей непостижимостью, становясь предметом досужих размышлений. Перед глазами молодого Ивана Кулибина «маячат часы строгановской колокольни, огромные, загадочные, подавляющие своим

хитроумным измыслом» [19, с. 291]. В «Несгораемом фейерверке» образ часов окончательно выводится из сферы ведения человека, представляясь таинственным механизмом, который продолжает независимо от воли своих обладателей безжалостно отсчитывать круг их жизни (ср. загадку одного из героев – «Стучит, гремит, вертится – ничего не боится, считает наш век, а сам не человек» [19, с. 295]), а часовой циферблат начинает символизировать вечный ход бытия. В повести эта идея сконцентрирована в облике часов у церкви, построенной именитым промышленником Григорием Строгановым, который чаял в расчете на «небесные выгоды» придать постройке особую роскошь и убранство (аналог ветхозаветной Вавилонской башни) и даже ослепил зодчего, чтобы тот не мог создать ничего лучше. Однако тщеславие было наказано, замыслы Строганова пошли прахом, а церковь была запечатана по приказу царской власти, и только время, как безучастный свидетель, невозмутимо продолжило свой ход: «От всей затеи остались только часы. Медленно вращается в своей круговине двадцатипятипудовое указное колесо. Мерно отнимают часы и дни от жизни своего хозяина, напоминают ему о мирских заботах» [19, с. 293].

Обращает на себя внимание орнитологическая составляющая мотивного комплекса времени – птицы, которые могут быть либо частью рукотворного механизма измерения времени (ср. часы с кукушкой) либо его природной альтернативой. Птичьи мотивы в различных вариациях – будь то петух, кукушка или жаворонок – сопряжены с танатологическим и темпоральным мотивными комплексами и неизменно появляются в момент, когда баршевский герой наиболее открыт космосу. Отсюда онтологическая маркированность подобных образов. Так, в «Жданном слове» жаворонок возникает в контексте предопределенности человеческой судьбы, фатализма: «Радостно кому-то дергать ниточки, а кому – отсюда не видать <...> Дрожит, звенит жаворонок и вдруг оборвется и бултых камнем в рожь – подавай новую резинку!» [194, с. 396], при этом льющаяся птичья песня является знаком неизменности бытия, одинаково звуча «что вчера, что хотя бы при Батые».

В «Больших пузырьках» птичья тема задается образом петуха и того, кто, благодаря своему прозвищу, ассоциируется с ним, – Коко. В. Топоров выделяет ряд символических значений образа этой птицы [237, 65–66], вписывающихся в образ бесприютного актера из баршевской повести: энергия (в том числе сексуальная), экзальтация (шутовство, паясничанье главного героя, которое приобретает форму кощунства на кладбищенском любовном свидании), предупреждение об опасности (именно Коко пытается предостеречь жителей станции во время эпизода с канистрой – «Смерть пьете!»), храбрость (ср. поразительное хладнокровие и присутствие духа Коко при поединке с Морозовым и затем во время сцены массового умирания), похотливость и эгоизм (соблазнение Дуни и последовавшее за этим расставание). Герой Баршева подчеркнуто парадоксален, двойственен, перенимая эту противоречивость у «персидской птицы», сопричастной к царству жизни и света и одновременно миру смерти и тьмы [250, с. 63].

Главная составляющая в мифологическом образе петуха – семантика воскресения из мертвых, вечного возрождения, связанная с отождествлением его во многих культурах с солнцем [237, с. 61]. Петух мыслится существом дважды рожденным, и это свойство приписывается Коко, наделенному способностью выживать даже после того, как герой пригубил смертельный напиток. Он пробуждает жителей от сна жизни, но становится и предвестником смерти (ср. убежденность тети Саши в вине Коко, который «нахохотал» массовую смерть Пузырьков). Возрождаемость Коко проецируется на способность возродиться всего мира, а в мотиве петуха моделируется весь комплекс жизнь – смерть – новое рождение [237, с. 63] и преобразуется человечество в его развитии от прошлого к будущему [237, с. 65].

Впрочем, фигура Коко – это магистральный, но не единственный проводник «петушиной» темы в повести. Птица, «смеющаяся на рассвете», попеременно возникает в природном виде, неизменно становясь молчаливым свидетелем всех перипетий, с которыми сталкиваются баршевские герои, и сопрягаясь с танатологическими мотивами (ср. «кладбищенский петух» Коко),

тем самым реализуется свойственная птичьим образам связь с хтоническим миром [224, с. 204]. Петух становится в баршевском мире проводником космических сил, неизменно соотносясь, в соответствии с богатой традицией, с базовым онтологическим параметром – временем (ср. загадку: «Не часы, а время показывает» [237, с. 60]).

Таким образом, мотивный комплекс времени в прозе Баршева включает мотивы относительности и разрыва времени, невозможности его измерения, притягательности прошлого и враждебности будущего, этерналистские мотивы. Герои писателя остро ощущают изменение хода времени на фоне исторических катаклизмов. Если прошлое воспринимается как идиллическое, то будущее, напротив, чаще приобретает танатологический оттенок. Подход Баршева к феномену времени оказывается созвучным философским исканиям 1920-х годов: в частности, это проявляется в понимании времени как четвертого измерения и подходе к осмыслению иллюзорного настоящего. В мотивный комплекс времени включаются мотив часов и орнитологические мотивы. Последние сопряжены с мотивами фатализма, судьбы, смерти. Как важная составляющая художественной онтологии Баршева, мотивный комплекс времени соотносится не только с мотивикой природных стихий, но и с мотивами пустоты, тишины, которые станут предметом дальнейшего исследования.

Выводы к РАЗДЕЛУ 2

Базовой для онтологической картины мира Баршева становится понятие Единой Субстанции, из которой конструируется окружающий мир и которая, в силу своей амбивалентности, становится для него губительной. Роль такой субстанции играет вода, привлекающая героев своим могуществом, экстраполируемым на человеческие качества. Не случайно свойство текучести принимают на себя многие предметы, а остальные стихии (воздух, огонь, земля) в основном выступают в сочетании с водой. На границе воды и воздуха

вырастает симптоматичный для Баршева мотив пузырьков, как нельзя лучше воплощающий модель человеческого бытия. В пузыре соединяются эфемерность существования человека и одновременно способность вновь и вновь возрождаться.

Базовым принципом хода истории у Баршева становится обмен веществ – онтологический закон, согласно которому вещество существует вечно, не возникая из ниоткуда и не исчезая в никуда. Этот закон реализуется как в экзистенциально-бытовой (ср. моральный урок господина Жука из рассказа Баршева), так и в онтологической плоскости. Последнее позволяет выстроить мифологизированную концепцию времени, которое представляет собой череду повторяющихся циклов, со всеми его разновидностями, явленными в прозе Баршева (палимпсестная, маятниковая и т. д.). Наряду с циклической в произведениях Баршева актуализируется линейная темпоральная модель; история, таким образом, способна оказывать воздействие на бытие человека, однако только в пределах отдельно взятого цикла.

Время существует на плоскости вселенских координат, становясь четвертым измерением и приобретая черты пространства. Время олицетворяется дымом (или туманом), который находится на стыке двух стихий и может рассматриваться как некая сверхстихия, еще один элемент в традиционной четырехчленной матрице. Прошлое, настоящее и будущее в представлениях героев могут существовать одновременно, причем каждое из этих темпоральных измерений объявляется в той или иной степени иллюзорным. Отсюда проистекает мотив испорченного времени, невозможности для баршевских героев приспособиться к его ходу.

С темпоральным мотивным комплексом связан мотив часов, которые находятся на стыке человеческого рукотворного и онтологического миров, будучи символом неизменного хода бытия. Таким же маркером космического является и мотив петуха, который демонстрирует неразрывную связь со временем, задавая важные для мира Баршева мотивы смерти-воскрешения.

РАЗДЕЛ 3

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ПРОЗЫ Н. БАРШЕВА

3.1. Метаморфозы мотива одиночества (скука, озадаченность, странность, безумие)

В литературе XX века универсальной формулой взаимоотношений человека и мира оказывается отчуждение [100, с. 32], а его следствие – одиночество – становится одновременно темой, идеей и концепцией [100, с. 164]. Как замечает М. Эпштейн, «с каждым поколением на личность наваливается все более тяжелый груз знаний и впечатлений, которые были накоплены предыдущими веками и которых она не в состоянии усвоить», отсюда «проблема отчуждения, поставленная XIX веком, и проблема утраты реальности, поставленная XX столетием» [296, с. 46]. В. Заманская, очерчивая экзистенциальную традицию в русской литературе XX века, назвала десятки имен писателей, чьи художественные миры разительно не похожи друг на друга: Л. Андреева и А. Платонова, А. Белого и М. Горького, Ф. Сологуба, И. Бунина, Ю. Мамлеева и др., за плечами которых возвышаются гиганты-предшественники в литературе XIX века – Ф. Тютчев, Ф. Достоевский, Л. Толстой... Столь обширный материал свидетельствует, что экзистенциальная тема в русской литературе XX века приобретает особую актуальность и становится едва ли не магистральной. Однако, как подчеркивает исследовательница, решение экзистенциальных проблем у каждого писателя было глубоко индивидуально [100, с. 93].

Литературоведы отмечали, что в прозе Баршева одиночество приобретает «абсолютный, экзистенциальный характер, становится “четвертым измерением” человеческой жизни» [287, с. 134]. Тоска, скука, отчужденность, непонимание – постоянные спутники баршевских неустроенных, «ненужных» людей, «пивных хазин» и «щучьих мощей», не нашедших себя в жизни и из этой жизни выброшенных. «Вот и мне одиночества своего не исчерпать» [194, с. 368], –

признается себе в предчувствии скорой смерти один из них, Кронид Семенович («Четвертое»). В баршевском мире даже корова способна чувствовать приближение кончины и потому иметь понурый вид, а палец, если его прищемить, делается «угрюмым», рука начинает «тосковать».

Практически в каждом произведении писателя герои оказываются в пограничных ситуациях, вызванных разрушением и смертью, которые несут революция и гражданская война. Внешние причины одиночества и тоски различны: гибель дочери от случайной пули («Гражданин Вода»), нелепая смерть жены во время гражданской войны («Водоросли»), невозможность принять новую, постреволюционную действительность («Четвертое»). Личное совмещается с неличным, историческим, порой совершенно парадоксальным образом: неограниченная власть Петра Ивановича («Антошины мелочи») над женой и сыном рухнула одновременно с падением самодержавия. Одиночество «ненужного» человека является прямым порождением наступившей бесприютной эпохи, «обьюродившего» себя и «обьюродившего» людей мира. В то же время связь этих настроений с катаклизмами, которые выпали на долю баршевских персонажей, лишь косвенная: вне зависимости от конкретно-исторической ситуации у многих из них «на всю жизнь осталось ощущение непоправимой беды и стыда» [194, с. 423]. Пытаясь изжить столь мучительное ощущение, герои берутся за перо («Забытая антенна»), примыкают к красным («Жданное слово») или пускаются в бесцельное странничество («Большие пузырьки»). Мотивы тоски, отчужденности, странности универсализируются, приобретают экзистенциальный характер, а мотивный комплекс одиночества становится одним из стержневых для прозы Баршева.

Предшественником Баршева в разработке данного мотивного комплекса стал, на наш взгляд, А. Чехов, в чьем творчестве одиночество приобретает статус неизменного спутника человека как в жизни, так и в смерти: «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то

одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степь») [276, с. 67]. Переживание одиночества как следствие мировоззренческого кризиса является общечеловеческим свойством, хоть и имеет национальную специфику (ср. письмо Чехова к Д. Григоровичу: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В 3<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... » [273, с. 190]). Как замечает И. Сухих, «степь оказывается в чеховской повести грандиозным целостным образом-персонажем, пространством (едва не существом!), живущим своей жизнью, по своим особым законам» [230]. От себя добавим, что многоликость, неисчерпаемость степного мотива, как и его явленность в литературной традиции (см. ниже), позволяет расширять «степную» семантику до пределов России и даже всего универсума, каждый элемент которого обречен «переживать» одиночество. Эту особенность отметили и исследователи: «Мотив одиночества степи <...> сопровождается многочисленными деталями – обертонами: одинок коршун, думающий о скуке жизни, одинок тополь, одинока могила в степи, в которой – одинокая душа. И соотносится это с трагическим одиночеством человека на фоне неба и звезд» [230] (вспомним для сравнения, что в тишине баршевской степи поезд вещает о своем присутствии одиноким гудком).

Переживание одиночества выливается в ощущения, которые преследуют и чеховских, и баршевских персонажей, – *тоску* и *скуку*. Окрашиваясь в схожие краски, эти два понятия (оговорим заранее, что в ходе анализа мы будем использовать их как семантически тождественные) образуют целый спектр оттенков человеческого настроения с различной степенью выраженности: *печаль*, *уныние*, *меланхолия*, *грусть*. Исследователи силились подобрать подходящее определение к каждому из этих состояний: меланхолия – «усталость души», которая, однако, вызывает меньшее страдание, чем скука; печаль – «слабость и страдание», обычно имеющие определенную причину [233, с. 144]; грусть – неглубокое и не слишком интенсивное чувство, которое не способно сильно влиять на состояние души [171, с. 1166]; тоска – самое тягостное переживание,

воспринимаемое почти как физическая боль и даже болезнь [171, с. 1166]. Скука на этом фоне имеет наиболее широкий диапазон значений и может вбирать свойства каждого из перечисленных выше чувств. Примечательны философские трактовки этого чувства: скука – источник зла (С. Кьеркегор) [207, с. 22] или сигнал о его присутствии в мире (Э. Чоран) [207, с. 160], уникальная способность человека [207, с. 44] и состояние, в котором человеку дана возможность постичь смысл бытия (М. Хайдеггер) [207, с. 167]. Можно говорить о скуке и как о специфически русском концепте, феноменологическая парадигма которого была задана в «Евгении Онегине» [231, с. 68].

Выбор чеховского творчества в качестве претекста к баршевской «скукологии» не случаен, ведь автор «Степи» еще у современников удостоился звания поэта тоски, уныния, сумерек, хмурых людей [213, с. 210] (см. у Л. Шестова: «Чехов – певец безнадежности» [283, с. 538]). По мнению исследователей, «скука не просто наполняет, она организует в единое целое, порой кажется, что она окрашивает одним тоном вселенную Чехова» [213, с. 211]. Таким образом, можно говорить об особом значении и специфическом понимании скуки, которая выступает как фиксация нарушения нравственной нормы, общей ненормальности жизни, отсутствия смысла, мировоззрения и т. д. Ученые вполне правомерно говорят о чеховском творчестве как о подлинной энциклопедии скуки [213, с. 214].

Т. Шеховцова отмечала, что «герои Баршева как будто сошли со страниц чеховской прозы», хотя и оказались в непривычных для них обстоятельствах [287, с. 130]. В то же время исследовательница избегает категоричности: «Не беремся утверждать, что Баршев всегда сознательно ориентируется на Чехова. Быть может, Чехов просто слишком хорошо описал российского обывателя» [287, с. 130]. Добавим, что функционирование в прозе Баршева чеховских мотивов позволяет говорить если не о заимствовании, то, по крайней мере, о точках соприкосновения художественных миров двух писателей.

Одной из таких точек сближения является диалог-перекличка «Четвертого» с «Тоской» А. Чехова (1886). Общей для рассказов является, прежде всего,

сюжетная ситуация потери сына. У чеховского извозчика Ионы Потапова эта потеря оказывается бесповоротной: его сын умирает от горячки. Баршевскому Крониду Семеновичу о мнимой смерти сына сообщает бывшая возлюбленная Дуня, в конце концов, открывая истину («Простите меня за неправду... сынок же ваш жив и очень здоров и даже в пионерах» [194, с. 367]). Однако отец и сын потеряли друг друга навсегда: горечь от обмана и болезненное осознание того, что его потомок принял новую жизнь, вступив в пионеры, заставляет главного героя в письме-завещании запретить Дуне навещать его: «Прошу вас, пожалуйста, пока я жив, ко мне на квартиру не приходите... Если и сын мой похож на вас, то, значит, и он будет лгуном и прохвостом» [194, с. 368].

Два рассказа объединяет стержневой экзистенциальный мотив, приобретающий «водное» обличье. Одиночество и боль чеховского героя настолько глубоки, что «лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, то она, кажется, весь бы свет залила» [274, с. 329]. В сознании же Крониды Семеновича одиночество сопоставляется с наводнением, которое невозможно вычерпать. И в «Тоске», и «Четвертом» в связи с водой возникает мотив жажды, который также наделяется экзистенциальной семантикой. См. у Чехова: «Как молодому хотелось пить, так ему [Ионе] хочется говорить» [274, с. 330]. Физическая жажда, таким образом, приравнивается к жажде общения, что для баршевского героя оборачивается желанием встречи с сыном.

Характернейшая черта взаимоотношений в чеховском мире – невозможность связи с людьми, неумение чувствовать другого [213, с. 220]. Иона тщетно пытается то в одном, то в другом своем попутчике, а затем и в молодом извозчике обрести собеседника, получая в ответ лишь грубость и равнодушие. Единственной же «собеседницей» становится бессловесная лошадь. Кронид Семенович также вынужден довольствоваться общением с необычным собеседником – сигаретным дымом, в котором навязчиво проступают его собственные искаженные черты («А из дыма лик смотрит: нос на месте, а остальное наоборот: глаза внизу, под ним борода дымом, а рот наверху» [194, с. 366]).

Разобщенность главного героя с миром имеет историческую подоплеку: после революции Кронид Семенович оказывается выброшен за пределы новой жизни, которую он не в силах понять (ср. «Да, я живу, живу, как в раю безлиственном» [194, с. 364] – грустно-ироническое признание самого героя). Однако подлинными причинами тоски Крониды Семеновича являются утрата сына и приближающаяся смерть. «Внеисторическая» природа тоски баршевского героя позволяет говорить об универсальности проблемного слоя прозы писателя, его экзистенциальном характере.

Чеховские мотивы присутствуют и в других произведениях Баршева. Так, прозябание баршевских персонажей на безвестной станции («Большие пузырьки»), где бесменно царят скука и тоска, уподобляется безрадостной жизни героев «Дяди Вани» (ср. признание Елены Андреевны «Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать» [280, с. 90]), а исподволь возникающая любовь Сони к Астрову («Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна <...> иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный» [280, с. 93]) роднит ее с баршевской Дуней, которая влюбилась в заезжего актера Коко, столь непохожего на остальных обитателей Больших Пузырьков. Мотивные параллели сближают «Большие пузырьки» с «Вишневым садом»: звук лопнувшей струны на гитаре Коко, железная дорога, тоска и слезы Дуняши, соблазненной заезжим обольстителем.

Запечатлевая «уездную, звериную глушь» (выражение Ф. Достоевского) безликой станции, Баршев тем самым подключается к сложившейся в творчестве русских писателей (М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, М. Горького, Е. Замятина и др.) традиции изображения «уездного ужаса» как сути провинциальной жизни [151]. Одновременно баршевская станция приобретает большой масштаб, разрастаясь до всей России в целом: «Да полно, станция ли это? Может, не Пузырьки это? Может, сама жизнь наша с бездомными голосами, непонятными взглядами вышла из леса и стала при дороге?» [194, с. 312] (уместно вспомнить слова одного из героев «Городка Окурова»: «Что ж – Россия? Государство она, бесспорно, уездное. Губернских-то городов – считай – десятка четыре, а

уездных – тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия» [80, с. 292]). В облике запечатленной Н. Баршевым станции читатель может узнать и ее дальнюю чеховскую «родственницу» – станцию Прогонную («Убийство»), где чувствуется «вся тоска медленно текущей жизни» [278, с. 133]. Эта станция также служит фоном для будущей трагедии (братоубийство – у Чехова, массовая смерть – у Баршева). Своим расположением (с иронически-танатологическим оттенком: «до села верст десять, до кладбища – пять и все лесом» [194, с. 311]) Большие Пузырьки могут походить на городишко из «Палаты № 6», само местонахождение которого обрекает чеховского героя на полную беззащитность перед враждебным миром: «Ищи потом справедливости и защиты в этом маленьком, грязном городишке, за двести верст от железной дороги» [277, с. 78]. Для героев Баршева соседство с кладбищем чревато столкновением с еще более сильным и универсальным противником – самой смертью, взирающей из тупика на опьяненных жителей станции, метафизическая тоска которых в преддверии встречи с Ничто может быть уподоблена тошноте Антуана Рокантена из романа Сартра.

Находят в прозе писателя отклик и мотивы «Степи», при этом даже стилистика Баршева приобретает чеховский оттенок: «обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла. Загорелые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые <...> равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо <...> представлялись теперь бесконечными, оцепеневшими от тоски» [276, с. 16–17]; сравним у Баршева: «Заскучать можно! Степь и солнце, солнце и степь. Кроме них больше не было и нет ничего. Степь сдобрила воздух травами, а солнце раскалило его и скоро убьет травяной дух и обратит в камень серую, скучную, степную землю» [194, с. 352] («Гражданин Вода»). Как отмечалось исследователями, «в увековеченной Чеховым степи пылят махновские тачанки, и едет через степь уже не мальчик Егорушка, а поезд, полный людей» [287, с. 136]. Кажется, запечатленный ужас гражданской войны – это своеобразный ответ на невысказанный вопрос Егорушки: «Какова-то будет эта жизнь?».

Одиночество и тоска главного героя «Степи» отражают безотчетный страх

мальчика перед вступлением во взрослую жизнь, полную, выражаясь баршевским языком, «смертной тоски и смешков существования». Напомним, что сквозной для творчества Чехова мотив степи становится фоном вечных поисков человека («Я вспомнил голую, пустынную степь между Никитовкой и Хацепетовкой и вообразил себе шагающего по ней Александра Ивановича с его сомнениями, тоской по родине и страхом одиночества») («Перекасти-поле») [275, с. 265–266] или трансформируется в иррациональную силу, способную внушить почти космический ужас («зимою безукоризненная белизна степи, ее холодная даль, длинные ночи и волчий вой давили на меня тяжелым кошмаром») («Шампанское») [275, с. 12]).

За несколько десятков лет, отделяющих «Гражданина Воду» от упомянутых выше чеховских произведений, тоска/скука приобрела почти физическую власть над человеком и могла служить, пусть и косвенной, причиной его гибели: «Заскучает человек, встанет во весь рост и не рассчитает: как на грех лбом или затылком об какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например» [194, с. 353], ср. также приведенную выше цитату о «затосковавшем» пальце, где состояние души поставлено вровень с физической болью. Трансформируя мотивы чеховского творчества, Баршев как бы испытывает их новой реальностью [194, с. 137]. В то же время чеховский интертекст служитместилищем бытийных констант, над которыми не властны исторические катаклизмы (вспомним звучащее рефреном: «С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [194, с. 344]).

Чеховские мотивы в «Гражданине Воде» подкрепляются видоизмененной цитатой из стихотворения Лермонтова «И скучно, и грустно». Обращение к Лермонтову фиксирует крайнюю степень одиночества главного героя в преддверии наступления последней (и самой универсальной) для героя Баршева пороговой ситуации – смерти («Бежать, но куда же? На время не стоит труда. А вечно бежать невозможно» [194, с. 360]). Лермонтовский диалог-спор между утверждающим началом (стремление лирического героя опереться на нечто «позитивно сущее») и отрицанием (невозможностью обретения такой опоры)

[137], у Баршева окончательно смещается в сторону последнего. Любви, которая воплощает эту опору, для Гражданина Воды больше не существует: дочь убита, а смысл его существования сводится лишь к одной формуле – бегству, однако и оно оказывается бессмысленным, ведь от хаоса жизни, обрекающего человека на смерть и одиночество, убежать невозможно. Баршевский персонаж, вслед за лирическим героем стихотворения, вынужден переживать ситуацию «диалога с самим собой», трагизм которой усиливает воцарившаяся вокруг Кузьмы Ивановича смерть.

Лермонтовские строки – это концентрированное воплощение мотива скуки, раскрывающее ее вневременную, онтологическую природу: переход от «минуты душевной невзгоды», кратковременного ощущения духовной дисгармонии к выводу о ненужности, пустоте всего человеческого существования [137] (ср. «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг // Такая пустая и глупая шутка» [136, с. 426]). Обращение к тексту, который окрестили «глухим могильным голосом подземного страдания», «похоронной песнью всей жизни» и «реквиемом всех надежд» [28, с. 126] (выражения В. Белинского), точно передает спектр чувств баршевского Кузьмы Ивановича. При этом строки Лермонтова, приведенные в измененном виде, приобретают пародийный характер, тем самым обозначая ироническую отстраненность автора и дистанцию между ним и персонажем. Ирония не исчезает даже в те моменты, когда хайдеггеровское и сартровское Ничто почти вплотную приближается к героям. Поэтому Кузьма Иванович предстает не трагической, а трагикомической фигурой.

Бытийная составляющая образов и мотивов «Степи», пусть менее отчетливо, просматривается и в «Больших пузырьках». Значимый чеховский образ ветряка (случайно ли?) актуализируется эпиграфом из Есенина («Так мельница, крылом махая // С земли не может улететь» [194, с. 304]). Вспомним ветряную мельницу из «Перекасти-поля», которая, как думает рассказчик, скучает оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями. Оксюморонный эпитет Чехова («из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники» [276, с. 14]) у Баршева трансформируется в признание Коко, что их с Дуней радость была

на кладбище [194, с. 330]. Близок чеховской повести и мотив приближающейся грозы, которая подготавливает сюжетную кульминацию.

Ассоциации с чеховской «Степью» поддерживает отсылка к произведению, которое, в свою очередь, послужило претекстом для повести Чехова, – речь идет о «Мертвых душах». Связь между повестью Чехова и поэмой Гоголя давно замечена литературоведами [88]. Уже первые строки «Степи» содержат прямую отсылку к гоголевским мотивам: «Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка» [276, с. 13] (отметим, что безвестная станция Большие Пузырьки, безусловно, является вариацией этих безымянных населенных пунктов). Повесть Баршева сближает с «Мертвыми душами» тенденция к лиризации повествования и наличие лирических отступлений (см. приведенный выше отрывок, в котором Россия уподобляется станции). Ср. у Н. Гоголя: «Не так ли и ты Русь, что необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ» [72, с. 239]. Отсылка к Гоголю наполняется конкретно-историческим содержанием и становится злободневной (образ несущейся тройки как нельзя лучше подходит для современной Баршеву России времен революций). Одновременно актуализируется комплекс экзистенциальных мотивов. «Керосиновая тоска» баршевских героев восходит не только к тоске героев А. Чехова, но и к творчеству Гоголя, вплоть до сакраментального: «Скучно на этом свете, господа!» [70, с. 497].

Тоска баршевского героя рождает чувство *озадаченности*, сконцентрированности на одной теме, зачастую ничтожной и странной. Напомним историю Кронида Семеновича, который жаждал узнать, что же собой представляет четвертое измерение и как его измерить. Баршевские герои, кажется, обречены ощущать непостижимость бытия, подвергать сомнениям существующий миропорядок и со странной зачарованностью заикливаться на пустяках. Баршевское «нельзя человеку совсем не думать!» вполне соответствует желаниям героев А. Платонова, жаждущих «всемирной ясности и договоренности по всем

пунктам счастья и страдания» [181, с. 86].

В предельной форме озадаченность перерастает в *безумие* – язык, на котором, по наблюдению М. Эпштейна, культура говорит не менее выразительно, чем на языке разума [295, с. 164]. Это некое послеразумное состояние, которое парадоксальным образом оказывается свойством мыслящего существа, освобождением из плена разума («О чем можно мыслить, о том можно и безумствовать» [295, с. 164]). Нормальность в ее обыденном понимании, если развивать предложенную логику, объявляется лишь вариантом поведенческой модели человека, производным от безумия состоянием и потому даже в какой-то мере проигрывает ему. По мысли М. Фуко, «безумие превращается в одну из форм самого разума. Оно проникает в него, представая либо одной из скрытых сил, либо одним из его воплощений» [261, с. 52]. Гениальность объявляется сопутствующей помешательству, а творческая личность в соответствии с этим наблюдением как бы существует на границе реальности и психотической трансгрессии [199, с. 154].

