

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Часть 2

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Материалы
X Международной научной конференции
посвященной 400-летию г. Томска
15–17 октября 2001 г.

Часть 2

***РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА***

Томск 2002

УДК 82.09
ББК 83.3
П 781

ISBN 5-94621-039-4

***К 125-летию
Томского государственного университета***

П 781 Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15–17 октября 2001 г.). – Ч. 2. – Томск: Томский государственный университет, 2002. – 288 с.

Сборник включает исследования русской литературы XX века в аспекте жанрового развития, поэтики отдельных жанров и жанровых новаций писателей XX века. Жанровый нигилизм, неоднократно заявлявший о себе в XX веке, опровергается авторами представленных статей и тезисов. Сложная трансформация жанров, взаимодействие, смешение, пародирование жанров свидетельствует о сохраняющейся «памяти» жанров в поисках художественных формул реалистической и нереалистической (модернистской и постмодернистской) литературы.

Сборник адресован филологам, преподавателям высшей школы, аспирантам и учителям словесникам.

Редакторы

канд. филол. наук О.А. Дашевская
канд. филол. наук Т.Л. Рыбальченко
канд. филол. наук А.С. Сваровская

Рецензент

д-р филол. наук, профессор
В.Е. Головчинер

ISBN 5-94621-039-4

© Томский государственный университет, 2002

ПИСАТЕЛЬСКАЯ КРИТИКА XX ВЕКА: ТИПЫ И ЖАНРЫ

А.П. Казаркин
Томск

Для историков XX в. примером и укором остается трехтомник «Русские писатели о литературном труде». Рано или поздно разножанровая и стилистически сложная художественная критика XX в. будет систематизирована и осмыслена. В XX в. просматриваются два пика ее активности – серебряный век и «оттепель», переломные моменты русского самосознания. Она наиболее разнообразна по стилям и творческим установкам, и в формировании литературных направлений роль ее исключительно велика. Писательская критика слабее профессиональной в научно-методологической оснащенности, в классификации и периодизации, зато долговечнее ее и ближе к самосознанию живой литературы. В нее включают и то, что можно назвать интимной критикой: письма и дневниковые заметки для себя. Отношение к ней всегда было разным, зависело и от программных установок, и от индивидуального вкуса писателя. Так, О. Мандельштам с раздражением писал в начале 20-х гг. о «лирике о лириках», за ним Ю. Тынянов повторил: «Критика у нас грозит превратиться, с одной стороны, в отдел «рекомендуемых пособий», с другой – в «писательские разговоры о писателях». А Марина Цветаева, напротив, признавала только художественную эссеистику правомочной.

Начало века замечательно тем, что профессиональная критика была оттеснена статьями и книгами И. Анненского, Д. Мережковского, В. Иванова, А. Белого, затем Н. Гумилева, М. Цветаевой, В. Ходасевича. В том, что самосознание литературы писатели не доверили «сторонним наблюдателям», проявился антисциентизм той эпохи, явный даже у критиков-профессионалов А. Вольнского, В. Розанова и Г. Чулкова. Заметно отталкивание от дидактической публицистики 60–70-х гг., преобладание критики вкуса, тяготение ее к импрессионистическому схватыванию момента чтения. Интуитивистски-сотворческие эссе И. Анненского («Книги отражений»), К. Бальмонта («Звуковой зазыв»), А. Блока («О критике», «О лирике») и М. Цветаевой («Искусство при свете совести») – вершина русской импрессионистической критики. Это дневники читателя, исповеди или, реже, послания. Пафос их – «так вижу», метод – минимум научного обоснования и максимум самовыражения. На грани XIX и XX вв. субъективистская эссеистика сменила соци-

ально-дидактическую и академическую, то же произошло и через сто лет – в господствующем ныне деконструктивизме.

Импрессионистическую линию в русской критике XX в. завершает М. Цветаева, выступившая теоретиком художественной критики и провозгласившая доктрину полноценного чтения как «захвата»: раз «искусство свято», то для поэта нет гибели, даже если он захвачен темным духом («Поэт о критике»). Субъективно-исповедальная установка видна уже в названиях ее статей и книг: «Мой Пушкин», «Живое о живом». Из трех типов критиков, выделенных Цветаевой, – «критик-справочник», «критик вчерашнего дня» и критик-художник – доверия заслуживает только последний. Эта, антиформалистическая по истокам, позиция превратилась в гимн одинокой одержимости, в дионисийскую самоотдачу стихии словозвука, в подчинение духам бунта и революции («не судите Стеньку Разина»). Маяковский для Цветаевой не судим, а для Бунина и Ходасевича – подсуден. Одержимость словом не терпит рационально отстраненного анализа. Артистический интуитивизм Бальмонта и Цветаевой хорошо оперирует мифологемами, но малопродуктивен в суждении о причинах и уроках революции, национальной катастрофы. На смену такой критике, по закону антитезы, шел формализм в двух вариантах: органическом (акмеизм) и механистическом (собственно формализм, выросший из аванграда, но внутренне борющийся с ним).

Блок считал формализм для молодого народа, не закончившего формирование национального мифа, преждевременной старостью и резко негативно высказался против гумилевской идеи критика-специалиста. Исповедальная эссеистика Блока полигенетична, по истокам сложнее цветаевской: в ней различимы традиции «органической» критики, влияние софиологии и несомненны установки циклической историософии. В отличие от других символистов, у Блока не снята «бахтинская» проблема ответственности слова как поступка, хотя и его романтический вызов обернулся богоборчеством, сбросом тысячелетнего духовного наследия. В этом смысле антипод Цветаевой и Блока – Бунин-критик, жестко поставивший проблему: модернизм в искусстве и русская революция как явления одного порядка. Оценивая пестроту течений серебряного века, Бунин назвал ее Вальпургиевой ночью. Бунин во многом повторил обобщения и предсказания К. Леонтьева (что не замечено буниноведами), это позволяет оценивать его позицию как пассаизм и ретроспективную утопию. Бунин-критик редко выступал в печати, но язвительными отзывами, самыми беспощадными в русской литературной истории, полны его дневники. И здесь он сближается с Розановым, в конце своей жизни обвинившим писателей в разрушении России. Близость эта заслуживает внимания: ведь Розанов – ученик Леонтьева. Вторая параллель – Бунин и

К.Г. Юнг – не менее интересна. Интерес к буддизму и циклическая историософия привели к этому сближению, а работ Юнга Бунин, по-видимому, не читал. Критик-физиогномист, практически выявлявший в литературных портретах архетипы коллективного бессознательного опыта, Бунин обладал редкой твердостью позиции: он всю жизнь боролся с модернизмом, доминирующим направлением в искусстве XX в. Наследие его уже было востребовано прозой неотрационализма и, возможно, будет еще востребовано, если «волновая» концепция смены литературных направлений верна.

Выводы из посылки «искусство как искус» (соблазн) деструктивны, она выражает менталитет интеллигенции, захваченной «демонами гухонемыми». Устремление Мережковского, Гиппиус, Вяч. Иванова к религиозному синтезу – это пафос морального релятивизма, но принятие всех богов обернулось размыванием базовой ценности русской культуры – православия. Символистская богоискательская критика – это самовыражение третьей фазы национальной культуры (по К. Леонтьеву), страсть ко всесмешению и поспешному синтезу, формирующему химерный тип сознания. Критика раннего русского модернизма, в основном, писательская, свидетельствует, прежде всего, об утрате цельного самосознания, об избыточной пестроте, о «какофонии».

Акмеисты, хотя также понимали критику как литературу, склонны были, вслед за Брюсовым, к большему теоретизированию. В статьях Гумилева («Письма о русской поэзии») и в рецензиях Мандельштама виден интерес к формальному анализу и прогнозированию, опережающему конкретный опыт. Это следствие риторического, неоклассицистического, понимания критики как изучения ремесла и выявления вечной (классической) природы слова. Такая критика, особенно статьи Мандельштама, больше работала на самодостаточную теорию, чем на реальное осознание исторического момента, и стала предтечей формализма, с его минимальным интересом к истории. Акмеистская критика, продолжившая установки не только классицизма, но и артистической критики XIX в., уже не претендовала быть чем-то большим, чем литература, она вообще обходилась без анализа общественной ситуации. Акмеизм не успел окружить себя критиками-оруженосцами (если таковым не считать В. Жирмунского).

По итогам века, программа неоклассицизма оказалась ретроспективной утопией: «акме» русской культуры (фаза цветущей сложности, по К. Леонтьеву) было уже безвозвратным прошлым, а классические формы искусства в эпоху машинной цивилизации и масскульты не находят спроса. Дилемма символизма – либо духовное преображение падающего мира, либо апокалипсис – для акмеистов была сторонней, к богоискательским «заветам» его они были равнодушны. Замещение природы культурой, когда, по словам Н. Берберовой,

погибали, расцветая, – таков урок второго явления классицизма. «Тоска по мировой культуре», когда погибала своя, ближайшая и реальная, обрекла акмеистов на «катакомбную» позицию в послереволюционной культуре.

С акмеизмом, установки которого видны и в зарубежной русской критике (в статьях В. Ходасевича и, особенно, Г. Адамовича), пожалуй, завершилась фаза органического саморазвития русской литературы. Дальше в Советском Союзе критика как реальное самосознание литературы исчезает, наблюдается асимметрия между настоящим искусством слова (ставшим «теневой» литературой) и протокритикой, борющейся с художественными открытиями. В эпоху соцреализма сборники критических статей выпускали только литературные «вожди» – Горький, Фадеев, Федин, А. Толстой. Лучшая часть их критического наследия – литературные портреты современников. Эту жанровую форму надо выделить: литературный портрет – центральный жанр писательской критики – требует мастерства, зрелого жизненного опыта. Литературно-критические выступления И. Бунина, М. Горького, Е. Замятина, А. Платонова, В. Ходасевича, по преимуществу, «портретны». В советскую же эпоху литературный портрет – форма исключительно «панегирического литературоведения». За три четверти века в официальной советской литературе так и не появился критик мирового уровня, способный вести диалог с М. Булгаковым, А. Платоновым, А. Ахматовой, Б. Пастернаком. Возникшая в стороне от основного русла литературного развития, эта протокритика насаждала плакатную литературщину и химерные прогрессистские схемы, загоня искренний творческий поиск в подполье. Если послепетровская русская культура – «псевдоморфоз» (определение О. Шпенглера), то советская – «химера» (термин Л. Гумилева): она нацелена на уничтожение реально существовавшей культуры – национальной.

На этом фоне резко выделяются статьи Замятина и Платонова: в них живет традиция «органической» критики и проступают контуры литературной программы евразийства. Критические выступления Замятина вызывают преимущественно историко-литературный интерес – как борьба против тоталитарного управления искусством с позиции умеренного модернизма. По Замятину, авангард соответствует эпохам революционно-кризисным, а психологический реализм – инерционным, и на том, и на другом пути наступает окостенение, торжество энтропии, и тогда желательны еретики. Но еретики и герои, по его убеждению, через поколение меняются местами, а раскаленная лава революции сковыдается коркой застоя («О революции, энтропии и прочем»).

Установок «органической» критики последовательно придерживался зрелый А. Платонов: «Критика, в сущности, есть дальнейшая разработка богатства темы, найденной первым, «основным» автором. Она есть «довыработ-

ка» недр, дальнейшее совершенствование мыслей автора». Свобода сотворчества здесь ограничивается ответственностью перед читателем. Платонов далек от самодостаточного эстетизма, он по-толстовски умаляет значение искусства, для него хороший писатель – соавтор народа: «Писать надо не талантом, а ««человечностью» – прямым чувством жизни». Осознание размеров народной трагедии заставило зрелого Платонова резко негативно оценить все разновидности утопии бегства в прозе А. Грина, К. Паустовского и даже М. Пришвина («Пушкин бы нас, рядовой народ, не оставил»). Если Замятин завершает Серебряный век, то Платонов к нему уже не имеет прямого отношения, и позднее его творчество, пожалуй, предвещает «неопочвенничество», давшее новый всплеск писательской критики в мемориальной фазе русской культуры.

Как говорит В. Астафьев, «деревенщики» (к ним близок Солженицын и некоторые баталлисты) стали писать рецензии и статьи друг о друге, видя недееспособность и вредоносность советской партийной критики. В. Распутин, завершая программу неотрадиционализма в XX в., выделил два типа героев в современной литературе: Посторонний и Блудный Сын. Первый – футурист, второй – пассеист: считает, что в прошлом действовали нормы поведения, современники же утратили духовно-нравственные устои, и спасение общества – в возврате к традиции. Это характеристика не только писателей, но и всех русских, включая эмигрантов-беженцев и многих «раскаившихся» советских функционеров. Интерпретируя рассказы Шукшина, Распутин показал, к каким пределам подошло общество: сформирован массовый тип Герострата («Крепкий мужик»), «демагогией овладел так называемый простой человек» («Срезал»), правдоискатель, на взгляд обывателя, вновь выглядит юродивым. Если пафос писательской критики серебряного века – деканонизация литературных форм, борьба с реализмом (исключая разве что Бунина), то «неопочвенническая» литература, осознавшая глубину небывалого кризиса, снова проповедует, словами Распутина, «трезвый и глубоко охранительный реализм». Неотрадиционализм многими воспринимается как руссоизм, утопия бегства, но очень редко при этом учитывается размах аккумуляции, задающей масштаб проблемы.

Неопочвенники поставили во главу угла не собственно эстетические искания, а нравственно-религиозные: литература понимается как «смотритель совести» и средство самовосстановления нации. В этом и сходство их, и отличие от символистской критики: эта критика дидактична, но вновь добивается возвращения цельности национального сознания. Пытаясь снова быть чем-то большим, чем литература, она отчасти даже берет на себя дело Церкви: «не мыслители провидят грядущие пути своего народа, а сам народ» (В. Рас-

путин); «выпало на долю нашей литературы заменить собой разрушенную церковь» (В. Астафьев). К точным определениям такая критика не стремится, предмет описывает не понятийным отграничением его, а через многочисленные уподобления, сравнения и антитезы. Самая распространенная форма в ней – эссе: «... эссе есть всегда еще и познание современной литературой самой себя» (С. Залыгин).

В 70-е г. утвердился взгляд на критику как на «зеркало литературы»: поздняя советская критика возводила в ранг закона собственную религиозно-философскую анемичность. Но развивающееся самосознание не может быть ценностно пассивным, зеркальным отражением реальности. Правильнее будет вести речь о внешне объективистской критике, занявшей позицию невмешательства, жанрово-стилевые формы которой говорят об измене основному призванию – быть самосознанием литературной современности и ее оценкой. Ф. Кузнецов так высказался на исходе советской эпохи: «Каждая литература имеет ту критику, которую она заслуживает». Это звучит издевательски по отношению к судьбе русских (не советских) классиков XX в. – М. Булгакова, Е. Замятина, Б. Пильняка, Н. Клюева, А. Платонова, А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Цветаевой. К адекватной оценке их стиля приближались только критики-художники. В пассивно-отражательной концепции нет места критике, формирующей новые литературные течения, каковой и является писательская эссеистика, открыто или подспудно противостоявшая иллюстративности и исполнению готовых программ. Даже когда статьи ее посвящены автоинтерпретации, самозащите, она живет духом творчества, напрямую связана с самосознанием формирующейся литературы. Если же предсказание художественного открытия равнозначно самому открытию, то писательская критика ближе всего к «лаборатории» открытий, а неупоминание организующе-волевой ее функции означает безразличие к сильнейшим качествам публицистики.

Писательская критика, антипод методологической самонадеянности и всех видов редукционизма, создает тексты, способные пережить породившую их эпоху. Провозглашенный в 60-е г. Б. Бурсовым принцип «критика как литература» реально воплощали С. Залыгин, В. Шукшин, Ю. Трифонов, А. Битов, Ю. Нагибин, составившие сборники критических статей. Они ликвидировали ситуацию «литература в отсутствие критики», характерную для авторитарно-монологической культуры. Можно отметить и встречное жанровое движение: не только критика, то есть риторика, хотела воссоединиться с поэтикой, но распространенной формой стал метароман и метапоэма, а в повести, рассказы и лирические миниатюры вкраплялись раздумья о судьбе литературы («Камешки на ладонях» В. Солоухина, «Зрячий посох» и «Затеси»

В. Астафьева, «Экологический роман» С. Залыгина, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Машинистка живет на шестом этаже» Ю. Нагибина). Таким образом, жанровая полигенетичность – доминирующее качество писательской эссеистики. Менее всего она похожа на трактаты, а поскольку зачастую адресуется к конкретным художникам, она диалогична, «портретна», стремится к афористичности стиля.

Если традиционализм и авангардизм сменяют друг друга волнообразно, то по закону контраста на смену ретроспективной утопии «деревенщиков» явились деконструктивисты, разрушители всех утопий и национально-государственных доктрин, с их пафосом предельной деканонизации, отмены всех табу и ограничений. Но жанровая палитра их подготовлена предшествующей писательской критикой. Прежнее разграничение критики трактатно-академической, субъективно-сотворческой, исторической или философской, по методу обоснования, в постмодернизме исчезло. Вся критика последних десятилетий дышит духом эксперимента и парадокса, что раньше было исключительной приметой художественских рецензий и автоинтерпретаций.