Не случайно тема творчества особенно отчетливо звучит в повести «Забытая антенна», герой которой, один из баршевских Дон Кихотов, «щучьих мощей» и вечных искателей жданного слова, ближе других подходит к границе разума и безумия (эту черту переступит лишь Ананий Федорович в «Летающем Фламмандрине»). Патография Бодюли – наиболее детальное у Баршева описание внутренней жизни героя, которая обычно скрыта от других, более приземленных, нормальных в своей обыденности персонажей (внутренний мир Коко в «Больших пузырьках»), а также от наивного рассказчика («Жданное слово»). Бодюле, в отличие от Кронида Семеновича, не дана возможность саморефлексии в виде дневниковых записей (пусть не претендующих на литературность). Письменным воплощением мыслей героя мог стать роман – по сути, толком и не начатый.

Мотив безумия пишущего героя закономерно вызывает ассоциации с «Записками сумасшедшего», которые мы будем рассматривать как один из претекстов баршевской повести. Помимо магистральной темы сумасшествия, связующими оказываются мотивы изгойства и одиночества героев, неразделенной любви, кражи и чтения писем, страсть к сочинительству, сознание собственной

нереализованности и стремление ее преодолеть, даже внешняя примета – взлохмаченные, непричесанные волосы. Поприщин, как и Бодюля, высоко ценит письменное слово, тем более, что «в устной непосредственной коммуникации язык постоянно изменяет ему» [112]. Андрей Иванович также прибегает к письму как средству общения, а романическое описание набрасывает на обороте официального документа. Сама внутренняя форма фамилии Поприщина как бы соответствует главной установке баршевского героя – поиске своего поприща. Вместе с тем гоголевские мотивы претерпевают серьезные трансформации. Если Поприщин похищает навеянную его больным сознанием «переписку» собачек, то Бодюля крадет подлинные письма, в числе которых – послание почти что от лица автора, повествующее о современном состоянии литературы. Клиническое безумие гоголевского персонажа, с его фантастической «способностью» понимать язык животных, а затем и чаянием получить трон испанского короля, сомнению не подлежит. Вопрос же о сумасшествии героя «Забытой антенны» для читателя, которому известны внутренние мотивировки поведения Андрея Бодюли, остается нерешенным. Баршевский герой выступает в страдательном облике, и облик безумца закрепляется за неудавшимся писателем не столько благодаря его поведению, выходящему за рамки общепринятых норм, сколько стараниями сослуживцев, которые рады угодить начальству, уже подыскавшему Бодюле замену. Лишь когда становится известным медицинский диагноз, читатель понимает истинную подоплеку странных поступков персонажа, что совпадает с озарением самого героя («Неужто я хулиган? Неужто безумец?» [194, с. 474]).

Характерно, что и в истории Поприщина, и в случае Бодюли проявлениям безумия предшествовал раскол сознания героев, «пробуждение и развитие человека в заурядном чиновнике» [104, с. 53]. В. Маркович фиксировал общее для «Петербургских повестей» внутреннее несовпадение гоголевского персонажа с отведенной ему обществом ролью и сформировавшимся характером, предваренное ситуацией кризиса [150, с. 75]. Любовное чувство, возникшее в душе мелкого петербургского чиновника, который почитал за честь очинять перья

начальству и вобрал в себя, казалось, все возможные недостатки, традиционно приписываемые этому «винтику» бюрократической системы (ограниченность, пресмыкание перед вышестоящими и т. д.), возвышает Поприщина, вызывает подспудную душевную активность [150, с. 76]. У Бодюли это озарение произошло еще до встречи с объектом любви и было связано с творческими интенциями. Усиление описанного диссонанса у персонажей Баршева и Гоголя протекало сходным образом: герои оказывались не способны выполнять назначенные сверху функции и служить мелким элементом в бюрократической государственной машине. Подобно Поприщину, у которого в голове «ералаш» («иной раз метнешься как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера» [71, с. 158]), Бодюля отказывается регистрировать письма и употребляет входящую корреспонденцию для проб пера. Устоявшийся чиновничий саркофаг начинает рушиться.

Обнаруженные параллели подкрепляются явными и неявными отсылками к другим «петербургским повестям». Знакомые мотивы воспроизводятся в сюжете «Забытой антенны», и можно с уверенностью утверждать, что персонажи Гоголя, подобно чеховским героям, нашли место на страницах баршевской прозы. Так, образ Бодюли отсылает сразу к нескольким гоголевским прототипам. Подобно Пискареву, он увлекается порочной женщиной, чтобы оказаться впоследствии жестоко разочарованным. Тем самым Баршев косвенно воспроизводит заданную Гоголем в «Невском проспекте» формулу «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [71, с. 39]. Мотив *иллюзии* коррелирует с мотивами *молвы*, *слухов*, на фоне которых разворачиваются по нарастающей несчастья Бодюли, а также с мотивом *лжи*, *обмана*. Последний словно становится выражением глобального закона, определяет поведение персонажей, которые усиленно стремятся скрыть свою идентичность. Так, стремление Бодюли обрести псевдоним выливается в сумасбродное сочинительство при заполнении анкеты, желание пересочинить свою биографию, присовокупив к ней мифическую жену со странным именем Антенна. Позднее, в кабинете врача, герой и вовсе предстает с полностью

измененной идентичностью, называя себя Завитковым и назначая себе новую профессию («Роман пишу», – ответил не задумываясь Андрей Иванович на вопрос врача о роде деятельности). В эту вакханалию срываемых и вновь надеваемых масок косвенно вовлекается и седовласый почтальон, который стал свидетелем кражи писем и который, по мнению главного героя, мог быть мужем Нюты. Позже выясняется, что супруга никогда не существовало и он был изобретен в хорошенькой головке хитрой возлюбленной Бодюли. Трансформацию претерпевает и Нюта Андреева, изначально представшая в глазах героя эдакой вариацией Дульсиныи Тобосской для нового Дон Кихота. Любовная сцена завершается подчеркнутым равнодушием Нюты к писательским амбициям героя, а затем становится известно, что именно Анна Андреева по иронии судьбы должна была заступить на место конторщика, а значит, стала если не причиной несчастий Андрея Ивановича, то, по крайней мере, косвенной участницей «заговора против Бодюли».

Творческая сущность Бодюли (вспомним замечание его врача: «Какой печальный конец для будущей знаменитости и, быть может, властителя дум!» [194, с. 476]) также сближает его с Пискаревым. Однако баршевский герой выступает в облики разрушителя, сжигая письма, которые могут рассматриваться как форма писательского искусства (не случайно одно из найденных любовных писем Андрей Иванович предусмотрительно отложил, чтобы использовать для проб пера). Создатели писем – своеобразные соперники Бодюли, претенденты на звание «властителей дум». Тем самым баршевский герой может быть уподоблен и безумному художнику Чарткову из «Портрета», который использовал накопленное богатство, чтобы обращать в прах бесценные произведения искусства, созданные другими художниками. Сходство подчеркивается другими деталями: оба персонажа примерно одного возраста, пребывают в крайней бедности, страдают от бесчисленных претензий со стороны кредиторов, рассматривают творчество как средство избавления от нищеты. Мотив морального падения художника, получившего от таинственного ростовщика тысячу червонцев и поставившего талант на конвейер, в «Забывтой антенне» преобразуется и подается в иронически-

сниженном ключе: Бодюля изначально с помощью писательского труда надеялся поправить материальное положение и жениться.

В ряду гоголевских материально неустроенных персонажей, чьи черты преломились в характеристиках героя «Забытой антенны», следует упомянуть и Башмачкина, для которого чиновничья должность также становится менее тягостной благодаря одухотворяющей мечте. И хотя Акакий Акакиевич человек не пишущий, а переписывающий, это личность по-своему творческая, созидаящая свой, особый мир. Мечта Бодюли о писательской славе не лишена материальной подоплеки, но подобная «меркантильность», в сущности, имеет экзистенциальные корни, будучи обусловлена чувством одиночества, отчужденности («значит, все странности-то мои от денежных недостатков» [194, с. 421]), желанием выйти навстречу новой жизни и «пробудиться от сна», как поет в одном из романсов главный герой.

Вещи Бодюли, вдобавок к способности копировать характер владельца, приобретают странную, сюрреалистическую власть над ним: «Кстати сказать, это пальто выдавало характер своего хозяина: воротник его всегда был как-то по-особому приподнят, будто кто-то очень высокий вел за него Андрея Ивановича, не считаясь с его намерениями и желаниями» [194, с. 426]. Наконец, сама атмосфера места действия в «Забытой антенне» воспроизводит атмосферу повестей Гоголя, что еще раз подтверждает правомерность ее отнесения к петербургскому тексту. Новоявленный туманный Ленинград, словно сотканный вождями мирового пролетариата из дыма революции и гражданской войны, таинственностью и непостижимостью ничем не уступает Петербургу времен Гоголя, и, кажется, среди нэповских магазинчиков и советских канцелярий появится майор Ковалев, разыскивающий сбежавший нос, а в неверном освещении ночного города портреты обретут способность оживать.

Вопрос о критериях истинности, необходимость разграничения подлинного ума и низкого здравого смысла, типичная для взаимоотношений героя с социумом ситуация «слушают – не понимают», страдательное положение центрального персонажа, которому как бы «навязывают» сумасшествие извне, актуализируют

мотивы «Горя от ума». Как известно, разумность Чацкого не раз становилась предметом споров и подвергалась сомнениям (см., напр.: [78, с. 360; 111, с. 252]). При этом по-разному толковалось само понятие ума, различались и его оценки: от позитивных (вольномыслие, преданность высоким идеям просвещения и свободы [32, с. 8]) до негативных (заносчивость, насмешливость и враждебность «доброму сердцу» (как вариант – «осердеченному уму») [149, с. 63]).

В свете богатой литературной традиции в «Забытой антенне» обозначается возможность альтернативного подхода к определению разумного и безумного. В литературе XX столетия тема безумия связана, прежде всего, с ощущением катастрофичности, иррациональности, бездуховности мира [262, с. 286]. Литературный ряд героев-безумцев дополняется в XX веке Передоновым («Мелкий бес» Ф. Сологуба), персонажами произведений Л. Андреева («Мысль», «Красный смех» и т. д.), М. Булгакова («Красная корона», «Бег», «Мастер и Маргарита»), романтиками-безумцами А. Грина и т. д.

Бодюля порой иррационален в поступках, однако в них есть своя логика. Облик Андрея Ивановича изначально вырисовывается вне привычных оппозиций нормальности и безумия. Попытка непрактичного героя подстроить свою жизненную философию под обывательский взгляд на мир (желание «управиться с деньгами» и завести себе антенну) должно вызывать (и в конечном счете вызывает) усмешку. Однако в скромном косноязычном конторщике неожиданно проступают черты высокого безумца. Подобно Чацкому, Бодюле суждено перенести свой «миллион терзаний», он страдает от невозможности быть адекватно понятым другими, становится участником бесконечно воспроизводимого «диалога глухих». Подобно Чацкому, вещавшему о веке нынешнем и минувшем перед очередным Фамусовым, заткнувшим уши, Бодюля рассуждает о Дон Кихоте перед Ньютой, которой это имя ничего не говорит, или выносит приговор служащим канцелярии («Эх, антенны вы все, как я на вас погляжу, вроде как я» [194, с. 466]), вызывая удивленное вопрошание. Апогей непонимания и кульминация «диалога глухих» – эпизод, когда служащие канцелярии воспринимают растрепанный вид Андрея Ивановича и его инвективы в адрес бывшей возлюбленной как признаки

помешательства, в результате чего ему отказывают от места.

При всем несходстве характеров и психотипов Чацкий и Бодюля своей судьбой как бы транслируют идею о том, что разум (который имел несчастье проявиться перед Репетиловыми и Завитковыми) может стать причиной «горя», неразрешимых противоречий и страдания. И грибоедовский герой с его уверенностью, что «успехов разума достаточно для обновления общества» [149, с 85], и не всегда внимлющий голосу разума Андрей Иванович, как независимые личности, противостоят сплоченному злу, стремящемуся «обесмыслить» и изолировать человека, который не удовлетворяет критериям нормальности среднестатистического обывателя.

Тонкая грань между разумом и безумием, помноженная на несправедливость мира, позволяет увидеть в повести Баршева отсылку к «Палате № 6». Бодюля – литературный родственник не только Поприщина и Чацкого, но и Ивана Дмитриевича Громова, как уже отмечалось исследователями [287]. Доктор, к которому Бодюля идет на прием, уподобляется Андрею Рагину. Оба тяготеют профессией врача и ощущают призвание к гуманитарной деятельности (ср. характеристику чеховского героя: «Андрей Ефимыч не чувствовал призвания к медицине и вообще специальным наукам» [277, 82] с признанием баршевского персонажа: «Если бы да не семья <...> я бы, кажется, плюнул на всю свою практику и рискнул бы на романчик» [194, с. 474]). Сюжетные линии этих «врачей поневоле» являются своего рода продолжением и логическим завершением судеб их пациентов. Рагин следом за Громовым оказывается в палате № 6, где умирает. В свою очередь, Бодюля, мечтающий о писательском поприще, сам запечатлен на страницах дневника врача, также жаждущего стать писателем.

В связи с образом врача возникает типичный локус, присутствие которого продиктовано мотивом сумасшествия, – больница. В «Забытой антенне» пациент и врач сближаются общим увлечением писательством, и парадоксальным образом талант Бодюли сколько-нибудь оценен только на приеме у врача (у придирчивого читателя могут возникнуть сомнения, не хвалит ли безумец безумца). В «Прогулке к людям» подверженным болезни оказывается сам доктор, причем к диагнозу

«проказа» прибавляются намеки на сумасшествие, несмотря на признанную комиссией «нормальность» («страдает лишь истерией <...>, обнаружил некоторую неуравновешенность в вопросах, касающихся его отношений к женщинам» [194, с. 487]). Врач Деспилато осужден за убийство сестры милосердия и вынужден пребывать в замкнутом пространстве, совмещающем черты больницы и тюрьмы (М. Фуко отметил давнюю, идущую еще со времен Средневековья традицию помещать в лепрозории душевнобольных [261, с. 27]). Деспилато оказывается как бы вдвойне огражден от обывательски-усредненного человечества и повторяет судьбу некоторых других героев Баршева, оказавшихся в изоляции, – например, изобретателя Шамшуренкова.

Говоря об интертекстуальном наполнении мотива безумия, нельзя не упомянуть еще два претекста «Забывтой антенны». Первый – «Медный всадник» Пушкина, имплицитно введенный в повести по меньшей мере дважды. Фиксируя визит необычного пациента, врач с отсылкой к неназванному поэту замечает, что река в Петербурге «вздыхалась и бурлила» (что является измененной пушкинской цитатой: «Нева вздувалась и ревела // Котлом клокоча и клубясь» [192, с. 279]). Примечательно, что цитата-вариация приводится врачом как иллюстрация к эмпирическим наблюдениям героя, касающимся современности (ср. продолжение, развивающее тему наводнения: «Вода стояла на один фут выше ординара» [194, с. 476]). Тем самым случайное соположение с литературным памятником утверждает принцип мифологической повторяемости: конфликты и сюжетные линии, которые воплотились почти сто лет назад в пушкинской поэме, готовы воспроизвестись здесь и сейчас – в Ленинграде 1920-х годов. Эту параллель предваряет эпизод, схожий со сценой преследования Евгения Медным всадником, с той лишь разницей, что баршевский герой спасался бегством не от ожившей статуи, а от почтальона. При этом твердая субстанция превращается в поток, который препятствует главному герою на пути к спасению: «Андрей Иванович их всех сил прорывался сквозь туман. Улицы, дома, памятники – плыли в одну сторону, а он навстречу им, против всех, в другую...» [194, с. 449] (ср. свойство статуи Петра менять свою стихийную основу в отрывке: «растекутся туманом и камни Египта, и

Ростры, и даже медь Фальконета» [194, с. 430]). Тем самым зловещий Медный всадник, пусть и косвенно, оказывается включен в круг враждебных Бодюле сил.

Баршевский герой обнаруживает сходство с еще одним безумцем – пушкинским Евгением. В мечтах о грядущей безоблачной жизни с Парашей Евгений полагает, что «мог бы бог ему прибавить // Ума и денег» [192, с. 278] – того и другого явно не хватает и Бодюле. Несбывшиеся мечты Евгения получить через год-другой место, устроить «приют смиренный и простой», в котором он проживет вместе с возлюбленной до гробовой доски, перекликаются с планами Бодюли «расплатиться с долгами, завести приличную обстановку» и – главное! – подумать о женитьбе. Смерть Параша от стихии обретает аналогию в ситуации нравственной гибели Нюты Андреевны (по крайней мере, в глазах Бодюли), что рушит надежды, а быть может, и жизнь героя.

Пушкинский «маленький человек» лишен фамилии, хотя автор и упоминает о былой славе его «прозванья», которое

«...быть может, и блистало,

И под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало,

Но ныне светом и молвой / Оно забыто» [192, с. 277].

Как замечали исследователи, отсутствием фамилии пушкинский герой «выпадает» из цепи поколений и замыкается в ограниченности своего существования [8]. На первый взгляд, баршевскому герою повезло больше – у него есть «прозвание», однако простота и неблагозвучность фамилии, по мнению Андрея Ивановича, могут стать преградой писательскому успеху: «Нехорошо, ох как нехорошо, если на романе будет поставлено Андрей Бодюля: сбыта не будет» [194, с. 426]. Более того, тяготеющий над ним «вечный» образ маленького человека (а вечность, как признает один из героев повести, «скучна и незаметна») лишает Бодюлю не только права запечатлеть, но даже и возможности быть запечатленным: «Кто всерьез опишет тебя? Никто и никогда» [194, с. 480]. Одновременно признание героя «Забытой антенны», пусть и несбывшимся, но все же «властителем дум» как бы выводит Бодюлю из порочного бытового круга в некие высшие сферы. Если Евгений предельно далек от мифологической высоты

архетипа, того идиллического идеала, который воплощает история Филемона и Бавклиды, то вся фигура баршевского персонажа, напротив, соткана из различных мифологем русской литературы XIX века, что делает его открытым Вечности.

Образ Евгения формирует архитектстуальный фон, задействует память жанра, с которым связан круг устойчивых мотивов, – идиллии. Успокоение, простой и смиренный приют как идеал европейской буколистической традиции, циклическое, свершающееся «по кругу поколений время» [8] у Пушкина таят в себе силы, ведущие к разрушению этого сосредоточенного на себе мира (по замечаниям исследователей, единственное событие, возможное в мире идиллии, – его гибель) [8]. В повести Баршева идиллические мечтания оборачиваются ощущением подспудного катастрофизма бытия, потерянной гармонии, которой на самом деле никогда не существовало.

В ассоциативный фон баршевского Бодюли входит и архетипический образ Дон Кихота – еще одного одинокого героя, отмеченного печатью «священного безумия» («Пошлость в ее самых высоких проявлениях лицемерия и ханженства <...> Огромные уже и превосходные мастера попали в ее железные объятья, и нет Дон-Кихота, который бы разбил их» [194, с. 453]). Фигура рыцаря Печального Образа воплощает, по определению И. Тургенева, предельную веру в готовую, сконструированную идею, изначально принимаемую за истину [242, с. 331]. Дон Кихот Сервантеса двойственен, парадоксально совмещая в себе «отсутствие такта действительности» и облик «положительно прекрасного человека» [11]. В «Забывтой антенне» эти характеристики проецируются на неоднозначность главного героя, балансирующего на грани ума и безумия, высокого и низменного, рыцарства и пошлости. «Одиночество, обреченность и уязвимость, не умеющая признавать своих поражений» [3, с. 18] становятся главными спутниками обоих героев. Сближает их и отсутствие малейшего сомнения в себе и своем призвании. Действительно, желание Бодюли стать писателем, не имея для этого никаких предпосылок, вполне в духе идадьго из романа Сервантеса. Как заметил С. Г. Бочаров, «безумие Дон Кихота в несовместимости структуры его образа со структурой мира вокруг него» [43, с. 8]. Подобно испанскому идадьго, Бодюля

верит в существование своей «великой иллюзии» и парадоксальным образом добивается ее осуществления, представ в очерке доктора «будущей знаменитостью». В этом заключен созидательный потенциал сумасшествия, которое приравнивается к творчеству и даже абсурдным замыслам дает шанс на осуществление (не случайно рассказчик «Летающего Фламандриона» считал, что нужно увековечить в камне человеческое безумие). В наиболее парадоксальной форме образ созидателя безумца представлен в облике Анания Федоровича, которому, благодаря отчаянной вере в свои идеи, даже удалось вырастить грибы из слизи (вспомним замечание удивленного рассказчика после того, как выращивание чудо-растений было прекращено: «Слышал я стороной, будто бы на другой год возле той самой дачи, где мы жили, народилось великое множество грибов» [17, с. 108]).

Еще более по-донкихотски отчаянным выглядит скрытое под наивными претензиями баршевских героев стремление вписаться в окружающий мир и научиться в нем жить, не отрекаясь от своих иллюзий. Испанский идалго цепляется за отжившую, *старую* идею рыцарства, Бодюля воспроизводит в собственной жизни сюжеты из литературы минувшего века и тщетно стремится найти себе место в настоящем. Так, пережив чувство горького разочарования от неудавшегося романа с советской вариацией Дульсинеи Тобосской, тотального непонимания окружающих и невозможности осуществления творческих амбиций, Бодюля демонстрирует подмеченную Ю. Айхенвальдом уязвимость, не умеющую признавать своих поражений: «будем жить... авось». Даже находясь в страдательном положении, Андрей Иванович находит в себе силы пожалеть обидчиков («Эх, антенны вы все»), тем самым перенимая способность Дон Кихота жить вне себя и для других.

Однако оппозиция герой – мир в баршевской повести не снимается, а напротив, подчеркивается противопоставлением героя, отъединенность которого воплощает одиноко стоящая, забытая антенна, и волн о будущем счастье человечества, пронизывающих неразгаданный город. В русском культурном пространстве Дон Кихот обрел особую судьбу, будучи, как отмечали

исследователи, редким примером «превращения частного литературного явления одной страны в доминанту культурной и общественной жизни другой страны», став своеобразным пророком, миф о котором таит в себе ключ к пониманию русской интеллектуальной и общественной жизни [11]. Вместе с тем герой Сервантеса существует в русской жизни двояко: как идея, имя-притча, интерпретация которого чрезвычайно подвижна и меняется в зависимости от времени, и как ряд живых воплощений, трансформаций [3, с. 17]. В повести Баршева эти две ипостаси – имя-притча и персонаж-воплощение – сливаются воедино: невольным читателем письма, автор которого сетует на отсутствие Дон Кихота, становится человек, близкий по духу к идадьго Сервантеса.

Однако герой Сервантеса, пусть и являясь вечным типом, не существует вне времени: как метко заметил Ю. Айхенвальд, «топот Россинанта возможен лишь на путях гуманитарного прогресса» [3, с. 21]). Отсутствие Дон Кихота – суровый приговор эпохе, в которой пошлость, ханжество, лицемерие заслонили революционный пафос.

Особый тип «сервантесовского безумия» – отождествление себя с героем романа [102, с. 12]. В повести Баршева эта формула как бы переворачивается: проявлением сумасшествия объявляются как раз писательские претензии Андрея Ивановича, а героем романа ему стать не суждено. Одновременно в «Забывтой антенне» присутствуют и другие двойники Дон Кихота. Так, с испанским идадьго, воюющим с пошлостью, сопоставляется Андрей Белый, не смиривший «буйного духа». Даже вскользь упомянутый Луначарский имеет отношение к роману Сервантеса – как автор пьесы «Освобожденный Дон Кихот».

Многообразие отсылок обнаруживает все коннотации, которыми прирастал образ сервантесовского героя в духовной и общественной жизни 1920-х годов. Как замечает Ю. Айхенвальд, в новой реальности создается новый тип кихотизма, и Дон Кихотом оказывается человек светлого разума [4, с. 57]. Одновременно сравнение с безумным идадьго из романа Сервантеса превращалось в своего рода инвективу, адресованную художникам слова, которые в 20-е годы становились предметом нападок оппонентов за недозволенное проповедование свободы

творческой личности, а десятилетием позднее остались навсегда погребенными под железной рукой века (например, как в случае с «Перевалом» [27]). Дон Кихота нет, как утверждает в сожженном письме, а значит, нет и нравственных стойков, апеллировавших к извечным нравственным понятиям и выступавших бастионом против всепоглощающей пошлости. Тем самым, пусть исподволь и неявно, в «Забытую антенну» вводится тема трагической судьбы донкихотства 20-х годов, с погубленной верой в революционные идеалы и неоправдавшимися надеждами. Это разочарование испытывали многие писатели, сумевшие воплотить его на бумаге, – среди них, несомненно, был и Баршев.

С другим баршевским героем, бесприютным и бесфамильным актером Коко, связан мотив юродства – еще одной разновидности «священного безумия». Фигура юродивого парадоксальна и противоречива, в ней сочетаются черты безумца, шута и святого, она причислена к архетипам национального сознания, воплощающим национальную русскую самобытность [166, с. 16]. В обыденном сознании этот образ ассоциируется с телесным или духовным убожеством, хотя такое представление, как показывает А. М. Панченко, является заблуждением: юродство – это «самопроизвольное» мученичество [139, с. 73], «сверхзаконный» христианский подвиг, который состоит в аскетическом самоуничижении и умерщвлении плоти [139, с. 79]. Баршевский Коко, следующий чувственному влечению и интересующийся «пухлой, сонной, пылкой» жизнью, на первый взгляд, не имеет ничего общего с аскетичным идеалом юродства. Однако эта подчеркнутая физиологичность контрастно оттеняется мотивом мученичества: «Я много страдал, Терентий Петрович» [194, с. 318], – признается он при первом же знакомстве. Совершаемое героем «турне во всероссийском масштабе», или, говоря иначе, бродяжничество и побирательство, преподносится Андреем Спиридоновичем как подвиг, служение во благо других: «Жизнь моя <...> для них, для масс» [194, с. 317].

Юродивый в своей основе лицедей, сопоставимый с профессиональным актером, который, облакаясь, подобно театральному костюму, в порванную рубаху, играет, притворяется, лицедействует, неизменно следуя своей обязанности

«ругаться миру» [139, с. 79]. Он «шалует», то есть подвергает осмеянию мир, стремясь «возбудить» «странным», «чуждым» и парадоксальным зрелищем [139, с. 85]. Бывший актер Коко, подобно средневековому шуту и скоромоху (и профессиональная принадлежность баршевского героя только усиливает эту схожесть), обновляет вечные истины, напоминая обитателям станции, неизменно сонным в своем «рыбьем» существовании, о смерти (выступая своеобразным воплощением принципа *memento mori*), о смысле и бессмысленности жизни, и не преминув высмеять все, что касается мира Больших Пузырьков, в том числе и его гибель.

Однако юродивый – актер особый. Как замечает А. М. Панченко, понятие сценического времени к нему неприменимо, юродивый «всегдашен» и только во времена «антракта», наедине с собой, он позволяет снять с себя театральную маску [139, с. 85]. Эту всегдашность перенимает Коко: вне зависимости от того, кто перед ним – глуповатый Терентий Петрович или наивная Дуня, – он паясничает, шутовствует, стирая границы между собой, актером, и теми, кто невольно стал зрителем в разыгрываемом Андреем Спиридоновичем спектакле. Коко не оставляет ни на секунду гитару, которая становится постоянным спутником его перформансов, выполняя, по сути, символическую роль атрибута-сопроводителя (ср. шутовской колпак). Как носитель высшей, недоступной для понимания других истины (или, по крайней мере, претендент на обладание ею, явно противопоставляющий себя пузырьковской толпе) Коко редко бывает понят, и в этом его проповеди сближаются с исполненной парадоксальности и «темных мест» речью юродивого.

Специфичность лицедейства юродивого состоит и в том, что он, будучи актером *sui generis*, всегда играет самого себя [139, с. 93]. Коко перенимает эту способность, превращая диалоги с пузырьковскими обитателями в череду выступлений, в каждом из которых – трагическая история о любви бывшего актера к Клавочке, имя которой продолжает всплывать даже во время свидания с очередной возлюбленной. Шутливая песенка «Не форси, форсун форсистый», с которой появляется Андрей Спиридонович в повести, задает конфликт между

мужчиной и женщиной, в котором возлюбленная остается холодной к лирическому герою. В развитии песенного сюжета героиня требует материальных доказательств любви к ней:

Милый, купи ты мне дачу, / В городе душно мне жить;
Если не купишь – заплачу / И перестану любить [194, с. 327].