Нетрудно заметить, что активизация писательской критики происходит в кризисные и переходные эпохи и прямо связана с самоопределением литературных направлений. Ее отсутствие или незаметность как вида литературной деятельности означает исчезновение литературных дискуссий (30–50-е гг. XX в.), стагнацию или неразвитость эстетических потребностей. В условиях уничтожения русской философии, традиций отечественной эстетики художник-критик исчезает, преобладает тип критика-чиновника, а партийно-государственный функционер далек от внутренних забот литературы. Тогда опустевшую нишу занимает «учная» критика, иллюстрирующая общие положения теории, судящая о современном литературном процессе с позиции принципиальной «внезаходности». Почтенный академизм по-своему надежен, но он не выражает самосознание новых направлений в искусстве, а закрепляет уже определившееся. В такие эпохи писательская критика вносит желательный дух новизны и творческой раскованности, однако – лишь до известного предела. Современный же отказ от всех норм делает дефицитной как раз традицию, и канонические жанровые формы снова вызывают интерес.

Таким образом, функция писательской критики – не только взрыв норм, но и возвращение к норме, без которой нет реального общественного самосознания. Так или иначе, в век социальных экспериментов она вращается вокруг проблемы национальной идентичности, борясь как за, так и против нее. «Идеи времени», или типы критического сознания, влияют на «формы времени» – на выбор жанров, тяготеющих либо к субъективно-выразительному (сотворческому), либо к объективно-познавательному полюсу.

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ К. БАЛЬМОНТА

О.Ю. Астахов
Кемерово

К. Бальмонту было суждено стать одним из зачинателей нового символического искусства в России. Однако и среди «старших» символистов (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, В. Брюсов), и среди «младших» (А. Блок, А. Белый, В. Иванов) у него была своя позиция, связанная с более широким пониманием символизма как поэзии, которая, помимо конкретного смысла, имеет содержание скрытое, выражаемое с помощью намеков, настроения, музыкального звучания. Из всех символистов Бальмонт наиболее последовательно разрабатывал импрессионизм – поэзию впечатлений. Не случайно многие исследователи творчества К. Бальмонта подчеркивают импрессионизм как основу художественного метода поэта.

Ко времени появления К. Бальмонта импрессионизм уже накопил богатый опыт (особенно в области живописи) как форма субъективистского искусства, непосредственно закрепляющего мгновение, разрозненные и переменчивые впечатления художника. Философской почвой импрессионистического искусства, получившего развитие в России, служил субъективный идеализм, допускавший воссоздание образа мира из сознания, ощущений и непосредственных впечатлений самого субъекта.

В каждом сборнике раннего творчества К. Бальмонта импрессионизм получил свое особое преломление в связи с развитием основных мотивов художественного мира каждой книги. В том поэтическом мире, который создавал К. Бальмонт, все подвижно, бегло и зыбко, все соткано из летучих мимолетных впечатлений, безотчетных восприятий, неотчетливых ощущений. В. Брюсов удачно охарактеризовал его лирику как поэзию «запечатленных мгновений»¹.

Изображение впечатления от сиюминутного мгновения сопровождается, как правило, утратой вещественности, предметности, пластичности художественного образа. Как в живописи импрессионистов предмет часто растворяется в свето-воздушной среде, так и у поэта-импрессиониста видимый мир тонет в «дымке нежно-золотой» (так озаглавлен один из разделов сборника Бальмонта «Тишина»). Поэт-импрессионист переносит на почву словесного

искусства следующее правило: «Колорит – это все, рисунок – ничто». Свет и воздух, колорит, атмосфера играют в стихах К. Бальмонта неизмеримо большую роль, нежели рисунок – четкость очертаний, пластика языка и образов. Блеклые краски, нюансы, теневые полутона характерны для ранних сборников поэта. Отказываясь от использования локальных красок, красок памяти, К. Бальмонт обращается к колориту, построенному по принципу симультанного и сукцессивного контраста. Симультанный контраст является результатом взаимодействия двух смежных красок, вызывающих в друг друга дополнительные оттенки (См., например, «Зарождающая жизнь»). Мир невозможно узнать в одном световом варианте. Мы наблюдаем постоянное взаимодействие контрастных световых тонов: «Я расстался с печальной луною...»², «Но меж тем как песни звук озарял немую даль, точно тень, бродила вокруг неутешная печаль» (С. 92), «И свет даришь тому, кто тьмой стеснен» (С. 92) и др. Таким образом, К. Бальмонт использует импрессионистический живописный метод адидию (additio), при котором смешение красок происходит в сознании читателя. Отказ от локального цвета позволяет художнику делать образ более динамичным, более емким по своему содержанию. Тому способствует и обращение к сукцессивному контрасту, который основан на том, что при более длительном представлении какого-либо цвета продуцируется его отражение в дополнительном тоне.

Анализируя в этом случае произведения К. Бальмонта, акцент необходимо ставить на проблему восприятия. Субъективное восприятие стихотворений достигается автором при использовании богатой палитры полутонов, нюансов, то есть тех красок, которые заставляют домысливать, дочувствовать художественные образы, например: «Я живу своей мечтой в дымке нежно-золотой» (С. 128), «Она, как русалка, воздушна и странно-бледна, в глазах у нее, ускользя, играет волна, в зеленых глазах у нее глубина – холодная...» (С. 125), «Все цветы воздушно-белые» (С. 119) и др. Подобная цветовая, световая организация поэтического мира необходима для изображения вечно подвижного, изменяющегося мира, передача которого в единичном мгновении невозможна в одном локальном цветовом, световом эквиваленте.

Однако в сборниках Бальмонта все-таки встречаются достаточно яркие цвета (цвета «по памяти»), они необходимы для передачи постоянного, неизменного.

Я на землю смотрю с голубой высоты,
Я люблю здельвейс – неземные цветы,
Что растут далеко от обычных оков,
Как застенчивый сон заповедных снегов (С. 123).

Насыщенный голубой цвет поэт связывает с «высотой», которая остается неизменной, не случайно в каждой строфе первый стих включает в себя сочетание «голубая высота», это та вечная доминанта, которая довлест над лирическим героем.

В стихотворении «Прости!» также появляются чистые цвета в качестве определения вечности. Лирическое «я» героя, «чья душа коснулась бесконечности», сравнивается с парусом, его гармоничному состоянию соответствует насыщенный цветовой эквивалент.

Яркий насыщенный цвет, свет Бальмонт в своем поэтическом мире связывает с «неземной Красотой». Красота предстает перед лирическим героем как нечто целостное («где слито все в одно» (С. 118)), статичное, вневременное. Соответственно цветовая и световая символика Красоты призвана знаменовать, символизировать определенный комплекс мистических представлений о ней. Например, многие образы объединяют признаки «белизны» как иносказание холодной красоты не причастной земному («Эдельвейс», «Белый лебедь», «Цветы нарцисса» и др.). Чувственное значение символики цвета характерно лишь для обозначения состояния мира, лирического героя в оппозиции с Красотой. Особенно ярко эта романтическая оппозиция представлена в первом опубликованном сборнике Бальмонта «Под северным небом», поэтому основным мотивом этой книги становится «бесконечная печаль», тоска лирического героя.

Утверждение светлой стихии – пафос многих стихотворений К. Бальмонта. В стихотворении «Я мечтою ловил уходящие тени...», открывающим сборник «В безбрежности», сами слова «свет», «восхождение» обретают более глубокое обобщающее значение, создается образ-символ. Светой эквивалент приобретает символическое значение. Стихия света становится всеобъемлющей, не только плоскостной (круг горизонта), но и объемной, даже равной Вселенной: «от Небес и Земли». Устремленность к стихии света выражается через восхождение лирического героя от тьмы к свету, в его конкретном действии.

А внизу подо мной уж ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало в дали (С. 93).

Лирический герой находится постоянно между двумя полюсами, имеющими очень яркое световое контрастное окружение, несущее определенную символику. Для самого лирического героя доступны лишь «уходящие тени потускневшего дня». Не случайно один из циклов стихотворений называется «Между ночью и днем». Для него невозможно подчиниться одной стихии.

Внимание концентрируется не на отправной точке и не на итоге, а на самом действии, поэтому у него нет локальной световой стихии, его окружают полутона, световые нюансы. Световая стихия как таковая становится главным законом импрессионистического письма. Изменчивая игра и мерцающие переливы красок и красочных пятен, различных по тону и колориту, рождают особые законы цветового видения. Использование воздушного цвета, включающего большое количество тонов, рожденных колебанием множества штрихов, необходимо для К. Бальмонта как средство воплощения нового импрессионистического мироощущения, следствием обращения к которому явилось культивирование неопределенности.

Литература

1. Брюсов В.Я. Далекие и близкие // Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений: в 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 251.
2. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 85. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

МИФ ОБ ИНИЦИАЦИИ В ПОВЕСТИ В.В. ВЕРЕСАЕВА «БЕЗ ДОРОГИ»

Н.Б. Наумова
Томск

С момента появления первого сборника прозы В.В. Вересаева критики стали рассматривать его творчество как отражение настроений русской интеллигенции. Основным интерес для них представлял комплекс проблем, волновавших интеллигенцию, анализ причин ее духовной несостоятельности. Действительно, в прозе Вересаева конца XIX – начала XX в. нашли отражение ключевые социально-исторические этапы развития жизни России, проблема духовного кризиса русской интеллигенции. К концу века оформилось отношение к интеллигенции как к социальной группе, которая, по выражению Ю.С. Степанова, взяла на себя «социальную функцию общественного самосознания от имени и во имя всего народа»¹. Тема судеб русской интеллигенции, заявленная в ранних рассказах «Товарищи», «Встреча», «Прекрасная Елена», находит продолжение в повести «Без дороги» (1895 г.). В аспекте повествования она представляет собой исповедь земского врача Дмитрия Чеканова, переживающего нравственный надлом, вызванный потерей смысла жизни. Герой повести является собой распространенный в конце XIX в. тип русского интеллигента, на которого оказывают влияние перемены в общественном сознании, что приводит к духовной неуверенности, нравственному разладу, с одной стороны, и невозможности что-либо изменить, с другой. Содержание повести привычно рассматривали как изображение социально-исторических реалий времени и исследование духовно-психологического состояния и поведения человека, охваченного всеобщим настроением разочарования².

Особенности сюжета позволяют обнаружить в повести вариант мирового археосюжета, в котором, выделяются четыре фазы развития: обособления, искушения, лиминальная, преобразования³. В.И. Тюпа соотносит фазы археосюжета со стадиями обряда посвящения – инициацией, суть которого, по мнению А.В. Юдина заключается «в магической имитации смерти посвящаемого, воскресающего затем с новым именем, статусом, и способностями»⁴. Эти особенности прослеживаются в структуре образа главного героя.

Фаза обособления в обряде предполагает «разрыв или ослабление жизненных связей»⁵, она проявляется в оппозиции «спокойная жизнь – трудности»: «все жили спокойно и счастливо, а я ушел туда, где много горя, много

нужды и так мало поддержки и помощи»⁶. Чеканов, несмотря на возможность остаться при университете и обеспечить себе хорошую жизнь, зная обо всех негативных сторонах работы в земстве, идет спасать людей. Помимо изменения социального статуса, произошла трансформация внутреннего состояния, затрагивающая мировоззренческие идеалы героя. Русский религиозный мыслитель С.Н. Булгаков считал, что интеллигенция, отрицая религию, сохранила признаки, свойственные христианству: «бессознательно-религиозное отвращение к духовному мещанству, известная неотмирность, эсхатологическая мечта ... о грядущем царстве правды», «социальное покаяние ... перед народом», «готовность на всякие жертвы»⁷. Интеллигент отвергает убеждение в существовании Бога и опирается на атеизм, который, хотя и отрицает официальную религию, становится ее формальным заместителем, и его главной чертой являлась вера в определенную систему ценностей. Такая вера, по мнению С.Н. Булгакова и Г.П. Федотова, имеет догматический характер. Основа мировоззрения героя повести – те идеологемы, которые были привиты ему в процессе жизни и которые определяли его общественное поведение, личную этику. Под влиянием перемен общественное сознание пришло к отрицанию того комплекса идеологических представлений, на которых воспитывался Чеканов, что вызвало у героя страх утратить целостность своего мирозерцания. Такое состояние порождает чувство бессмысленности существования. Снова происходит отделение героя от остального мира.

Фаза обособления соединяется с лиминальной (пороговой) фазой, подразумевающей испытание смертью. Страх обрекает Чеканова на духовную смерть: «пусто и мертво в сердце; кругом посмотришь, – жизнь молчит, как могила» (С. 94). Он постоянно испытывает потребность находиться вне пределов жизни: сначала – уничтожиться (устраниться физически и духовно), потом «наркотизироваться» делом и, наконец, уехать туда, где можно все забыть, что равнозначно душевной смерти. В результате подобных рефлексий он обособляется от социума, который, в его представлении, наполнен горем, злом и страданием, и отправляется в имение к родственникам. Имение – модель иного мира, который человек посещал при прохождении обряда посвящения. Герой оказывается в ситуации испытания покоем, соотносимой с фазой искушения. На принадлежность усадьбы пространству смерти указывают детали, имеющие мифологическую семантику. Описание усадьбы сходно с архаическими представлениями о месте, где души людей находят успокоение после смерти. Неотъемлемая часть усадьбы – сад, который является обязательной принадлежностью топоса рая. Это мир изобилия и безмятежного существования, и Чеканов, погружаясь в атмосферу села Касаткино, ощуща-

ет счастье и умиротворение: «я глубоко счастлив, счастлив так, без всякой причины, ... на душе тихо и ясно» (С. 72). Доктору интересны деревенские новости, незамысловатые развлечения, ему хочется отдохнуть и ни о чем не думать. По одному из толкований, слово «край» обозначает «отовсюду огороженное место»⁸, пространство, способное защитить обитателей от хаоса, лежащего за пределами. Ту же функцию выполняет усадьба: в ней люди могут закрыться, спрятаться, чтобы избежать ужасов внешнего мира. Но, отстраняясь от вторжения извне, обитатели имения ограничиваются только своим пространством, которое становится мертвым и приобретает некоторые черты inferнального мира. Так, траектория перемещения героев в пространстве напоминает балансирование их между мирами жизни и смерти. Это реализуется в сцене ночной прогулки, ассоциирующейся с мифом об Орфее, в частности, совпадает описание пути Орфея из Аида и дороги молодежи на другой берег. Орфей, переплыв через Стикс, идет по тропинке, которая «круто поднимается вверх, и вся она загромождена камнями. Кругом глубокие сумерки ... Но вот кругом стало как будто светлее»⁹. В повести река также разделяет мир безжизненного спокойствия и мир, представляющий жизнь: на берегу «спуск весь зарос лозняком и тальником. Приходилось прокладывать дорогу сквозь чащу. ... Мы поднялись по тропинке вверх ... Так и пахло в лицо теплом и простором» (С. 64–65). Обратный путь проходит через луг, но и здесь возникает преграда в виде густого тумана, враждебной для человека среды: «грудь теснило сыростью, было трудно дышать» (С. 69). Мифологема тумана закрепляет за усадьбой семантику мертвенности. Ночная прогулка – попытка хотя бы на короткое время, до утра, вырваться в мир естественной жизни.

Характерным признаком inferнальности является и темнота, которая преобладает в описании окружающего континуума. Это темный сад, темные окна дома, когда молодые уезжают на прогулку, черные пашни, солнце, скрытое тучами, темные углы комнаты. Действие повести разворачивается преимущественно вечером или ночью. Таким образом подчеркивается способность мира покоя подавлять жизненную энергию человека; отсюда желание молодых ездить купаться и на прогулку на другой берег реки, где даже ночью свет преобладает над тьмой: «На горе сад казался еще гуще, чем днем, а по ту сторону реки, над лугом, высоко в небе стоял месяц, окруженный нежно-синиею каймой» (С. 61). Впечатление безжизненности усиливается и самой обстановкой. Усадьба с ее составляющими и самими обитателями маркируется как пространство сна: «Сонно гудят и жужжат стаи мух» (С. 54), «сад на горе... неподвижно дремлет» (С. 70), «часы мерно тикают» (С. 56); одна из героинь воспринимается сознанием Чеканова как сонливая; дядя «словно

только что проснулся...» (С. 57). В описании дома и людей особо акцентируются черты старости и неизменяемости: зал старинного дома, старая блуза тети, напоминающей «французскую маркизу прошлого столетия» (С. 54), старинные часы, старая библиотека. Даже от слов Наташи «веет чем-то старым-старым» (С. 73). Время обретает в сознании Чеканова статичную доминанту. Доктор, живя в деревне, не замечает его движения, ему кажется знакомым все то, что он видит. В усадебном мире преобладает тишина, подавляющая все окружающие звуки: «тишина кругом была мертвая; и вдруг ... робко, неуверенно зазвенел жаворонок ... Его трель слабо оборвалась в сыром воздухе, и опять все смолкло, и стало еще тише» (С. 69).