Одновременно Коко выступает и от имени женщины, являет ее версию конфликта, в которой на сей раз антагонистом оказывается мужчина, «наглый и злой» обладатель серых глаз (в репертуар бродячего актера входит стихотворение А. Ахматовой «У меня есть улыбка одна»). Мотив несчастной, неразделенной любви сопрягается с болезненным ощущением собственной бесприютности, сиротства и тотального одиночества: вспомним «Сиротку» Петерсона («Шла дорогой той старушка, увидела сироту // Приютила обогрела и поесть дала ему» [177]), которую Коко напевает, когда Терентий Петрович дал ему приют. Подвернувшееся кстати детское стихотворение открывает выход в онтологическую плоскость, задает образ божественной силы, которая непременно спасет каждого нуждающегося (ср. «Бесприютного сиротку // Также не оставит Бог!» [177]). За репликами Коко проступает авторская мифологическая картина мира-хаоса как вариация «пузырьковской» темы Блока: «Все на свете пузырьки». С многообразием и глубиной этого интертекстуального поля контрастирует жесткое звучание железной эпохи, прорывающееся в повесть гимном «Интернационал» в устах ограниченного соперника Коко.

С образом актера связан и паратекст повести, задающий общую установку на цитатность, – эпиграф, который отсылает к стихотворению Есенина «Теперь любовь моя не та», посвященного Н. Клюеву. Баршев использует последнюю строфу стихотворения:

Теперь любовь моя не та.	Спадающей тебе на брови,
Ах, знаю я, ты тужишь, тужишь	Ты сердце выпеснил избе,
О том, что лунная метла	Но в сердце дома не построил.
Стихов не расплескала лужи.	И тот, кого ты ждал в ночи,
Грустя и радуясь звезде,	Прошел, как прежде, мимо крова.

О друг, кому ж твои ключи	Так мельница, крылом махая,
Ты золотил поющим словом?	С земли не может улететь
Тебе о солнце не пропеть,	[97, с. 140].
В окошко не увидеть рая.	

В соответствии с классификацией, предложенной З. Г. Минц [158], есенинские строки выступают одновременно и знаком общей установки на цитацию, и знаком цитируемого произведения, отсылкой к творчеству конкретного автора (и одновременно к творчеству поэта, которому цитируемое стихотворение посвящено). Мотивно-образная система цитируемого стихотворения приобретает экзистенциальное наполнение (мотивы тоски, разлуки, бесприютности, образ мельницы, которая не может взлететь). Мотив бездомности (ср. «Ты сердце выпеснил избе // Но в сердце дома не построил») в оригинале является репликой в диалоге между Есениным и Клюевым, ответом на которую стало стихотворение «Четвертый Рим» [113]. Для Баршева, как и для Есенина, значим образ отчего дома как единственной силы, способной противостоять небытию.

Судьба странствующего актера является своеобразной проекцией явленных в есенинском стихотворении мотивов исчерпанности бытия. Невозможность испытать истинное чувство (ср. «всего только седьмая по счету бесконечная любовь» [194, с. 321]) порождает творческое бессилие: Коко обречен воспроизводить чужое слово, как бы лишившись права на порождение собственного.

В «Больших пузырях» Баршев воспроизводит значимые мотивные константы есенинского мира. Одной из таких констант оказывается *странничество*, которое в русском сознании мыслится как «духовное состояние человека, дающее преемственность с подвигами первых христиан, подражающих Христу» [251, с. 3]. «Входя в поэтический мир раннего Есенина, – отмечает С. Семенова, – мы прежде всего сталкиваемся с бродящим странником» [212, с. 104], которого заставляют тронуться в путь «тоска бесконечных равнин» и «восчувствия смертного, преходящего статуса бытия» [212, с. 107]. На баршевского Коко, с которым связан мотив странничества в «Больших

пузырьках», неизбежно накладывают отпечаток поэтические вариации есенинских странников: от носителей облика Христа до падших бродяг, разбойников. Отсюда неоднозначность образа Коко: это и роковой соблазнитель, и справедливый мститель, и спаситель (пусть и неудачливый), фигура одновременно шутовская и трагическая, уподобляемая слепому великану из сна, который крушит все, а «сам вперед прет прямехонько к свету» [194, с. 323].

Однако есенинский интертекст не только подчеркивает двойственность натуры Коко. Повесть Баршева написана вскоре после смерти Есенина (1925), что позволяет рассматривать паратекстуальный элемент как своего рода эпитафию, утверждение бессмертия поэтического слова. Явленный в повести сниженный вариант «смерти» и «воскрешения» (как помним, после всеобщего умирания бесприютный актер «отвалился где-то и дальше покатыл» [194, с. 337]) зеркально отражает заданный есенинскими строками мотив неисчерпаемости, вечности «русского странничества», будучи одновременно и знаком неувядаемости есенинского (и шире – всего поэтического) творчества.

Антиномия «жизнь-смерть» порождается есенинским интертекстом и в «Забытой антенне». Атрибутированная цитата из «Не жалею, не зову, не плачу» возникает, когда парадокс судьбы Бодюли является наиболее отчетливо: заложенный в нем потенциал «будущей знаменитости» и «властителя дум» в момент наиболее острой «неукротимой жажды жизни», как свидетельствует диагноз врача, так и останется невоплощенным из-за болезни. «Маленький человек» в вариации Баршева подчеркнуто молод – ему 24 года, но при этом он предстает уже «уходящим от жизни», что вновь заставляет вспомнить о Есенине. Есенинский фон поэтизирует и сближает образы героев. Коко и Бодюлю объединяет исключительность, странность, входящая в разительный контраст с окружающим миром, а также мотивы творчества и безумия/юродства.

Рассмотренные выше экзистенциальные мотивы (одинокости, скуки, странничества, сиротства, бесприютности) подводят нас к творчеству еще одного писателя, с которым Баршев связан общим контекстом, – Андрея Платонова. С. Семенова так описывает доминантное настроение платоновского мира: «В

реакции скуки есть некое безнадежное онтологическое определение человека, всякой твари, вещи этого мира, словно покорно принимающих себя вечными жертвами дурной бесконечности смертного порядка» [211, с. 210]. Трудно не усмотреть сходства с сентенцией об извечном рождении-умирании пузырьковского мира («Подожди, новые Пузыри народятся там, где и не ждешь их... Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [194, с. 337]) или признанием из «Гражданина Воды»: «С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня», которое в платоновском контексте звучит обреченно.

Странничество платоновских героев также проистекает из духовного (или буквального) сиротства, которое фиксирует первый этап распада живого единства – важнейшего для Платонова мотива [211, с. 267]. Как замечает С. Семенова, «все взрослые или потенциальные, или готовые жертвы сиротства на пороге вечного разрыва с самыми близкими людьми» [211, с. 210]. По сути, все странствия платоновских героев (например, Саши Дванова) исследователи склонны рассматривать как поиски сиротой своего отца [211, с. 269].

У Баршева сиротой (по крайней мере, по отцу) в прямом и переносном смысле оказывается Василий из «Жданного слова». Платоновский контекст становится еще нагляднее, если вспомнить, что один из героев «Чевенгура» фактически намечает фабулу рассказа Баршева: «Есть, примерно, десять процентов чудаков в народе, которые на любое дело пойдут – и в революцию, и в скит на богомолье» [180, с. 158]. Фигура отца для Василия, даже вопреки желанию самого героя, остается значимой и определяющей судьбу, что подспудно выливается в бунт, полное отрицание отцовских ценностей, которое в конечном итоге приводит сына на виселицу. Парадоксальное соположение героя-красноармейца с фигурой Христа универсализирует образ Василия, задает мотив отпадения (или грехопадения), который обозначает крайнюю степень одиночества главного героя.

С сиротством и странничеством у Платонова связан семантически многослойный мотив «второстепенных» (ненужных, «прочих» людей). А. Щербаков рассматривает их как продукт мира, в котором человек «все сиротеет

и сиротеет, не смирясь с потерями, вплоть до потери облика человеческого» [290, с. 269]. При этом сиротство у «прочих» как бы возведено в квадрат, становится незыблемым и универсальным. Если сирота способен сохранить память о родителях, то «прочие» – продукт кочевой, бесприютной эпохи – даже этой способности лишены [290, с. 265]. В качестве основного признака «второстепенных» людей исследователи называют созерцательность, задумчивость, способность замкнуться в собственном уединении и тем самым духовно превосходить других героев. В отличие от «высших», как замечает С. Корниенко, «второстепенные» люди делают «медленную пользу», то есть оказываются более нужными миру, тогда как «высшие» только утомляют его [123, с. 406].

Как и у Платонова, ненужный человек, возникающий на страницах баршевской прозы, многолик: это Кронид Семенович из «Четвертого», инженер Петров, уехавший из России («Водоросли»), рыбак Петр из «Антошинных мелочей» (вспомним слова его жены: «Какой ты теперь человек? Ты переплетчик»). Сравним у Ф. Достоевского в «Братьях Карамазовых»: «Ты разве человек, – обращается он (слуга Григорий – В. В.), – ты не человек, ты из банной мокроты завелся» [91, с. 114]. Знаменитый образ ветошки символизирует подмену целостного («настоящего») человека: «если б уж кому, например, вот так захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно» [89, с. 168].

В словах жены Петра – констатация судьбы героя, вынужденного постоянно носить одну и ту же личину, не соответствующую его истинному призванию («И назначено было Петру от всяких российских правительств, а следовательно и от покорной им судьбы, по профессии, до окончания дней своих, числиться переплетчиком, а по призванию рыболовом» [15, с. 60]). Этим он отличается от Коко, который именуется просто человеком и является воплощением другой крайности, – он актер, и примеривание на себя все новых и новых личин продиктовано профессией. Истинное призвание Петра (быть рыболовом) служит вещественным воплощением библейской формулы «ловец человеков», что

указывает на скрытый потенциал героя. Одновременно труд переплетчика является профанацией творческого начала: Петр только переплетает чужие «мудрости», не постигая и не порождая их. Противопоставление «человек – переплетчик» также может уходить корнями в библейский текст (ср.: «Аз же есмь червь, а не человек») и интерпретироваться как знак христианского смирения, а значит, и мудрости.

Личностная доминанта баршевского героя (в его «ненужной» вариации) – одиночество, переживание оторванности от близких людей или непонимания ими, нахождение в пороговой ситуации. Впрочем, вопрос об определении чувственно-эмоционального спектра «ненужного» человека остается открытым. Так, А. Щербаков различал собственно одиночество и то, что действительно испытывают «второстепенные» люди Платонова (это, пожалуй, верно и для героев Баршева). Если одинокий человек чувствует себя самодостаточным, единым во всех своих проявлениях [290, с. 270], то «прочие» люди не теряют надежды отыскать утраченную общность. Отсюда постоянная озадаченность, доходящая до исступления сосредоточенность персонажей «Ювенильного моря» на решении задачи, которая не имеет ни малейшего смысла (сравним поиск четвертого измерения Кронидом Семеновичем) или трагикомическое, абсурдное коллекционирование и цитирование «мудростей», почерпнутых из переплетаемых книг (рыбак Петр). По сути, круг переживаний, на которые обречены баршевские «прочие» люди, и является концентрированным воплощением мотивов, входящих в комплекс одиночества, – скуки, озадаченности, безумия и странничества.

3.2. Мотив смерти и ее преодоления

Смерть, эта неуловимая «точка касания метаэмпирической тайны и естественного феномена» [303, с. 13], ошеломляет сознание человека, предстает непознаваемой вселенской тайной. Как замечает К. Исупов, «смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не

обладающий» [221, с. 34]. Отсюда проистекает отмеченное философами стремление человека «замаскировать» факт гибели, вытеснить смерть из своего кругозора или «перевернуть» ее (Ф. Арьес отмечал, что смерть в восприятии индивидуума XX века становится неприличной как некоторые физиологические отправления человека [9, с. 463]). Эту мысль повторяет и З. Фрейд: «Каково наше отношение к смерти? В целом мы ведем себя так, как если бы хотели элиминировать смерть из жизни; мы, так сказать, пытаемся хранить на ее счет гробовое молчание» [260]. В этой непостижимости, таящей боль перед лицом смерти (по М. Элиаде) [294], заключена ее принципиальная асемантичность, сложность воплощения и интерпретации.

«Художественное изображение конца жизни – это и конец художественного произведения», – отмечал К. Харт, расценивая неуловимость феномена смерти для писательского пера как «мощный вызов, брошенный эстетическому сознанию» [270, с. 9]. И все же танатологическое в литературе неоднократно становилось предметом изучения (например, в творчестве М. Лермонтова, Л. Толстого, Л. Андреева [126], В. Брюсова, Ф. Сологуба [64] и многих других), порой выступая доминантным мотивом, как в случае А. Платонова. «Танатологическое направление» в философии представлено именами С. Кьеркегора, М. Хайдеггера (с его концепцией «ничто» как элемента онтологической структуры реальности), З. Фрейда (Эрос и Танатос, возникновение жизни как стремление к смерти), а в русском пространстве – В. Соловьева, Н. Федорова, В. Розанова, Л. Шестова и др. На стыке наук сформировалось особое направление – литературоведческая танатология, объектом которой является литературный опыт описания смерти. Отдельные ее аспекты были достаточно изучены исследователями: специфика танатологического хронотопа [126, с. 11–12], наррации и сюжета [126], [145], типы персонажей, танатологические мотивные комплексы [64], [253], [109], [126]. Возникли и закрепились такие термины, как танатологическая семантика, синтактика, прагматика и даже танатопэтика [126].

Отдельный интерес представляют культурно-исторические и

психологические типологии, зафиксировавшие различные оценки и особенности восприятия смерти. Так, Ф. Арьес [9] проследил изменения в осциллограмме общественного мнения от «прирученной» смерти архаических времен, обыденной и оттого не внушающей страха, до смерти «перевернутой» в XX веке с трагикомическими попытками человека элиминировать, максимально вытеснить смерть из пространства жизни. Свою «танатологическую грамматику» создал и В. Янкелевич, охарактеризовавший факт смерти для первого, второго и третьего лица. Наиболее абстрактной и отдаленной является гибель «другого», которая приобретает все более реальные черты по мере того, как смерть становится личной проблемой, приобретая второе или первое «лицо» [303].

В русской литературе 1920-30-х годов тема смерти приобретает универсальный характер. Вспомним слова А. Введенского: «Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о времени и смерти, чем прежде, остальное все, что считается важным, безразлично» [55, с. 158]. При этом идея жизни теряет смысл в преддверии грядущей гибели и начинает проигрывать в сравнении со смертью. Традиционное *memento mori* трансформируется в неразрешимую коллизию, явленную у С. Кржижановского: живут мертвые, умирают живые [156, с. 132]. Смерть и жизнь меняются местами, что приводит к парадоксу: в факте гибели больше проявления жизни, нежели в самом существовании. Как замечает В. Мильдон применительно к прозе С. Кржижановского, Россия 1920-х годов становится местом, где исчезает жизнь и в результате неестественного отбора остаются те, кому не надо жить: они сами лишены качества живого [156, с. 132]. Это объясняет появление «автобиографии трупа», образов покойников, внешне походящих на живых, которые, в свою очередь, сами являются разновидностью «недоумерших» [156, с. 131] (здесь уместно упомянуть и посмертную активность баршевского Анания Федоровича в «Летающем Фламмандрине»).

А. Арьес в предисловии к сборнику «Расколдованный круг» проницательно замечает, что «едва ли найдется один-два рассказа в этом сборнике, где кто-то не

ушел – чаще всего неведомо почему – судьба! – из жизни» [194, с. 21]. Исследователь фиксирует появление нового типа смерти – *смерти-исчезновения*, которая, при всей своей алогичности и случайности, становится явлением повседневным, обыденным. Внезапно и таинственно исчезает баршевский Матвей Карпович («Боязнь пространства»), растворяясь в пустоте между позвонками двух столетий; относительно же причин этого исчезновения повествователь предпочитает отшутиться двусмысленным: «Не иначе как окончательно запугало его пространство» [194, с. 413]. Эта обыденность и одновременно внезапность (ср. ремарку автора в хармсовском стиле «Умер Семен Назарыч неожиданно для себя» [194, с. 338]) вызывает у баршевского героя метафизическое удивление, порожденное присутствием и обликом смерти. Вспомним описание смертей пассажиров на крышах поездов: «Мягко ударится своей болдянкой, повернется к остальной братве и в глазах будто *удивленье*» [194, с. 363] («Гражданин вода»), а также несчастного «раба божьего», советника царя Моховика Шервашидзе, которого «так с удивлением на лице и казнили» («Антошины мелочи»). Приведем для сравнения платоновский контекст, где «томящая и отчуждающая странность сущего, призывающая к себе метафизическое удивление и вопрошание, покоится у него [платоновского персонажа] на чувстве Ничто» [297, с. 136].

Реакция на смерть у персонажей Платонова и Баршева оказывается удивительно близкой. Так, встреча с Танатосом порождает в душе баршевского героя не только удивление, но и любопытство. Абсурдность и непостижимость, которые сопровождают процесс превращения живого существа в мертвое, бездыханное тело, притягивают автора и завораживают его героев. «На труп смотреть интересно, даже не поймешь почему» [194, с. 358], – констатирует невидимый рассказчик в «Гражданине Воде». Он же замечает, что в мертвом теле «смывшегося» под колеса вагона пассажира «не всегда и разберешь, где человек, иногда очень *смешно и любопытно* выходит» [194, с. 353]. Подобная замороженность танатологическим, соседствующая у баршевского человека с ощущением постоянного соприсутствия смерти, в какой-то мере снимает вполне естественный для живущих страх перед мертвым телом. Окончательно

профанированную версию этого чувства передает Платонов в облике Фомы Пухова, который режет на гробе своей жены вареную колбасу («Сокровенный человек»).

Смерть для баршевского героя является неотъемлемой частью бытия, в которое он заброшен: «А люди мерли своим чередом – старые от старости, а молодые оттого, что свинца накопилось много» [194, с. 344]. Эта неестественная естественность смерти становится основной причиной экзистенциальной тоски и вечной неустроенности персонажей писателя и определяет главную коллизию их существования – *смертный человек в смертном мире*. Тема смерти у Баршева находится на грани онтологического и экзистенциального, оборачиваясь как трагедией отдельной личности, так и приговором всему миру.

К. Исупов, фиксируя появление в литературе особой *скульптурки смерти* и анализируя пространственную составляющую танатологических мотивов, подчеркивает отмеченность замкнутых, самодовлеющих пространств знаком смерти [221, с. 40]. Пример такого пространства явлен в «Больших пузырьках». Танатологические мотивы ризомой расходятся по всему тексту повести, при этом лик смерти как бы обытовляется, даже окрашивается иронией: Коко утверждает, что смертная грусть – превеселая штука, и т. д. Близость мира Больших Пузырьков (равно как и тех, кто его населяет) к смерти акцентирует и пространственный ориентир, определяющий расположение станции: до кладбища пять верст. Кладбищенский локус предстает как особое архетипическое пространство жизни человеческой, зачавшее культуру и пронизывающее ее всевекторно [253]. Особая значимость этого образа даже позволяет исследователям говорить о «некроцентристской» культурной традиции [253]. Погост выступает как «метафизическая развилка», «перекрестье жизни и смерти», место, где память сопротивляется забвению, витальная структура, позволяющая «трансформировать трансцендентную выдвинутость в Ничто в повседневное и посястороннее общение с мертвыми предками» [253].

На кладбище происходит встреча Дуни и Коко, причем последний величает девушку Прозерпиной – богиней подземного царства у римлян. Сцена свидания

отсылает к элегической традиции в литературе, представленной поэзией Р. Блэра, Э. Юнга, Т. Грея, В. Жуковского. Тем самым задается противопоставление двух точек зрения на мир и загробную судьбу человека, явленных в кладбищенской элегии. С одной стороны, для элегии (в вариациях Грея-Жуковского) была характерна идея продолжения существования умерших в земной жизни, благодаря любви к ним живым [221, с. 5]. Не менее сильно, однако, проявлялась и вторая традиция, сложившаяся под влиянием Оссиана, в которой умиротворяющая атмосфера сельского кладбища разрушается страхом перед забвением в смерти и сомнением в существовании загробного покоя [221, с. 6]. Это две точки зрения соответствуют отношению баршевских возлюбленных к факту смерти. Если Дуне, в силу ее патриархальности и сентиментальности, ближе оказывается первый тип миропонимания, то многоопытный актер воспринимает смерть как последний рубеж человеческого существования, за которым следует лишь небытие. Коко сознает, что живые на самом деле стараются для живых: «Это хорошо, что отпевали. Ему наплевать, а вам утеха – так-то веселей» [194, с. 325]. Романтическая меланхолия сменяется буффонадностью трагического шута, который каламбурно обыгрывает идею смерти и бессмертия: насмешливо желает усопшему вместо царства небесного – «небесный ВЦИК». Любовная сцена на гробовой плите (отдаленно восходящая к «Каменному гостю» А. Пушкина) может восприниматься как смягченная реминисценция из романа М. Арцыбашева «У последней черты» (1913). Натуралистическое описание, приведенное Арцыбашевым, указывает на «деградацию funerальных (похоронных) символов, которая была характерна для России рубежа XIX и XX вв. В этом случае кладбище не только теряет свой сакральный характер, но даже приобретает окраску сексуального стимула, фетиша. Помимо этого, кладбище <...> соединяет и одновременно разрушает, десакрализует два явления человеческой жизни, которые культура традиционно воспринимала как нечто таинственное и до конца непознаваемое: таинство любви и зарождения новой жизни – и таинство смерти» [62].

Для кладбищенской элегии характерно «особое внутреннее измерение

лирических ситуаций», когда медитация становится «пространством ценностной встречи с другим», почившем в неизвестности. Вживание в образ другого – идеализирующий опыт, позволяющий предвидеть в неизвестном «другом» скрытый творческий и чувственный потенциал [120, с. 49]. У Баршева такой потенциал обнаруживается не только в лежащем под крестом комиссаре Андрееве, но и в самом Коко, который способен на благородные поступки. Не случайно именно на кладбище читателю становятся известны мотивы убийства Морозова – месть Коко за убитого комиссара, в котором он видит прежде всего человека, рожденного смеяться и дышать «всей жизнью».

Сопряжение мотивов Эроса и Танатоса («радость» Коко с Дуней на кладбище) у современного читателя вызывает ассоциации с учением З Фрейда, разделявшего все человеческие влечения на две группы: одни направлены на достижение конечной цели жизни – возвращения в первоначальное неорганическое состояние, другие – на то, чтобы путь к смерти максимально или даже до бесконечности удлинить. В литературном творчестве этот параллелизм был явлен задолго до появления фрейдистских концепций в форме бытия «смерти в любви», крайней эротизации Танатоса вплоть до некрофилии и проявлении чрезмерного, даже деструктивного либидо (все эти мотивы были отмечены исследователями у символистов [265]). Но у баршевского героя «смерть в любви» оборачивается «любовью к смерти», эротическое чувство, символизирующее жизнь, отесняется на второй план перед спектром чувств, которые вызывает дыхание смерти. Любовь становится разменной монетой («У вас такие груди маленькие, а между прочим, ты просишь тридцать копеек» [194, с. 312]), а очередная возлюбленная – одной из многих в дон-жуанском списке.

Одной из форм ухода от жизни для баршевского героя становится путешествие в царство сна. В соответствии с обширной традицией сон мыслится как «мнимая» (или малая) смерть, ее суррогат и временное небытие, возникающее как следствие столь же неподлинной жизни (ср. пассаж Коко: «Сонное зачатие, сонные роды и смерть ваша рыба: лучше говорить не помер, а заснул» [194, с. 331]). Исследователи традиционно сближают сферы танатологического и

онейрического, рассматривая сон как тонкое и суггестивное инобытийное пространство жизни [239, с. 139], которое подобно реальности и одновременно ею не является [220, с. 124] (согласно П. Флоренскому, «Сон – вот первая и простейшая <...> ступень жизни в невидимом» [257, с. 419]). Восприятие снов как временной смерти С. М. Толстая относит к универсальным стереотипам культуры, нашедшим отражение в ритуалах (пробуждения покойника) и верованиях (представления о выходе души из тела во время сна) [224, с. 198]. Таким образом, сон становится одним из путей взаимодействия между миром живых и мертвых.

Еще древние греки, по сути, поставили знак тождества между сном и смертью, сделав Танатоса и Гипноса братьями-близнецами (последний, правда, посылал лишь тяжелые, неприятные сны – в отличие от своего сына Морфея). Отголоски известной формулы «Умереть – уснуть», явленной в монологе Гамлета, мы находим, например, у Ф. Тютчева («Есть близнецы – для земнородных // Два божества – то смерть и сон» [248, с. 13]). У М. Лермонтова сон о смерти («Я зрел во сне, что будто умер я») впоследствии воплощает полноту жизни «я», пришедшую взамен небытию:

Я ищу свободы и покоя!

Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,

Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь [136, с. 488].

В творчестве символистов возникает образ диаволической, абсолютной и неискупленной смерти, которая предстает как тяжелый сон без сновидений [265, с. 249] (ср. у К. Бальмонта: «Суровый призрак, демон, дух всеильный <...> Ты шлешь очам бессонным сон могильный» [12, с. 54]).

Для литературы 1920-х годов уход в пространство сна может рассматриваться и в качестве спасительной альтернативы другой форме инобытия – смерти, которая, как парадоксально замечает О. Славина, становится в это время обязательной для персонажа [220, с. 27]. Отсюда проистекает его пристальное

внимание и практически болезненный интерес ко сновидческому, выливающиеся в диковинные попытки, приручить сны (впрочем, как и смерть) – в создание Иваном Бабичевым из «Зависти» Ю. Олеши аппарата для конструирования сновидений или в бесплодных стараниях отставного монархиста Хворобьева («Золотой теленок» И. Ильфа, Е. Петрова) заказать нужные сны из гипнотеки и «бюрократизованном молении» исправить ошибку в адресации снов. Не случайно русская антиутопия в лице Е. Замятина и других авторов сделала «национализацию» снов (контроль тоталитарной власти над ними) главным кошмаром литературных героев [99, с. 174].

У Баршева спящий человек наделяется особым языком: «на другом языке говорят живущие в снах, для них земные слова только бред» [194, с. 378] («Водоросли») – как и те, кто находится на пороге умирания («Услышал хлюпанье языком и медленные слова со спутанными буквами: «Опять хватс виджу...» [194, с. 335]). Приметами сна и смерти становятся стертые или измененные черты лица: «Все лицо было пустым. Не нужно человеку лицо, когда он спит» [194, с. 378] («Водоросли»); вспомним также странную метаморфозу, случившуюся с жителями Больших Пузырьков при виде смертоносной канистры: «Когда пришел Коко, увидел он знакомые спины, взгляды же и лица были новые» [194, с. 332]).

Сон позволяет сделать открытие о жизни, предвосхитить явленные в ней события, поведать живущим то, что им самим о себе неведомо [239, с. 137]. Отсюда сложившийся комплекс представлений о провидческом даре, предполагающем «открытость той вести, которую несет в себе сон, восприимчивость по отношению к самому сновидению» [239, с. 134] и умение не только «“пережить” сон творчески <...>, но и запомнить, зафиксировать и выразить в слове» [239, с. 135]. На подобную взаимозависимость сна и толкования указывал Ю. Лотман: «Сну необходим истолкователь – будь то современный психолог или языческий жрец» [144, с. 127].

И Коко, и Терентий Петрович являются сновидцами, причем дежурный по станции даже ведет учет сновидений, честно служа своему сновидческому дару. Беседы о снах становятся важнейшей темой их повседневных разговоров (что

отвечает традиции [221, с. 171]). Предсмертное же завещание Терентия Петровича относительно своей коллекции («сны сожжи») рассматривается исследователями как попытка избежать профанирования тайны, которую «некому передать в этой новой „сонной” жизни без снов» [220, с. 23]. Сны становятся «раритетом, “свидетельством об испортившемся мире” <...> предметом собирания, изучения, коллекционирования» [220, с. 23], а их ценность становится тем выше, что увиденное предвосхищает реальность.

В одном из сновидений накануне встречи с Коко Терентий Петрович видит странного хищного зверя, который равным образом может таить в себе опасность и страшиться ее: «С виду гладкий, длинный и как бы хищный <...> Только неизвестно было, с какой стороны в траве зубы. Подойдешь, а вдруг он как лязгнет. А может и наоборот, затаился там зверь ласковый и в беде» [194, с. 319]. Облик таинственного зверя вызывает ассоциации с фигурой Коко, действия которого в равной мере могут быть созидательными и разрушительными. Бывший актер становится коварным соблазнителем Дуни и при этом одновременно выступает в положительном и страдательном облике: мстит за смерть сына начальника станции Василия Федоровича и едва не погибает вместе со всеми обитателями станции. Коко рассказывает Терентию Петровичу сон о слепом великане («И ступает по коридору тому развеселый слепой человек. Да нет, что я, даже не человек, а целый великан, богатырь, мощь человеческая, и не разберешь, то ли пьян, то ли без ума, то ли мудрость его ослепила» [194, с. 322]), предугадав, по сути, свои блуждания по опустевшей станции среди умирающих ее обывателей. Впрочем, остается неясным, видел ли герой на самом деле этот сон или описанное было лишь игрой его воображения (важный для сновидческого сознания вопрос о разделении снов на подлинные и неподлинные [239, с. 137]). Однако страшное предзнаменование, опередившее дальнейший ход событий, даже вне сновидческого контекста может восприниматься как пророчество или проявление скрытой устремленности к смерти самого Коко.

Необычайная реальность сновидений – и столь же сильная ирреальность жизни – делает невозможным различение яви и сна, что становится сквозным

мотивом для литературы 1920-х годов [220, с. 31] (ср. у Баршева: «шел слепым развеселым человеком, как тот, которого видел когда-то не то во сне, не то наяву» [194, с. 333]). В своей крайней вариации смешение двух пространств – реального и онейрического – ведет к их отождествлению, в соответствии с известной барочной метафорой «жизнь есть сон». Смерть в таком случае оборачивается своей противоположностью и мыслится пробуждением от сна жизни. У Баршева Коко так рассказывает о смерти комиссара: «потянулся, как после сна, и все» [194, с. 334].

Еще более отчетливо «жизнь-сон» и «смерть-пробуждение» связаны с образом самого Коко в сцене массового умирания. Здесь концентрируются все перечисленные танатологические мотивы, причем в рассуждениях Коко нанизывается ряд пограничных состояний, которые имеют для баршевского героя схожую природу, – смерть, сон, опьянение: «Постой, не беги, все пьяны, все мертвы. Радуйся, мил-человек, проспал ты даже смерть» [194, с. 326], сравним в характеристике Щукиной: «Умирала, а думала, что пьяна».

Тетя Саша абсурдным образом обвиняет актера в случившемся: «Не было бы его, ничего не было бы. Это он все нахохотал» [194, с. 337]. Доля истины в этом есть: Коко, сам того не желая, сыграл роковую роль в жизни обитателей станции, пусть и не имея прямого отношения к случившейся трагедии. Фигура странствующего актера оказывается тем чужеродным элементом, вторжение которого становится смертельным для идиллического, сконцентрированного на себе мира. В этом плане повесть Баршева сближается со «Старосветскими помещиками» Н. Гоголя, где предвестием гибели хозяйки и разрушения идиллии становится возвращение одичавшей кошки, ставшей представительницей враждебного и чужого мира, открывающегося за оградой поместья. Прозвище актера – Коко – вызывает ассоциации с петухом, крик которого должен был пробудить обитателей станции от сна жизни. Кроме приблудившегося актера, гостем из внешнего мира и одновременно носителем Танатоса становится досаждающий Василию Федоровичу «сочувствующий ферт», присланный на место покойного Сидоренко. Прибытие «ферта» оказывается первым звеном в

цепи нововведений, в результате которых прежний уклад станции был окончательно повержен под натиском внешних сил: «А здесь все новые понаехали, порядки пошли строгие, чтоб все по норме. Как жить-то дальше, батюшка?» [194, с. 337].

Генетически близкой смерти-сну оказывается *смерть-забвение* (ср. сцену смерти генерала из «Водорослей»: «Человек, позабывший себя навсегда, запечатлел от жизни в своих бывших глазах невысокий серый потолок, а на нем замшелую паутинку» [194, с. 371]). Тема памяти-забвения является одной из важнейших в мировой культуре [21, с. 90; 138]. Забвение может быть знаком глупости или безумия и вместе с тем воплощением спокойствия, здоровья, очищения [116, с. 11]. Согласно Ф. Ницше, от способности забывать зависят «веселость, спокойная совесть, радостная деятельность, доверие к грядущему» [169, с. 164].

И все же порой забвение предстает как «нечто совершенно чужое жизни, но родственное смерти, поскольку разрушает единство и целостность бытия» [45, с. 9]. Мифологическим воплощением близости смерти и забвения стала древнегреческая Лета, хтонический символ вселенской энтропии, персонификация реки в царстве умерших [116, с. 11]. Не случайно у А. Платонова память предстает свойством всей живой субстанции, всего универсума [21, с. 92]. Как отмечает К. Баршт, память в этом случае объявляется спасением, которое в равной степени распространяется на живых и мертвых [21, с. 96]. Быть вспомненным, по мысли платоновских героев-философов, – значит быть спасенным, бытийно оправданным в глазах Вселенной [21, с. 97]. Самое страшное, что может произойти с участком вещества жизни, – это забвение, ведь даже физическая смерть благодаря памяти является обратимой.

Наиболее отчетливо у Баршева концептуальная модель «смерть-забвение» явлена в неоконченной исторической повести «Несгораемый фейерверк» (1934). Ее главный герой Леонтий Шамшуренков оказывается в центре внимания автора не случайно. Это пример таланта, преодолевающего смерть-забвение и обретающего вечную жизнь в памяти потомков благодаря творчеству. По

несправедливому обвинению Шамшуренков оказывается в тюремном заточении, где ему предстояло провести остаток жизни. Спасает талантливого самоучку чудесное изобретение, о котором он сообщил в Правительствующий сенат, – самобеглая коляска. Оппозиция память-забвение в повести задается уже эпиграфом, взятым из стихотворения Г. Державина: «Река времен в своем стремленьи уносит все дела людей // И топит в пропасти забвенья народы, царства и царей» [19, с. 275]. Тюрьма, где находился Шамшуренков, предстает локусом, где концентрируется забвение: каждый проведенный день («забывший свое число») был неотличим от предыдущего, отчего «чахла и умирала в тоске человеческая память» [19, с. 275]. Смерть памяти материализуется в трупном запахе, которым наполнен весь тюремный двор. Единственным свидетельством хода времени становятся, как ни парадоксально, мухи, которые «подтверждали времена года: есть они – значит на воле тепло, нет их – значит там холодное время» [19, с. 275]. Главный герой больше всего боится потерять счет времени: «Сколько же годов утекло? Ужели и впрямь памяти не стало?» [19, с. 278]).

Тюрьма в «Несгораемом фейерверке» представляет собой вариацию замкнутого танатологического пространства, подобного тому, которое воплощала станция Большие Пузырьки. Другой его версией является каменный город из «Гражданина Воды», однако, в отличие от безымянной станции, он изначально предстает во время разрушения: «Когда опустился на страну 1917 год и хлестал гневом и кровью в мозг и глаза – крестились неученые, как в страшный роковой час» [194, с. 344]. Автор отображает пространство войны, традиционно относимое исследователями (наряду с мертвецкой, местом казни, убийства или самоубийства) к танатологическим хронотопам [126, с. 103]. Гражданская война в рассказе Баршева – апогей Танатоса и предвестие Апокалипсиса. Тем самым мотив смерти универсализируется, приобретает еще большую всеохватность и массовость.

Избежать смерти или, пользуясь терминологией Ф. Арьеса, «приручить» ее Гражданин Вода стремится единственным способом, который доступен маленькому человеку, оказавшему в очаге войны, – не примкнув ни к одной из противоборствующих сил. На вопрос Мити, что он будет делать, если в город

придет новая власть, Кузьма Иванович отвечает: «Пожалуйста, сейчас это пироги с капусткой, наливочки и благодарственные молебны <...> Как же, как же, новое изменение вещества, чем чаще, тем интересней» [194, с. 347]. Герой разрабатывает своеобразную философскую систему «обмена веществ», которая защищает его от всех возможных ударов судьбы: сожженный войной дом принесет золу для скотины, а насилие над дочерью подарит новую жизнь.

Смерть становится сквозным мотивом рассказа. Не случайно ироническим рефреном здесь звучит фраза: «мереть, тереть, переть, умереть пишется через “е”» [194, с. 344]. «На этой земле все умирает: люди, животные, растения, дома <...> Все ветшает, стареет, тлеет, стораёт, падает» [212, с. 472], – эту характеристику прозы Платонова, предложенную С. Семеновой, можно применить и к рассказу Баршева, где даже корова ощущает тоску приближающейся смерти: «Через несколько часов ее должны сварить и съесть, и, судя по ее понуренному виду, она это знала» [194, с. 358] (любопытно, что в одном из рассказов Платонова корова также наделяется схожим с человеческим спектром чувств, способностью испытывать боль и страдание: «она молча и редко дышала, и тяжкое, трудное горе томилось в ней, которое было безысходным и могло только увеличиваться» [182, с. 44]).

В прозе Баршева, как и у А. Платонова, художественное пространство делится на два мира – естественный и рукотворный. Смерть в естественном мире хотя и свидетельствует о его «обветшалости», утрате первичной бессмертности, но тем не менее не выпадает из природного существования: «с нами вы, с нами навек, и речка, и смерть немудреная песня». Смерть же в рукотворном мире непременно оказывается неестественной, насильственной [190, с. 118].

У Баршева естественный миропорядок воплощает река Мшага, которая всегда была все та же, «углубленная небом». Мир же рукотворный олицетворяет война и сопровождающая ее смерть (в том числе, как мы помним, и дочери главного героя), которая постепенно развенчивает обывательскую философию Гражданина Воды, упраздняющую Танатос. Симптоматично, что случайная

смерть вторгается в самый разгар витального ритуала, который, казалось бы, воплощает торжество жизни над смертью, – семейного обеда. Герои, по нелепому капризу Кузьмы Ивановича, обедают на веранде, словно в довоенное, мирное время, тем самым презрев опасность. Однако поправная смерть жестко мстит Гражданину Воде, для которого смерть дочери становится страшнее собственной участи и ведет к глубочайшему кризису: «“Еще такую же [пулю]”, – просило для себя громоздкое тело» [194, с. 352].

Танатос концентрируется не только в закрытом пространстве охваченного войной города, но и в пространстве вагона, где умирает Митя и останавливается движение: «Катится ли вагон или стоит на месте? Конечно, стоит и никогда никуда не двигался, потому что он без колес, потому что он дом, большой дом, белый дом...» [194, с. 353]. Возникшая в горячечном бреду героя параллель «вагон-дом» притягивает третий, танатологический мотив ассоциативной цепочки: дом – домовина (гроб). Жилое пространство в рассказе заражается смертью: в вагоне «выдышали весь воздух и осталась густая вонь», в доме Кузьмы Ивановича утвердился «медный дух тленья», который преследует хозяина напоминанием о трупе Глаши, лежащем в комнате покойной.

Образ замкнутого города, охваченного смертью, вырастает в прозе Баршева до масштабов всей страны. Вспомним героя «Водорослей», бежавшего за границу и отождествлявшего себя с Лотом, а свою супругу – с женой этого библейского персонажа, превращенной в соляной столб. Социалистическое государство, если продолжать параллель, приравнивается к ветхозаветным Содому и Гоморре, которые, как известно, были разрушены за попрание моральных норм.

Свидетельством умирания мира становится и его раздвоение, безграничное и бессмысленное увеличение числа копий и двойников, умножающих его дефектность. Танатологический аспект двойничества отмечали многие исследователи: «Практически все литературные сюжеты о двойниках включают в себя мотив подлинной (трагической) или мнимой (смеховой) смерти одного из персонажей» [2, с. 15]. С этим эксцессом существования, бытием «наизнанку» и жизнью «как-нибудь», с претензией, по А. Панченко, «вытеснять других из

пределов, занимаемых ими другими своим бытием в этом мире» [174, с. 184] сталкивается герой рассказа «Расстроенная личность» Иван Иванович Стебельков. Его двойником-антагонистом оказывается некий Карл Иванович Антропик, который представился специалистом по расстройству личности, недавно вернувшимся из Тибета. Внешне герои подчеркнута противопоставлены: если волосы Стебелькова «скинулись» сами собой с незапамятных времен, то его счастливый соперник, прозванный маврикийским дубом, оказывается обладателем пышной бороды. В остальном персонажи оказываются схожи: их объединяет общее увлечение графологией, оппозиция к официальной власти и, конечно, ухаживание за Катенькой.

Случайное знакомство на скамейке (в окружении странного симбиоза, который мог только возникнуть в России 1920-х годов – памятника Карлу Марксу и Храма Воскресения); пророчество о конце Стебелькова от Карла Ивановича, который посулил испуганному собеседнику защиту от темных сил; сцена на квартире Антропика, когда Ивану Ивановичу был окончательно вынесен «диагноз» («вы страдаете болезнью сатира и притом контрреволюционер» [16, с. 73]), – все это предшествовало началу «размножения» личности Стебелькова, ловко подстроенного его удачливым соперником. Последний активно множит вокруг Ивана Ивановича фантомообразные подобию, которые оспаривают право на жизненность у своего донора и вызывают в нем чувство опустошенности, выступающее аналогом физической смерти.

С пропажей именной таблички Стебельков лишается личности, а его место занимает пустота, разъедающая окружающее пространство: «Подойдешь к двери, а она пустая, словно скушает<...> Был тут Иван Иванович и весь вышел. Поверите, так и кажется, что и за дверью-то ничего нет, одна пустота да пыль» [16, с. 75]. Это происшествие заставило героя вновь вспомнить о предсказанном конце. «Двойником» Стебелькова становится Катя, у которой табличка с именем героя при посредничестве неведомой силы появилась на двери утром, из-за чего у девушки возникли неприятности: «Дворник в воротах лапает, управдом прописки твоей требует, а какая от тебя польза?» [16, с. 76]. Расстроенная Катенька советует

герою сохранить эту табличку для кладбища, тем самым в контексте «раздвоения» персонажа вновь актуализируются танатологические мотивы.

Наконец, личину Ивана Ивановича Стебелькова принимает на себя его противник, вооружившийся такой же табличкой. Возможность столкнуться с глазу на глаз со своим двойником окончательно сковывает силы героя, который отправился к Карлу Ивановичу с твердым намерением разобраться с коварным соперником: «И показалось мне, что как позвоню, так и выйдет ко мне сам Стебельков и скажет жалобно: – За что ты хочешь бить меня, Стебелькова? На кого руку поднимаешь?» [16, с. 76].

Последнюю же копию злополучной таблички герой видит, вернувшись домой в состоянии, близком к помешательству: круг двойников замыкается, причем сам Иван Иванович среди этих копий чувствует себя лишним и даже решается убить двойника, если тот вдруг обнаружится за закрытой дверью. В соответствии со сложившейся «двойнической» традицией (вспомним «Вильяма Вильсона» Эдгара По) этот поступок неминуемо повлечет за собой гибель «подлинного» Стебелькова. Окончательную власть над жертвой Карл Иванович приобретает в бредовом сне Стебелькова, где возникает образ гигантского паука, обмотавшего, будто паутиной, тело и сосущего из него кровь. В литературной традиции, в частности, у Ф. Достоевского, в образе паука концентрируется «негативная семантика зла, греха, коварства, холодной жестокости», он предстает «олицетворением жестокой, темной и глухой природы, бессмысленно уничтожающей человека» [243] или «символом Смерти без воскресения» [110]. К примеру, герою «Записок из мертвого дома» рецидивист Газин, «ужасное существо», любившее резать маленьких детей исключительно из удовольствия, представляется в образе исполинского паука с человеческий рост (см. об этом [40]).

В «Расстроенной личности» в связи с экспрессионистической картиной из сна главного героя подспудно возникает мотив некой тоталитарной силы, которая оказывается еще большим злом, чем Карл Иванович, и запрещает терзаемому пауком кричать, ведь ему «только жужжать можно». В этом эпизоде содержится

прозрачный намек на политическую ситуацию, когда власть обрела полный контроль над человеческой личностью (не случайно противник называет Стебелькова «контрреволюционером», что принимает очертания прямой угрозы).

В связи с метаниями главного героя от одного к другому двойнику обозначается мотив пустоты, который становится одной из важнейших форм репрезентации танатологического в творчестве Баршева. Не только закрытое или «двоящееся» пространство несет в себе танатологическую семантику; пустота также, и даже в большей степени, отмечена знаком смерти. Она преследует баршевских героев и настигает их на пороге умирания (в описании смерти стрелочницы Щукиной из «Больших пузырьков» ментальная пустота в момент гибели как бы соединяется с пустотой небытия: «Раскрыла пустые глаза и в последний раз сказала свое, пустое. С тем и отошла» [194, с. 336]). «Пустой» становится в один ряд с мертвым («У переезда мертвой тенью белый дед, фонарь в руке, взгляд пустой» [194, с. 348]). Даже вне танатологического контекста само по себе незаполненное пространство страшит баршевского человека (ср. сон Андрея Бодюли из «Забывтой антенны»: «приснилось ему снеговое лучистое поле и воткнутая посреди него высокая тонкая жердь. Он знал, что поле это без конца и без краю и что страшно оно своей холодной непреодолимой пустотой» [194, с. 464]);). Заполненность же, напротив, окрашивается в положительные краски, ассоциируясь с полнотой бытия (ср. «побольше бы таких счастливых до краев людей») [194, с. 387]. Не случайно у героя «Антошиных мелочей» уверенность в том, что слепой от рождения Антон «дойдет до всего», утвердилась, когда новорожденный сын начал сосать грудь (в обычном рефлексе подсознательно Петр узрел стремление заполнить пустоту посредством жидкости – материнского молока). Заметим, что возникшая ассоциация уходит корнями в мифологию – так, Юпитер для обретения бессмертия дает Геркулесу напиток из груди спящей Юноны.

Расшифровка семантики этого мотива требует привлечения контекста. Исследователи выделяют в литературе русского модернизма образы «мрака», «покоя», «сияния», «пустоты» и «волн» небытия. В. Севастьянова говорит о

поэтике не-бытия, которая формируется в литературе 1900–1920-х годов [208, с. 11], прежде всего, у символистов. При этом не-бытие, реализующееся в ряде бинарных оппозиций (мир-ничто, пустота-вещество, свет-тьма и т. д.) [208, с. 11], получает амбивалентную семантику. Божественное Ничто символизирует темное первоначало, «причину всего», которая не имеет «ни тела, ни формы, ни образа, ни качества», мирозозидающую силу, «путь к которой представляется навстречу благотворным потокам, изливающимся из первоначала» [208, с. 23]. Являясь воплощением бытия, пустота одновременно воспринимается как тьма, не только сотворившая мир, но и стремящаяся его уничтожить [208, с. 23]. В литературе 1920-х годов, как отмечают исследователи, в художественных системах А. Белого, О. Мандельштама и др. «“тьма изначальная” окончательно утрачивает связь с идеями истока блага, истины и превращается в “пустое ничто”» [208, с. 24]. В пространстве текста литературный герой сталкивается с особым «опустошающе-опустошающим» минус-пространством [236, с. 477], в глубине которого проступает фигура Танатоса. Один из наиболее достоверных свидетелей этого пространства и глубочайших его истолкователей (по замечанию В. Топорова) С. Кржижановский явил в образе безымянного героя «Автобиографии трупа» пример того, как мертвое пространство пожирает человека, неосмотрительно попавшего к нему в ловушку [236, с. 543].

«Нуль», «ничто» становится центральным понятием и в философии обэриутов, которые, по замечанию С. Г. Семеновой, когда «сама смерть как бы стирает длительность и смысл жизни» [210, с. 461], уподобили свое творчество, по меткому выражению Н. Заболоцкого, удивительным, странным звукам из пустоты [55, с. 175–176]. Только нуль, по Хармсу, может заключать в себе понятие бесконечности [98, с. 85], быть вместилищем одновременно начала и конца, воплощать «ничто» и «нечто».

Еще более отчетливо выражена танатологическая семантика мотива пустоты у А. Платонова, в мире которого «органическая и неорганическая природа, животные и растения, взрослые и дети» – все подвержено неумолимой смерти [156, с. 128]. М. Эпштейн сближает платоновскую пустоту с «Ничто» Хайдеггера,

отмечая амбивалентность этого образа: смерть разворачивается из глубины сущего и тем самым дает ему проявиться, вне пустоты существовала бы нерасчленимая плотность земли, в котором тонуло всякое сознание [297, с. 147]. Определяя Платонова «писателем по онтологии вещества» [229, с. 6], Л. Карасев также связывает «пустоту несуществования» с ситуацией смерти: «пустота оказывается местом, куда должна войти жизнь, чтоб было человеку чем жить. А так как у жизни, понятой как нечто вещественное, есть только один антипод – смерть, то, соответственно, ее признаком становится пустота» [229, с. 10]. Ей способна противостоять лишь одна субстанция – вода, оказавшаяся в силу своих исключительных свойств как раз посередине между полюсами пустоты и наполненности, смерти и жизни [229, с. 18]. В свободном от влияний состоянии вода у Платонова приобретает круглую форму, которая, по замечанию К. Баршта, становится символом новой живой энергии вещества [20, с. 148].

Близость баршевского и платоновского миров подчеркивается не только триадой «человек – пустота – вода», но и особой ролью фигуры ученого-изобретателя, стремящегося эту пустоту небытия преодолеть, «сделав смерть маленькой» [221, с. 40]. Появление такого героя вполне соответствует характерным для 1920-х годов тенденциям в социальной жизни, литературе и философии. Рамки творчества и собственно эстетического расширяются, утилитарные (технические) объекты возводятся в ранг эстетических, а процесс их создания может рассматриваться как творчество. Как писал Н. Бердяев, «единственной сильной верой современного цивилизованного человека остается вера в технику <...> Техника есть последняя любовь человека» [31, с. 147]. Не случайно Е. Замятин в качестве главного героя романа «Мы» (1921) выбирает инженера D-503, который выступает сразу в двух творческих ипостасях – он и строитель «Интеграла», и автор записок о жизни в Едином государстве. Другая вариация героя-изобретателя – Иван Бабичев («Зависть» Ю. Олеси). В универсальной машине по имени Офелия как раз и воплотился странный синтез творческого, человеческого, и машинного, автоматического, – всемогущий аппарат его создатель наделяет человеческими чувствами (притом «наипошлейшими»), за

что впоследствии и поплатится жизнью. Из героев Платонова вспомним Самбикина, который жаждал «добыть долгую силу жизни», воспользовавшись таинственным веществом, обнаруженным на мертвом теле («Счастливая Москва»), или полубезумного Прочного Человека, содержащего две мастерских, одна по выращиванию прочной плоти, а другая – бессмертной («Рассказ о многих интересных вещах»).

Словно воодушевленный идеями Фомы Пухова, который верил в необходимость научного воскрешения мертвых, «чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» [179, с. 201], Ананий Федорович (герой баршевского «Летающего Фламмандрона») любил изобретать, причем каждое следующее изобретение было абсурдней и разрушительней предыдущего: он будто следовал примеру Якова Саввича, который «делал лишь странные механизмы, утоляющие вожеления темной души» [181, с. 346] (рассказ А. Платонова «Глиняный дом в уездном саду»).

Концепт изобретательства связывается с сумасшествием как пограничным состоянием между бытием и небытием. Как утверждал Н. Вавулин, автор книги «Безумие, его смысл и ценность», которая послужила реальной основой для странных изобретений Анания Федоровича, «нигде, по всей вероятности, нет так много изобретателей, пророков, проповедников и реформаторов, как в психиатрических больницах», и любой сумасшедший дом представляет собой пространство для высших идей и гениальных замыслов [204]. Среди приводимых Вавулиным примеров изобретений, созданных неистощимой фантазией изобретателей-безумцев, помимо упоминаемых в рассказе Баршева летающего фламмандрона, пружинного плователя и арфы для бедных (у Вавулина – «арфы для небогатых»), числятся воздушный велосипед, *regretum mobile*, парадоксон, землеобрабатыватель, народная скрипка и т. д. [204].

Летающий фламмандрон, материализованный баршевским героем в виде обхватов вокруг ног, железных сапог, к которым подсоединены ракеты, отсылает к первым опытам ракетостроения 1920-х годов. В названии изобретения просматривается трансформированное имя известного астронома Камиля

Фламариона, в связи с чем актуализируются мотивы неба и полета. Известно, что французский исследователь был приверженцем спиритуализма, верил в заселенность других, внеземных миров и бессмертие человека. «Мы в самих себе чувствуем какую-то неведомую силу, – писал автор «Истории неба», – которая ведет нас к сознанию, что не только невозможно уничтожить принципа нашего существования, но что невозможно принудить эту силу к бездействию» [254, с. 34]. Поэтому не удивительно, что летающая машина Анания Федоровича, названная в честь К. Фламариона, должна была унести своего создателя от смерти и неправды. Заметим, что попытки перестроить природный порядок вещей закончились неудачно: изобретение убило своего создателя, сыграв, по сути, ту же роковую роль в его жизни, что и Офелия для Ивана Бабичева. В этом соположении вновь кроется мифологический подтекст – ложь как персонификация хаоса и темной стороны бытия ставится в один ряд со смертью (недаром античная богиня лжи Апата приходилась сестрой Танатосу).

М. Элиаде [294] фиксирует во многих мифах мотив магического полета, осуществление которого было прерогативой обожествляемых царей и всевозможных чародеев и мистиков. Еще со времен архаических культур идея полета неразрывно связана со смертью. С одной стороны, шаманский полет был равнозначен ритуальной смерти, во время которой душа улетает в сферы, недоступные живым. В то же время преодоление земного тяготения (воплощаемого, по Г. Башляру, в человеческих первострахх падения и черноты [26, с. 129]) задает мотив свободы, в том числе от оков собственной смерти.

Полет баршевского героя на фламандрионе подключает также обэриутский контекст. В 1929 году (год написания рассказа Баршева) Д. Хармс создает свой «Полет в небеса», главный герой которого переживает, по сути, вариацию опыта Анания Федоровича, его полет и растворение в пустоте:

Вася взвыл беря метелку / и садясь в нее верхом
 он забыл мою светелку / улетел и слеп и хром <...>
 Что же делать? Боже мой, / Где мой Вася дорогой?
 Все хором: / Он застрял на небесах [269, с. 84–86].

Ж. Жаккар замечает, что в мире обэриутов ситуация полета неминуемо сопровождается двумя трагическими неизбежностями – падением и исчезновением [98, с. 109]. Одновременно исчезновение тела, по замечанию М. Ямпольского, оказывается связанным с открытием истины о теле и сопровождается явлением истинного мира [302, с. 171]. Так, в «Мыре» поэт изначально полагает, что видит «Ничто», в то время как ему являются «все части мира сразу» [98, с. 109]. Если рассматривать бессмертие человека как часть открывшейся истины о мире, то полет на фламмандрине Анания Федоровича и его исчезновение в «черном бархате всемирной пустоты» обернулся таким обретением (конечно, если всерьез предположить, что изобретателю удалось уйти от смерти).

Художественное пространство «Летающего Фламмандрона», где грибы произрастают из слизняков, а уважаемые граждане изобретают способ взлетать, словно воспроизводит полотна сюрреалистов или сюжеты С. Беккета. В рассказе главенствует абсурд, засвидетельствовавший «экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром» [48]. Сама ситуация полета, которая означала уникальную возможность части автономно существовать вне целого [49, с. 288], породила *авиаморфозу*, знак некодифицированного пространства и разрыва привычных временных рамок, трансформации реющего тела и одновременно его дематериализации, утраты вещественности, перехода от статики смерти к динамике жизни [49, с. 286].