Музыка, способствующая пробуждению Чеканова, противостоит тишине усадьбы, дает толчок к внутреннему изменению, разрушает очарование покоя, перестает удовлетворять героя. Вновь возникают вопросы и сомнения, усилившиеся после встречи с Гавриловым, который напоминает Чеканову о другой жизни: «пахнуло из другого мира, далекого и светлого – мира, в котором нет сомнений, в котором все живо и сильно» (С. 94). Эта встреча является еще одним вариантом мифологического искушения, только сейчас герой находится в ином внутреннем состоянии. Чеканов под воздействием музыки воспринимает свою прошедшую жизнь как прожитую кем-то другим, что позволяет ему переосмыслить произошедшее. Интеллигент отказывается от стремления найти какую-либо спасительную теоретическую идею, которая «наполнила всю жизнь, которая бы захватила целиком и упорно вела к определенной цели...» (С. 96). Он приходит к выводу, что может не стыдиться своего прежнего социального поведения, жизни во имя людей, и обретает веру, основывающуюся на библейской заповеди: «Люби ближнего своего, как самого себя». Внутреннее взросление героя проявляется в определении своего места в жизни, в изменении социального статуса: подчеркивается, что он доктор. Меняется и имя героя. Если для родных он «Митя», то, работая в Заречье, становится «Дмитрием Васильевичем». Все это вполне соответствует цели инициации, и четвертая фаза археосюжета мотивируется духовным перерождением героя. Фаза преображения, по мнению В.И. Тюпы, предполагает возвращение героя в тот мир, от которого он обособился. Врачебная деятельность в Чемеровке сюжетно совпадает с логикой археосюжета.

Композиционно повесть делится на две части. Первая часть, реализует мифологический обряд инициации, когда герой делает свой индивидуальный выбор. Вторая часть может прочитываться как трансформация последней фазы обряда. Процесс преображения обретает длительность, протекает драматично для героя. Социальные коллизии (взаимоотношения интеллигента и народа), противоречия психологического состояния Чеканова – все это при-

дает его преображению трагический смысл. В отношении к своим пациентам доктор склоняется то к любви, то к ненависти. Его сознание находится в зависимости от состояния тела: усталость порождает негативные эмоции, а после отдыха возникает готовность вновь бороться за жизнь людей. Раздражение вызывает недоверие народа к интеллигентам как к людям, представляющим другую социальную среду. Мастерские не принимают ни его знаний, ни искреннего желания улучшить их существование. Они не слушают рекомендаций врача и поступают вопреки им: моют посуду, которой пользовался холерный больной, едят сырую пищу, не дают проводить дезинфекцию. Отторжение от врача усиливается мистическим страхом перед болезнью, имеющей реальное воплощение – барак. Там, в закрытом пространстве, происходит встреча со смертью, поэтому и те, кто оказывается причастным к лечению, вызывают ужас. Возникают нелепые слухи о врачах, о бараке. Несмотря на ненависть окружающих и собственную рефлекссию, доктор пытается остановить эпидемию холеры, создать санитарный отряд, способный противостоять болезни. Даже когда его избивает толпа мастеровых, он не отрекается от веры в людей и завещает своим ученикам любить ближнего и помогать народу. Подлинное преобразование наступает, когда герой оказывается на пороге смерти.

Прочтение повести «Без дороги» в контексте археосюжета позволяет уточнить авторский взгляд на судьбу русского интеллигента, который оказывается способным преодолеть внутреннюю ситуацию безверия, жертвенно служить народу и духовно возродиться.

Литература

1. Степанов Ю. С. «Жрец» нарекись и знаменуйся: «жертва» (к понятию «интеллигенция» в истории российского менталитета) // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С. 20.
2. См. об этом: Вржосек С. Жизнь и творчество Вересаева. Л., 1930; Бровман Г. А. В. В. Вересаев. Жизнь и творчество. М., 1959; Силенко А. Ф. Вересаев. Критико-биографический очерк. Тула, 1956.
3. Тюпа В. И. Фазы археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарию сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 18–19.
4. Юдин А. В. Русская народная духовная культура. М., 1999. С. 197.
5. Тюпа В. И. Указ. соч. С. 18.
6. Вересаев В. В. Избранное: В 2 т. М., 1959. С. 58. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.
7. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России. М., 1991. С. 46.
8. Аверинцев С. С. Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 363.
9. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. Ростов-на-Дону, 1994. С. 196.

МОТИВ «БОСЫХ НОГ» В ЛИРИКЕ Ф. СОЛОГУБА

А.Н. Губайдуллина
Тамск

По мнению М. Бахтина, Сологуб, как писатель с ограниченным кругом символов, вводит в поэзию лишь «излюбленные, достойные слова», и в этом отношении близок к классикам. [2, с. 150]. К числу устойчивых символов-мотивов его творчества относится мотив «босых ног», который интересен своей причастностью к философско-эстетической проблеме: связь красоты и страдания в творчестве Сологуба.

Значимость мотива «босых ног» в прозе и лирике Сологуба отмечали как его современники (А. Горнфельд, Г. Чулков, И. Анненский), так и исследователи конца XX в.: Б. Парамонов, М. Павлова и другие.

В поисках истока темы «босых ног» уместно обратиться к авторской биографии. По воспоминаниям современников, сам Федор Тетерников был вынужден ходить босиком не только в детстве, но и в достаточно зрелом возрасте, будучи преподавателем в Крестцах, Великих Луках, Вытегре. Ощущения юноши были амбивалентны. С одной стороны, он испытывал легкость, освобождение от условностей, ставшее со временем привычным. Вместе с этим, отсутствие обуви, обусловленное бедностью, порождало чувство стыда, неловкости. В сознании босого юноши формировалось понимание своей принадлежности к определенной части общества, ограниченной социально: боснякам, бродягам, беднякам, изгоям социума. Кроме того, хождение необутым уравнивало учителя Тетерникова со своими учениками, включало его в младшую возрастную группу, лишая преподавательского авторитета, сохраняло инфантильное ощущение детскости.

М. Павлова указывает на автобиографичность стихотворений Сологуба, отмеченных следами садо-мазохистского комплекса или низкого бытового натурализма. На личных переживаниях основаны и стихотворения с мотивом «босых ног», появляющиеся уже в юношеской лирике.

Лирика Сологуба, в силу своей жанровой природы, наиболее автобиографична. Дистанция между лирическим героем произведения и биографическим автором предельно сокращена, поскольку мы имеем дело с «панавтобиографическим» творчеством. В итоговом сборнике 1908 г. «Пламенный круг», в который Сологуб включил самые зрелые, совершенные свои стихотворения, можно увидеть авторскую симпатию по отношению к босоногим персо-

нажам, удовлетворяющим критериям авторской саморефлексии. А. Горнфельд писал о «Пламенном круге»: «... его поэзия есть его система: цикл, план, круг. Это круг, потому что начало здесь сходится с концом и потому, что все переживания в нем... тяготеют к центру... И центр этот – единое, всемогущее... «Я» поэта.

Одна из ипостасей лирического «Я» – образ ребенка.

Много бегал мальчик мой.
Ножки голые в пыли. («Тихая колыбельная»).

В ранних стихотворениях автор уравнивается с детьми, с учениками не только в хождении босиком, но и в иных коллективных поведенческих реакциях, поступках (тайные ночные побеги из дому, кража яблок в чужих садах) и, соответственно, также испытывает на себе наказание. Социум условно разделен на две группы: дети – взрослые; творящие – наказывающие, и Федор Тетерников включен в первую, а значит, вынужден чувствовать свою зависимость от социально узаконенного «телесного воспитания». Будучи воспитанным на порках, он впоследствии находит их естественными и даже необходимыми.

Порка, как и хождение босиком, ассоциируется с ощущениями стыда и наслаждения. Закономерно, что во многих произведениях алголагнической тематики мотивы телесного наказания и «босых ног» связаны причинно-следственными связями («В прекрасный храм моих надежд»).

М. Павлова в числе мотивов и настроений, ставших «неотъемлемой приметой собственно сологубовской художественной манеры», называет, помимо общесимволистского мотива двоемирия, мотив «босых ног», эстетизацию обнаженного тела, некрофильскую эстетизацию смерти. Отмеченная выше родственность образов и настроений дает право считать тему «босых ног» причастной к садо-мазохистскому комплексу Ф. Сологуба и позволяет рассматривать ее в одном ряду с авторски осознанными, выверенными и прочувствованными алголагническими мотивами. Хождение босиком для героев поэзии и прозы – это одна из возможностей испытать телесную муку, сопряженную с наслаждением; то есть почувствовать полноту жизни, заключающуюся, по Сологубу, в вечном синтезе и взаимодействии противоборствующих сил. Соматическая мука может быть спровоцирована болью от самого процесса хождения босиком, когда «мучителем» выступает природа («Державные боги»).

Телесные мучения приводят героя к катарсису. Помимо даруемой ими чувственной полноты, физические страдания становятся основанием для последующего вознаграждения. Этот тезис обосновывает идею жизненной до-

роги, «трудного пути», приводящего к цели, к умозрительному «храму мечты». Антагонизм «жестокое настоящее» – «идеальное будущее» становится синонимом детской мечты, реализацию которой нужно заслужить.

В рамках прозаического сюжета «босота» может свидетельствовать и о принадлежности субъекта к группе подчиненных, зависимых (при общем авторском тяготении к дуальным парам персонажей: «раб» – «властелин»). Тогда мучения определяются «ролью» подчиненного в паре, а в качестве инициатора телесных наказаний выступает сам истязаемый субъект или его партнер.

Характеризуя женские образы в книге Сологуба «Пламенный круг», А. Горнфельд писал: «И любовь приходит. И похоть еще не омрачает ее: есть налет чувственности, навязчивый образ Сологуба – женские босые ноги – мелькает слишком часто. Но еще чиста, ясна и человечна эта чувственность; нет в ней истязаний, извращений и изнеможений, нет грязи, нет передоношницы. Однако любопытно, что эту беспорывную любовь не включил Сологуб в число «маленьких кусочков счастья», которые он взял от жизни».

«Чистоту» и «беспорывность», о которых говорит критик, можно также определить, как женскую непорочность, целомудрие, выражающееся иногда в простоте, принадлежности героини к близкому автору слою «босячества». Чаще же близость «босоножки» к природе выражается в бесплотности, ангельской бестелесности, невесомости («Вдали от скованных дорог»).

«Босоноготь» женских образов, в поэзии Сологуба – знак их причастности к идеальной женственности. Пространственной принадлежностью, эпитетами «светлая», «легкая», «чародейка» бестелесная природа «прекрасных босоножек» («Какие-то светлые девы»).

В этой связи закономерно, что Сологуб наделяет бесплотностью, женственностью свою умершую возлюбленную в посвященном ей лирическом цикле «Анастасия».

В то же время, в прозе «босота» героинь подчеркнута телесна.

Сологуб – философ выразил эстетическую привлекательность наготы во многих своих «Афоризмах». Обувь, в данном случае, приравнивается к одежде, и босота является частью наготы или ее более предпочтительным вариантом («Полунагота соблазнительней наготы»).

В ситуации, где герой не может быть раздет полностью, его обнаженные стопы концентрируют всю силу и значимость наготы. Телесное разоблачение связано со стыдом, но, по Сологубу, это необходимая составляющая удовольствия: «... люди любят боль и стыд, – и в этом корень сладострастия». Можно лишь отчасти согласиться с А.Р. Магалашвили, утверждающим, что в творчестве Сологуба «стыд» подобен яду, отравляющему бытие, он влечет за собой похоть и позор. Само тело греховно и запятнано». Как нам представляется, стыд

– конструктивная категория в мировоззрении писателя, и с точки зрения Сологуба, тело, несмотря на греховность и даже благодаря ей, священно и несет в себе потенциальную возможность красоты. По формулировке М. Бахтина, «у Федора Сологуба нет любви к греху, напротив, он очень тих, мечтателен. Но воспоминание о рае – это луч с неба, преломленный через реальную действительность, и поэтому оно греховно и нечисто. Порочное лучше сохраняет воспоминание о рае... У Сологуба на первый план выступает эмоциональный момент: в грехе он нащупывает весть о рае. Других путей у него нет. Единственный путь к раю – через промежуточные сферы человеческой жизни возврат к инфантильному».

«Возврат к инфантильному» для героев – это их причастность к детству. Общество же в своем стремлении к раю, по Сологубу, должно возвратиться к первоистокам, к дикой, но гармоничной природе. Природное начало сохранено животным миром. Детская анималистичность позволяет автору заметить высокопарное « босые стопы» на «лапки» («Все было беспокойно...»).

«Босые» герои вписаны в природный космос, не испытавший человеческого вмешательства. Это пространство эквивалентно раю до греха («Я был один в моем раю»).

Однако Сологуб подчеркивает недолговечность детской чистоты героя. Тело несет в себе стремление к греху, отторгающее человека от онтологического пантеизма. Поэтому неоднократно «босоногий» герой фиксируется в точке смещения пространства, в момент, предшествующий утрате части божественной сущности или обретению нового смысла жизни («Водой спокойной отражень», «Она восходит в темный храм»).

В прозе и лирике Сологуба «босотой» наделяются лишь положительные герои, противопоставленные по чистоте духа и силе интуитивного прозрения основной человеческой массе. «Босые ноги» появляются в произведении как атрибут юноши или девушки, еще не соприкоснувшихся с жесткостью действительности и, следовательно, не несущих в себе ее отпечатка.

В то же время социальная неопытность, невинность босого героя, по Сологубу, не означает незрелости его разума. За открытость онтологическому пространству, персонажи обретают дар «высшего знания», мудрости, которой лишено человеческое большинство. Характеризуя способности «босоногих», Сологуб употребляет слова: «пророчество», «эпическое спокойствие», «радость угадки». Право на истинное знание, следовательно, на полноценное существование в творчестве Сологуба имеет только ребенок (подразумевается, в первую очередь, не биологический, а психологический возраст персонажа). Обнажение ног – один из шагов, приближающих персонажей к мудрости древних.

«Босота» – устойчивый мотив, помогающий реализовать в прозе и поэзии единую авторскую философско-эстетическую систему, основанную на повторяющихся символах и образах. Исследование мотива «босых ног» имеет большое значение для доказательства амбивалентности таких художественно значимых категорий, как любовь, наслаждение, эротизм. «Босота» входит в число алголагнических мотивов. Поскольку Сологуб приписывает садо-мазохистскому комплексу положительную семантику, мотив «босых ног» становится одним из индикаторов, способных выявить причастность лирического героя к той части дуального пространства, которая в символистском мировоззрении Сологуба ассоциируется с «мечтой», «раем».

Литература

- ¹ Неизданный Федор Сологуб. М., 1997.
- ² Горнфельд А. Федор Сологуб // Русская литература XX века (1890–1910). М., 1910. Часть 1. Т. 2. С. 18.
- ³ Горнфельд А. Указ. соч. С. 38.
- ⁴ Магалашвили А.Р. Философия самоубийства в новеллах Ф. Сологуба // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания. Кемерово, 1996. С. 34–39.
- ⁵ Бахтин М.М. Лекции о А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. Витебск, 1993. С. 151.

О ВЕРНОСТИ «ВЕРНОГО ДРУГА» В СТИХОТВОРЕНИЯХ А. АХМАТОВОЙ И В. БРЮСОВА

Е. А. Худенко
Барнаул

Семантическое поле словообраза «друг», заявленного в названии работы, так или иначе соотносится с понятием *Другого* в поле литературного произведения. С точки зрения герменевтики позиция Другого, несомненно, будет связана с образом читателя, слушателя, зрителя – субъекта, постигающего смысл текста. Кроме того, эта позиция «внеаходимости» (М. Бахтин) задает механизм всякого творчества: «свое» сначала становится «чужим», а затем в процессе постижения внутреннего мира писателя и созданной им «второй реальности» текста становится «своим чужим» для читателя. Процесс эмпатии, лежащий в основе искусства, превращает любой художественный текст, учитывающий интересы *Другого*, в своеобразное письмо, послание, посвящение, если даже оно при этом носит знаки псевдопосвящения, когда, например, идет игра автора с читателем или вовлечение его в многоголосие театрального словесного действия¹.

Категория *Другого* связана и с проблемой «чужого слова» в тексте. «Чужой» и «другой» при этом могут быть кардинально противоположны по значимости для авторских интенций – нести позитивную по отношению к автору текста программу или негативную, становясь отправной точкой полемики. В нашем случае необходимо учитывать, что мы имеем дело с авторами модернистского направления, а, следовательно, с отражением вторичных культурных смыслов (что особенно касается акмеистических взглядов Ахматовой). В эстетике и поэтике акмеизма ставка на другое, чужое слово знаменует культурный код традиции, часто выстраивающийся в форме реминисценций, заимствований, цитат. При этом необходимо помнить о «следе», оставляемом одним текстом на памяти другого: когда не только претекст действует на последующий, но и наоборот. Эта «стереоскопичность» и «галлографичность» интертекстуальности реализуется в двух известных текстах начала XX в. – стихотворении А. Ахматовой «Вечером» (1913) и В. Брюсова «Демон самоубийства» (1910).