Триада «изобретатель – полет – победа над смертью» отсылает читателя к утопическим проектам и грандиозным программам космистов Н. Федорова, В. Вернадского, А. Сухова-Кобылина и т. д. Преодоление смерти (по Н. Федорову, «Должна быть умерщвлена, наконец, и смерть своя – самое крайнее выражение вражды, невежества и слепоты» [203, с. 8]), равно как и космическая экспансия, становятся обязательными пунктами масштабного замысла. Соположение этих двух задач не случайно, ведь ограниченность человека в пространстве делает невозможной победу над ограниченностью во времени, то есть смертью. Не случайно идеальный человек, по А. Сухову-Кобылину, пройдя три стадии

эволюции, получает в дар способность преодолевать силу тяготения. Этого можно достичь не только путем собственного преобразования (появление *органических крыльев*), но и с помощью изобретений, которые позволят человеку порвать «связующие его кандалы теллургического мира» и взойти в «окружающий его солярный мир» [203, с. 54].

Для баршевской онтологии эта «жизнеутверждающая» интерпретация полета оказывается более адекватной, хотя преодоление земного притяжения внешне подобно умиранию (оба процесса сопровождаются дематериализацией, потерей вещественности, которая служит знаком перехода в другую бытийную плоскость, вне земли). Совершая полет, Ананий Федорович словно изнутри прокалывает смертный пузырь существования, в который человек изначально, еще с рождения, заключен и в котором смерть неотступно следит за ним, а в предназначенный миг поглощает его, растворяя в бездне пустоты.

В абсурдном мире «Летающего Фламмандрона» связаны смерть и смеховое начало. Традиционно смех в оппозиции «живое-мертвое» мыслится как неотъемлемое свойство жизни. Мертвый же способностью смеяться обделен; на этой оппозиции построен известный сюжет путешествия героя в царство мертвых, которому было запрещено смеяться (подробный анализ этого сюжета предложен у В. Проппа [189]). «Мышление идет и еще дальше, – замечает исследователь, – смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и порождать ее» [189, с. 184]. Как показал М. Бахтин, смех для средневекового человека символизировал победу над страхом (в том числе и перед смертью) [24, с. 104]. Баршев во многом следует этой традиции, уравнивая смех и жизнь. Не случайно Коко вменяет в вину Морозову то, что он оставил сына Василия Федоровича без смеха, убив его, причем применительно к самому рассказчику эта метафора получает материальное воплощение: «Челюсть всю как есть размножил Морозов, прям смеяться нечем, такой прохвост» [194, с. 326].

Как полагает героиня «Больших пузырьков», смерть можно «нахохотать». В этом утверждении отражена амбивалентная природа смеха, который также может обмануть, оказавшись «связанным с жизнью, которая несет в себе смерть» [205, с.

137]. В смертоносном хохоте прослеживается влияние знаменитых средневековых *danse macarbe*, в которых способностью смеяться (хохотать) наделяется сама смерть. Появление макабрических сюжетов –бесчисленных триумфальных танцев скелетов и сцен погони мертвецов за живыми – исследователи приписывают действию Всеобщего Страха, который охватил Европу в XV веке, когда смерть (как запечатлено в гравюре одной из средневековых книг) представляется королевой этого мира, восседающей на троне с увенчанным короной черепом [205, с. 207].

Специфическим явлением, возникающим на стыке смехового и танатологического, становится *смех при смерти*, зачастую довольно жестокий, сардонический. Смеховое в таком случае становится средством защиты, оберегом от мести мертвых и от смерти, а также страха перед ней [205, с. 140]. Одновременно такой смех служит знаком перехода умершего в потусторонний мир, что также может рассматриваться как начало иной жизни [205, с. 142]. В пространстве литературы *смех при смерти* выливается в особую форму комического – черный юмор, введенный в активный обиход представителями сюрреализма (вспомним «Антологию черного юмора» А. Бретона). Для него характерно высмеивание сакральных или неприкосновенных тем, в частности, трактовку убийства, смерти, страданий как комической ситуации: это «юмор, обнаруживающий предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей, вызывающих мрачную усмешку» [42]. «Черный юмор» берет начало от балагана, скоморошества, лубка, фольклорных легенд, жестокого романса [50, с. 148], получая новый виток развития в XX веке (творчество ОБЭРИУ, театр абсурда, «черная комедия» и т. д.).

В творчестве Баршева это смеховое начало присутствовало изначально: в столкновении со «смешками существования», в ситуациях экзистенциальных кризисов и прозрений его героев сохранялась ироническая отстраненность автора, придающая им черты трагикомических персонажей (не случайно для М. Кураева трагическая ирония стала главным свойством баршевской прозы). Откровенное же осмеяние смерти – явление для творчества писателя относительно позднее,

проявившееся к концу 1920-х годов. Несмотря на трагизм судьбы главного героя, черный юмор присутствует уже на страницах «Антошиных мелочей» (вспомним хотя бы событие, которое послужило причиной отлучения Антона от комсомола и стало катализатором его суицида, – «покушение» на жизнь счастливого соперника Дормидонта Ивановича, которому отец Антона воткнул в ягодичный резиновый протез переплетный нож).

Более отчетливо смеховое разрешение проблемы смерти и бессмертия демонстрирует рассказ «Фикус» (1929). Герой-рассказчик начинает свою историю с упоминания о смерти некоего Ивана Кузьмича, который преждевременно перешел в мир иной задолго до положенного срока (впрочем, как присовокупил повествователь, «ненавистная кончина застала чудного покойничка в преклонном возрасте и с улыбкой на устах» [18, с. 185]). Все связанное с Танатосом в рассказе предается осмеянию. Эпитафия на могилке «бывшего радетелеля» купца первой гильдии Митрохина случайно искажается благодарными горожанами так, что полностью меняет смысл («Помяни господи купца твоего первой гильдии Степана Петровича Митрохина, торговавшего железом во царствии твоём» [18, с. 186]). Самому же покойному купцу, как утверждает рассказчик, в загробном раю в порядке исключения разрешено появляться пьяным. Усопшего «титана» Ивана Кузьмича провожает в последний путь оркестр завода «Красная Бавария» союза «Пищевкус», который играет дикий музыкальный коктейль, состоящий из вальса «Невозвратное время» и «Интернационала». Смерть при этом умалывается, ослабевает (так, заезжий мелодраматический актер терпит фиаско, потому что у его пистолета «сил для убийства уже нет» [18, с. 190]), однако не упраздняется. Поэтому герои рассказа не оставляют попыток обрести бессмертие, увековечив себя особым способом – путем создания исторического музея. Его экспонаты также имеют связь с Танатосом – например, могильная плита из захоронения местного купца-благотворителя. Однако амбициозные планы рушат пожарные, которые принимают обильный табачный дым, идущий из окон школы-музея, за возгорание и заливают его водой, в результате чего Иван Кузьмич умирает от воспаления легких.

Еще более абсурдной (в духе ОБЭРИУ и театра Ионеско) выглядят смерть и попытка обрести бессмертие главного героя «Летающего Фламмандрона». Уже с первых слов читателя ошарашивает герой-рассказчик, для которого смерть Анания Федоровича оказывается довольно повседневным явлением, практически не вызвавшим сожаления («это уж куда ни шло»). Отсутствие естественной реакции на такую, казалось бы, печальную новость соответствует общей атмосфере поругания смерти, ее полной десакрализации. Когда забирают разбившегося изобретателя, повествователь не устает восхищаться, как у них «это дело чисто поставлено, – прямо любо-дорого смотреть! В один миг подхватили Анания Федоровича и в карету, только его и видели» [17, с. 109]. Снабжение покойных гробами в больнице поставлено на конвейер, а любая проволочка или проявление сантиментов здесь вызывают раздражение («Вы эти штучки бросьте: либо забирайте, либо завтра же из него кости выварим» [17, с. 109]). Наконец, вывеска похоронного бюро, куда обратились герои, чтобы проводить покойного в последний путь, гласит: «Вот где можно скоро, дешево и изящно похоронить родственников» [17, с. 109]. Баршевские герои утрачивают страх перед смертью и сами решают, как хотелось бы им умереть (вспомним слова тетушки, испугавшейся нападения слизней, любовно выращиваемых Ананием Федоровичем: «Я хочу, чтоб меня червь точил, как в христианстве положено» [17, с. 108]). Подобное равнодушие, «конвейерный» подход к феномену смерти запечатлел и Д. Хармс. Применительно к его произведениям можно говорить о целом «разливе гробовых мотивов» [210, с. 461], а сцены смерти – абсурдные и нелепые – следуют одна за другой бесконечной мультипликацией:

Через Петрова с криком скачут
И в двери страшный гроб несут
И в гроб закупорив Петрова,
Уходят с криками «готово». [269, с. 282]

«Ужасный» смех Баршева и обэриутов, передававших «разные фантазмагорические случаи, случайности алогичного существования, веселенький кошмар распадающегося бытия» [210, с. 458], созвучен мироощущению человека

1920-х годов. Как неоднократно отмечалось, в эпоху исторических катаклизмов и массового уничтожения смерть из разряда сакральных феноменов становится ординарным, повседневным явлением [58, с. 10]. Анекдотическая форма (активно используемая, например, в творчестве М. Булгакова, М. Зощенко) дает возможность по-иному взглянуть на смерть в обличье повседневности. Большинство ученых полагают, что «черный юмор» является своеобразной реакцией на зло и абсурдность жизни, приобретая некий психотерапевтический эффект [42], [50].

В рассказе Баршева сам «новопреставленный» после кончины, словно в знак окончательного поругания смерти, «удрал такую штучку, что хоть святых выноси» [17, с. 108]. Впрочем, смеховое начало постепенно начинает затухать по мере того, как возрастает посмертная «активность» Анания Федоровича. Первую «штучку» усопший выкинул, когда во время похорон с ним решили попрощаться родственники, но, к своему удивлению и ужасу, обнаружили в гробу вместо дяденьки молодую девушку. При виде ее у героев впервые закралось подозрение, что Ананий Федорович смог избежать гибели: «И тут поразила меня тетушка: – Что вы все там ни говорите, – сказала она, – а я при своем. Как обещал Ананий Федорович – так оно и вышло: упорхнул наш голубчик от смерти, и все тут» [17, с. 110]. Несмотря на реальное объяснение произошедшей с покойным метаморфозы (в тот день хоронили некую портниху Дашу, с которой, по всей видимости, в больнице и перепутали труп несчастного Анания Федоровича), вопрос о воскресении горе-изобретателя остается открытым, тем более, что некая нищенка уверяет, что видела, как усопший приходил к своей могиле. И хотя свидетельства «верного, кладбищенского человека» явно не заслуживают доверия, тетушка продолжает твердо стоять на своем. По сути, Баршев воспроизводит и пародирует сюжетную двойственность «таинственных» рассказов о мистических явлениях, возможность объяснить случившееся с двух точек зрения – рациональной и сверхъестественной.

Между тем рефлексия главного героя дает возможность понять, что в действительности подвергаются осмеянию профанные попытки обмануть смерть,

но не сама идея изобретательства: «Что, если бы таких людей с замороченными мозгами совсем на земле не было? Топтались бы мы на месте или ходили бы пешком <...> А вот такие-то собственной жизнью толкают на новое. Нет, нет, не богине лжи и не тебе, прости меня, Ананий Федорович, статуи ставить надобно, а безумству человеческому» [17, с. 110]. К концу рассказа смерть восстанавливается в своих онтологических правах; попытки (в терминологии Арьеса) «перевернуть» ее или укрыть завесой черного юмора оборачиваются провалом. Соприкосновение со смертью теряет юмористический флер и заставляет героя испытать чувство ужаса при встрече с неведомым и непостижимым. Сама по себе идея бессмертия, пусть и преподносимая в абсурдном ключе («а что, если здесь не дядюшка, если я ошибаюсь, если и вправду тут девица? Тогда дядюшки нет больше ни над землей, ни под нею?... Тогда, значит, и кладбищ не нужно – и все бессмертны?» [17, с. 110]), для героя становится тем проклятым вопросом, на который бытийственная тишина отказывается давать ответ. Это безмолвие в ответ на вопрошание заставляет героя в страхе бежать с кладбища: «На эти мысли мои тоже, конечно, никто не ответил. И стало мне очень страшно, и хотел кричать и вопрошать, но не вышло, так как не нашел слов, а потому среди общей тишины послышался бег мой» [17, с. 110].

Ряд мотивов объединяет «Летающий Фламмандрин» с «Антошиными мелочами» – прежде всего, трансформированная ситуация полета, который оборачивается падением и смертью, а также противоречивая фигура творца-преобразователя императора Петра Великого (как вариация образа изобретателя, творческой личности), с которым соотносятся герои рассказов. Однако амбициозный изобретатель фламмандрин жаждет узреть «медного Анания на Неве» и в духе героев Достоевского разворачивает пассаж о цели и средствах ее достижения (разумеется в юмористически-сниженном ключе; ср. «– Читал я, – скажет, – будто чтобы убедить в своей правоте и пользе, нужно море крови пролить. А где я ее достану и как его пролью?» [17, с. 108]). Петр же из «Антошиных мелочей» оказывается даже внешне полной противоположностью своему великому соотечественнику: «Звали его Петром, а по фамилии Великим,

росту он был малого, а голосом тонок» [15, с. 59].

В облике Антона изначально присутствуют черты, которые служат маркерами бессмертия. Одним из таких возможных знаков становится слепота. Для героя Баршева его физический недостаток парадоксальным образом отменяет власть Танатоса (ср. «не было для тебя ни времени, ни пространства, ни жизни, ни смерти» [15, с. 66]) и приравнивается в «Антошиных мелочах» ко всемогуществу: не случайно именно человеку, лишенному зрения, в сказке Евграфыча поручено избавить остальных от страха перед царем-тираном. Слепота в культурно-мифологическом поле часто ассоциируется со смертью или ее носителем (об этой связи см. [103, с. 126–130]). Олицетворение смерти в славянских мифах – Баба – неизменно выступала с завязанными глазами. Слепота является характеристикой хтонической и враждебной человеку силы – вспомним гоголевского Вяя. Вариацией смерти слепой становится смерть *невидимая*, носителем которой был бог подземного царства Аид – обладатель шлема-невидимки [73, с. 119].

Отсутствие зрения – это одновременно показатель порванной связи с миром, сна, смерти и знак «сверхзрения», «нерожденности», единственного бытийного состояния, в котором человек может оставаться бессмертным. Закрывать глаза или ослепнуть, по Платонову, – значит закрыться от Пустоты [229]. Такая защита вполне соответствует мифологической традиции: так, исследователи отмечали уловку слепоты в сюжете борьбы со Змием, когда герой специально отворачивается от плененного демонического существа, чтобы оберечься от его коварства [126, с. 72].

Мотив слепоты подключает ситуацию прозрения, которое традиционно мыслилось в рамках философской проблемы познания «истинности» или «реальности» [300, с. 8], причем внутреннее/внешнее по шкале видение/слепота оказываются обратимыми. Я. Голосовкер обнаружил истоки этой традиции в древнегреческом мифе об Эдипе, который противопоставляется физически немощному, но обладающему внутренним зрением прорицателю Тересию, а затем и самому себе в Колоне – слепому, но прозревшему духовно [73, с. 142]. В рассказе Баршева антиномия слепоты-зрения задается эпитафией из В. Рождественского

(«О прутья клетки грудью разобьется // На краткий миг прозревшая душа» [15, с. 59]). Н. Ипатова определяет одну из тем литературы 1920-х годов как «перерождение, сотворение нового Адама, прозрение слепых» [108, с. 3]. На фоне аудиальных и визуальных нормативов эпохи слепота баршевского героя выступает формой девиации, уклонением от жесткого стандарта. Незрячесть Антона, определяющая его изначальную инаковость, не только не позволяет ему исполнить заветное желание «на нашу революцию посмотреть, хоть денек, хоть часочек один – на Ленина, на флаги, на толпу» [15, с. 74], но и создает непреодолимые преграды для попыток хоть как-то приобщиться к миру зрячих – стать комсомольцем («но скажите, до чего же это дойдет? – Ведь уж, кажется, слепой, а туда же» [15, с. 75]). Итог диалога между слепым Антоном и лавочником, к которому обратился главный герой, надеясь записаться в комсомол, оборачивается жестоким каламбуром: «– Запишите, пожалуйста, – повторил тихо Антоша и затаил дыхание. Наконец услышал он: <...> – Да запишу уж, запишу... *видишь* – записал» [15, с. 75].

Крах надежд Антона «увидеть мир» приводит героя к суициду, что, очевидно, воспроизводит ситуацию экзистенциального прозрения – схожую с тем, которое пережил поэт в хармсовском «Мыре» во время встречи с Пустотой. Эту ситуацию фиксирует парадоксальный комментарий Евграфыча, который называет покойного зрячим, а людей, хоронивших его, слепыми. Одновременно задается и иммортологический мотив: «Не смерть, а бессмертие является характерной особенностью человеческой жизни» (слова на очередной переплетаемой Петром книге). Самоубийство в свете обширной философской традиции мыслится как «лаборатория смыслообразования», «акт переживания бессмертия, связанный с уникальным расщеплением сознания на два «я», одно из которых будет верить, что продолжит существовать и после смерти [175, с. 13]. Из литературных героев жадной обрести бессмертие путем попрания жизни, выливающейся в конце концов в физическое самоуничтожение, отмечен Кириллов из «Бесов», который в своем сознании рисует настоящую постнищанскую утопию: «Будет новый человек, счастливый и гордый. Кому будет всё равно, жить или не жить, тот будет новый человек. Кто победит боль и страх, тот сам бог будет.

А тот бог не будет» [90, с. 93] (ср. у Ф. Ницше: «Если уничтожаешь себя, то делаешь достойное величайшего уважения дело. Этим почти заслуживаешь жизнь» [170]).

На обладание этим сверхзрением, которое доступно лишь незрячему, претендует и Коко, уподобившийся во сне слепому великану. Этот образ, как и многие другие характеристики актера, имеет интертекстуальную природу (от слепых великанов древних мифов до стихотворения Андрея Белого «Великан»: «Там великан одинокий, низко согнувшись // шествовал к цели далекой, в плащ запахнувшись» [29, с. 124]). Одновременно баршевского героя может настичь слепота другого рода – признак не мудрости, а смерти. Незрячесть может быть знаком состояния, противоположного просветленности, символом крайней деградации души, за которой следует и гибель физическая (вспомним приговор слепоты, вынесенный Терентию Петровичу высокомерным Коко: «Ты убедил меня, Терентий, что и слепые видят сны» [194, с. 324]). Не случайно смерть для героев «Больших Пузырьков» связана со слепотой: «И как полагается перед отходом, стал опарывать уже слепыми руками измазанную в травяной зелени белую гимнастерку» [194, с. 335]). Эта смерть, явившаяся обреченным обитателем станции в хмельном обличьи, подчеркнута безвольна (даже после страшного открытия Коко «Смерть пьете!» они копошились вокруг цистерны, «как непрозревшие щенята вокруг материнских сосков», продолжая свой самоубийственный пир). Их «бытие к смерти» оказывается контрастным волевому акту Антона, который может рассматриваться как «акт освобождения души от оков тела для жизни вечной» [175, с. 12].

С героем «Антошиных мелочей» связывается и мотив детства – особой поры в жизненном цикле человека, в которой ему предстоит, по Б. Пастернаку, прочувствовать и пережить (по крайней мере, в зачаточном состоянии) все последующие события, в том числе и смерть [85, с. 156]. Опыт переживания собственной смерти, безусловно, подключает иммертологический контекст; соответственно, пора зрелости, которая оказывается безоружной перед обличьем Танатоса и неизбежно заканчивается физической гибелью, мыслится более

несовершенной по сравнению с первыми годами жизни. Как заметил К. Исупов, детство оказывается «абсолютной посюсторонней альтернативой смерти», а «в феномене ребенка <...> открылась та единственная ниша в космосе смерти, в которой танатос априорно упразднен» [221, с. 46].

Таким образом, иммортологические мотивы в облике Антона (слепота, самоубийство, детство) могут мыслиться в контексте темы преодоления смерти, а явленный в «Летающем Фламмандрине» образ «полета от смерти» задает контекст обэриутов и космистов. Однако у Баршева пустота, или «ничто», не существуют сами по себе, а являют противоположность составляющей вещественного мира («нечто»). Страх перед беспредметностью в литературе той поры выливается в чрезмерную привязанность к вещам и зависимость от них; в окружении вещей человек чувствует комфорт, и опасность умирания как бы нивелируется. Вспомним Платонова, в творчестве которого, по замечанию К. Исупова, «смерть пропадает в онтологической дружбе вещей» и явлен образ собирателя фрагментов, отпавших от целого мира, – комьев земного праха, обломков и обрывков забытых вещей [221, с. 41].

О. Славина определяла плач по ушедшим вещам как одну из сквозных тем прозы 1920-х годов. В предельной заостренной форме эту зависимость от вещей явил А. Грин в облике героини «Серого автомобиля»: «Она жила скверно, то есть была полным, послушным рабом вещей, окружавших ее <...> Ее разговор включал наименования множества бесполезных и даже вредных вещей, как будто, отняв эту основу ее жизни, ей не к чему было обратить взгляд» [82, с. 431]. В финале рассказа героиня уже сама оборачивается мертвой, бездушной вещью – куклой.

Для баршевского Кронида Семеновича («Четвертое») вещи оказываются успешными заменителями их умерших владельцев: «Всех покойничков припомнишь. И бабушку Дарью Петровну с камфорой да нафталином, и Липочку сестру <...> От нее в том ящике накладка бисерная и флакон пустой одеколоновый век коротают» [194, с. 361] (приведем для сравнения пример любви к рукотворному миру у платоновского героя: «Он втайне прощался со всеми

здешними мертвыми предметами. Когда-нибудь они тоже станут живыми – сами по себе или посредством человека. Он обошел все ненужные дворовые вещи и потрогал их рукою: он хотел почему-то, чтобы предметы запомнили его и полюбили» («Джан»)) [181, с. 113].

В итоге вещи успешно отвоевывают у своих создателей право на вечность, становясь как бы ее воплощением и сохраняя при этом полное безразличие к человеку (ср. «шифоньер – хозяйственник угрюмый <...> совсем Кронидом Семеновичем не интересуется – беречь для него нечего» [194, с. 361], или: «Есть еще зеркало – существо угодливое, беспамятное, всякое видело и все забыло. Забудет непременно и Кронида Семеновича» [194, с. 361]). Лишь наличие вещей становится доказательством бытия их владельцев (симптоматичным является замечание героини по поводу смерти Семена Назарыча из «Обмена веществ»: «и подумайте, как все поспешно вышло: вот и волосы еще на гребенке, а человека уже нет» [194, с. 338]). Рукотворные предметы даже способны самостоятельно менять владельцев: «жили-были навеки нерушимо разные вещи. Нужные и ненужные, а потом надоело так-то жить, и надумали они хозяев менять» [194, с. 339]. Наконец, в какой-то момент эта власть достигает апогея, порождая образ человека-вещи: «оттого и люди здесь опасные, без нутра... как вещи» [194, с. 339].

Онтологическое положение вещи уникально. С одной стороны, она является одним из материальных, «буквальных» воплощений культуры, строительным элементом микрокосма человека [272, с. 121]. Как замечает В. Топоров, «вещи – результат <...> “низкой” деятельности человека, направленной на то, что потребно и “полезно”» [236, с. 8]. Вещь таким образом оказывается вторичной, и этим она отличается от других, вечных составляющих Вселенной – неба, стихий, животных и растений, человека и морального закона [236, с. 8], то есть находится вне как космологической перспективы, так и духовной жизни [236, с. 9]. Вещь открыта человеку, в силу своей вторичности она не может без него существовать и неизменно несет на себе его отпечаток [236, с. 8]. Одновременно вещный мир, любовно создаваемый человеком, может приобретать независимость и даже власть над своим творцом [272, с. 123], растущий хаос бессмысленно множащихся вещей

захватывает, уносит и размельчает человека [272, с. 130], вырождаясь в «ток вещей», «фонтан вещей» (по А. Белому), превращаясь из «предмета-ничто» в «ничто». Не случайно Хармс в «Трактатах более-менее по конспекту Эмерсена» советовал, как правильно уничтожать вокруг себя предметы.

Вторичный внешний мир, который причудливо конструируют брюки покойного отца и байковый платок тетушки, труды Канта и поваренные книги Молоховец, дырявая клизма и «портрет умильный в цветах подвенечных», концентрирующиеся в эпицентре суетливой жизни вещей – базара, заслоняет то истинное, непреходящее, которое для покойного отца Маруси (вслед за И. Кантом) воплощали небо и моральный закон («Обмен веществ»). Такое же значение приобретает утрата близкого человека, обернувшаяся для героини прозрением подлинного мира и экзистенциальной тоской.

В баршевском мире «Ничто» сопрягается также со звуковыми мотивами, которые как бы маркируют его появление, что позволяет говорить о *звуковом комплексе смерти*. Так, пустота, которая образуется с выходом из тела жизненной субстанции, соотносится с мотивом свиста. В «Четвертом» его появление оказывается предвестием скорой смерти главного героя: «Вот, знаете, свист какой в сердце залез: пока сижу – ничего, а то так очень громко, даже неприлично. А ничего не поделаешь – года!» [194, с. 365] и далее: «Засвистело в груди, как будто шел далеко и устал порядком» [194, с. 367]. У Гражданина Воды, подобно убитой Глаше или неизвестному солдату, «будто просверлилась в спине или груди неисправимая дырка, и оттого никак не вздохнешь полной грудью: утекает нужный для человека воздух, сколько его не вбирай» [194, с. 359]. Наконец, в «Больших Пузырьках» этот мотив воплощает быстротечность жизни: «Свист, а не жизнь. Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось. А куда свист уходит, неизвестно» [194, с. 321]. В последнем примере очевидна не только неопределенность загробного Ничто, столь страшная баршевского героя, но и inferнальная природа самого свиста, который становится знаком утраты жизни.

Исследователи отмечают, что «среди резких, нарушающих покой и размеренность жизни звуков особое место занимает свист – явление, неизменно

связываемое в народных представлениях с призывом зла, лиха, беды, нечистой силы» [159, с. 295]. В ряду других звуковых явлений свист связывается с демоническим хохотом, визгом, стонами, а также пустотой (как известно, потусторонний мир в народных отличается незаполненностью, а свист есть прямое попадание в ничто и в никуда [159, с. 301]). Подключаемый в этой связи мифопоэтический пласт налагается на демонические мотивы самой повести, явленные, в частности, в образе Коко (ср. упомянутую выше способность актера «нахохотать» смерть и его удивительную жизнестойкость).

Наравне со свистом в баршевском мире о приходе смерти вещает колокольный звон. Так, сцена всеобщего умирания пузырьковских обитателей проходит под аккомпанемент не только свиста прибывающего поезда, но и ударов колокола, в который бьет пьяный Егоров: «Неожиданно взволновался станционный колокол. Необычно и беспорядочно колотил он в медь старым языком своим и кричал надрываясь, тревожно как мог, потому что видел людскую гибель и тосковал, что не понимают его» [194, с. 335]. Область смерти была одним из самых обширных пластов традиционной культуры, связанных с колокольным звоном [159, с. 250]. Этот звон сопровождал каждый из этапов смерти и последующих за ней ритуалов [159, с. 250], постепенно приобретая отрицательную семантику танатологического знака [159, с. 256].

Наконец, смерть может заявлять о себе шумом, который первоначально ассоциируется с приближающейся непогодой: «Шум, шум в голове и во всем теле сперва слабый, потом все гуще, как в чаще перед началом дождя. Только не настоящий ли это шум?» [194, с. 333].

Таким образом, мотивный комплекс смерти приобретает разветвленную структуру, включая мотивы кладбища, сна, двойничества, слепоты, свиста, колокольного звона и шума. Особое значение у Баршева приобретает *пустота*, аналог хайдеггеровского, обэриутского и платоновского «Ничто». Миру пустот противостоит мир вещественный, который в силу своей неподлинности, искусственности и ущербности, по сравнению с извечными свидетелями разворачивающейся истории бытия – небом и стихиями – становится ненадежной

опорой для человека и в конце концов может представлять такую же опасность, как и смерть.

В связи с мотивом преодоления смерти у Баршева возникает фигура изобретателя и тема творчества. Осознание факта собственной смертности и поиски путей ее преодоления как бы распределяют баршевских героев по эволюционной шкале самосознания. Наиболее примитивных из них (наподобие пузырьковских обитателей) смерть подстерегает и захватывает неожиданно для них самих. Попытки игнорировать смерть, отождествив себя со всевластной стихией («Гражданин Вода»), также заканчиваются ничем, и лишь человек творящий, *homo creatus*, получает шанс на бессмертие. Наиболее полное воплощение тип героя-изобретателя получает в образе Шамшуренкова, который, в отличие от имитаторов творчества и созидания, этих трагикомических паяцев на арене человеческого существования, поистине преодолевает смерть благодаря собственному таланту.

3.3. Феномен слова и имени в творчестве Н. Баршева

Словесные эксперименты русской литературы XX века во многом исходят из «Мысли и языка» А. Потебни, философских трактатов имяславцев, футуристических программ и проектов по воскрешению слова. «Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное имя было живо, образно», – констатировал в 1914 году один из теоретиков авангардистских практик В. Шкловский. – «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его» [288, с. 36]. По сути, об этом же говорят и современные исследователи: «Именно модернизм впервые указал на слово как на минимальную полноценную единицу художественного образа. <...> Таким путем Серебряный век культурно засвидетельствовал необычную для реалистической эстетики формализацию материально-духовных составляющих художественного образа, в литературе совершившуюся на “клеточном” уровне –

на уровне слова» [162, с. 32].

На самом первичном, «атомарном» уровне пристальный интерес Баршева к слову и возможностям его реанимирования проявляется в виде *баршевской метафоры* – характерной приметы стиля писателя. Словно внимая заветам Д. Хармса, который советовал писать стихи так, «что если бросить стихотворением в окно, то оно разобьется» [268, с. 170], Баршев играет со словом, экстрагируя из него все новые смыслы. Слово наделяется способностью к материализации и физическому воздействию: «слова начинают вползать в уши забытого собеседника» [194, с. 387], «опять потрогала мозг непривычная мысль» [194, с. 485]: машинистка прочищает печатную машинку, словно в ней «застряли слышанные ею обидные слова» [194, с. 468]).

В подобной онтологизации слова, абсолютизации его укорененности в бытии Баршев, разумеется, не одинок (вспомним, прежде всего, идеи А. Лосева о слове как организме и органическом семени, развивающие учения А. Потебни [142, с. 27]). Выразительной репликой в обширном полилоге «слова о слове» писателей 1920-х годов стала, к примеру, одна из «Сказок для вундеркиндов» С. Кржижановского, в которой слово в буквальном смысле оживает, чтобы явиться перед создателем и убедить его в своей реальности (и нереальности того, кто его написал): «Будем откровенны: так ли уж ты твердо уверен в том, что твое так называемое “я” не есть просто сокращенное суждение: “я – как бы”, “якобы”... или “как-бы-я”, то есть, повторяю, схема, пожалуй даже искажение (по всем правилам диалектологии), меня» («Якоби и “якобы”» [127, с. 110]). Как отмечала Н. Ипатова, в своей предельной власти слово в литературе 1920-30-х годов могло служить успешным суррогатом персонажа, заменяя его бумажным «воплощением» – заметкой в газете или подшитым делом (потеря важной бумаги, если ею оказывается, например, партбилет, чревата разрушительными последствиями) [108, с. 17].

Баршевский герой постоянно находится в поисках слова – о самом себе и о мире. «Хочу, Аркадий Михайлович, слова найти такие, чтоб за живое взяло и вас, и всех, чтобы вот вместо слов само солнце в них сверкнуло, или чтобы вот речка

зажурчала» [194, с. 402], – признает Василий, герой «Жданного слова». Смысл этого высказывания становится понятней, если рассмотреть его в контексте учения А. Потебни, для которого рождение слова является актом творчества: «Язык – это средство не столько выразить уже готовую истину, сколько открывать прежде неизвестную по отношению к познаваемому миру» [184, с. 42]. В более эксплицированном виде параллель «слово – творчество» мы находим у П. Флоренского: «Слово суть прежде всего конкретные образы, художественные произведения, хоть и в малом размере» [258, с. 115].

Слово знаменует промежуточный этап эволюции мыслящего сознания (ср. у А. Потебни: «В середине человеческого развития мысль может быть связана словом, но вначале она, по-видимому, еще не доросла до него, а на высокой степени отвлеченности покидает его как не удовлетворяющее ее требованиям» [184, с. 51]) либо же выступает как саморазвивающийся феномен (ср. в философии А. Лосева иерархию «интеллигентных самоутвержденностей», каждой из которых была присуща своя особая ступень слова – на первой оно неживая вещь, на второй – органическое семя, в конце «умное и сверхумное имя», а между началом и концом – «нормальное человеческое слово» [142, с. 92]). В становлении слова мы усматриваем важный этап эволюции баршевских героев, вектор которой проходит через творчество.

Большинство героев Баршева стремятся укутаться во вторичную, словесную реальность, перевести собственное существование в словесный знак. Так, Коко (герой повести «Большие пузырьки») большую часть своего пребывания на станции проводит под аккомпанемент гитары и пение романсов. Его речь в значительной степени центонна. При этом сам носитель бесконечных цитат не всегда отличает чужое слово от своего: «Вот спутал, чье это? Блока или мое?» [194, с. 324]. Переводом своей жизнедеятельности в знак занимается и собеседник Коко, Терентий Петрович, который регистрирует свои и чужие сны в тетрадке, а перед смертью завещает предать огню свою коллекцию. Однако письменный текст выполняет не только информационную и комментирующую функцию, он становится кладезем жизненного опыта, может стать универсальным ответом на

извечный вопрос баршевских героев: «Как жить?» Именно для этого Крониду Семеновичу (рассказ «Четвертое») служит написанный им для собственного же пользования талмуд советов «Из своего опыта», в котором содержатся рецепты, как поступать в любых жизненных ситуациях: от ушиба пальца до ухода жены.

Герой Баршева обладает поразительным доверием к знаку, который оказывается авторитетнее реальных ощущений: «Не помню, говорил ли я вам, что имел уклон к непостижимому, особенно к определению затаенных свойств через письмо? Почерк, это я вам скажу, как бы нутро под стеклом» («Расстроенная личность») [16, с. 70]. Напомним сходный пассаж графолога из сказки Кржижановского «Чуть-чуть»: «Беру человечесьё имя: вымеряю угол наклона, разгон и округлость букв <...> градуирую и изыскиваю в запрятанные в чернильные точки <...> ложь. Подложно имя: следовательно, подложен и носитель имени. Подделен человек: значит, фальшивка жизнь» [127, с. 83]. В ситуации, когда слово, по замечанию Д. Шукурова, лишается метафизических оснований, а мир не устает генерировать все новые наименования [289, с. 37], баршевские герои упорно стремятся соотнести каждый незнакомый объект со знаком (ср. размышления Андрея Бодюли о том, как назвать свою возлюбленную – Любовью или «по-новомодному» – Антенной («Забытая антенна»). Персонажи не устают придумывать все новые, странные и вычурные, наименования для тех объектов, к которым они испытывают особый пиетет и которые оберегают с особой бдительностью. Таковы изобретения Анания Федоровича – «истинная арфа для бедных», «пружинный в воде плаватель» и «летающий фламмандрин» («Летающий фламмандрин»)).

Страх перед безымянным равен страху перед знаком, отменяющим собственную референтность, то есть смертью [270, с. 23]. Коко даже предлагает своеобразную градацию сочувствия к усопшему, в зависимости от его «названности», известности его имени: «Тут напала на меня жалость: одно дело человек, а совсем другое – если с фамилией» [194, с. 326]. Но диковинное имя чаще всего обретает негативные коннотации для называющего, выступая свидетельством помраченного, близкого к сумасшествию или смерти сознания, а

порой и предвестием катастрофической участи мира в целом. В ряду носителей такого *страшного* имени выступает не только смертоносный баршевский фламмандрин, но и явившееся перед умирающим героем «самоназвание» крысы («Лиомпа» Ю. Олеши), диковинные добычинские Красные Пресни («Ерыгин») и т. д.

Номинация выступает своеобразной формой творчества, а дающий имя уподобляется древнему жрецу-грамматику, который «умеет все назвать своим словом и воссоздать в слове всю Вселенную» [237, с. 113]. Потребность в номинации обусловлена также поисками или сокрытием идентичности, что выражается в придумывании прозвищ и смене именовании. Так, Коко при первой встрече с Терентием Петровичем берет имя своей жертвы – Морозова, при этом настоящая фамилия странствующего актера остается загадкой («Что же касается фамилий, то у меня их до черта» [194, с. 318]). Напомним один из постулатов философии имяславия П. Флоренского: «Имя – это лицо, личность, а то или другое имя – личность того или иного типического склада» [259, с. 187]. Лишение имени для героя Баршева становится знаком смерти (вспомним специфическую реакцию Стебелькова на кражу таблички с именем, факт которой он воспринял как предвестие скорой гибели).

В дальнейшем отношения между текстом и внетекстовой реальностью в прозе Баршева усложняются. В «Антошиных мелочах» вводится фигура переплетчика Петра Великого, чья жалкая судьба является как бы антитезой жизненного пути великих «предшественников» героя, с которыми он ассоциируется благодаря имени (Петр I, апостол Петр). Здесь просматривается полемика с имяславцами, отстаивающими взаимообусловленность имени и его носителя. Ср. у П. Флоренского: «всякое имя непременно действенно, не может остаться без действия на своего носителя. Отсюда, как сказано, вытекает императив: если имена вообще действительны, если Ивановы, Павлы, Александры должны быть такими-то и такими-то, то и каждый Иван, Павел, Александр и т. д. не могут не быть каждый в соответствии со своим именем» [258, с. 243]. Повесть же Баршева начинается с дискредитации самой идеи наименования (см. паратекст

В. Рождественского «Не называй по имени»).

Чужое слово прорывается в баршевский текст цитатами из сочинений Горького, Дюма, Сенкевича, Мечникова, любовно переплетаемых Петром. Интертекстуально насыщенными оказываются сказки отца Евграфыча, которые тот любил рассказывать Антону. Одна из них – о царе Маховике Третьем – включена в повесть как текст в тексте. Сказка Евграфыча – о слове, его бытии в тоталитарном государстве и разрушении. Однажды царю Маховику один из советчиков донес, что в его государстве имеются слова с «двойным понятием»: «к примеру, скажем, ресторан – слов нет – слово приятное, а прочти его наоборот и выйдет: нарот – сер» [15, с. 71]. Насобирали целый ворох таких слов и велели всем их позабыть, а потом занялись и «неправильными» фамилиями, обладателям которых пришлось несладко, после чего и вовсе было приказано «мешать все слова и буквы». Потом владыка оглох, и народу было дозволено изъясняться только знаками, которые, в свою очередь, также были запрещены, как и любой другой вид коммуникации, когда царь в придачу и ослеп. В сказке обыгрывается такая форма игры со словом, как анаграмма, которая с древнейших времен «мыслилась, с одной стороны, как разновидность тайнописи, как способ чтения и вид сакрального текста, с другой стороны, как языковая остроумная игра, загадка» [282, с. 7]. В XX веке анаграмма и криптограмма получают развитие в творчестве футуристов [34] (вспомним фразу В. Хлебникова: «Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, «второй» смысл» [271, с. 40] («Доски судьбы»)) (см. подробнее [134]) и обэриутов. Однако бессмысленные операции над словом в сказке являются как бы обратной футуристическим практикам операцией, ведь цель ее – уничтожение, а не порождение слова.

На самом деле не только подданные царя Маховика вынуждены участвовать в подобных языковых играх. В новой реальности, когда «одних названий столько, что никак не запомнишь» [194, с. 414], баршевские герои, страдающие хронической «боязнью пространства», с редкой подозрительностью и упорством ищут в словах потаенный смысл, страшась неведомой опасности. Показателен пример с героем рассказа «Кириллюк», устроившимся работать на пасеку. От

ревностной службы героя отвратило упоминание, что пчелы берут взятки. «Ну, знаете, ли ежедневно говорить такое слово и слушать его от других мне не пристало. Да и опасно, что и говорить», – рассуждает рассказчик и спешит обвинить самих пчел, а заодно и тех, кто их разводит, в паразитизме: «Ведь и цветы тоже общественные. Выходит, что этими вот, простите за слово, взятками паразиты от паразитов питаются» [194, с. 415].

Интертекстуальная плотность баршевских произведений отражает отмеченный исследователями [296, с. 38] общий кризис авторства, начавшийся еще в конце XIX века и в постмодернистской ситуации вылившийся в концепцию смерти автора Р. Барта и мира как текста Ж. Дерриды. Так, если в «Антошиных мелочах» наблюдается интерференция реальности и текста, то мир «Забытой антенны» уже изначально вторичен, литературен. Этим объясняется ощущение дежавю, возникающее у читателя при знакомстве с конторщиком Андреем Бодюлей, объединившем в себе черты героев прозы А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Чехова. Типичность, узнаваемость и в то же время личностная неуловимость героя задаются уже эпиграфом: «Имя свое всяк знает, а в лицо себя никто не помнит» [194, с. 418]. Одновременно эта цитата обозначает ситуацию кризиса идентичности, экстраполируемую на поиски собственного «имени» героем повести, который постоянно страдает от лже-идентификации, превратного взгляда со стороны окружающих, называющих его по своему разумению.

В контекст «Забытой антенны» целесообразно ввести еще одно произведение, написанное на рубеже 1920-30-х годов, чьей стилевой доминантой исследователи считают «непрозрачность чужого слова», – «Труды и дни Свистонова». Д. Московская определяет главную тему романа К. Вагинова как поиск своего слова о мире [163, с. 182]; сам же главный герой предпочитает творить, питаясь плодами слова чужого: «все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [52, с. 211]. В сознании Свистонова литература предстает более реальной, нежели «ежеминутно распадающийся мир» (ср. также с концепциями имяславцев, наделявших слово

значением самой реальности, проводившими между ними знак равенства: «Слово есть сама реальность, словом высказываемая, – не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности» [271, с. 263]. Стать персонажем свистоновского романа – значит обрести бессмертие (один из героев жалуется Свистонову: «Жизнь моя пропадает, художественно построенная жизнь <...> Сам я не могу написать о себе. Если б мог, к вам бы не обратился!» [52, с. 259]) Однако странная живость литературной формы свистоновского романа, способной впитать любое чужое слово, втягивает в себя и своего творца («Где бы Свистонов ни появлялся, всюду он видел своих героев. У них были другие фамилии, другие тела, другие волосы, другие манеры, но он сейчас же узнавал их. Таким образом Свистонов целиком перешел в свое произведение» [52, с. 333]).

Если в романе Вагинова реальность, в конечном итоге, подчиняется литературе, то в «Забывтой антенне» уже изначально нет ничего, что бы претендовало на облечение в плоть и кровь. Вся деятельность Бодюли сопряжена так или иначе с текстами – воспроизведением чужого, написанием своего или его разрушением. Основной сюжетной линией становятся поиски героем собственного слова, которые предстают в двух вариантах – возвышенном (грезы о писательстве, литературные пробы) и сниженном (отчаянные попытки Бодюли отыскать единственное удавшееся ему произведение – любовное письмо Нюте Андреевне). Однако любовными коллизиями и пробами пера Бодюли смысл «Забывтой антенны» не ограничивается; по сути, это текст о тексте – русской литературе. Об этом свидетельствует и попавшее к герою письмо, автор которого разоблачает современную литературную ситуацию и сетует на «железные объятия пошлости». Бодюля сжигает письмо, чем навлекает на себя суровый приговор незнакомца: «будущее вспомнит всех нас, даже меня, представителя разлагающегося класса, но ты, ты будешь забыт <...> Кто всерьез опишет тебя? Никто и никогда» [194, с. 480]. Этот разговор обнаруживает литературность, вторичность мира, воспринимаемого до этого читателем как реальный, и одновременно служит местом пересечения сфер литературного и

внелитературного.

В повествование «Забывтой антенны» включаются различные виды текстов, вторичные по отношению к читателю и к персонажу. Подобно забавному дадаистскому коллажу, собранному из фрагментов подручных материалов, баршевский текст конструируют газетные заметки, отрывки романсов, исполняемых Бодюлей, дневниковые записки врача и пробы пера главного героя, приводимые полностью объявления, резолюции и заявления – и, конечно, похищенные письма. Последние проявляют особенную живучесть, словно засвидетельствовав подлинность известного изречения булгаковского Воланда: «Рукописи не горят». Охваченные красно-прозрачными лепестками огня, похищенные и прочитанные без вникания в их смысл слова мерцают перед глазами Бодюли, который продолжает помимо воли вчитываться в бессмысленную цепочку из вербальных останков («Боюсь, что не выживет...», «Не верю тебе с тех пор, как...» и т. д.). Самым стойким оказывается отрывок из письма о Дон Кихоте, которое как наиболее значимое предается огню последним, чтобы затем воскреснуть вновь в устах героев. В отличие от других текстов-сопроводителей, похищенные письма возводятся Бодюлей в ранг литературного произведения, их текст мыслится потенциальным источником заимствования для литературных проб героя, тем самым размывая границы «текста о Бодюле», составляя ему конкуренцию. Это «соперничество» усиливается тем, что именно с «чужим» текстом связаны основные сюжетные узлы «Забывтой антенны» (например, заявление о приеме Нюты Андреевны на работу вместо Бодюли). Вполне закономерно, уже в духе постмодернистской эстетики, Бодюля, который совмещает черты ряда литературных безумцев, о собственном сумасшествии должен узнать из печатного органа – газеты, прочитав помещенную в ней статью о краже почтового мешка.

Необычная витальность словесного, вторичного мира рождает у баршевских героев особый тип отношения с ним. В «Антошиных мелочах» в облике Петра явлена распространенная у Баршева фигура *регистратора слов*, вариация платоновских собирателей распадающегося на клочки мира, – того, кто обречен на

постоянное сосуществование со словом. Таковую судьбу обретает отец Антона, при этом его деятельность лишается всяческого творческого начала. Содержание переплетаемых книг постигается героем смутно, и оттого причудливая хрестоматия из фрагментов философских трактатов и художественных произведений, служившая Петру своеобразной самописной «Настольной книгой обо всем, для отдыха», может приобретать подчас довольно неожиданные интерпретации. Трактую прочитанное в контексте собственных жизненных ситуаций, Петр приписывает антиномии любви-ненависти А. Шопенгауэра властный характер супруги, бесконечные «поливки» и прочие «гневности», а философская классификация желаний, принадлежащая Эпикуру, служит объяснением собственной супружеской слабости. При этом имена авторов почерпнутых мудростей искажаются даже на фонетическом уровне («Шопенгаур и Епикур»). Затем в витиеватую череду украденных выражений вплетаются Горький («Любовь к женщине – трагическая обязанность мужчины» и «Любовь без радости для женщины обидна»), Сенкевич («Досада, как и любовь, требует близости того лица, на которое она обращена»), Дюма-сын («Любовь есть битва двух полов <...>») [15, с. 63], которым предстоит занять отведенное место в коллекции собранных на все случаи истин баршевского героя.

По мере нарастания объема чужого слова возникает состязание между Петром и его соперником Дормидонтом Ивановичем, состоящее в обмене почерпнутыми извне истинами. Любовник Капитолины Ивановны изъясняется в духе классицистической трагедии: «сейчас <...> страсти – всякие, чудовищные страсти», а рассудок стоит не на первом месте, Петр же использует подвернувшееся под руку признание священнослужителя Фенелона, что «сладострастие расслабляет сердце и ум» [15, с. 64].

Специфический отбор цитируемого материала формирует вокруг баршевского героя особый интертекстуальный фон, выставляя его облик в неожиданном свете: Петр – аскет, носитель платонической любви (вспомним обращение к Капитолине Федоровне: «Мать моя в настоящем и жена моя в прошлом»), противопоставленной животному влечению его супруги, страдалец,

оказавшийся меж двух полюсов женской души – любви и ненависти. На этот возвышающий ореол накладывается образ текстового медиатора, лишенный однозначной интерпретации. Правда, читателем Петр оказывается еще более неблагодарным, нежели Бодюля: он не оставляет словам надежды ожить хотя бы в форме плагиата, источника-заимствования для собственных сочинений, а предпочитает использовать бумагу с цитатами для утилитарных целей – чтобы сделать папиросу и выкурить очередную мудрость, пока, словно в наказание за попранное слово, среди свистков, предназначенных для ритуального сжигания, оказывается записка от анонимного доброжелателя о связях Капитолины Федоровны с любовником.

Не удивительно, что в неловких руках подобного эпистемологического невежи при всей своей предельной вещественности слово, точнее, смысл, который оно несет, ежесекундно рискует быть искаженным. Умные мысли могут утрачивать свои фрагменты и механически соединяться друг с другом: «Книжки не были еще до конца переплетены и когда при полете ударились о косяк, то разлетелись по листам и смешали обе мудрости (Шопенгауэра и Эпикура. – В. В.) в одну. После, когда Петр <...> выудил из комнаты жены разрозненные листки, он плохо разобрал их, отчего впоследствии имел пренеприятный разговор с заказчиком» [15, с. 63]. Переплетчик Петр Великий оказывается предшественником героя постмодернистской литературы – Бенедикта («Кысь» Т. Толстой), чье абсолютно чистое, не затемненное книжной мудростью сознание позволяет смешивать воедино «Илиаду», «Багровый остров», книги по пчеловодству, раскраску и т. д.

Слово, заключенное в переплетную бумагу или конверты с письмами, предельно субстанциализируется и приравнивается по своей онтологической значимости к вещи. Образ переплетчика, не постигающего смысла переплетаемых книг, близок и к чиновнику Бодюле (с последним связана архетипическая для русской литературы фигура переписчика), и к коллекционеру жизненных фактов Крониду Семеновичу, не теряющему надежды написать универсальный путеводитель по жизни. В этом же ряду находится регистратор снов Терентий

Петрович, чья деятельность и облик являются как бы пародийным отзвуком темы аутотворчества писателя, непонятого современниками. Тетушка, пытаясь заставить нетрезвого работника станции все-таки открыть дверь и прекратить свое «творчество», использует «последний прием: – Пишу, пишу, да читает-то кто?» и слышит ответную реплику Терентия Петровича: «Не вы, конечно, а другие, просветленные, когда-нибудь прочтут» [194, с. 307]. Таким же псевдотворцом оказывается Коко, обреченный воспроизводить *чужое* слово. Подобная механически-плагиаторская деятельность, которая в зависимости от культурно-исторического контекста может приобретать различную оценку (например, в случае с упомянутым переписчиком, чья профессия, как показал М. Эпштейн, менялась на осциллограмме общественного мнения от «низшего, жалчайшего состояния» до послушничества, наполненного бытийственным смыслом [295, с. 50]), предстает у Баршева имитацией, *суррогатом* подлинного творчества и вместе с тем тщетной попыткой преодолеть забвение потомков.

Сивушно-сновидческое «писательство» Терентия Петровича уподобляется медитации, становясь в один ряд с пограничными состояниями сознания – опьянением и сном, а в наиболее радикальной вариации предстает в виде умирания. Превращение своей жизни в текст с помощью творческого гения (тайная мечта многих баршевских героев) в контексте философской традиции мыслится как создание двойника, которому предстоит умереть ради того, чтобы его создатель мог продолжать жить [270, с. 11]. Писательское искусство, как и все письмо, в своей амбивалентности находится на границе бытия и небытия: «Смерть таится между буквами, словами и фразами в бездонных белых прогалинах» [270, с. 12]. Добавим, что данное замечание касается и творческой личности, которая в качестве платы за бессмертие вынуждена пребывать в пограничном мире. В этом кроется истинный смысл несколько несуразного, на первый взгляд, сопоставления писательства и опьянения: своим «питийным» дошедшим до автоматизма ритуалом баршевский Терентий Петрович хотел достичь подобного пограничного состояния (симптоматично, что умирает герой вместе с другими обитателями станции от метилового спирта, совершив роковую подмену – приняв яд вместо

стимулятора творчества).

Поиски слова в разнообразных вариациях призваны компенсировать недостаток коммуникации, отсутствие понимания, на которые обречены баршевские герои: «Думы ее простые, да как их выскажешь-то? Живут в человеке разные мысли: одни на вынос, другие впрок ... А которые впрок, те камнем лежат, и тяжелеет от них к земле человек... нам-то все равно чужое, не общее, а до такого нам горюшка мало» («Большие пузырьки») [194, с. 337]. Эта цитата перекликается с мыслью А. Потебни («в каждое мгновение жизни все, что есть в душе, распадается на две неравные области: одну – обширную, которая нам неизвестна, но не утрачена для нас <...> другую – известную нам, находящуюся в сознании, очень ограниченную сравнительно с первой») [184, с. 111]) и цитируемым им признанием В. Гумбольдта («Всякое понимание есть вместе непонимание» [184, с. 124]). Настаивая на природе слова прежде всего как средства понимания, ученый признает: «что касается до самого субъективного содержания мысли говорящего и мысли понимающего, то эти содержания до такой степени различны, что хотя это различие замечается только при явных недоразумениях <...> но легко может быть осознано и при так называемом полном понимании» [184, с. 123–124].

В «Больших пузырьках» констатации онтологической природы непонимания предшествовал ряд коммуникационных провалов, вариаций чеховского «диалога глухих». В начале третьей главы представлен пример такого абсурдного диалога, возникшего в телеграфной комнате: «– Ну чего? – Пузырьки! – надрывается сосед. – И я говорю Пузырьки. Чего? Но сосед или не верит, или не слышит и продолжает надрываться без остановки: – Пузырьки, а, Пузырьки» [194, с. 312] (в рассказах А. Чехова не раз упоминается машина, искажающая слова («Душечка», «У телефона» и т. д.) [228]). Но даже в отсутствие технических средств, усложняющих коммуникацию, некоторым баршевским героям, наделенным «безногими мыслями», выразить себя чрезвычайно трудно. Квинтэссенцией подобного вербального скудоумия в «Больших пузырьках» стала молчаливая стрелочница Щукина, которая каждое новое распоряжение начальства встречала обесмысленным «А раньше?». Другая форма проявления словесно-

речевого убожества – неправильно построенные фразы с затемненным смыслом (ср. «Кипятку нет из-за дров»).

Невозможность полноценной коммуникации между Коко и простодушным Терентием Петровичем создает комический эффект: «– Терентий, ваше зрение еще недостаточно вооружено, чтобы проникнуть сквозь толщу моей артистической оболочки. Терентий Петрович озадаченно трогает очки: – Неправда, очки у меня хорошие, все вижу» [194, с. 324]. Это непонимание осознается самим героем: «Коко, чудной ты, видать, что актер, не говоря худого слова, сразу-то и не поймешь, что к чему» [194, с. 322]. Корреляция между интеллектуальным уровнем и речью вновь возвращает нас к концепциям А. Потебни («всякое слово как действительный акт мысли есть точный указатель степени развития мысли» [193, с. 269]).

В то же время провалы коммуникации у баршевских героев обусловлены не столько особенностями конкретного адресата, сколько всеобщей отчужденностью. Герои «Водорослей» словно утрачивают право быть выслушанными и понятыми: инженер Аркадий, поглощенный мыслями о партийном собрании, за обедом не разговаривает с теткой и дедом, «теряющими» слова; мольба бывшего учителя Хрущева о спасении непонятна Ольге Ивановне; сама же героиня, в свою очередь, читает письмо эмигрировавшего мужа и с досадой не обнаруживает главного – информации о дочери и т. д. Подчас необходимость участия в разговоре тяготит, его участники способны лишь к формальному его продолжению или констатации словесной скупости, за которой скрываются истинные переживания героев: «Почувствовала, что нужно сказать еще что-нибудь. Свое о Женичке – после, наедине с собой. – Люблю твою речь, Аркадий, скупая она, видно слова твои уходят в думы» [194, с. 393].

Апогеем неудавшегося диалога становится автокоммуникация, когда адресат попросту отсутствует. Образчик такого моно(диа)лога в «Четвертом» – свидетельство крайней степени одиночества его единственного участника, Кронида Семеновича. На примере этого эпизода можно проследить различие актов автокоммуникации у героев Баршева и, например, Чехова. Последние, как

подмечено исследователями, порой предпочитают разговор с самим собой как единственную форму полноценного общения [228]. У Кронида Семеновича его молчание вынужденное, что подтверждается сопоставлением с предметом, который дара речи изначально лишен: «А что касается примуса – так вот, слов нет, – деляга, общественный деятель, но такому у одинокого и дела всего-то что молчать, а слушать он не любит» [194, с. 361].