За рамками исследования остаются биографические реалии отношений между обоими поэтами, их эстетические и творческие «притяжения» и «отталкивания» (последних, кстати, было больше). Остановимся лишь на одной знаковой детали – строке, соединяющей названные тексты в общее поле ре-

ферентных смыслов. Предпоследняя строфа стихотворения Брюсова «Демон самоубийства» звучит следующим образом:

Он *верный друг*, он – принца датского
Твердит бессмертный монолог:
С упорностью участья братского,
Спокойно-нежен, тих и строг.

У Ахматовой в стихотворении «Вечером»:

Он мне сказал: «Я *верный друг!*»
И моего юснулся платья.
Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Интерполяция Ахматовой брусосовской строки, принимающей на себя роль «чужого слова» (Ахматова этого не скрывает – закавычивает фразу, хотя и по грамматической необходимости, но как бы подает знак), позволяет выстроить ряд интертекстуальных смыслов: *он – верный друг – демон самоубийства – принц датский*. Таким образом, «он» как участник любовного свидания ведет в ахматовском тексте сюжетную линию от любви – к смерти.

Сюжет стихотворения Ахматовой позволяет трактовать происходящее как ситуацию квазисмерти (или клинической смерти), сопровождаемой знаками театральности, декоративности и сценического «самоубийства» из-за неразделенной («холодной») любви. Помимо уже устоявшихся наблюдений над мотивом закрытости в мире этого текста, над его фламандским кодом, следует обратить внимание на детали, создающие пространство другого – загробного – мира. Лирическая героиня Ахматовой постоянно пребывает на границе двух миров (в этом смысле знакова переключка со сборником Брюсова, в который входит указанное стихотворение, – «Зеркало теней»). Ее встречает музыка как начало торжественных событий (встреч и проводов, в данном случае – похорон); устрицы в этом контексте читаются не только как гастрономический код, но и знак другого мира, прасостояния, аквамира, более древнего по отношению к человеческому (раковина как панцирь, защищающий ранимое – мякоть). При этом герой текста, искушающий героиню, на самом деле все время наблюдает ее стояние на границе, не позволяя ей переходить пограничную зону («не объятья» – это не-замыкание магического круга, а, следовательно, способность к выходу-воскресению-спасению). В обоих текстах истинное лицо героя сокрыто: у Ахматовой – «золотом ресниц», у Брюсова – тенью черных глаз, их глубиной. При этом граница любви-смерти в начале стихотворения непроницаема только для нее, он давно способен передвигаться по обоим пространствам.

Образ «верного, нежного друга» встречается в поэзии Ахматовой не раз и, как правило, несет смыслы «своего, но чужого»: он *не тот*, о ком она мечтает, но с ним она существует (например, стихотворение «Не будем пить из одного стакана...»). Эти смыслы частотно закреплены. Давая герою в стихотворении «Вечером» собственное слово, автор тем самым открыто обнажает ситуацию обмана, точнее, самообмана лирической героини. Лирическая героиня знает, что она встречается *не с тем*, но хочет обмануться.

Знаки обособной театральности пронизывают весь ахматовский текст, что связано и с влиянием брюсовских пресмыслов. Так, *принц датский* и *демон* могут восприниматься как театральные роли, исполняемые героем-любовником в сцене свидания. У Брюсова верный друг *«твердит* бессмертный монолог», что указывает на репетицию, повтор ситуации, а сочетание «бессмертный монолог» явно закрепляет текст как классику, пригодную для частого прочтения и постановки. В связи с этим и детали ахматовского текста могут восприниматься как знаки театральности: «стелющийся дым» – это сценический эффект, занавес, который создает лишь иллюзию четвертой стены, иллюзию замкнутости, которую легко разрушить. «Кошки», «птицы», «наездницы» воспринимаются в этом контексте как декорации (последняя, например, вызывает в памяти картину Карла Брюллова, чья фамилия столь созвучна Брюсову).

Пребывание на границе миров поэтому не столько подлинно трагедийно, сколько сценически трагедийно, т.к. «переход» открыт, гамлетовский вечный вопрос разрешается не собственными силами, а судьбой, волей режиссера, постановщика этой сновидческой пьесы. Лирическая героиня в финале стихотворения добровольно (следуя покорно судьбе) проникает через границу миров – она «умирает» путем самоубийства, одновременно не утратив способности слышать только что покинутый мир. Она *за границей* (он – принц Дании – страны импортной, заграничной) и в то же время *около* нее (занавес-дым можно преодолеть и в обратном направлении). Совершив процесс инициации, она прозревает, ей открывается истина («Ты первый раз одна с любимым»). Став участницей театрального действия и исполнив роль до конца, героиня заканчивает временной (ненастоящей) смертью от любви, очевидно, в подтексте сохранив надежду на воскресение: по законам жанра, она (актриса, героиня) должна «выйти на поклон». Модель мира: жизнь – смерть – жизнь, множима и повторяема, на что указывает как заголовок стихотворения, в котором не хватает слова «однажды», так и «чужие слова», в которых отражается судьба ахматовской героини.

К стихотворению Брюсова взят эпиграф из стихотворения «Близнецы» (1852) Ф. Тютчева. Стихотворение Тютчева повествует о двух парах близнецов, о брате и сестре – Смерть и Сон; Самоубийство и Любовь. Характерно, что по смыслу Смерть связывается, конечно же, с Самоубийством, следова-

тельно, Любовь трактуется как Сон – временная смерть. Этот же мотив есть и в знаменитом монологе Гамлета («умереть, уснуть»). Причем упоминаемый там способ самоубийства – книжал в сердце – закодирован и в тексте Ахматовой через звуковые параллели к слову «острый» («устрица», «остро»). Лирическая героиня Ахматовой одновременно в этом случае и Офелия (т.к. он – «верный друг», проявляет «участие братское», у Шекспира ее любят так, «как сорок тысяч братьев любить не могут»), и Гертруда, и даже лермонтовская Тамара (познание мира через Любовь).

Устрицы при этом в подтексте несут знаки отравленного питания, зеляя (это сок белены, вино, выпиваемое *по ошибке* Гертрудой у Шекспира), так как известно, что устрицы обязательно употребляются либо с каким-нибудь напитком, либо поливаются сверху каким-нибудь соком. Вкушение устриц – это отравление, это способ перехода в другое измерение – онейрическое, сценическое или танатологическое (как и безумие Офелии).

«Смерть» лирической героини Ахматовой временна, а верность друга оказывается «чистой монетой»: он действительно оберегает ее от псевдосмерти, играя с нею, но удерживая ее на границе (его скрытые подтекстные мотивы могут объясняться предполагаемыми состоявшимися вариантами этой пары: «брат-сестра» (Офелия-Гамлет), «мать-сын» (Гертруда-Гамлет). Выбор смерти через любовь совершает лирическая героиня сама, самостоятельно, поддаваясь власти саморазрушения и «самоубийства» через влечение к тайне. Окончание стихотворения Брюсова мотивирует финальный акт сценического действия у Ахматовой:

...омут тайны соблазнительной,
Властительно влекущий нас...

Таким образом, текст Ахматовой, пройдя путь зеркальных отражений, транслирует шекспировские страсти – в брюсовский «театр теней» – и в сновидческую драму с эффектами временной смерти и надежды на окончательное пробуждение (излечивание от любви).

Литература

1. См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х гг. Киев, 1994; Бубер М. Два образа веры. М., 1995; Левидов А.В. Автор – образ – читатель. Л., 1981; Чулков В.И. Читатель в переходных лирических системах // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. и др.

АКМЕИСТСКАЯ ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ О.Э. Мандельштама «Морожено! Солнце. Воздушный бисквит...»

Е.В. Тырышкина
Новосибирск

В целом данное стихотворение представляет собой довольно типичный образец с точки зрения поэтики и эстетики акмеизма. О.Э. Мандельштам тяготеет к традиционному размеру и точной рифме. Однако ритмическая гармония динамизирована изнутри такой структурой пауз (разнообразие синтаксиса), которая лишена правила равномерного чередования, а строение рифмических цепей (абба), где не выполняется правило альтернанса, усиливает ритмическую энергию.

По сравнению с символизмом наблюдается отход от привычной плавности, мелодичности, музыкальности, наблюдается большая энергичность звука и ритма (звукоизвлечение ощущается как моторика, а не акустика)¹. Слово начинает ощущаться к речевой жест, происходит уплотнение стиховой ткани. В данном стихотворении наблюдается сплошное аллитерирование, где группы слов с одним выделенным согласным «пересекаются» с группой слов на другой согласный, образуя аллитерационные «поля» (например, слово «прозрачнь» является точкой пересечения для слов с повторами звуков: «п», «з», «р», «ч», «н»).

Лексика – в основе своей нейтрально-литературная, есть отдельные вкрапления разговорной просторечной (снедь; морожено – сохранены особенности устного произношения), а также книжно-литературной (румяная заря, мечтанье, граций). Лексический состав не оставляет впечатления контрастного соседства разнополярных стилистических групп – «высокое» и «низкое» уравнены относительно друг друга.

Тропы в данном случае также способствуют большей плотности, материальности стиха, а не его «прозрачности» и «развоплощению». Метафоры построены по принципу сочетания слов с различными категориальными значениями (эфемерность и предметность, например: «булочные грации», «хрупкая снедь», «алмазные сливки»). Все эфемерное потенциально предметно, в этом тексте нет ни одного слова с абстрактным, умозрительным значением, что так типично для символизма (например, «лучезарность»). Метафора здесь

не нацелена на указание того мира в этом, а на сближение, сопряжение бытового и эстетического, жизни и искусства. Нет хаоса, нет природы, нет физиологии, все втянуто в контекст культуры, все стремится к оформлению. Нет и разреженной атмосферы «иног», мистического бытия. Плотность жизненных форм коррелирует со словесными: «Слово... обеспечивает чудовищно-уплотненную реальность...»². Все эфемерное оборачивается другой стороной – превращением в долговечное, жизнь всегда – потенциальное искусство (здесь – театр). Переживание чуда – истинный миг существования связан именно с искусством, с превращением в эстетическое, неожиданное, новое, небывалое, до конца непознаваемое (мальчишка, ожидающий открытия сундука мороженщика, как открытия занавеса на сцене и/или появления сокровищ из сказочного ларца).

Позиция лирического субъекта заключается в сложном совмещении в едином сверх-сознании нескольких сознаний. Автор-повествователь в первом катрене представляет собой «всех и кого угодно» – маскирующуюся фигуру, наделенную даром фантазии, – это может быть и ребенок, и взрослый, вспоминающий вое детство или превращающийся в ребенка при возгласе «Мороженно!» Это фантомная фигура «раздваивается» во втором и третьем катренах – на «кого угодно – взрослого», иронически разыгрывающего действие послания мороженного как театральное (совмещение роли актера и зрителя одновременно), и на конкретного лакомства, при том, что этим мальчишкой также может быть любой – и сам повествователь выступает как сверх-наблюдатель (его ракурс зрения расширяется до «мирового обзора», где действующими лицами – совместно с мальчишкой – будут боги). Именно этому сверх-наблюдателю, где «верхний слой сознания» – это сознание художника, доступно сверх-знание о мире. Мировой закон заключается в сложном балансе между жизнью и искусством, где оформление соседствует с разрушением, а истинный миг бытия, его волшебство заключается в способности ожидать и переживать бытие как чудо, т.е. сам момент превращения жизни в искусство.

Лирический субъект в символизме обычно выступает в маске лирического героя (поэта, пророка), не только художника, но и жреца новой религии. В акмеизме область сакрального не существует отдельно – культура сакрализована (боги не творят, а наблюдают). Ценностная вертикаль символизма заменяется горизонталь. Акмеизма.

В тексте все глаголы потреблены только в настоящем времени (и в форме инфинитива), контекстуальное значение настоящего времени здесь включает в себя и прошлое, и будущее. Время «спрессовано», оно разворачивается нелинейно – отдельное мгновение связано с множеством временных линий

(«принцип веера»³). Временные «сегменты» связаны между собой по ассоциативному, монтажному принципу. Пространство и локализовано (предметно), и условно (мир воображения, мир игры); эти пространственные модификации соседствуют, зависят друг от друга. В целом наблюдается пространственная доминанта, предметно-материальное «уплотнение» мира – быт, природа, культура – находятся во взаимобусловленном равновесном состоянии, где культура – постоянное гармонизирующее начало, так как выступает в виде формообразующей силы.

В стихотворении происходит столкновение разновременных и разнопространственных пластов в одной точке, в сознании лирического субъекта. В тексте сигналами этой агглютинации является союз «и»: «И в мир шоколада с румяной зарей» (умозрительная сфера фантазии); «И в тесной беседке, среди пыльных акаций» (сфера обыденности, быта); «И с жадным вниманием смотрит мальчишка» (сфера чудесного, где обыденность воплотилась в фантазию); «И боги не ведают – что он возьмет» (сфера претворения бытия, где жизнь воплотилась в искусство). Последняя сфера расширяет пространство от единой предметной точки до всеобъемлющей «сцены» мировой истории, а краткое мгновение содержит в себе потенциал бесконечного временного развертывания, такая пространственно-временная модель может быть охарактеризована как модель «пульсации», где сжатие сменяется расширением.

Финальный смысловой пуант стихотворения – это последние две строки, где логические акценты «расставлены» с помощью звука и грамматической инверсии: «Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой, // Сверкая на солнце, божественный лед» («мороженно!», «солнце»). И в первом, и в последнем катренах эти слова стоят рядом и разделены паузами. Миг «слияния» «льда и пламени» проявлен сверканием – перед исчезновением. Это сияние – апогей чудесного зрелища, где метафорически соединены действия предполагаемого актанта-мальчишки, съедающего мороженое, и – солнца, растапливающего мороженое – божественный лед, т.е. еда-лакомство становится знаком сакрально-эстетическим в момент превращения жизни в искусство, в краткий момент «схватывания» формы перед ее неминуемым разрушением.

С точки зрения прагматики идеальный адресат в символизме – это либо сверх-адресат (Бог), либо посвященный в религиозные таинства (в символистском варианте) и владеющий «эзотерическим» языком. В акмеизме строится диалог эстетический, а не мистический, и автору внимает не его «отражение», а Другой, носитель иного сознания, общность с которым выстраивается на основе единого культурного кода⁴.

Под идеалом в акмеизме поднимется способность видеть мир по-новому и творить в материале – здесь и сейчас, возделывая поле Культуры, – в про-

тивовес мистическому Преображению в символизме как бесконечному вектору совершенствования.

Литература

- ¹ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 130.
- ² Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8. С. 53.
- ³ Этхинд Е. Кризис символизма и акмеизм // *История русской литературы. XX век. Серебряный век*. Под. ред. Жоржа Нива и др. М., 1995. С. 477.
- ⁴ Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 101–103.

ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА «Стрекозы быстрыми кругами...»

Т.Ю. Никитина

Тобольск

По сути, любой мандельштамовский поэтический текст есть интертекст. Исследование интертекстуальных влияний в творчестве О. Мандельштама способствует наиболее адекватному истолкованию его поэзии, что мы и попытаемся показать на примере анализа стихотворения 1911 г. «Стрекозы быстрыми кругами...»¹.

В данном стихотворении Мандельштама присутствует широкий подтекстуальный и контекстуальный фон, причём контекст и подтекст совпадают в случае автоцитирования, что нередко встречается в творчестве поэта.

Образ тростников, окаймляющих чёрную гладь пруда в первой строфе, вводит в контекст мандельштамовского стихотворения афоризм о тростнике Блеза Паскаля и поэзию Ф.И. Тютчева, в которой двусмысленное положение «мыслящего тростника» занимает во Вселенной человек («Певучесть есть в морских волнах...») (1865).

Культурный миф о бытии человека как о противостоянии «мыслящего тростника» хаосу неразумной Вселенной показателен для «символистских» стихотворений Мандельштама, таких, как «Из омута злого и вязкого...» (1910), «Неумолимые слова...» (1910), «В огромном омуте прозрачно и темно...» (1910). Интересно, что образ тростника в творчестве поэта часто соединён с образом омута. Мандельштамовский «родимый омут» – реминисценция тютчевского «родимого хаоса» («О чём ты воешь, ветер ночной?...», 1835), и в этом смысле «омут» – воплощение идеи Тютчева о бездне человеческой души. Противостояние «тростников» и «омута» присутствует и в стихотворении «Стрекозы быстрыми кругами...»: «чёрный блеск пруда» во второй строфе предстаёт как «омут»; тем самым повествование переводится во внутреннее пространство души лирического героя, а, казалось бы, обычная пейзажная зарисовка трансформируется в философское осмысление бытия человека как трагического противостояния «тростников» и «родимого омута», которое заканчивается победой «чёрного омута» (отметим, что «чернота» у Мандельштама – знак потусторонности, ирреальности, и в этом плане

«омут» также противопоставлен «тростнику», чьё достоинство – в способности мыслить).

«Чёрный блеск» омута притягивает к себе стрекоз, во второй строфе стихотворения создаётся эффект центростремительного движения, заканчивающегося падением в «омут». Кружение стрекоз над омутом, заканчивающееся их гибелью, – реминисценция стихотворения А. Фета «Ласточки» (1884):

Природы праздный соглядатай
Люблю, забывши всё крутом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечереющим прудом.

Вот понеслась и зачертила –
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье
И та же тёмная струя, –
Не таково ли вдохновенье
И человеческого Я?

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной
Стремясь хоть каплю зачерпнуть? ²

Мандельштамовское стихотворение так же, как и стихотворение Фета, написано четырёхстопным ямбом с чередующейся женской и мужской рифмой и перекрёстной рифмовкой. Но, что является более важным, «Ласточки» Фета – текст, раскрывающий поэтическую посылку последующего (манделъштамовского) текста и отчасти являющийся толчком к поэтической полемике.

В стихотворение «Стрекозы быстрыми кругами...» вводится тема поэтического творчества, поэтического вдохновения. Наличие этой темы в манделъштамовском тексте подтверждается присутствием в нём образов, которые имеют устойчивую связь с темой творчества в стихотворениях поэта «символистского» периода. Это такие образы, как «паутина» и «пряжа», являющиеся модификациями манделъштамовских образов «узора» и «нитей – наитий»: стрекозы «пряжу за собою тянут и словно паутину ткут». В символистских стихах Мандельштама 1908–1911 гг. сотворённый мир создан при помощи ремесла, рукоделия – он соткан, вышит («Если утро зимнее

темно...», 1909; «На тёмном небе, как узор...», 1909). «Нити-наития», посредством которых творится мир, образуют «ткань», «узор» («Я знаю, что обман в видении немислим...», 1911; «Мне стало страшно жизнь отжить...», 1910; «На бледно-голубой эмали...», 1909; «Дано мне тело – что мне делать с ним...», 1909). «Паутина», «кружево», «бытия узорный дым» – творчество, делающее бессмертным своего творца, «узор, чертимый на стёклах вечности». Таким образом, стрекозы, ткущие паутину над гладью чёрного омута – необыкновенно ёмкая метафора поэтического творчества, и в этом смысле мандельштамовское стихотворение развивает идеи, высказанные в «Ласточках» Фета.

Несмотря на явную близость стихотворению Фета, мандельштамовский текст более трагичен по своему мироощущению. «Дерзновенье человеческого Я» Фет сравнивает с полётом ласточки, и предположение причастности поэтического творчества «чуждой, запредельной» стихии, высказанное Фетом, перерастает в мандельштамовском стихотворении в утверждение иррациональной природы творчества; поэт остаётся один на один с «чёрным омутом», «тайником души», разумное начало – «тростники» – лишь обрамление живой, тревожной, блестящей глади «чёрного омута». Отсюда отсутствие четвёртой строфы в мандельштамовском тексте, в остальном повторяющем ритмический рисунок «Ласточек» Фета. Четвёртая строфа у Фета содержит риторический вопрос: «Не так ли я, сосуд скудельный, Дерзаю на запретный путь?». В мире Мандельштама риторические фигуры становятся неуместными – из власти «омута» нельзя вырваться, герой стихотворения ощущает только смятение, «уколы и холод в тайниках души»; подобно стрекозам, он «падает» в «омут» – «томлюсь и падаю в глуши». Не случайно стихотворение Мандельштама заканчивается многоточием, подчёркивающим отсутствие должествующей последовать риторической четвёртой строфы.

Страх гибели ласточки, присутствующий в стихотворении А. Фета, у Мандельштама сменяется настоящей гибелью стрекоз и, следовательно, под угрозой находится и жизнь самого лирического «я». Поэтическое творчество приобретает иррациональный характер, становится губительным для самого творца. Человек творит над бездной, рискуя упасть в неё, «в омут кануть» – «и волны траур свой сомкнут», творческая деятельность, по сути, – процесс саморазрушения личности поэта.

Таким образом, мандельштамовское стихотворение, восходящее к многочисленным литературным источникам, представляет собой оригинальное произведение, содержащее как диалог с предшествующими текстами, так и полемику с ними.

Литература

1. **Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1997. С. 323.**
2. **Фет А.А. Полное собрание стихотворений. М., 1959.**

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ Н. ГУМИЛЕВА

Н.Ю. Самойлова
Томск

В лирике Н. Гумилева с точки зрения ее субъектной организации можно выделить такие формы, как лирическая маска, лирический герой и его разновидность – автобиографический лирический герой, лирический повествователь и лирический персонаж.

Лирическая маска – это форма субъектной организации, когда лирическое «я» имеет конкретные индивидуальные или исторические приметы и явно не совпадает с эмпирическим обликом автора. Своего рода это стилизация, роль, взятая на себя автором.

Ролевая лирика сосредоточена преимущественно в первых сборниках Н. Гумилева – «Путь конкистадоров», «Романтические цветы» и «Жемчуга».

Как разновидность лирического героя выделяется понятие автобиографического героя, которое используется при анализе автобиографической лирики. Это было сделано в силу того, что в подобных стихотворениях подчеркивается совпадение лирического героя и биографии автора.

Правомерно выделить субъектные формы лирического повествователя и лирического персонажа. Эти термины соответствуют понятиям собственно-автора и автора-повествователя в концепции Б.О. Кормана. Лирический персонаж – действующее лицо в повествовательно-персонажных произведениях. Лирический персонаж может быть носителем слова, но иногда он его лишен. Лирическому повествователю в подобных стихотворениях принадлежит голос субъекта речи. Ему также могут принадлежать обобщающие суждения.

В лирике Н. Гумилева можно выделить следующие типы лирических масок: Путешественник, Поэт, Искатель Духа и Любовник.

Рассмотрев сферы их реализации, можно утверждать, что почти все они являются носителями одного переплавляющегося в разные образы сознания. Они представляют собой вариации одного стилизованного героя, существующего в координатах разных эпох и культур. Это человек, который стремится жить на грани риска, быть победителем жизни в любой сфере – путешествиях и подвигах, любви, творчестве и религии.

Различные сюжеты ролевой лирики соотносятся с четырьмя сферами действий лирических масок и представляют собой единый метасюжет поэзии

Н. Гумилева. Это духовное странствие героя лирики по земле через разнообразные переживания и размышления. Они явлены устойчивыми мотивами и образами: различные перипетии любовного чувства, творчество и мечта, поиск своей истинной родины. Эти мотивы могут развиваться и изменяться на протяжении творчества Н. Гумилева, но остаются постоянными.

Образ лирического героя также оформляется устойчивыми мотивами, получающими разнообразное и противоречивое воплощение. Среди них выделяется мотив путешествий, любовные сюжеты, образ поэта-творца. В более поздних сборниках возникают темы осмысления истории и современности, природы и человека.

В лирическом сюжете странствий лирического героя выделяется особый мотив метемпсихоза как модификация путешествия, но уже во времени. Мотив метемпсихоза связан с темой сна как состояния, когда душе лирического героя открывается правда о его месте в бытии. Но и в ином времени и пространстве лирический герой остается равным себе. Психологический облик этого героя может совпадать с типологическими чертами лирических масок, которые «реально» проживают искомую лирическим героем жизнь. Но лирическому герою дано и осознание двух жизней (стихотворения «Товарищ», «Сонет», «Я верил, я думал», «Возвращение», «Стокгольм» и др.)

В дальнейшем мотив переселения души будет развиваться и воплощаться в понимании своего «я» как принадлежащего другому человеку или людям.

Мотив путешествий соотносится с темой осмысления своей жизни. Лирический герой признает странствия как более истинный период своей жизни и сожалеет о неверном выборе – отказе от них:

Я тело в кресло уроню,
Я свет руками заслону
И буду плакать о Леванте.
(«Ослепительное»).

Истинная жизнь может рисоваться как созерцание, уединение и отшельничество:

Край мой печален, затерян в болотной глуши,
Нету прекраснее края для скорбной души.
Вон порыжевшие кочки и мокрый овраг,
Я для него отрекаюсь от призрачных благ.
(«Покорность»)

С мотивом самоопределения связана тема истории и современности, в которой человек не может найти себя. Предназначение человека в настоящем

– сохранить память о величии прошлых веков и передать ее потомкам. (Примером может служить стихотворение «Современность» из сборника «Чужое небо» или «Родос»).

Тема творчества осмысливается в лирике Н. Гумилева двойственно. Утверждается власть и сила Слова воссоздать, воскресить прошлое и человека («Однажды вечером»).

Но вместе с тем эта власть искусства может быть губительна и для самого творца («Волшебная скрипка», «Творчество»).

Осмысление места человека в бытии связано с темой природы. Мотив непобедимости человека перед стихией в ранних сборниках («На море») сменяется пониманием его ограниченности. Прихоть природы более сильна и могущественна, чем все усилия человека («Ледоход»),

Образ женщины в лирике Н. Гумилева также осмысливается по-разному. Выделяются устойчивые типажи женщины как идеала и женщины как антагониста мужчины. Женские образы также претерпевают эволюцию на протяжении творчества поэта. В ранних произведениях образ совершенной женщины существует как фантазия, мечта лирического героя («Сады души»).

Эта идея переосмысливается в более поздних стихотворениях. Женщина как таковая получает возможность «реального» воплощения. Она может заменить для лирического героя весь мир, а любовь к ней – его странствия и подвиги:

За то, что я теперь спокойный
И умерла моя свобода,
О самой светлой, о самойстройной
Со мной беседует природа.

(«Юг»)

Примерами являются также «Канцона I» и «Канцона II», «О тебе», «Рассыпающая звезды», «Сон» и др.

Женщина может нести и противоположное значение. В поэтическом сознании Н. Гумилева мужчина – это олицетворение духа, а женщина – телесного начала. Она противопоставляется мятежности и духовным поискам, заложенным в сознание лирического героя («Девушке», «Я и вы»).

Итак, образ лирического героя связан с определенными лирическими темами, восходящими к различным мотивам и ранней ролевой лирики.

Образы лирических персонажей по своей семантике совпадают с преобладающей на каждом конкретном этапе формой субъектной организации. В первых сборниках лирические персонажи являются объективированными лирическими масками. Яркими примерами могут быть стихотворения «Вар-

варь», «Старый конквистадор», «Леонард» и др. Далее лирические персонажи совпадают по своему осмыслению с различными вариациями образа лирического героя («У камина»).

В последних сборниках лирики Н. Гумилева возникают несколько произведений, являющих особую форму субъектной организации. Их лирического героя можно назвать автобиографическим. К подобным стихотворениям мы относим «Пятистопные ямбы», «Прапамять», «Память» и «Заблудившийся трамвай». Почти все данные произведения связаны с мотивом метемпсихоза. Развивается идея сосуществования в автобиографическом лирическом герое нескольких разных душ, его неравенства самому себе:

Когда же, наконец, восставши
Ото сна, я буду снова я, –
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?
(«Прапамять»)

Происходит осмысление своих нескольких жизней, и герой дает себе самооценку, вершит над собой суд:

Он совсем не нравился мне, это
Он хотел быть богом и царем.
(«Память»)

Стихотворение «Заблудившийся трамвай» не раз было предметом научного исследования¹. В его содержании выделяются несколько взаимопроникающих смыслов:

- 1) биография самого поэта;
- 2) современная русская история 1921 г.;
- 3) национальная русская история – Пугачевское восстание;
- 4) европейская история – Великая Французская революция;
- 5) осмысление русской истории через гоголевские и пушкинские мотивы и реминисценции;
- 6) мифология – мотив ожидания жениха и аллюзии образа Пенелопы, образ Леты и мотив судьбы в образе Вагоновожатого;
- 7) воображаемое пространство иного мира – авторские представления об устройстве бытия (стих «Только оттуда бьющий свет»).

«Настоящее» время и пространство – данный миг в 12–13 строфах («Поянл теперь я...» и далее). В конце – предчувствие будущей смерти лирическим героем («панихида по мне»). Остальные события относятся к прошлому и существуют в памяти героя.

Другие семантические планы образа автобиографического лирического героя проявляются в силу особенностей его сознания, которое умножает линейные воспоминания свободными ассоциациями. Происходит вживание в эти исторические и эстетические реалии. Лирический герой мистическим образом проживает несколько судеб разных людей. Его душа является точкой пересечения разных пространств–событий и времен-историй.

Таким образом, система субъектной организации лирики Н. Гумилева претерпевает эволюцию от закрытости лирического «я» к его максимально-му воплощению. Лирические маски по отдельности проживали различные фрагменты мировой истории. Лирический герой воплощает идею возможности существования в двух мирах. Он чувствует свою принадлежность другой эпохе. Автобиографический лирический герой уже знает об этом и осмысляет себя, свои жизни и бытие.

Литература

1. См. об этом: Кроль Ю.Л. Заблудившийся трамвай // Русская литература. 1990. № 1. С. 208–218; Павловский А.И. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10. С. 92–134; Сливкин Е. Конечная остановка машины смерти // Литературное обозрение. 1999. № 4. С. 51–59; Тименчик Р.Д. К символике трамвая в русской поэзии // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 135–143.

«ВОЛШЕБНАЯ СКРИПКА» Н. ГУМИЛЕВА И «СМЫЧОК И СТРУНЫ» И. АННЕНСКОГО (об одном диалоге в русской поэзии)

Н.В. Налегач
Кемерово

Стихотворение Н. Гумилева «Волшебная скрипка» с посвящением В. Брюсову открывает его книгу «Жемчуга» (1910), которая в целом тоже посвящена В. Брюсову. С его же первой книгой «Chefs d'oeuvre» (1895) связано, как указывает С.Л. Слободнюк, и название книги Н. Гумилева: «основанием для того, чтобы высказать эту мысль, послужило словоупотребление во французском языке, где «perle» – «жемчуг» и «chefs d'oeuvre» – «образцовое произведение» могут употребляться в одном значении – «верх искусства»¹.

Книга «Жемчуга» состоит из четырех разделов, к каждому из которых предпослан эпиграф. К «Жемчугу черному» из Альфреда де Виньи, к «Жемчугу серому» из В. Брюсова, к «Жемчугу розовому» из Вяч. Иванова и к «Романтическим цветам», посвященным А.А. Горенко, – из стихотворения И. Анненского «Смычок и струны». Четыре эпиграфа позволяют говорить о четырех учителях-мастерах, с которыми Н. Гумилев вступает в состязание, выучившись у них. Причем, на наш взгляд, спор этот не замкнут в разных разделах книги, например, в «Жемчуге черном» – с Альфредом де Виньи, в «Жемчуге розовом» – с Вяч. Ивановым, а ведется одновременно со всеми во всех разделах «Жемчугов». Есть даже стихотворения, в которых Н. Гумилев соединяет несоединимые, на первый взгляд, манеры мастеров, состязаясь с ними. В качестве одного из таких текстов можно указать «Волшебную скрипку». По своему положению в книге это стихотворение может рассматриваться как программное.

Практически все исследователи, благодаря посвящению, связывают это стихотворение Н. Гумилева с поэзией В. Брюсова. На наш взгляд, оно не менее тесно связано и с поэтической системой И. Анненского, в частности, с его концепцией творчества. Не случайно четвертому разделу книги «Жемчуга» предпослан эпиграф из стихотворения И. Анненского «Смычок и струны»: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось», в котором творческий дар соотнесен с тем же музыкальным инструментом – скрипкой.

Стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» одновременно проецируется и в сферу творчества, и в его концепцию любви, и в представления о

взаимоотношениях человека и рока. Как трагедию в лирической форме определяет это стихотворение К. Верхейл. Исследователь указывает на богатый реминисцентный слой стихотворения, с помощью которого и организуется в нем сюжетность: «В приведенном стихотворении сюжетность связана с источниками из изобразительного искусства и литературы»². Среди литературных источников указаны «Смычок» Шарля Кро, опубликованное в 1869 г. с посвящением Вагнеру, и «Крейцера соната» Л. Толстого: «В повести Толстого музыкальные инструменты и персонажи по-реалистичному обособлены друг от друга; скрипач и пианистка остаются людьми, скрипка и рояль остаются только реквизитом их трагедии. Интересно, что во французской балладе один из персонажей превращен в скрипичную принадлежность. Анненский идет по тому же направлению еще одним шагом дальше. В его «Смычке и струнах» анонимный «человек» или «кто-то» играет на заднем плане роль судьбы или устроителя-бога, а в прямом сюжете или «мифе» выступают одни вещи, которые по-своему повторяют человеческую драму. Микротрагедия, происходящая между смычком и скрипкой, основана на двух превращениях или перипетиях в их судьбе»³.