В творчестве Чехова проблема коммуникации становится главной и самодостаточной [228]. Герои Баршева сходны с чеховскими персонажами тем, что тоже испытывают трудности с вербальным выражением мыслей, и потому их тяжелые думы оказываются непосильной ношей. Сравним наблюдение одного из чеховских персонажей: «Иной, знаешь, рад бы слово сказать по совести, вступиться, значит, да не может. И душа в нем есть, и совесть есть, да языка в нем нет» [279, с. 124] («Новая дача») и признание героя-рассказчика из «Жданного слова»: «А я что? В словах не богат – простые у меня слова, как скамейка, на которой мы сидим» [194, с. 402] (аналогично в «Забывтой антенне» – «Дум-то много, а слов и нет» [194, с. 464]). С подобной проблемой сталкивается и Петр в «Антошиных мелочах», обреченный на длительное молчание из-за «угловатых» и «необструганных» дум. Период пробуждения мысли у героя сменяется апперцепционной утопией: «Вылезут они [мысли] наружу <...> потрутся о чужие мысли, смотришь и сгладятся как морские камни, а может и заиграют самоцветами не только для себя, но и для других, для умных» [194, с. 59].

Проблема непонимания становится одной из стержневых для чеховских и баршевских героев. Они испытывают трудности даже в истолковании отдельных слов: «она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр» [291, с. 24] («Попрыгунья»); «Ведь вот, к примеру, ваша Главрыба: раньше такого сорта рыбы и не потребляли, а нынче целое учреждение» [194, с. 414], «А я <...> в этих вопросах не копенгаген» [194, с. 416] («Кириллюк»). Недоступными для понимания оказываются и целые тексты: дворник Филипп наслаждается книгой «Разведение корнеплодов» («Умный дворник»), а Бодюля бездумно сжигает ценное письмо («Забывтая антенна»). Среди

героев Чехова есть и такие, у которых непонимание является особенностью их модели контактирования с миром (например, Родион, который «понимал то, что ему говорили не так как нужно, а всегда по-своему» [279, с. 119] («Новая дача»)). Тем самым они оказываются литературными «родственниками» Бодюли или Антона, для которых мир (в силу психологических или физических причин) является извечной загадкой.

В «Антошиных мелочах» Баршев концентрирует различные физические недостатки человека, объединяемые мотивом всеобщей ущербности. Слепота и глухота делают взаимопонимание практически неосуществимой задачей. Привычный разговор уподобляется решению головоломки, а слова склеиваются в один поток (ср. каламбурное «Что тебе в вымени моем?»). Поэтому не случайно незрячий Антон, мимо которого проходили незамеченными цветные неугасимые дни, лишь в отце Евграфыче находит благодарного собеседника: слепец подружился с безногим. При этом незрячесть порой мыслится едва ли не благом и достоинством («Мы-то все вокруг тебя которые с глазами – много-ль против тебя стоим?» [15, с. 74]), а возможность видеть мир без прикрас приравнивается к наказанию (ср. «Все, внучек, ох, все [вижу]. Даже самому страшно» [15, с. 68]). Некоторые герои даже добровольно «примеряют» на себя слепоту: «Да уж, глаза бы мои не смотрели на свободу-то» [15, с. 68]). Функции зрения берут на себя другие органы чувств, пусть и не способные полностью восстановить потерю, – обоняние, осязание и особенно слух: «Есть звуки, есть прикосновения, запахи, и из этих мелочей выдуманная с годами лучшая из всех земля для себя» [15, с. 67].

На фоне этих модификаций восприятия аудиальное в слове сливается с референциальным: революция «гремит» в пушках и уличном гуле, которому слово «царь» может противостоять лишь слабым бряцанием «чем-то звонким, вроде как о кухонную плиту самоварной крышкой» [15, с. 68]. В комическом ключе эта особенность бытования слова обыгрывается в сказке о Маховике, в которой, как мы помним, звучание фамилии, вызывающее нежелательные ассоциации, становилось приговором для ее носителей. Так был казнен советник Шервашидзе, в фамилии которого усмотрели перевернутое «Ездишь, а врешь» (в отношении

езды это вполне соответствовало действительности: «Езжу, говорит, царь батюшка, как же иначе, такова уж моя служба» [15, с. 72]).

В облике гротескового Маховика явлена предельная сенсорная отчужденность. Наложение сразу двух физических недостатков (слепоты и глухоты) повлекло за собой онемение целого государства на многие годы. Проблема квазикоммуникации в связи с творчеством Баршева актуализирует проблему *молчания* – как некоего знака, противоположного слову и одновременно способного нести смысл. Парадоксальную общность природы речи и того, что знаменует ее отсутствие, отметил М. Эпштейн: «Молчание получает свою тему от разговора – уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки <...> Если бы не было разговора, не было бы и молчания» [295, с. 143]. Исследователь говорит о двух полюсах восприятия молчания в русской культуре, задающих отрицательные (знак покорности, тупости, приспособленчества) и положительные коннотации (свидетельство мудрости, смирения. Сравним у Баршева: «Ровный парень, умный, молчать умеет. Красноречивая это штука, молчание-то» [194, с. 389]). Для прозы писателя также характерна полисемантическая данность мотива. Его герои молчат не только в силу собственного косноязычия или, напротив, благоразумия; молчание является и танатологическим знаком.

Противоположно отмеченной выше смерти «шумной» (окруженной свистом, колокольным звоном и шумом), на другом полюсе баршевского мира, находится смерть «молчаливая», «немая». Связь сфер смерти и молчания была отражена еще в мифологии (так, древние римляне, как отмечает Ф. Арьес, в день поминовения усопших приносили дары немой богине Таките, бессловесность которой олицетворяла тишину царства мертвых [9, с. 54]). Молчание является неотъемлемой частью поминального обряда, в котором оно оказывается признаком почитания и сакрализации покойного и одновременно служит защитой от опасности хаоса и средством упорядочивания его во время контакта со смертью. Тишина, молчание «становятся универсальными атрибутами, маркерами всей сферы смерти» [159, с. 126]. В литературе один из ярчайших примеров такого

танатологического молчания был явлен в образе андреевского Елеазара. Связываемый с ним сюжет воскрешения, традиционно истолковываемый как счастливый, под пером Андреева обнаруживает свою трагическую суть, а встреча со смертью навсегда налагает свой отпечаток на героя: «Елеазар, побывавший во власти смерти, утрачивает всякий интерес к жизни, – замечает И. Московкина, – его перестают волновать все без исключения проблемы <...> Столкновение с этой тайной оставило неизгладимый след в облике и душе героя и, в конце концов, трагически изуродовало всю его жизнь после воскресения» [165, с. 142]. Одним из знаков, символизирующих принадлежность героя к «неведомой таинственной невесте» – смерти, становится его тягостное молчание в ответ на все уговоры героя поведать, что же находится за рубежом жизни: «И всем стало беспокойно, и уже с тоскою ожидали они слов Елеазара, а он молчал холодно и строго, и глаза его были опущены» [5, с. 194].

В баршевском мире, почувствовав дыхание смерти, слово распадается, иссякает (ср. сказанное Коко: «Передай по телеграфу в жизнь: ропнул еще один пузырек. Мне-то напре... наплевать, но так умирает, не зная того, вся сталая Росп... рост... Рас...») [194, с. 336]). Герой вспоминает тишину, воцарившуюся после расстрела Андреева: «удивительная вещь, после такой штуки обязательно затишье наступает и в человеке, и вокруг» [194, с. 326]. Утрата речи становится одной из последних ступеней умирания парализованного генерала («Водоросли»), после чего наступает черед умереть самому главному – мысли. В баршевском мире умирающие имеют свой язык, который оказывается недоступным для понимания живым: это чувствует Ольга Ивановна, слыша бессвязную речь Хрущева, которая сопровождается бесконечными и бессмысленными мольбами-заклинаниями его соседа по палате («Сладенького...»).

Как и другие баршевские герои, Хрущев стремится письменно запечатлеть свою жизнь, однако на исходе жизненного пути вместе с «бывшим» учителем постепенно умирает и сама способность к письму: «Кстати, новость: я пишу мемуары, а комната моя без света <...> Иногда слова друг на дружку, а иногда и мимо, а в середине у них заглавные буквы». Симптоматичной является причина

смерти Хрущева, высказанная Ольгой: «Он молчит, потому что сказал все» [194, с. 393]. В этих словах заложена констатация профессиональной истощенности бывшего учителя (призвание которого напрямую связано со словом), ускорившей его гибель.

Подчеркнутую немоту в момент гибели сохраняют и герои «Жданного слова», параллель «словесная истощенность – смерть» явлена здесь еще отчетливее. Жизненный итог бывшего священника Петра Ивановича, который чудодейственным красноречием мог наставить даже отъявленного разбойника на путь истинный («Если бы вы только послушали, проповеди какие завинчивал, – за сердце убедительно хватал и всех прошибал» [194, с. 398]), оборачивается лишь скупой констатацией: «Какая вонючая смерть». Зеркально отображает судьбу отца сюжетная линия, связанная с Васяткой. С детства он увлекался сочинительством (вариация поиска жданного слова), словно стараясь компенсировать, подобно другим героям, заложенные природой недостатки – заикание (вспомним, например, слепого Антона с его желанием увидеть мир и начинающего писателя Андрея Бодюлю, который ни написать складно, ни рассказать толком не умел). За свои стихи Васятка получал наказание, то есть принимал своеобразное «мучительство за веру», которое так жаждал обрести Петр. С наступлением «новой жизни» и появлением Василия-коммуниста стихи были забыты, однако поиски жданного слова продолжились, хотя вместо него подворачивались «удобные слова» «иногда ближе, иногда дальше, а все не то» [194, с. 403]. Конец же жизненного пути героя окутывает мертвенная тишина, которая однажды уже стала роковой для его отца: «Тихо так стоят все, словно тогда, когда отец Петр дары опрокинул» [194, с. 404]. «Жданное, испепеляющее слово», которое, возможно, посетило Василия во время казни, выливается лишь в немой окрик, прерванный ловкой рукой палача, и гротесковую гримасу трупа: «хотел его радостно крикнуть всем, но не успел и высунул людям мертвый язык свой» [194, с. 405].

Исследователи по-разному определяют место тишины в ряду других подобных мотивов: молчания, немоты, невнятной речи. Так, М. Эпштейн указывал

на принципиальное различие между молчанием и тишиной, отводя последней место в онтологической нише: «тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия» [295, с. 143]. Ученые фиксируют близость тишины, наряду с остальными знаками безмолвия, к сфере Танатоса [159, с. 123]. Баршевская тишина зачастую служит знаком-заместителем смерти – личной (вспомним «осторожную немоту» тюрьмы, где были приговорены вечно коротать век герои «Несгораемого фейерверка») или всеобщей (неподвижная, «налитая до самого неба» тишина Больших Пузырьков). Хрущев из «Водорослей» говорит о нерассеивающейся тишине, которую принесла в мир революция, фиксируя онтологический сдвиг, порожденный социальными катаклизмами беспокойного века. Не случайно тишина у Баршева тоже может быть шумной (один из примеров «озвученной» тишины дается в первых строках «Боязни пространства»: «Тш-ш-ш-ш. Тишина в ушах шипит» [194, с. 406]) и для некоторых героев (например, Матвея Карповича, прозванного Тишайшим) уподобляться революционному грохоту и гулу.

Характеризуя звукопись постреволюционной эпохи, исследователи отмечают ее значительное шумовое наполнение, создаваемое бесконечным лязгом оружия, шумом машин и голосами «миллионов трудящихся» [108, с. 16]. Формируется определенный аудиальный стандарт, согласно которому стремление к тишине мыслится приметой «старого мира», которую неизменно следует преодолевать [108, с. 16]. В то же время уместно вспомнить А. Платонова с его концепцией «тихого места», которое каждый мыслящий человек бережно хранит внутри себя, «где ничего не было, но из которого исходит удивление и вопрошание обо всем, что есть» [297, с. 136]. У Баршева тишина и молчание также могут быть благом, которое следует хранить («Люблю твою речь, Аркадий, скупая она, видно слова твои уходят в думы <...> Раньше была комната с умирающим генералом, потом эта оберегаемая тобой тишина. Она бережется не для себя, она я знаю для кого» [194, с. 393]).

Таким образом, в художественном мире Баршева специфика бытия слова обуславливается наделением его статусом полноценного героя, конечного объекта

поисков персонажей, жаждущих саморазвития посредством творчества. Творчество становится для героев опорой личностного существования, при этом «вторичная» литературная реальность оказывается порой более подлинной, нежели первичная «жизненная». Поиски «жданного слова» сопряжены с проблемой коммуникации, которая становится у Баршева одной из стержневых тем, и полисемантическими мотивами тишины и молчания.

Выводы к РАЗДЕЛУ 3

Мироощущение баршевского героя оказывается комплементарным трагическому одиночеству человека XX века, приобретающему универсальную, вневременную природу. Для «щучьих мощей» и «бывших людей» в новой, непонятной постреволюционной действительности это одиночество лишь удваивается. Так возникает фигура «прочего» человека, обреченного на ощущение скуки (которое особенно усиливается в моменты экзистенциальных кризисов), находящегося на грани разума и безумия и пребывающего в бесконечном странничестве. При этом каждый из названных мотивов явлен в прозе Баршева сквозь призму контекста и интертекста (А. Чехова, Н. Гоголя, М. Лермонтова, А. Пушкина, С. Есенина, А. Платонова и др.).

Подобный ментальный спектр порожден у баршевского героя ощущением постоянного соприсутствия Танатоса, и вполне закономерно, что *судьба смертного человека в смертном мире* становится стержнеобразующей темой всего творчества писателя. Танатологическое, несмотря на свою невоспроизводимость и неуловимость, получает в прозе Баршева свой облик, обретает оттенки и разновидности – *смерть-забвение, смерть-сон, смерть-молчание, смерть-пустота* и *смерть-падение*. Бессмертие маркируют другие мотивы – смеха, детства, незрячести и полета. Последний мыслится как нарушение привычных пространственно-временных координат, единственно способное разрушить изнутри смертный пузырь существования, в который человек заключен от рождения.

С преодолением смерти связана идея изобретательства и творчества, которые становятся опорой личностного существования баршевского героя. Слово, будучи конструктивным элементом писательского творчества, субстанциализируется, достигает ранга *вещи* в пирамиде материальности, оказываясь при этом более долговечным. Поиск слова о мире и о самом себе становится главным устремлением целого ряда баршевских героев, на фоне которых возникает фигура постмодернистского *регистратора, коллекционера слов*, обреченного на «околословесную», механически-плагиаторскую деятельность. Этот герой лишен творческого начала и не понимает суть предмета своей коллекции.

Проблема невозможности коммуникации актуализирует мотивы молчания и тишины, приобретающие у Баршева спектр различных значений – от знака смерти и косноязычия до неизменного свойства представителей «прежнего» мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В изучении литературного процесса 1920-30-х годов выделяется ряд дискуссионных аспектов: различие в подходах к определению понятия «постсимволизм» и сложность дифференциации модернистской, авангардистской и неореалистической парадигм; расхождения в вопросах периодизации и в характеристиках литературной эволюции данного периода; нечеткость дефиниции термина «поздний модернизм» и т. д. Исследование прозы Н. Баршева можно рассматривать как шаг к решению этих проблем.

Творчество Н. Баршева является неотъемлемой составляющей литературного процесса 1920-30-х гг. Идеино-художественные искания писателя, его эстетические установки оказываются созвучны творческим стратегиям эпохи позднего модернизма. Исследование мотивной структуры прозы Баршева в проекции на неомифологическую картину мира писателя, анализ интертекста, имевшие задачу атрибуции писателя среди пестрой череды художественных явлений в литературе 20-х годов XX века, позволяют говорить о принадлежности исследуемого автора к модернистскому «крылу» художников слова.

Анализ «стихийных мотивов» выявил в прозе Баршева ряд мифологем, связанных с четырьмя первостихиями. Первенство отдано воде, конструирующей, по Баршеву, «пузырь существования» человека и подчиняющей себе свойства остальных трех стихий – земли, воздуха и огня. Вода сохраняет приписываемую ей мифологической традицией амбивалентность, будучи способной породить жизнь и, напротив, вызывать гибель Вселенной. Принцип «обмена веществ», который определяет закономерности развития всего баршевского мира, переносится и на моральную сторону экзистенции человека, становясь универсальным законом человеческой жизни и мироздания.

Мифотворческая установка трансформирует и течение времени, которое становится ахроническим, субстанциализируется, превращаясь в *четвертое* измерение. Баршевская темпоральная модель во всех отмеченных ее разновидностях (маятниковой, палимпсестной и т. д.) оказывается созвучной

концепциям П. Успенского, Г. Минковского, П. Флоренского и др. Благодаря обращению к мифологемам (например, Христа, Петра I, Аввакума и т. д.), использованию интертекстуальных отсылок к историческим и мифологическим эпохам (период упадка Рима, всемирный потоп), автор воссоздает глобальный циклический ход бытия. Историческое же время существует только в пределах цикла, служа катализатором его перерождения, и наделяется способностью произвольно убыстрять и замедлять свой ход, становится *испорченным*. Проведенный анализ показал, что в основе баршевской онтологии лежит хаотическая, деконструктивная и враждебная человеку модель мироздания, весьма далекая от веры в высшее гармонизирующее начало, которая характерна для неотрадиционалистского мировоззрения. Будучи по природе неомифологической, проза писателя актуализирует мифологему конца света в его многократной повторяемости, что превращает всю историю существования человека в дурную бесконечность. Как продемонстрировало исследование, в основе баршевской хронометрии лежит мифологический паттерн *цикла*, порождающий нескончаемую череду серий рождения и умирания мира.

Спектр чувств баршевского героя, переживающего на своем примере экзистенциальную ситуацию «смертный человек в смертном мире», предсказуемо включает в себя весь эмоционально-психологический спектр одиночества: скуку, тоску, отчужденность и странность. Несмотря на то, что в поле зрения автора пребывает преимущественно конкретный социально-исторический тип (человек, выброшенный «за борт жизни» революцией), а главная коллизия строится вокруг бесплодных попыток «бывших» людей подстроиться под условия новой действительности, тоска и одиночество баршевского героя, наделенного с самого рождения ощущением «непоправимой беды и стыда», имеют вневременную природу. В прозе писателя складываются достаточно устойчивые типы героев: «щучьи мощи», или «водоросли» – люди, которые плывут по течению и не находят себе места ни в новой, постреволюционной действительности, ни в жизни вообще (Кронид Семенович из «Четвертого», Кузьма Иванович («Гражданин Вода»)); «жертвы Космоса» – молчаливое большинство, неспособное к саморефлексии

(стрелочница Щукина из «Больших пузырьков», жители деревни из «Жданного слова»); герои-медиаторы, которые вещают миру чужое слово, будучи обречены лишь на воспроизведение уже сказанного (Коко, Бодюля и т. д.); творческие личности, сумевшие преодолеть забвение и смерть (Шамшуренков в «Несгораемом фейерверке» и пародийный вариант – Ананий Федорович в «Летающем Фламандрионе»).

Исследование выявило интертекстуальную природу экзистенциальных мотивов баршевской прозы. Скука чеховских и гоголевских героев аллюзийно воскрешается в баршевских персонажах, подкрепляясь общностью сюжетных коллизий. Квинтэссенция тоски явлена в пародийном обыгрывании строк М. Лермонтова. Мотив сумасшествия сопровождается отсылками к «Медному всаднику» А. Пушкина, «Петербургским повестям» Н. Гоголя и «Дон Кихоту» М. Сервантеса. Мотив странничества усиливается есенинским интертекстом.

Однако традиция, которая сохраняет значимость для писателя-неореалиста, воспроизводясь, наследуясь или трансформируясь в творчестве, у Баршева, при формальном обращении к легко узнаваемым классическим мотивам, теряет свою ценностную значимость и функционирует уже в *игровом* контексте. Так, история Андрея Бодюли, совмещающая в себе сюжетные элементы «Горя от ума», «Медного всадника» и «Петербургских повестей», выливается во встречу героя с писателем, который отказывается запечатлеть образ «маленького» человека, характерный для русской классической литературы. Тем самым обнаруживается фикциональность, литературность мира, который читатель до этого воспринимает как «реальный», а похождения советского Дон Кихота и Поприщина в одном лице превращаются в историю бытия литературного текста, предваряющего позднейшие постмодернистские открытия.

Стержневым для прозы Баршева является танатологический мотивный комплекс. В прозе писателя смерть приобретает очертания *пустоты*, которая оппозиционна и материальному миру, и стихийным первоосновам бытия. Актуализация образа пустоты в контексте стихийных мотивов не только воскрешает мифологические традиции, но и подключает контекст

постсимволистской литературы (например, прозы А. Платонова). Баршевский пузырь, внутри которого человек обречен существовать, – это онтологическая матрица, воплощающая сущность авторской модели мира, которая совмещает в себе созидающую стихию-первооснову, *asqua permanens*, с абсолютным «ничто», «нулем», «бездной».

Несмотря на отмеченную исследователями асемантичность Танатоса, смерть в мире Баршева оказывается подчеркнута многоликой, обретая свое очертание в мотивах сна, забытья, двойничества, молчания, имеющих мифологическую природу. Мифологема полета, который традиционно мыслится как преодоление привычной «линейности» мира и служит знаком победы над смертью, вводит рассказы Баршева в общий контекст с произведениями ОБЭРИУ и философией космистов. С последними прозу писателя сближает и образ человека творящего, *homo faber*, актуализация идеи творческой эволюции (что отсылает к философским постулатам Н. Федорова).

В тексте писателя присутствуют не только знаки танатологического, но и иммортологические маркеры, воплощающиеся в мотивах детства и слепоты, актуализирующих мифологическую семантику. Специфической формой достижения бессмертия оказывается самоубийство (в соответствии с широкой философской и литературной традицией). В связи с интересом к танатологическому возникает проблема черного юмора, который дискредитирует очередную попытку баршевского героя достичь бессмертия.

Опорой героя в смертном мире служит *слово*. Баршевское «имяславие», «реанимирование» творческих возможностей слова и превращение его в самоценный элемент бытия концептуально сближает рассказы и повести писателя с художественными практиками авангардистов, прозой К. Вагинова и С. Кржижановского, с философскими концепциями А. Лосева и П. Флоренского. По онтологической значимости слово у Баршева, при всей своей нематериальности и «невещественности», приравнивается к другому базовому элементу миромодели автора – вещи – и даже превосходит ее. Творчество (или его симуляция), таким образом, становится опорой для существования героя. Наряду с

проблемой бытия текста возникает проблема его адекватной интерпретации. Баршевский герой обречен на непонимание, что особо отчетливо видно на примере фигуры *коллекционера, регистратора* слов, как, например, отец Антона Петр Великий из «Антошиных мелочей», который существует в тесном контакте со словом, но при встрече с ним демонстрирует апперцепционное бессилие. Словесное бессилие героев может рассматриваться как своеобразная деконструкция модернистского мифа о художнике-творце, способном словом изменить мир.

Важной гранью авторской онтологии становятся вещь и *быт*. Неореалистическая формула движения от «быта к бытию» перерастает у Баршева в функционирование быта в качестве самоценной единицы миромодели, вызывая у героев стремление предельно материализовать собственное существование, жажду отыскать в вещи опору бытия, защиту от смерти-ничто. Одновременно глобальная тоска по ушедшим вещам таит для баршевского персонажа опасность вырождения в сюрреалистический образ «человека-вещи», стать подчиненным ей. *Вещь* мыслится как переменная, мутабельная составляющая миробытия, и в этом состоит ее ущербность по сравнению с константными, постоянными элементами – стихиями, временем и смертью.

Баршев использует специфическую форму бытования интертекста – в виде «цента», зачастую сконструированного из частично неатрибутированных или искаженных цитат. Интертекст при этом служит знаком, отсылающим к творчеству автора precedentного текста (например, Сергея Есенина или Камиля Фламариона); становится маркером «нормы», критерием оценки новой пост-действительности (постреволюционной, постклассической, постапокалиптической); конструктом «знаковой», вторичной реальности, которая оспаривает у жизни право на подлинность. Интертекстуальный анализ выявил *игровой* тип взаимоотношения баршевского текста с классической литературой, которая зачастую становится источником произвольно интерпретируемых цитат, вовлекаемых в текст, условно говоря, «книги обо всем на свете» баршевского персонажа-писца, единственным читателем которой оказывается он сам.

Таким образом, на концептуальном и поэтологическом уровнях проза Баршева оказывается созвучной модернистской, неклассической картине мира, которая лишается гармонического начала и в которой человек обречен на одиночество экзистенциального порядка. Художественные стратегии писателя (в частности, широкое задействование мифологем и интертекстуальных элементов), равно как и актуализируемый литературно-философский контекст, также обнаруживают модернистскую природу.

Сохранившаяся поэтика «жизнеподобия» сближает прозу Баршева с неореалистическими (или неотрадиционалистскими, в другой терминологии) практиками. Однако воссоздание социально-исторического и бытового фона в произведениях писателя не подчинено задаче изображения личности в ее обусловленности действительностью и многосторонних связях с миром, отражения жизни в формах самой жизни. Внимание художника сосредоточено на выявлении онтологических закономерностей существования Вселенной и бытия человека в ней («Гражданин Вода», «Водоросли» и др.). К концу 1920-х годов в прозе Баршева усиливаются абсурдистско-авангардистские тенденции («Летающий Фламандрион», «Фигус» и др.), однако на последнем этапе творческой биографии писатель в жанровых рамках исторической повести («Несгораемый фейерверк») обращается к неотрадиционалистской поэтике, оставаясь при этом в рамках модернистской парадигмы. Такой поворот можно объяснить цензурными причинами, а также стремлением реанимировать традиционные формы в процессе решения новых художественных задач. Особая роль «чужого» слова в прозе Баршева, проецируемость фикциональности на «реальный» мир, восприятие мира как текста и одновременно деконструкция модернистского мифа о художнике-творце, способном словом изменить мир, демонстрирует зарождение черт, свойственных уже постмодернистским практикам. В этом своем качестве творчество писателя также отвечает принципам позднего модернизма, который остается принципиально открытым для других художественных систем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абишева У. К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Москва, 2006. 54 с.
2. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара, 2001. 132 с.
3. Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. в 2 ч. Ч. 1. Москва, Минск, 1996. 352 с.
4. Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. в 2 ч. Ч. 2. Москва, Минск, 1996. 432 с.
5. Андреев Л. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 2. Москва, 1990. 559 с.
6. Анибал Б. Большие Пузырьки // Новый мир. 1928. № 10. С. 270–271.
7. Артушанов В. З., Канаков Д. В. Хрестоматия по культурологии. Москва, 2015. 130 с.
8. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть Пушкина «Медный всадник». URL : <http://www.rulit.me/books/stihotvornayaa-povest-a-s-pushkina-mednyj-vsadnik-read-252286-1.html> (дата обращения: 07.02.2018).
9. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти : пер. с фр. Москва, 1992. 528 с.
10. Аскольдов С. А. Время и его преодоление // Мысль: журнал петербургского философского общества. 1922. № 3. С. 13–32.
11. Багно В. Лики русского донкихотства. URL : <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/ba26.html> (дата обращения: 07.02.2018).
12. Бальмонт К. Собрание сочинений. в 7 т. Т. 1. Москва, 2010. 504 с.
13. Барсукова О. М. Мотив тумана в прозе Тургенева // Русская речь. 2002. № 3. С. 21–29.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. Москва, 1989. 616 с.
15. Баршев Н. В. Антошины мелочи // Звезда. 1928. № 1. С. 59–81.
16. Баршев Н. В. Большие Пузырьки. Москва, Ленинград, 1928. 230 с.
17. Баршев Н. В. Летящий Фламандрион // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 108–110.

18. Баршев Н. В. Летающий Фламандрион. Ленинград, 1929. 195 с.
19. Баршев Н. В. Несгораемый фейерверк // Альманах молодой прозы. Ленинград, 1934. С. 275–297.
20. Баршт К. А. Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в «Котловане» Платонова // Вопросы философии. 2007. № 4. С. 144–157.
21. Баршт К. А. Мнемоническая вечность у Платонова // Вопросы философии. 2008. № 1. С. 90–108.
22. Бахтин В. М. Горький – Н. В. Баршеву // Нева. 1986. № 8. С. 184–186.
23. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. 504 с.
24. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1990. 543 с.
25. Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи : пер. с фр. Москва, 1998. 268 с.
26. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении материи : пер. с фр. Москва, 1999. 344 с.
27. Белая Г. А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. Москва, 1989. 400 с.
28. Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. Санкт-Петербург, 2002. С. 120–130.
29. Белый А. Собрание сочинений. в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, Москва, 2006. 640 с.
30. Бердяев Н. И. Смысл истории. Москва, 1990. 174 с.
31. Бердяев Н. И. Человек и машина // Вопросы философии. № 2. С. 147–162.
32. Билинкис Я. С. «На повороте истории, на повороте литературы» (О комедии Грибоедова «Горе от ума») // Русская классическая литература : Разборы и анализы. Москва, 1969. С. 5–23.
33. Білоус Л. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

кандидата філол. наук. Тернопіль, 2003. 17 с.