Основываясь на данных наблюдениях, можно сделать вывод о том, что Гумилев объединяет в одном контексте Брюсова и Анненского за счет сюжетности их стихотворений, создавая по сути уже лиро-эпическое стихотворение об обречении творческого дара (скрипки) и о судьбе поэта-творца. Сопоставим две концепции творчества в данных стихотворениях Гумилева и Анненского.

Стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» состоит из шести строф, причем можно говорить о трехчастном его делении в каждом двух строфах лирический сюжет претерпевает изменение. Так, первая строфа объединяется со второй мотивом встречи смычка и струн. С одной стороны, это встреча двух составляющих скрипки, порождающая музыку. С другой – это встреча не двух вещей, а двух возлюбленных. Таким образом, музыка, искусство и любовь объединяются по признаку гармоничности своей сущности («слил» – слово в поэтическом языке Анненского, обозначающее гармонизирующее действие).

В третьей и четвертой строфах дан диалог влюбленных. С другой стороны, этот диалог представляет собой звучащую музыку, исполняемую на скрипке неким музыкантом, о существовании которого до определенного момента влюбленные как бы не подозревают: «Не правда ль, больше никогда / Мы не расстанемся? довольно?...». Следующие две строфы связаны с мотивом прозрения роковой предопределенности разлуки: музыкант окончит свою игру и они вновь будут разлучены чужой волей. Вместе с этим развивается новый мотив в понимании Анненским явлений гармонии, поэзии (музыки). Гармония – это преодоление трагического знания о дисгармоничных законах бы-

тия, по которым влюбленным суждено разлучиться, а скрипке молча лежать в футляре-гробе до следующего концерта. Более того, самая прекрасная музыка рождается именно после постижения дисгармонической сущности бытия: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось». Данный мотив усиливается мотивом невольности, невозможности отречения от дара и одновременно невозможности забвения открывшейся трагической истины: «Но человек не погасил / До утра свеч... И струны пели...» Конец игры – создания музыки – может совпасть лишь с концом жизни: «Лишь солнце их нашло без сил / На черном бархате постели». Однако у Анненского за счет того, что люди в данном стихотворении заменены вещами, мотив смерти приобретает некую иллюзорность. В следующий раз, когда музыканту вздумается сыграть мелодию, он вновь «оживит» смычок и струны – все повторится. Так Анненскому удается выразить своеобразную концепцию прерывности творчества, где за творческим взлетом, порождением произведения неизбежно следует ощущение временной смерти. Причем сам лирический герой никогда не знает, насколько эта смерть временна, придет ли вдохновение-скрипач в следующий раз, или же это уже настоящий конец. Трагизм рождается из этого незнания, непредсказуемости прихода вдохновения, а также из невозможности жизни без этого «труда» (ср. «Кто знает, сколько раз без этого запы, / Труда кошмарного над грудью листов, / Я духом пасть, увы! я плакать был готов, / Среди неравного изнемогая боя»; «Третий мучительный сонет»).

Несколько заостряется данная ситуация в стихотворении Н. Гумилева «Волшебная скрипка». В его основе уже не трагическая концепция прерывности творческого процесса, а, напротив, представление о непрерывном творчестве. Из стихотворения Гумилева исчезает мотив «воскрешения» / «оживления» и акцентируется мотив гибели: «Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье, / И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, – / Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленьи / В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь».

У Гумилева сохраняется своеобразный мотив «проклятия» творчеством, заключающийся, по Анненскому, в невозможности отречения от дара и в постижении пугающей дисгармонической истины: «Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки, / У того исчез навеки безмятежный свет очей, / Духи ада любят слушать эти царственные звуки...» Однако, если у Анненского отсутствует мотив выбора, лирический герой неволен в том числе и в своей одаренности, скрипач по каким-то непонятным побуждениям выбирает именно его, то в стихотворении Гумилева наряду с трагическим присутствует и пафос героики. Лирический герой, полностью отдавая себе отчет в том, что делает, сам выбирает этот путь, сойти с которого будет уже невозможно:

«Мальчик, дальше! Здесь не встретишь ни веселья, ни сокровищ! / Но я вижу – ты смеешься, эти взоры – два луча. / На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ / И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!»

Гумилев иронически по отношению к Анненскому изменяет соотносительность с персонажами «трагедии» своего лирического героя. Если у Анненского лирическим героем выступает скрипка, находящаяся в руках скрипача, то у Гумилева – это сам скрипач. И если для волшебной скрипки возможно воскресение (всегда найдется новый ученик у старого мастера, хотя для Анненского это берется под сомнение), то скрипач платит за возможность игры – создания музыки – своей жизнью без остатка и без надежды на оживление. Трагедия здесь уже заключается в том, что он, скрипач – бог – творец, выбирающий сам свою судьбу, платит за самую возможность выбора и последующего счастья творения тем, что отдает свою жизнь скрипке – искусству.

Литература

¹ Цит. по кн.: Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. М., 1998. С. 334; В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

² Верхейл К. Трагизм в лирике Анненского // Звезда. 1995. № 9. С. 211.

³ Там же.

ПОЭТИКА НАЗВАНИЙ ЦИКЛОВ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Т.В. Кривошапова
Астана

На рубеже XIX–XX вв. новую функциональную нагрузку несет такое традиционное жанровое образование, как цикл. Принцип циклизации стремительно распространяется на условные жанровые формы, берущие свое начало в фольклоре. Эпоха активно осваивает фольклорные жанры, хотя и в другом качестве, нежели отечественная литература XIX века. К этому времени русская литературная сказка уже прошла длительный путь исторического развития и ее жанровая специфика проявлялась в постоянной ориентации на «чужое» слово. Циклы составляют книгу или ее особый раздел и создаются писателями, принадлежащими к различным литературным школам – М. Горьким, Ф. Сологубом, А. Ремизовым, А. Толстым, Н. Рерихом и др.

Жанрообразующая доминанта названия и его структура. Многие циклы литературных сказок имеют название¹, выражающее основу творческого замысла автора. В большинстве из них подчеркнута связь с фольклорным прототипом-первоисточником. В этом следует видеть стремление писателей к констатации жанровой доминанты сказки, которая состоит в установке на вымысел. Фольклористы называют установку на вымысел конститутивной чертой жанра, уточняя при этом, что именно так сказка преподносится сказочником и воспринимается слушателями. Авторы сказочных циклов, тяготея к жанровому обособлению, одновременно стилизовали или пародировали классическую народную сказку. Одновременно следует отметить, что интуитивно писателями сказка понималась как многожанровый феномен, под знаком которого можно публиковать самые различные произведения с установкой на вымысел. Наличие жанрового определения в названиях восходит к литературному этикету эпохи средневековья, когда каждое произведение содержало в названии краткую информацию о жанровой принадлежности, главном герое или событии. Коммуникативные намерения писателей могли быть обусловлены и наличием жанровых определений в названиях классических сборников народных сказок. Жанровое определение является семантически центральным компонентом названия, декларативно тяготеющим к возрождению «памяти жанра». Установку на жанр сказки имеют в своем названии прозаические циклы Д. Мамина-Сибиряка и М. Горького, Л. Ан-

дреева и А. Толстого, А. Амфитеатрова и В. Дорошевича, Ф. Сологуба, М. Кузмина и Н. Рериха.

Адресат и рассказчик. Как известно, «автор не может не учитывать... особенности своего потенциального читателя, которому, собственно, и предназначается его произведение. На книжном рынке заглавие выступает как посредник в общении между автором и его читателем. Читатель – адресат произведения и циклы могут содержать дополнительную информацию о нем в периферийном компоненте своего названия. «Аленушкины сказки» Мамина-Сибиряка, впервые опубликованные в 1897 г., адресованы дочери писателя. Подобные формулировки обычно амбивалентны: кроме указания конкретного адресата (в данном случае – ребенка) они подготавливают читателя и к восприятию художественного повествования, стилизованного под фольклорное (Аленушка – распространенный антропоним классических русских сказок). Одновременно кроме адресата в названии подразумевается и рассказчик.

За редким исключением сказочные циклы рубежа веков ориентированы на взрослого читателя. В этой ситуации заявляет о себе проблема двойного адресата. Формально «невинное» название имеет целью «усыпить бдительность цензуры» – официального и вынужденного адресата книги. Во-вторых, оно предназначено для непосредственного читателя, для которого название – всего лишь эвфемизм, штамп, знак, за которым скрывается истинная сущность авторских намерений. Цикл Л. Андреева дважды опровергает традицию, так как его название – «Сказочки не совсем для детей» – включает элемент коммуникативной интимизации «сказочки» вместо традиционного «сказки». Здесь отказ от адресата-ребенка уже формализован, впрочем, не окончательно (не совсем для детей). Этот принцип сохраняется и в заглавиях отдельных произведений, входящих в циклы.

Установка на рассказчика может быть выяснена лишь в контексте. Более ярко она выражена в «Сорочьих сказках» А. Толстого, в которых сорока, благодаря заглавию, становится циклообразующим персонажем. Не случайно открывает книгу именно сказка «Сорока», где сохранено традиционное содержание этого образа, встречающегося в сказках о животных. Названием задана связь с жанровым содержанием наиболее позднего этапа развития животного эпоса, связанного с аллегоризацией традиционных образов. В свою очередь, «Русалочкин сказки» – особый раздел второго издания «Сорочьих сказок» – включают творчески переработанные А.Н. Толстым сюжеты быличек и волшебных сказок. Напомним, что и русалка – классический персонаж русского фольклора – благодаря заглавию, исполняет роль циклообразующего персонажа – потенциального рассказчика.

Этническая и пространственная локализация. Оба этих типа названий, нередко взаимосвязанных, использовал М. Горький: в «Русских сказках» (1911–1912) подчеркнута связь цикла с современной русской (российской) действительностью, то есть здесь отражена и парадигма времени. Для известного писателя поэтика жанра сводилась в основном к созданию сказочного обрамления: «Русские тяготеют к аллегории, эзоповой речи, впрочем, достаточно прозрачной», – писал он по этому поводу. В «Сказках об Италии» М. Горького отражена условно локальная специфика материала. Его литературные сказки, как и некоторые «современные» сказки А. Амфитеатрова, граничат с фельетоном, жанром, находящимся в первые годы XX в. в зените популярности. Возможно, именно условная локализация пространства позволила известной книге Власа Дорошевича «Легенды и сказки Востока» увидеть свет. Название цикла может включать как конкретные, так и условные топонимы, берущие свое начало в сказочных формулах («К Морю-Океану» А.М. Ремизова, «За синими реками» А. Толстого). Картины действительности образуют в них циклическую замкнутость, создавая особый ритм бытия.

Метафоризация названия. Название может соотноситься с различными компонентами художественного мира произведения, в частности, содержать оценочную авторскую характеристику книги («Красивые сказки» А. Амфитеатрова), включать временную локализацию (его же «Современные сказки») или же констатировать проблематику цикла («Политические сказочки» – Ф. Сологуба). Все эти циклы опубликованы в 1905–1906 гг., то есть во время первой русской революции, когда так называемая «детская сказка» становится распространенным сатирическим и одним из популярных жанров эпохи, престижная функция которого состоит в нарушении стереотипного ожидания. Метафора, присутствующая в названии книги А. Ремизова «Посолонь» (1907), в первую очередь отражает доминантный принцип ее композиции: четыре раздела распределены по временам года. Но понимание метафорической сущности существенно углубляется в процессе чтения книги: ее автор заявлен мотив пути, путешествия, реактуализированный в модернистской литературе рубежа веков. Он формализован в особом типе традиционного движения – «посолонь». Стилизация архаической речи, присутствующая в названиях сказочных циклов А. Ремизова, очень показательна. В книгах 1913 г. «Подорожие» и «Докука и балагурье» налицо определенная избыточность этого приема. Семантика названия последнего сборника усложнена по причине наличия в нем скрытой антитезы. Ремизов воспринимает «докуку» как размышление, ведь он завершает книгу «благодарственным словом», адресованным сказочникам, и кланяется «всему русскому народу за его докуку умственной и балагурье веселое»².

В отличие от традиционных заглавий отдельных произведений названия сказочных циклов, составляющих книгу или раздел сборника, носят обобщенный характер, в них подчеркнут эффект множественности. В них полностью отсутствует связь с сюжетом, редко обозначен ведущий персонаж, иногда использован хронотоп, почти не обозначена тема цикла. Умберто Эко писал, что «название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их»³. Авторы циклов с успехом следовали этому правилу. Смысл любого названия проясняется лишь в контексте, и анализ произведений, входящих в циклы, позволяет утверждать, что некоторые писатели, ориентируясь на традиционный имидж жанра, скрывают за ним произведения совершенно иной жанровой принадлежности – фельетон, очерк, статью, репортаж и даже интервью. Последнее обстоятельство позволяет утверждать, что циклы, имеющие в названии жанровое определение (сказки), далеко не всегда состоят из литературных сказок. Прав М. Липовецкий, предполагавший, что «память жанра» волшебной сказки функционирует автономно, соединяясь с различными жанрами, и только когда становится жанровой доминантой, принимает вид литературной сказки»⁴. А так как жанровой доминантой литературной, как и фольклорной сказки является установка на вымысел, проясняемая только в тексте, то и название цикла, при всей его значимости, еще не может служить поводом для жанровой идентификации входящих в него произведений со сказкой.

Литература

- ¹ В статье термины «название» и «заглавие» дифференцированы: первый из них употребляется применительно к сказочному циклу (сборнику), второй – к отдельным произведениям, входящим в его состав.
- ² Сказка серебряного века: Сборник / Сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М.: ТЕРРА, 1994. С. 14.
- ³ Эко У. Заглавие и смысл // Эко У. Имя розы. М.: Кн. Палата, 1989. С. 429.
- ⁴ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 161.

ЭЛЕМЕНТЫ ПРИТЧИ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «ЖЕРТВА»

Г.И. Рогова
Тобольск

На уровне проблематики жанр притчи предполагает параболическое повествование, когда через бытовое осознается высокое, через конкретное указывается на абстрактное, из обыденного вычленяется самое важное, значимое для дальнейшей жизни человека и человечества; когда осуществляется прояснение того бесспорного, что почему-то оказывается скрытым от сознания людей. На уровне идеи – это повествование, предполагающее загадку, разгадка которой делает человека разумнее и успешнее в его жизни, корректирует поведение в рамках нравственных понятий. На уровне художественного строя притча предполагает явное иносказание, одновременно и поясняющее, и скрывающее явное. На уровне структуры – наличие нескольких повествовательных планов и, по меньшей мере, трех художественных пространств, каждое из которых способствует художественной реализации идеи, представленной в своей многозначности и многоголосии.

На уровне повествования идет сужение смысла, конкретизация событийной линии, центростремительные тенденции; на уровне восприятия – обратный процесс, преобладание центробежности. Мысль читателя постигает предлагаемую мудрость, двигаясь от конкретного эпизода к абстрактному обобщению, содержащему всечеловеческую мудрость. Замысловатое по форме содержание не сразу раскрывает свой смысл, хотя мысль в конечном итоге оказывается и прозрачной, и бесспорной.

В литературе серебряного века притчевое начало достаточно последовательно проявляет себя в творчестве прозаиков, тяготеющих к религиозно-философской проблематике. Прослеживается это и в творчестве И. Бунина, в рассказе «Жертва», написанном в 1913 г., накануне военных событий, что позволяет предположить, что не только война стала причиной обращения художника к философской проблематике, которая проявляется по-разному: и в интересе писателя к теме смысла жизни, и в стремлении понять то, как судьба определяет выбор той или иной жизненной дороги; что такое счастье и от чего зависит, будет ли счастлив человек в своей жизни.

Название рассказа многозначно, что соответствует особенностям притчeveго повествования. Заголовок предполагает постановку многочисленных

проблем: кому и во имя чего приносится жертва, кем и что приносится в жертву; жертва всегда предполагает отречение от чего-то: от чего отказывается герой и чем обусловлено его поведение.

Фабула рассказа вбирает в себя серию нескончаемых испытаний, выпавших на плечи мужика Семена Новикова, у которого и дом сгорел, и урожай на корню побил градом, и чуть не убило в грозу старшего сына. Все сносит и преодолагает мужик, находит выход, казалось бы, из вовсе безвыходных ситуаций, однако высшей воле, материализовавшейся в облике «могучного Ильи», мужик противостоять не может, подчиняется и жертвует, как языческому богу, свою меньшую дочь. Жизнь мужика переполнена испытаниями, мужик словно бы навсегда обречен на утраты. Одна сменяет другую до тех пор, пока не смиряется Семен, до тех пор, пока не приносит обозначенную жертву. Небесное божество принимает жертву, а мужик, принесший ее, «с тех пор зажил счастливо». По авторской логике, жизненные испытания должны быть приняты человеком, он должен принести жертву, требуемую от него самой жизнью. При этом автор обращает внимание на бесправие мужика: он волен выбирать наказание, но не дано ему уйти от него, нельзя избежать того, что предначертано свыше. Мужик сопротивляется обстоятельствам, но они сильнее, и тогда он понуждается на вынужденную жестокость – позволяет убить малолетнюю дочь. Совершает это мужик не потому, что жесток или бесчувствен, а потому, что ему нет другого пути. Чтобы выжить, прекратить нескончаемую череду испытаний, мужик должен принести жертву. Жизнь, обстоятельства, судьба делают человека жестоким, требуя от него смирения.