34. Бирюков С. Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Москва, 1994. 288 с.

35. Близняк О. М. Мотивный комплекс как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Барковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой) : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Краснодар, 2011. 25 с.

36. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. в 20 т. Т. 2. Москва, 1997. 882 с.

37. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. в 20 т. Т. 3. Москва, 1997. 992 с.

38. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. в 20 т. Т. 5. Москва, 1999. 566 с.

39. Блок М. Апология истории, или ремесло историка. Москва, 1973. 232 с.

40. Богач Д. А. Образ паука в художественном мире Ф. М. Достоевского // Челябинский гуманитарий. 2017. С. 7–12. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-pauka-v-hudozhestvennom-mire-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 08.05.2018).

41. Борисов Л. И. За круглым столом прошлого. Ленинград, 1971. 161 с.

42. Борисов С. Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции. URL : <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm> (дата обращения: 12.11.2017).

43. Бочаров С. О художественных мирах. Москва, 1985. 296 с.

44. Бройтман С. Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции постсимволизма) // Постсимволизм как явление культуры. 2003. Вып. 4. С. 32–36. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=34 (дата обращения: 12.11.2017).

45. Бронникова Е. В. Об особенностях словесного воплощения мотивов памяти и забвения в романе А. Платонова «Чевенгур» // *Lingua mobilis*. 2009. №

3(17). С. 7–13.

46. Бунин И. «Большие пузыри». URL : <http://bunin.niv.ru/bunin/public/bolshie-puzyri.htm> (дата обращения : 18.05.2018).
47. Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева) : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Москва, 2006. 38 с.
48. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. Санкт-Петербург, 2005. 332 с.
49. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина. URL : <http://sv-scena.ru/Buki/Absurd-i-vokrug-sbornik-statyei.html#Absurd-i-vokrug-sbornik-statyei-Index> (дата обращения : 18.04.2018).
50. Бутенко И. А. Из истории «черного юмора» // Социологические исследования. 1994. № 11. С. 148–153.
51. Бычков В. Авангард // Культурология : XX век. в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1998. С. 9–11.
52. Вагинов К. К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада. Москва, 1989. 477 с.
53. Ванслов Б. В. Художественный опыт России XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. в 2 т. Т. 1. Москва, 2003. С. 62–71.
54. Васильева О. Мотивный комплекс раннего творчества Н. С. Лескова : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Киров, 2009. 25 с.
55. Введенский А. Полное собрание произведений. в 2 т. Т. 2. Москва, 1993. 272 с.
56. Венявкин И. «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов. URL : <http://www.nlobooks.ru/node/2407> (дата обращения : 02.08.2017).
57. Вернадский В. М. Размышление натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. Москва, 1975. 173 с.
58. Вертянкина Н. Н. Поэтика анекдота в рассказах Зощенко 1920-х годов

- : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Самара, 2001. 21 с.
59. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва, 1989. 406 с.
 60. Ветловская В. Анализ эпического произведения : Проблемы поэтики. Свнкт-Петербург, 2002. 213 с.
 61. Вечное возвращение : сборник рассказов. в 2 т. Т. 2. Москва, 2016. 727 с.
 62. Витчак П. Город мертвых и мертвый город. Кладбище и тема смерти в прозе Михаила Арцыбашева // Культурологический журнал. 2015. № 2. URL : http://cr-journal.ru/rus/journals/330.html&j_id=23 (дата обращения : 02.04.2018).
 63. «Вторая проза» : Русская проза 20-х–30-х годов XX века. Trento, 1995. 416 с.
 64. Гармаш Л. В. Танатологические мотивы в прозе русских символистов. Харьков, 2015. 312 с.
 65. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва, 1993. 304 с.
 66. Гаспаров И. Некоторые вопросы метафизики времени // Analytica. 2010. № 4. С. 38–49.
 67. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва, 1995. 477 с.
 68. Гачева А. Г., Казнина О. В., Семенова С. Г. Философский контекст русской литературы 1920–30-х годов. Москва, 2004. 400 с.
 69. Гобозов И. А. Введение в философию истории. Москва, 1999. 363 с.
 70. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. в 17 т. Т. 1–2. Москва, 2009. 664 с.
 71. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. в 17 т. Т. 3–4. Москва, 2009. 668 с.
 72. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. в 17 т. Т. 5. Москва, 2009. 680 с.
 73. Голосовкер Я. Э. Избранное. Логика мифа. Москва, Санкт-Петербург, 2010. 496 с.
 74. Голубков М. М. Литературные алгоритмы // Москва. 1992. № 2/4. С. 191–196.
 75. Голубков М. М., Скорospelова Е. Б. На рубеже тысячелетий:

литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 2. С. 7–19.

76. Голубков М. М. Русская литература XX в. Москва, 2001. 267 с.
77. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование концепции монистической концепции советской литературы: 20-30-е годы. Москва, 1992. 201 с.
78. Гончаров И. П. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 6. Москва, 1960. 391 с.
79. Горбовская С. Г. «Цветник» Марселя Пруста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2007. Вып. 4. Ч. 1. С. 26–31.
80. Горький М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 5. Москва, 1979. 430 с.
81. Гранин Д. Неудобная проза Василия Андреева // В. М. Андреев Канун. Ленинград, 1989. С. 3–7.
82. Грин А. Собрание сочинений. в 5 т. Т. 3. Москва, 1991. 734 с.
83. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 42–61.
84. Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография – рефлексия – письмо. Санкт-Петербург, 2008. 383 с.
85. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1984. URL: http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2012/07/A._Ya._Gurevich_Kategorii_srednevekovoy_kulturyi._2-e_izd._ispr._i_dop._M._Iskusstvo_1984..pdf (дата обращения : 11.02.2018).
86. Гусева Т. Л. Философские категории пространства и времени: исторический срез // Философия науки. 2012. № 4. С.144–158.
87. Давыдова Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. Москва, 2005. 336 с.
88. Долженков П. Н. «Степь» и «Мертвые души»: скрытый сюжет в повести А. П. Чехова // Вестник Московского государственного университета. Сер. 9. Филология. 2004. № 3. С. 12–28.
89. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 1. Ленинград, 1972. 520 с.

90. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 10. Ленинград, 1974. 522 с.
91. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 15. Ленинград, 1976. 512 с.
92. Драгомирецкая Н. В. Проза 1920-1930-х годов: от эксперимента к классике. Слово как предмет и герой // Теоретико-литературные итоги XX века. в 2 т. Т. 2. Москва, 2003. С. 221–228.
93. Дубинина Л. А. Поэтика малой прозы В. Я. Брюсова 1900–1910-х годов : дис. ... кандидата филол. наук. Харьков, 2015. 226 с.
94. Едошина И. А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3. Т. 1. С. 79–81.
95. Есаулов И. Постсимволизм и его окрестности: «Одесские рассказы» И. Бабеля. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=29 (дата обращения : 12.12.2017).
96. Есаулов И. Постсимволизм и соборность. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1 (дата обращения : 12.12.2017).
97. Есенин С. А. Собрание сочинений. в 3 т. Т. 1. Москва, 1983. 432 с.
98. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург, 1995. 472 с.
99. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. Москва, 1994. 428 с.
100. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетия. Москва, 2002. 304 с.
101. Замятин Е. Собрание сочинений. в 5 т. Т. 5. Москва, 2011. 559 с.
102. Зимина М. А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Барнаул, 2007. 191 с.
103. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских

древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва, 1974. 342 с.

104. Иванов Г. В. Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» (Жанр. Сюжет. Помешательство и прозрение героя) // Вестник Ленинградского университета. 1979. № 8. Вып. 2. С. 47–54.

105. Ігнатенко М. Алюзія у словесній творчості Т. Г. Шевченка // Дивослово. 1999. № 1. С. 2–10.

106. Ильев С. П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991. 168 с.

107. Ильин И. А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Кн. 1. Москва, 1996. 560 с.

108. Ипатова Н. Г. Аудиовизуальный аспект советской картины мира в литературе 1920-1930-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Красноярск, 2010. 22 с.

109. Кабакова Г. Запах смерти // Ароматы и запахи в культуре. в 2 т. Т. 2. Москва, 2010. С. 40–49.

110. Касаткина Т. А. Деталь-вещь // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 152–153.

111. Катенин П. Размышления и разборы. Москва, 1981. 374 с.

112. Кёнёнён М. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и европейский литературный дневник. Москва, 2010. URL : <http://catalog.turgenev.ru> (дата обращения : 12.05.2018).

113. Киселева Л. А. Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев: исследования и материалы. Москва, 1997. С. 183–197.

114. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкассы, 2003. 372 с.

115. Кларк К. Сталинский миф о великой семье // Вопросы литературы. 1992. №1. С. 72–96.

116. Клейтман Р. Н. Феномен забвения в развитии культуры : автореф. дис.

на соискание учен. степени кандидата филос. наук. Волгоград, 2009. 16 с.

117. Клинг О. Эволюция и латентное существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 37–64.

118. Кожевникова Н. Типы повествования в русской литературе XIX-XX веков. Москва, 1994. 335 с.

119. Кожин В. В. Классицизм, модернизм и авангардизм в XX веке // Теоретико-литературные итоги XX века. в 2 т. Т. 2. Москва, 2003. С. 5–25.

120. Козлов В. Русская элегия неканонического типа. Москва, 2012. 335 с.

121. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения: учеб. пособие. Донецк, 1999. 28 с.

122. Кормилов С. И. Русская литература и литературный процесс после 1917 года: проблемы периодизации // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 6. С. 7–20.

123. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья. Киев, 2006. 332 с.

124. Корниенко С. «Второстепенные люди» романа «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. 2005. Вып. 6. С. 405–409.

125. Корчинский А. Форманты мысли: литература и философский дискурс. Москва, 2015. 288 с.

126. Красильников Р. Н. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда, 2007. 140 с.

127. Кржижановский С. Собрание сочинений. в 6 т. Том 1. Санкт-Петербург, 2001. 687 с.

128. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму : пер. с фр. Москва, 2000. С. 427–457.

129. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: Проблема сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха» // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.

130. Кураев М. Баршева можно не знать?...: Читатель представляет

писателя // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 106–107.

131. Лапенков В. Форматирование андеграунда // Звезда. 2002. № 1. С. 197–205.

132. Лебедева Г. В. Память и забвение как феномены культуры : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филос. наук. Екатеринбург, 2006. 28 с.

133. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. №7. С. 152–165.

134. Левченко Я. Русский формализм и современное гуманитарное знание. Москва, 2017. 672 с.

135. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.

136. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. в 4 т. Т. 1. Ленинград, 1979. 656 с.

137. Лермонтовская энциклопедия. Москва, 1981. 784 с. URL : <http://feb-web.ru/feb/lermenc/default.asp?feb/lermenc/lre/lre.html> (дата обращения : 12.01.2018).

138. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва, 2001. 1600 с.

139. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград, 1984. 295 с.

140. Лосев А. Ф. Античная философия истории. Москва, 1977. 206 с.

141. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва, 2001. 558 с.

142. Лосев А. Самое само: сочинения. Москва, 1999. 1024 с.

143. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Ученые записки Тартуского университета. 1981. Вып. 546. С. 35–55.

144. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург, 2010. 704 с.

145. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва, 1994. С. 417–430.

146. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин-Достоевский-Блок) // Ученые записки Тартуского

государственного университета. 1983. Вып. 602. С. 35–41. URL : <http://www.ruthenia.ru/document/528053.html> (дата обращения: 30.01.2018).

147. Лукашенко Л. В. Мотив ветра в книге «Когда разгуляется»: к теме Пастернак и Блок // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. Вып. 2. С. 221–230.

148. Маликова Е. А. Историческое время: содержание и основные формы : автореф. дис. на соискание степени кандидата филос. наук. Уфа, 2011. 19 с.

149. Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Ленинград, 1988. С. 59–71.

150. Маркович В. М. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя. Ленинград, 1989. 208 с.

151. Махаев В. Б., Лемайкина Л. М. Уездный ужас: образ русского провинциального города в русской литературе 1860–1930-х годов // Гуманитарий: актуальные проблемы науки и образования. 2005. № 1 (5). С. 116–126.

152. Маханьков Е. А. Малая проза Гайто Газданова: поэтика мотивных комплексов : дис. ... кандидата филол. наук. Харьков, 2015. 217 с.

153. Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. Москва, 2015. 232 с.

154. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 2000. 407 с.

155. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX-го века. Киев, 2001. 433 с.

156. Мильдон В. И. Тринадцатая категория рассудка (из наблюдений над образами смерти в рус. литературе 20–30-х гг. 20 в.) // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 128–140.

157. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1979. Вып. 459. С. 76–120.

158. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1973. Вып. 308. С. 387–417.

159. Мир звучащий и молчащий : семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. Москва, 1999. 331 с.
160. Мифы народов мира : энциклопедия. Электронное издание / Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008. 1147 с.
161. Михальский А. В. Психология времени. Москва, 2016. 72 с.
162. Московская Д. С. В поисках слова: странная проза 20-30-х годов // Вопросы литературы. 1999. Вып. 6. С. 31–65.
163. Московская Д. Судьба чужого слова в романах К.Вагинова «Бамбочада» и «Труды и дни Свистонова» // Начало-2. Сборник работ молодых ученых. Москва, 1993. С. 181–190.
164. Московская Д. С. «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 97–104.
165. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков, 2005. 288 с.
166. Мотеюнайте Ю. В. Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков. Псков, 2006. 304 с.
167. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. Москва, 1977. 358 с.
168. Никольская Т. Строка из «Свитка скорби» // Звезда. 1990. № 6. С. 111–112.
169. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения. в 2 т. Т. 1. Москва, 1990. С. 158–230.
170. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. URL : http://www.100bestbooks.ru/files/Nietzsche_Sumerki_idolov_ili_Kak_filosofstvuyut_molotom.pdf (дата обращения : 06.06.2018).
171. Новый объяснительный словарь русского языка. Москва, Вена, 2004. 1488 с.
172. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы, 2007. 519 с.
173. Оксенов И. Николай Баршев. Большие пузырьки // Звезда. 1928. № 2.

С. 164.

174. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских эпох. Ленинград, 1984. 208 с.
175. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. Москва, 1999. 256 с.
176. Пастернак Б. Полное собрание сочинений. в 11 т. Т. 3. Москва, 2004. 632 с.
177. Петерсон К. Сиротка. URL : <https://azbyka.ru/fiction/sirootka-karl-peterson/> (дата обращения : 31.01.2018).
178. Петрицкий В. А. Трудные судьбы людей и книг // Невский библиофил : альманах. Вып. 3. Санкт-Петербург, 1998. С. 130–138.
179. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 2. Москва, 2011. 560 с.
180. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 3. Москва, 2011. 608 с.
181. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 4. Москва, 2011. 624 с.
182. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 6. Москва, 2012. 416 с.
183. Полонский В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. Москва, 2008. 285 с.
184. Потеня А. А. Слово и миф. Москва, 1989. 623 с.
185. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, 2009. 832 с.
186. Примочкина Н. Н. Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов. Москва, 1998. 338 с.
187. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва, 2000. 336 с.
188. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва, 2001. 192 с.
189. Пропп В. Фольклор и действительность. Избранные статьи. Москва, 1975. 324 с.
190. Проскурина Е. Н. Тезаурус смерти в прозе Платонова второй половины 1920-х – первой половины 1930-х // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 118–137.

191. Пудовочкина Н. Е. Неомифологизм в художественной культуре США XX века (на материале произведений У. Фолкнера и Дж. Апдайка) : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата культурологии. Саранск, 2005. 20 с.
192. Пушкин А. Полное собрание сочинений. в 10 томах. Т. 4. Ленинград, 1977. 447 с.
193. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. Москва, 2008. 240 с.
194. Расколдованный круг : Сборник повестей и рассказов. Ленинград, 1990. 688 с.
195. Распятые: писатели – жертвы политических репрессий. Вып. 1. Тайное становится явным. Санкт-Петербург, 1993. 239 с.
196. Рева Л. Неореалізм у літературознавстві та критиці: історичний та теоретичний екскурси // Філологічні семінари. 2011. Вип. 15. С. 40–52.
197. Резанов Д. А. Отрицание времени в философии Дж. Э. Мактаггарта // Наукове пізнавання. Методологія та технології. Сер. : філософія, соціологія, політологія. 2011. № 1. С. 116–121.
198. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. Москва, 1999. 384 с.
199. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. Избранные работы. Москва, 2007. 528 с.
200. Русанова О. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Томск, 2006. 23 с.
201. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. Кн. 1. Москва, 2001. 958 с.
202. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 акн. Кн. 2. Москва, 2001. 765 с.
203. Русский космизм : Антология философской мысли. Москва, 1993. 368 с.

204. Рыцари безумия. URL : <https://flibusta.site/b/500254/download> (дата обращения : 06.03.2018).
205. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: смех как виртуальная реальность. Москва, 2010. 320 с.
206. Рязанцев С. В мире запахов и звуков. Москва, 1997. 432 с.
207. Свендсен Л. Философия скуки. Москва, 2003. 256 с.
208. Севастьянова В. С. Поэтика небытия в русской литературе 1900–1920-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Магнитогорск, 2012. 32 с.
209. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. Москва, 2006. 976 с.
210. Семенова С. Г. Метафизика смерти и абсурда (Даниил Хармс, Александр Введенский) // Метафизика русской литературы. в 2 т. Т. 1. Москва, 2004. С. 457–480.
211. Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. в 2 т. Том. 2. Москва, 2004. 511 с.
212. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – видение мира – Философия. Москва, 2001. 590 с.
213. Семкин А. Д. Скучные истории о скучных людях...? Скука в художественном мире А. П. Чехова // Нева. 2012. № 8. С. 210–227.
214. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва, 2004. 296 с.
215. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Ленинград, 1984. С. 265–284.
216. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Москва, 1972. 593 с.
217. Скляр О. Г. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и искания : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Москва, 2006. 57 с.
218. Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). Москва, 2003. 358 с.

219. Скубачевская Л. А. Неореализм А. И. Куприна в контексте литературного процесса «серебряного века» // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2008. № 798. С. 207–210.
220. Славина О. Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х гг.) : дис. ... кандидата филол. наук. Санкт-Петербург, 1998. 160 с.
221. Смерть как феномен культуры : межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1994. 187 с.
222. Смирнов И. П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. Санкт-Петербург, 1995. 190 с.
223. Смирнов И. П. Смысл как таковой. Санкт-Петербург, 2001. 352 с.
224. Сны и сновидения в народной культуре. Москва, 2001. 382 с.
225. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. Москва, 1999. 319 с.
226. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. Москва, 2006. 1176 с.
227. Спасков А. К. Идея независимости линейного и циклического временных измерений // Философия науки. 2011. №4. С. 46–60.
228. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Москва, 2005. URL : <http://my-chekhov.ru/kritika/problem/content.shtml> (дата обращения : 12.01.2018).
229. «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. Москва, 1995. Вып. 2. 335 с.
230. Сухих И. Проблемы поэтики А. П. Чехова. URL : <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/index.shtml> (дата обращения : 12.01.2018).
231. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. 311 с.
232. Тамарченко Н. Теория литературы. в 2 т. Т. 1. Москва, 2004. 510 с.

233. Тардые Э. Скука: психологическое исследование. Москва, 2007. 256 с.
234. Тишунина Н. В. Языки литературы XX века. Санкт-Петербург, 2001.
URL : [www. antropology.ru/ru/texts/tishunina/kagan_37](http://www.antropology.ru/ru/texts/tishunina/kagan_37) (дата обращения : 12.11.2017).
235. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 1996. 334 с.
236. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, 1995. 624 с.
237. Топоров В. Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. в 2 т. Т. 2. Москва, 2015. 536 с.
238. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные работы. Санкт-Петербург, 2003. 616 с.
239. Топоров В. Н. Странный Тургенев (четыре главы). Москва, 1998. 192 с.
240. Травников С. Н., Ольшевская Л. А. История русской литературы. Москва, 2007. 510 с.
241. Тузков С. А., Тузкова И. В. Неореализм: жанровые и стилевые поиски в русской литературе конца XIX века – начала XX века. Москва, 2009. 336 с.
242. Тургенев И. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. Москва, 1980. 543 с.
243. Турьшева О. Н. Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2003. № 28. Вып. 6. С. 113–132.
244. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890 – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. 151 с.
245. Тюпа В. И. Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры. Москва, 2003. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=32 (дата обращения : 12.07.2017).
246. Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме //

Постсимволизм как явление культуры. Москва, 2001. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=19 (дата обращения : 12.07.2018).

247. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. 2'96. Новосибирск, 1996. URL : http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse2_10.htm (дата обращения : 18.10.2017).

248. Тютчев Ф. Полное собрание сочинений. Письма. в 6 т. Т. 2. Москва, 2003. 640 с.

249. Успенский Б. А. Избранные труды. Том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва, 1996. 608 с.

250. Успенский П. Четвертое измерение. Петроград, 1918. 101 с.

251. Фаленкова Е. В. Феномен странничества в русской культуре: на материале творчества Л. Н. Толстого : дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2013. 151 с.

252. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва, 2007. 280 с.

253. Фигуры Танатоса: кладбище. Вып. 6. Санкт-Петербург, 2001. URL : <http://anthropology.ru/ru/edition/kladbishche> (дата обращения : 12.12.2017).

254. Фламарион К. История неба. Москва, 1994. 447 с.

255. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва, 1993. 321 с

256. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). Москва, 1922. 69 с.

257. Флоренский П. Сочинения. в 4 т. Т. 2. Москва, 1996. 877 с.

258. Флоренский П. Сочинения. в 4 т. Т. 3 (1). Москва, 2000. 621 с.

259. Флоренский П. Сочинения. в 4 т. Т. 3 (2). Москва, 2000. 623 с.

260. Фрейд З. Мы и смерть. URL : https://royallib.com/book/freyd_zigmund/mi_i_smert.html (дата обращения : 12.12.2017).

261. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург, 1997. 576 с.
262. Хазова М. А. Тема безумия в русской прозе XX века (1900–1970-е гг.) : дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2016. 323 с.
263. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва, 2002. 437 с.
264. Ханжи В. Б. Парадигмы времени: от онтологического к антропологическому пониманию. Херсон, 2014. 360 с.
265. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм : пер. с нем. Санкт-Петербург, 1999. 512 с.
266. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2003. 816 с.
267. Ханзен-Леве А. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва, 2001. 672 с.
268. Хармс Д. Записные книжки. Дневник. в 2 кн. Кн. 2. Санкт-Петербург, 2002. 416 с.
269. Хармс Д. Полное собрание сочинений. в 4 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1997. 434 с.
270. Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2005. 424 с.
271. Хлебников В. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 6. Книга вторая. Москва, 2006. 384 с.
272. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи // Семиотические путешествия. Санкт-Петербург, 2001. С. 121–144.
273. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Письма. Т. 2. Москва, 1975. 583 с.
274. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 4. Москва, 1984. 543 с.
275. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 6. Москва, 1985. 735 с.

276. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 7. Москва, 1985. 730 с.
277. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 8. Москва, 1986. 528 с.
278. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 9. Москва, 1985. 543 с.
279. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 10. Москва, 1986. 495 с.
280. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 13. Москва, 1985. 520 с.
281. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук. Київ, 2010. 33 с.
282. Шатова И. Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса. Запорожье, 2012. 311 с.
283. Шестов Л. Творчество из ничего // А. П. Чехов : pro et contra. Санкт-Петербург, 2002. С. 537–565.
284. Шеховцова Т. А. Поздний модернизм как литературоведческая проблема (актуальные вопросы изучения русской литературы 1920–30-х годов) // Південний архів. Філологічні науки: зб. наукових праць. 2011. Вып. LI. С. 17–26.
285. Шеховцова Т. А. Проза Леонида Добычина. Маргиналии русского модернизма. Харьков, 2009. 312 с.
286. Шеховцова Т. А. Проза Николая Баршева: чеховское начало в русском модернизме 1920-30-х годов // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2006. № 745. Сер. : Філологія. Вып. 49. С. 130–134.
287. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. Харьков, : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. – 196 с.
288. Шкловский В.Б. Воскрешение слова // В. Б. Шкловский, Гамбургский счёт: Статьи воспоминания – эссе (1914–1933). Москва, 1990. С. 36–

42.

289. Шукуров Д. Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда первой трети XX века : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Иваново, 2007. 44 с.

290. Щербаков А. Родство, сиротство, гражданство и одиночество в произведениях А.Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. 1993. Вып. 2. С. 132–144.

291. Эйдинова В. В. Стилевая функция имени в прозе XX века : Л. Добычин. Рассказы рубежа 1920–1930-х годов // Известия Уральского университета. 2001. № 20. Вып. 4. С. 250–255.

292. Эйдинова В. В. Тыняновские понятия «смещения» и «смены» и некоторые явления русской прозы 1920-х годов // Седьмые Тыняновские чтения : материалы для обсуждения. Рига, Москва, 1995–1996. С. 236–238.

293. Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. Москва, 1987. 312 с.

294. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Москва, Киев, 1996. 288 с.

295. Эпштейн М. Н. Ирония идеала. Парадоксы русской культуры. Москва, 2015. 385 с.

296. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. Москва, 2005. 495 с.

297. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы. Москва, 2006. 559 с.

298. Юнг К., Кереньи К. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. 384 с.

299. Юрьев О. Одноклассники. Повесть о последнем поколении русского литературного модернизма: Всеволод Петров и Павел Зальцман // Новый мир. 2013. № 6. URL : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/6/12ju.html (дата обращения : 03.05.2018).

300. Юсуке Торияма Зрительная культура и русская литература конца XVIII – начала XIX века : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Москва, 2004. 28 с.

301. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. Москва,

2001. 424 с.

302. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). Москва, 1998. 384 с.

303. Янкелевич В. Смерть : пер. с фр. Москва, 1999. 445 с.

304. Clark K. The Soviet Union: history as ritual. Chicago, 1981. 293 p.

305. Kodzis В. Процесс развития русской зарубежной литературы 1918–1939 годов. Предварительные итоги // Картина мира и человека в литературе русской эмиграции. Kraków, 2003. С. 87–101.

306. Roberts G. The Last Soviet Avant-gard : OBERIU – fact, fiction, metafiction. Cambridge, 1992. 277 p.

307. Russian modernism : Culture and the Avant-Garde, 1900-1930 / edited by George Gibian and H. W. Tjalsma. London, 1976. 239 p.

308. The Cambridge history of Russian literature. Cambridge, 1992. 709 p.

СПИСОК ПУБЛИКАЦІЙ СОИСКАТЕЛЯ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦІИ

Статті в наукових спеціалізованих виданнях

1. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури*. 2016. Вип. 27. С. 69–76.
2. Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2016. Вип. 75. С. 103–108.
3. Виниченко В. В. Мотивный комплекс времени в прозе Н. В. Баршева. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 161–172.
4. Виниченко В. В. Метаморфозы мотива одиночества в творчестве Н. Баршева сквозь призму интертекста. *Султанівські читання*. 2018. Вип. VII. С. 249–264. (входить до науково-метричної бази Index Copernicus.)
5. Виниченко В. В. Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 138–145.

Статті в иностранных изданиях

6. Виниченко В. В. Мотив смерти и ее преодоления в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія*. 2017. Том 7, № 3. С. 17–26.
7. Виниченко В. В. Проблема слова и коммуникации в прозе Н. В. Баршева: возможные контексты. *Ученые записки УО «ВГУ имени П. М. Машерова*. 2017. Том 24. С. 171–177.

Научные труды апробационного характера (тезисы докладов на научных конференциях) по теме диссертации:

8. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: матеріали*. Київ, 2016. С. 6.