Главное сюжетное событие происходит жаркой июльской ночью, когда главному герою рассказа – Семену Новикову – во время грозы привиделся Илья-Громовержец, потребовавший о него жертвы: самому себе определить наказание за то, что сопротивлялся высшей воле (сына от удара молнии спас; года назад урожай еще на корню продал, до того как побил его градом; поторопился отстроить сожженный грозой дом). Мужик предлагает сначала трехрублевую свечку в церкви поставить. Потом – пойти на молебен в Киев. Все это отвергается, и тогда мужик предлагает в жертву грудного ребенка: «Ну, девчонку, Анфиску, убей. Ей всего-то второй годок. Девочка, сказать по совести, умильная, – жалко нам будет ее, да ведь, что ж сделаешь? Все не с малым сменить»¹. Небесное божество принимает жертву. Важен тот облик, в котором предстает Илья перед мужиком: «страшный, строгий лик на иконе», представшей перед глазами Семена в грозовую ночь. Мужик видит сначала «белобравого, могучного», «в огненном одеянии, сидящего, как Бог Саваоф,

на мертвенно-синих клубках облаков»(337), существо, говорящее и думающее, как мужик, поступающее по-мужицки. Бунин проявляет себя не только как бытописатель, отлично знающий и крестьянскую жизнь, и народную речь, и народную психологию, склад души русского мужика, но и как мыслитель, способный зародить в душе читателя сомнение: того ли бога слушает Семен? Вынужденная покорность чужой воле – всегда ли оправдана, и необходимо ли смирение?

Языческий, мужицкий бог, каким является Семену во сне Илья-громовержец, лишает мужика самого необходимого для жизни. Мужик выходит победителем из этих испытаний до тех пор, пока не пугается «могучного» призрака, явившегося во сне, пригрезившегося грозовой душной ночью. Страх и покорность (на коленях, с опущенной головой и закрытыми глазами ждет Семен решения Ильи, совещающегося с другими мужиками из своей свиты о том, как должна быть решена участь Семена) приводят к утрате жизненных позиций: герой вынужден отступить от роли строителя своей жизни. Проигрывает он Илье поединок – отдает в жертву малолетнюю дочь, обрывая, тем самым дурную череду испытаний. Писатель привлекает внимание не к безликому существу, которое терпеливо тянет свое ярмо, но к человеку, способному поспорить с судьбой и изменить свою участь. Так формируется оценка: покорность и смирение не всегда продуктивны. Потому жизнь Семена показана словно во тьме, без света, и в конце рассказа мечутся бабы по темной избе в поисках серников, которые никак не могут найти.

Авторская позиция, выражающаяся в композиции, проявляется через систему хронотопов. Художественное пространство обобщает описанные события. Начинается повествование с указания на то, что погоревший Семен захотел поставить новый дом «на большой дороге», «с версту от деревни», в пустом поле, на опушке хлебов» (с. 336). Семен добровольно избирает участь изгоя и выходит «на большую дорогу», обеспечивая таким образом судьбу иную, отличную от судьбы всего рода мужиков, живущих в одной деревне. Автор таким образом намечает желание мужика разрушить порочный круг, о чем говорится в рассказе дважды – один раз указанием места строительства новой избы, второй раз – в словах самого героя, отвечающего на упрек Ильи: «Ты зачем спешишь строиться, отделяешься?»

– Прости, Батюшка, – сказал Семен, кланяясь. – Сухорукий брат мой несчастливый: от него и все беды, думалось» (с. 338).

На смену замкнутому пространству душного деревенского дома приходит пространство нового дома, в котором Семен надеется на новую жизнь. И для этого, еще не достроенного дома, избы, черневшей окнами без рам, харак-

терно было все то же: «... В ней было темно и душно» (с. 336). Стремясь изменить жизнь, Семен по сути ничего не меняет. Внимание к избе «запотолоченной, но без крыши», «зловеще чернеющей проемами окон без рам», сменяющей тесную избу брата, где множество людей теснилось «среди муж», порождает образ-символ, жизни русского мужика.

Второе пространство в рассказе – грозное, пространство открытого всем ветрам поля, где Семен ведет разговор с Ильей. И в открытом мире мужик беззащитен: он только держит ответ, ему позволено придумать себе наказание и ждать решения своей судьбы извне, с закрытыми глазами. Диалог Семена и Ильи – это разговор двух мужиков: Илья рассуждает как мужик, исходит из мужицких представлений и понятий, а реакция Семена на речи Ильи открывает покорность мужика, который хочет, но не может изменить жизнь. Только принеся жертву, мужик меняет и жизнь: «С тех пор зажил Семен Новиков счастливо» (339).

В Семене соединяются способность к сопротивлению жизненным обстоятельствам и покорность. В конечном итоге мужик должен выйти победителем, так говорит финал рассказа; впрочем, размышляет автор его не столько о мужицкой судьбе, сколько о противостоянии человека заурядного, но способного выстроить и свой дом, и свою жизнь, и изменить свою судьбу. В центре внимания автора – герой, способный на жертву малым во имя большего. О неизбежности малой жертвы во имя лучшей жизни в будущем, о неспособности человека противостоять обстоятельствам, о стремлении изменить ход жизни, о непокорности огню и жизни во тьме размышляет И. Бунин.

Вставной эпизод рассказа – сон, который привиделся Семену душной грозовой ночью. Он призван выявить скрытый конфликт, во многом определяющий жизнь русского мужика: подсознательная покорность, подмена истины ее подобием (Илья только похож на Саваофа, но сидит на «мертвенно-синих клубах облаков»), двусмысленность сути мужика, который несет в себе и бунтарство, и покорность.

Повествование о том, что привиделось мужику грозовой июльской ночью, когда потерял он меньшую дочь, позволяет Бунину обратить внимание на скрытые причины происходящих событий. Человек своей волей созидает или разрушает свою жизнь. Писатель, выстраивая парадоксальное повествование, завершающееся фразой о счастье мужика, который принес в жертву дочь, наталкивает читателя на раздумья о том, что в центре внимания должны быть не истоки счастья, а те причины, которые разрушают его, двусмысленность жизненной позиции человека, который сопротивляется безнравственности мира и несет ее в себе. Жертва предполагает добровольно-вынужден-

ный отказ от чего-то значимого в жизни ради чего-то более важного. Жизненный путь человека – жестокое испытание и на стойкость, и на умение жертвовать малым во имя главного. По Бунину, человек, очевидно, вынужден уметь во имя будущего принести жертву, какой бы страшной она ни казалась – только так можно нарушить дурную бесконечность цепи испытаний, через которые проходит человек в своей жизни.

Литература

1. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 3. С. 338. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

«ДАЛЬНИЙ КРАЙ» Б.К. ЗАЙЦЕВА: ПРОБЛЕМА ЖАНРА

М.А. Хатямова
Томск

Роман «Дальний край» (1912) Б.К. Зайцев в одном из писем назвал «сыном-неудачником» за его трудную печатную судьбу и добавил: «Правильно говорят, что родители больше любят несчастливых детей, чем остальных»¹. Несовпадение авторской оценки (известно, что писатель считал роман и повесть «Голубая звезда» лучшими своими дооктябрьскими произведениями) с мнениями критиков, причисливших «Дальний край» к неудачам писателя, побуждает искать новые варианты прочтения произведения.

Роман о революции 1905 г. явно не укладывался в традиционные рамки реалистического эпоса, что констатировала в свое время Е. Колтоновская, обобщившая критические отзывы о нем: «Отдельные картины этого романа свежи и поэтичны и вполне могли бы рассматриваться как самостоятельные произведения (например, все итальянские эпизоды). Но в целом роман не отличается полнотой, стройностью и широтой захвата» (С. 24). Но наиболее пронизательные читатели уже тогда видели в «недостатках» романа его своеобразие. Так, М. Осоргин и Л. Войтоловский восприняли «Дальний край» как произведение «нового литературного исповедания». Позднее, в эмиграции, Г. Струве укажет на биографизм как на важнейшее свойство зайцевской прозы, а близость автора к персонажу обозначит «методом вчувствования»². Г. Адамович в книге «Одиночество и свобода» напишет, что зайцевский реализм «зыбок», «о его реализме хочется сказать: то, да не то»³. Современное отечественное литературоведение вслед за Г. Струве продолжает рассматривать роман как произведение «импрессионистического реализма» (Г. Струве), усматривая его несовершенство в несоответствии замысла (эпическое полотно о революции) и воплощения (лиризм, субъективное начало, импрессионизм стиля)⁴. Т. Прокопов во вступительной статье к собранию сочинений Зайцева призывает оценивать роман по законам «бессюжетного рассказа-поэмы» (С. 24).

Лирическое начало, которое рассматривается исследователями Зайцева как стилевая черта реалистического текста, является, на наш взгляд, порождением принципиально иной структуры – модернистской. Роман «Дальний край» – это не воссоздание революционной эпохи и не воспоминание о ней (что отражено в первых двух названиях замысла – «Друзья» и «Далекий

край)), а переживание эпохи личностью, становление авторского самосознания в период общественных потрясений и обретение истинных ценностей – любви, добра, красоты, самопожертвования, спокойствия, что объединяется автором в понятие «вечность». И сам писатель косвенно указывал на это в письме к Е. Берштейну, говоря о замысле первого крупного произведения: «Я действительно пишу длинную вещь. Займет она не меньше года, и растянется чуть ли не на пятнадцать листов. Название – «Друзья». Тема – жизнь двух товарищей, один из них из интеллигенции, другой из народа вышел в интеллигенты. Это – главная нить, очень много побочных сцен из времен революции, из городской, деревенской и заграничной жизни. Разумеется, переплетено с романами, драмами, расхождениями, примирениями и пр. Если бы разговаривать лично, то мог бы подробнее «изрисовать», а описывать трудно. Скажу, пожалуй, еще: внутреннее содержание – развитие личности» (С. 598).

Принцип модернистского миромоделирования организует все уровни текста романа «Дальний край». Критика не раз указывала на схематизм и «психологическую непрописанность» образов-персонажей. На наш взгляд, персонажи в романе являются воплощением неких авторских идей, поэтому им недостает психологической разработанности. Три главных героя – Петр, Степан и Алеша – воплощают важнейшие пути личностного самоопределения в современную эпоху: интеллигент, революционер и «эпикурец». Эпиграф «Идите и вы в виноградник мой» (Матф. 20, 7) – отсылает к притче о рабочих, содержание которой задает координаты авторской оценки поступков героев: «Идите и вы в виноградник мой, и что следовать будет, получите», «Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных» (Матф. 20, 16). Петр, человек внешне неяркий и негероический, но глубокий в своем стремлении познать сущность бытия, найти свою дорогу к истинной, праведной жизни, оказывается у Зайцева «избранным». Не случайно финал романа открыт в будущее Петра, Лизаветы и их ребенка. Линии же Степана и Алеши (служение социальной идее и своим страстям, «живой жизни») оказываются «тупиковыми», завершаются смертью: Алеша внезапно гибнет на охоте, а Степан идет на смерть, чтобы смыть с себя кровь убитых им людей. Однако «избыточный» параллелизм судеб героев, повторяемость в каждой судьбе одних и тех же жизненных коллизий (несостоявшееся инженерное образование, увлечение революцией, первая влюбленность, затем настоящая любовь, причем к одним и тем же женщинам (Петр и Алеша – Ольга Александровна, Петр и Степан – Лизавета), путешествие в Италию, появление детей (Степан и Петр), болезнь как предостережение свыше о ложных жизненных целях (Алеша и Степан), поразительно схожее пере-

живание природы и Италии) создают ощущение «взаимопроницаемости» персонажей, которые, при внешних различиях, являют собой инварианты одного сознания, одной судьбы. А три сюжетные линии, в определенном смысле дублирующие друг друга, не дают эпической широты и объемности изображения.

В наиболее явном виде прием модернистской заданности обнажает система женских образов. Все героини (Лизавета, Клавдия, Полина, Ольга Александровна, Анна Львовна, Верочка) являются воплощением соловьевского мифа о Вечной Женственности. Женщины в романе противопоставлены мужчинам в своей изначальной, почти инстинктивной способности любить, жертвовать собой и ощущать красоту бытия. Герои-мужчины, чьи поиски носят рациональный характер, обнажают свою истинную суть именно во взаимоотношениях с женщинами, в ситуации «русский человека на randevu».

Пространство романа – это также пространство авторского сознания. Герои перемещаются из Петербурга в Москву, из города на природу, совершают поездку в Италию, которая для всех оказывается раем, истинной родиной. Авторские оппозиции Петербург – Москва, город – природа, Россия – Италия, земля – небо (звезда Вега) и образы-символы Италии и Голубой звезды пространственно организуют лирический сюжет романа. Зайцевская Италия – символ вечности, красоты и культуры, страна любви. Именно туда все герои совершают бегство из дисгармоничной России. Италия дарует им, пусть на короткое время, согласие с самим собой, покой и счастье. Авторская поэтизация Италии «распределена» по персонажам, одинаково ее переживающим.

Модернистская природа зайцевского романа обнаруживается и в повествовании, где посредством голосов разных персонажей транслируется одно сознание. Повествование как будто организовано с точки зрения героя, но слово всезнающего и всевластного автора-повествователя постоянно вторгается в несобственно-прямую речь героя, благодаря чему и обнаруживается полная несамостоятельность сознания последнего от автора: «Вместе с другими Степан с Клавдией выбежали на середину. Как другие, шагая, пели песни с нескладными словами. Но как всем эта песня, это удивительное шагание и эти флаги туманили душу! В толпе, идущей во имя *чего-то* (курсив Б. Зайцева. – М.Х.) есть странный, большой восторг. Он сплавляет в одно этих разных людей, и оружие, пулям противопоставляет цельный душевный организм. Степан шел с Клавдией рядом, пел и, видя слезы, блиставшие в ее глазах, чувствовал дрожь в своем горле, казалось, сейчас звук сорвется. Сердце его светлело, делалось легче, вольней. Казалось, для этого можно жить. Казалось, глядя в синеву неба, что в общем горячем потоке можно идти на

смерть и самую смерть встретить радостно» (С. 394). В определенные моменты автор-повествователь, открыто демонстрирует собственную «причастность» к тому, что происходит с персонажами: «Нынче был особенно вкусен воздух, особенно весела Москва, особенно хороша полоска багрянца на закате, необычно хрустел под ногами снег (...) Никогда больше не пахло так разрезанным арбузом. Вряд ли найдется и извозчик, что мчал бы так легко, сквозь снег и ветер, Петю с Лизаветой в их родные края. Это бывает лишь раз. Те, кто это знает, остановятся на минуту, взглянут, улыбнутся и пойдут дальше. Так всегда было, так и будет» (С. 440). Речь персонажей слабо индивидуализирована (за исключением речи Лизаветы), что также «работает» на монологическую структуру повествования.

Таким образом, ранний роман Б.К. Зайцева «Дальний край» в определенном смысле программное произведение писателя, все последующее творчество которого становится осмыслением собственных духовных поисков.

Литература

1. Зайцев Б.К. Собрание сочинений. М., 1999. Т. 1. С. 598–599. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
2. Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 266.
3. Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 107.
4. См.: Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. Автореф. дис... докт. филол. наук. М., 1995. С. 32; Драгунова Ю.А. Проза Б.К. Зайцева 1901–1920 гг. Автореф. дис... канд. филол. наук. Тверь, 1997. С. 94.

ТИП ГЕРОЯ-БЛАГОДЕТЕЛЯ И ЖАНРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ В ПРОЗЕ Е. ЗАМЯТИНА

А.С. Сваровская
Томск

Уже в повестях Е. Замятина 1910-х гг. (очевиднее других – в «Алатыре») появляется герой, занимающий особое место в системе персонажей. Сознание Замятина как художника и мыслителя было пристрастно внимательно к тому человеческому типу, который обозначен как «благодетель». В контексте замятинской прозы и в связи прежде всего с романом «Мы» семантика «благодетеля» от словарного обозначения его как «человека, который оказывает кому-нибудь покровительство из милости», прирастает такими смыслами, как «наставник», «лидер», тот, кто берет на себя бремя преодолеть наличный уровень общественного бытия, индивидуального и массового сознания, предложить человечеству вариант безупречного и гармоничного существования.

Тема подлинного наставничества возникает в повести «Уездное» (1912 г.) в сюжете взаимоотношений отца и сына, которого отец пытается вывести в область умственных и духовных усилий. Подобные попытки пересилить «утробность» уездного недоросля, отстоять культурную и религиозную основы жизни терпят крах: повесть завершается превращением Анфима Барыбы в «нелепую русскую каменную бабу».¹

Начиная с «Алатыря» (1914 г.) актуализация коллизий наставничества, покровительства, учительности происходит в связи с кардинально иной маркированностью персонажей, претендующих на статус покровителей. Они оказываются носителями губительных идей подавления человека. В повести «Алатырь», где оформляются многие содержательные аспекты будущей антиутопии, впервые возникает и слово «благодетель», и фигура князя-почтмейстера, воспринятого в таком качестве мифологическим сознанием алатырцев. Князь притягивает алатырских невест как потенциальный спаситель от постигшего бесплодия, а предлагаемый им язык эсперанто придаёт новоявленному «благодетелю» ореол таинственности и могущества.

«Благодетельные» устремления героя разбиваются о косную материю провинциальной жизни. Герой, разоблачаемый как «князь мира сего», готов к такому исходу, воспринимаемому как справедливое возмездие живой жизни за посягательство на ее права. Наличие в системе персонажей пародийных двойников князя (исправника и протопопа), с одной стороны, усиливает

авторскую мысль о тщетности умозрительных схем подчинить себе материальную плоть мира. С другой стороны, в повести намечается проблема губительных для национального организма последствий подобных «благодетей». Исправниковы хлебы низводят идею Духа Святого до голубиного помета, искусственный язык грозит профанированием ценностей народной культуры и размыванием самобытности национального сознания.

Взаимодействие идеи и ее носителя с законами органической жизни происходит в системе поэтики, наследующей признаки классической психологической прозы, хотя справедливо отмечается своеобразие замятинского психологизма: опора на внешние признаки, телесные приметы, содержащие зерно характера.² Герой-благодетель наделен судьбой (семейная драма, желание в письмах восстановить отношения с прошлым), причастен к национальной почве, и это сообщает ему и неоднородность, и драматизм внутренней жизни.

Поэтика «английских» повестей – «Островитяне» (1917 г.) и «Ловец человеков» (1918 г.) – заметно сдвигается в сторону условности, гротеска как форм универсализации изображаемого современного мира. Утверждаемый в критических статьях неореализм мыслился Замятину как «синтез фантастики и быта», когда «сдвинутыми, фантастическими... являются самые привычные формулы и вещи».³ Фигуры благодетелей в этих повестях представлены викарием Дьюли и мистером Краггсом. Поэтика гротеска становится способом создания универсального типа духовного тирана. Шаржированный портрет викария коррелирует с его моноидеей – уберечь всех прихожан от их стихийно-непредсказуемой человеческой природы. Мессианское самосознание становится доминантой не только социального поведения героев, но и их частного существования. Викарий Дьюли, автор «Завета Принудительного Спасения», уверен, что жизнь и его семьи должна стать «стройной машиной» (с. 262). Характеристикой неумолимой рационалистической логики «спасителей» становится метафора «железной цели». Дьюли и Краггс узурпируют статус жреца – главы друидов у древних кельтов. В глазах общества друиды являлись носителями высшего знания, хранителями исторической традиции. В «Ловце человеков» духовные ценности друидской культуры обернулись фанатизмом новоявленного жреца Краггса. Обладание властью в совокупности с даром слова задает его образу дьявольский масштаб, а показное благочестие Дьюли в «Островитянах» прозрачно вуалирует его деспотическое своеволие, тем более страшное, что включает в себя комплекс жертвенности, формальное служение общему благу обитателей Джесмонда. Не случайно одно из значений имени Дьюли – «должный, обязанный». Однако другой перевод его имени – «двойственный, состоящий из двух частей». Фигура проповедника-диктатора не сохраняет монолитности;

возникает зазор между внешними проявлениями идеологизированного сознания и загнанным глубоко в подсознание «телесным» Дьюли, требующим вестественной реализации.

Источник тайного внутреннего неблагополучия героя – страх перед людьми, не поддающимися его религиозной экспансии. Он теряет красноречие от алогичной манеры общения Диди, пасует перед стихийным О'Келли, наконец, открывает в себе самом пугающую уязвимость перед греховными соблазнами. Устойчивой метафорой сокрушенного монолита становится поезд, сошедший с рельсов и валяющийся вверх колесами под насыпь. Таким образом, герои-благотетели «английских» повестей при всей гротесковости образного строя произведений, предельной редуцированности характерологических признаков не так далеко отстоят от фигуры алатырского князя-антихриста: за ними также сохраняется драма несовпадения с собственными идеями «принудительного спасения» и «борьбы с пороками».

Об образе Благотетеля в романе «Мь» (1920 г.) существует большая научная литература⁴. Представляется необходимым актуализировать тот аспект семантики, который так иначе связан с одной деталью его облика, – руками. Впервые они явлены как атрибут каменного изваяния: «...лица снизу не разобрать... но зато руки... Так иногда бывает на фотографических снимках: слишком близко, на переднем плане поставленные руки – выходят огромными, приковывают взор, заслоняют собой всё... И вдруг одна из этих громадных рук медленно поднялась – медленный и чугунный жест – и с трибун, повинувшись поднятой руке, подошел к Кубу нумер». (С. 574). Сцена казни непокорного поэта материализует метафору «рука судьбы»: «Тяжкий, каменный, как судьба, Благотетель обошел машину кругом, положил на рычаг огромную руку... Всё это было как чудо, это было – как знамение нечеловеческой мощи Благотетеля» (С. 575). В другой записи обыгрывается еще одна метафора: «Благотетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благотетельными тенётами счастья...» (С. 627). Тема рукотворности судеб обитателей Единого Государства, то есть их обусловленности волей Благотетеля, обретает демиургическое измерение: Благотетель рукотворными усилиями организует созданный по рациональной утопической схеме социум.

Жанровая природа антиутопии предполагает не только изображение гипотетически реализованных утопических замыслов, но и проверку их состоятельности опытом индивидуальной судьбы, проживаемой внутри нового миропорядка. Антиутопическая стратегия и проблематика не только отменяют, но и тесно взаимодействуют с романной структурой: «Антиутопия имеет в своей основе эпическое романное начало, выступающее в ней в специфической преломлении».⁵ Неоспоримое присутствие романного качества замятинской ан-

тиутопии – наличие конфликта главного героя с миром и его духовные метаморфозы, происходящие в широком контексте соприкосновения с различными сферами существования. Возникновение внутри дневника героя (поначалу официального и предназначенного для публичного чтения) романых коллизий втягивает в них других героев, в том числе Благодетеля, который на короткое время превращается из статуарного нерассуждающего идола в вынужденного собеседника Д-503. Диалог диктатора и гражданина Единого Государства призван продемонстрировать уклонившемуся от заданного распорядка номеру патерналистскую тактику социального поведения верховного властителя. Благодетель следует и модели сократического диалога, когда собеседники равны, когда взаимные гносеологические усилия рожают истину. Сократоподобие Благодетеля гораздо глубже внешней пародийности, способной вызвать только смех: «... я засмеялся – поднял глаза. Передо мной сидел лысый, сократовски лысый человек, и на лысине – мелкие капельки пота. Как все величественно – банально и до смешного просто. Смех душил меня, вырывался клубами» (С. 669). Кажется бы, смех должен был освободить героя от страха, но этого не происходит, Д-503 подавлен «интеллектуальным детерминизмом»⁶ Благодетеля – «Сократа», который убеждает в правоте и жертвенной миссии всякого тирана, чья жестокость является оборотной стороной алгебраической любви к человечеству. Рационалистически безупречные словесные аргументы дополняются жестовым рисунком: «... рука двинулась стопудово-медленно поползла – на меня уставился палец...» (С. 668) – и закрепляют за словом Благодетеля императивный смысл.

Победительность Благодетеля тем очевидней, что сцена их встречи с Д-503 была последней сшибкой двух версий и перспектив развития жизни. До того антагонизм героев был столкновением двух демиургов, творцов двух текстов, построенных по разным законам. Благодетель организует созданный его волей и почти мускульными усилиями (капельки пота на лысине) мир по законам умозрительных утопических схем. Автор дневника позволил себе усомниться в онтологичности такого мира. Он поймал себя на том, что готов считать окружающих «производными от нарративного акта»⁷: «Разве я не населил вами эти страницы?» (С. 568). Эмпирическая реальность Единого Государства развоплощается в процессе оформления на страницах дневника Д-503 романной реальности, в координатах которой герой и реализует себя как романый герой. Его возлюбленная формулирует идею незавершаемости «романной» судьбы человека: «Человек – как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» (С. 638). Опозиция Д-503 и Благодетеля завершается возвращением того и другого в утопические законы существования как непреложные и единственно реальные.

Таким образом, проза Е. Замятина дает немало оснований для выделения такого типа персонажа, который может быть обозначен как «благодетель». От ранних повестей к роману «Мы» данный тип наделяется различным содержанием и обнаруживает связь с жанровой природой произведений. Герой – благодетель в его образном воплощении претерпевает заметную трансформацию. Невыделенность из национального пространства делает его фигурой драматической и психологически неоднотонной. Удаление от во многом реалистических произведений 1910-х гг. к «английским» повестям укрупняет «благодетелей» как духовных деспотов, хотя и оставляет «зазор» между внешней монолитностью и внутренними желаниями. В романе-антиутопии «Мы» Благодетель располагается между законами утопии и недолгой имитацией романной динамики. В финале он окончательно обретает семантику универсального диктатора.

Литература

- ¹ Замятин Е.И. Избранные произведения. М., 1989. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ² См. об этом: Шайтанов И. Мастер // Вопросы литературы, 1988. №12.
- ³ Замятин Е.И. Новая русская проза // Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 94–95.
- ⁴ См., например: Недзвецкий В.А. Благо и Благодетель в романе Е. Замятина «Мы» (О литературно-философских истоках произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1992. Т. 51, № 5. С. 20–27.
- ⁵ Колосийцева Е.Ю. К вопросу о жанровом статусе литературной антиутопии // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы. Книга IX. Тамбов, 2000. С. 57.
- ⁶ Фролов Э.Д. Огни Диоскуров. Античные теории переустройства общества и государства. Л., 1984. С. 76.
- ⁷ Дубин Б.В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов // Тыняновский сборник. 4-е тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 170.

К ЖАНРОВЫМ ИСТОКАМ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

В.Н. Сузи
Петрозаводск

Обстоятельства создания произведения и признания автора в жанровых предпочтениях порой невольно обнаруживают некое устремление, не всегда отчетливо сознаваемое самим автором.

Замысел «высокой трагедии» о Христе и его апостолах возникает у Блока в исход Рождества, а осуществляется в Святки (по поверьям, это время разгула бесовской силы). В то же время поэт исповедуется: «...И опять очень хочу драматической формы, а где-то вдали – трагедии»¹.

Совершенно определенно Блок тяготеет к трагическому мироощущению, связанному с дионисийским культом. Это обусловлено его сугубым лиризмом, питаемым погруженностью в музыкальную стихию, в музыку «сфер». «Дух есть Музыка», – категорически утверждает Блок. И на этом основании заявляет: «Ничего, кроме музыки, не спасет.... Но музыка еще не помирится с моралью. Требуется ... действительно похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы музыка согласилась помириться с моралью»².

Но есть музыка космоса и музыка личного Логоса, «музыка» итога и музыка Истока. Это различие игнорировал Блок, для которого «различение духов» составляло неразрешимую проблему³. Поэт подменяет причину следствием, нарушает ценностно-смысловую иерархию, разрушает структуру, строй, Божественный и космический лад, возвращая мир в хаос и небытие. Так происходит «рождение трагедии из духа музыки». Неразрешимость антиномии приводит Блока от сакрализации творчества к исповедуемому символистами оправданию зла⁴. Происходит подмена культового объекта: Творца – творением, истока – процессом и результатом, личного – безличным.

Организирующая поэму стихия музыки переплетена со стихией света и тени. Но единый, казалось бы, аудио-визуальный ряд внутренне распадается, дан диссонансно, контрапунктно, синкопически («Черный вечер – Белый снег»). У Блока господствует вихревой перебив ритма, угрожающий возвратом в хаос. Музыкально-световая «гармония» финала отдаст безысходностью, обреченностью движения по кругу, мерно звучащим и щемящим душу исходом в никуда, Requiem'om⁵.

Блок непроизвольно влечется к органической телесности Космоса, а не к организующему мир Логосу. Его манит стихийная изменчивость лика жизни, а не предвечная тайна Смысла. По замечанию П. Сувчинского, он – поэт пути, а не образа. Его позиция – в приоритете «живой жизни» над смыслом. Отсюда – туманность, размытость его (по выражению Н.А. Бердяева) «мутных ликов», слепая мгlistость образов. И он же – оглушенный какофонией мирового оркестра «слепой скрипач» из «Моцарта и Сальери».

Из признания определяющей в бытии роли музыки рождается блоковское увлечение театром как синкретическим искусством современности: «Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни...»⁶. И далее: «Романтический театр соответствует тому удесятеренному чувству жизни, которое характеризует романтизм вообще. <...>... Во всяком романтическом произведении заключено всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества...»⁷. Отсюда у символистов вырастает задача теургии (миросозидание, «преображение» мира средствами искусства и по законам чувственной красоты). В театре музыкальное начало игры жизненных сил, «круговой поруки» (натуральной «соборности») явственно противостоит началу логосному как духовно-соборному. Это и есть противостояние естества и духа, порождающее жажду теургического («всединства») (чреватого тотальностью).

Рабствование красоте требует своего оправдания насилием над реальностью по законам земной «правды»-справедливости. Насилие же над жизнью освящается поклонением красоте. Над культурой серебряного века витает дух тотального античного эстетизма и мифотворчества. Не случайно Вагнер, Стравинский, Мейерхольд провозглашали родственность революции и искусства, исторического и поэтического творчества как родового акта. Перестановки, подмены, замещения здесь принимают культовый характер.

Рождение человека-артиста («homo ludens», гения и героя одновременно) становится возможным из призрачной «почвы». Театрально-игровое (как сцены, лика, зрака) и логосное (книги, знака) восприятие мира оказались смешаны. Отсюда – совмещение темы Гамлета и Христа в мотиве жертвы у Блока (аналог, но иначе выстроенный находим у Пастернака).

Возникает несправедливый вопрос: поэма Блока – трагическая или драматическая по истокам? Трагедия, жанр, рожденный античностью, прадионисийскими культурами, предполагает возмездие от Рока без вины виноватому (то есть полную несвободу героя, вневличное его существование). Драма открывает возможность искупления вольной или невольной вины.

Блок влечется к трагедии, но не в состоянии игнорировать опыт Драмы, опыт откровения. Поэтому у него «герои» (трагические маски) действуют

под евангельскими именами. Но сюжет поэмы ничего общего с Писанием не имеет. Он сугубо трагедийен. У кровавого заклания «Катки» сюжетных и смысловых связей с Евангелием не обнаруживается. Читателю предлагается соединение несоединимого, к тому же при отдании предпочтения низшему перед высшим. Отсюда – горестное восклицание автора по поводу своего «Исуса»: «Надо Другого». Остается вопрос, кого именно: истинно евангельского Христа или Диониса (Эроса, Аполлона и пр.), несовместных со Спасом, как «гений и злодейство».

Происходящее в поэме предстает проекцией прошлого и будущего, включено в «замысел» через нагнетение образов Писания, придающих действию (вопреки авторской воле) цену «игры в бисер», игры смысловых бликов, отблесков Логоса. Однообразно-судорожное движение процессии завершается ее «вознесением» из бытового во внемирный план. Персонажи предстают всего лишь масками реальных лиц. «Исус» в ней – бог из машины – при всей обусловленности его введения автором оказывается не востребован никем, выглядит аллегорией. Разгулу стихийных и душевных страстей недостает воли, свободно избираемой цели.

Ориентация поэмы на проходящие фоном (например, в пушкинских маленьких трагедиях) поврежденность мира дает ей статус художественно-исторического документа, но – отнюдь не смысловую опору. Это связано прежде всего с различием мировоззренческих позиций и поэтических задач авторов. Если «маленькие трагедии» – это «опыты в драме», то Блок ставит свой опыт, поверяя гармонию Замысла – алгеброй истории и теургии, исторического и поэтического творчества, небо он поверяет «почвой» социальной действительности, смешивая «жанры» – поэзию и жизнь.

В 1919 г. поэт заявляет: «Трагедия, уйдя в сторону в «Борисе Годунове», замерла на неподвижной точке в «Грозе» и Ал. Толстом, она еще не развернулась и вся в будущем»⁸. Он Страшный суд переносит в современность, Апокалипсис воспринимает как неизбежное «возмездие». У него воздаяние предстает в категориях ветхозаветности и античной трагедии, а «жизнь будущего века» он чает как ее развязку, финал⁹. Так чувствует мир «безнадежный лирик» (Н. Бердяев).

«Блок накалялся до чувственного ясновидения, оставаясь всегда в тумане чувственного цепенения...»¹⁰. Он видел «кругом огни, огни, огни» («огонь, опаляющий Отца), но не признал нетварный Свет Сына. Его поэзия усвоила «заклятие огне и мраком», но так и не узнала, что «есть покой и воля» Царствия Небесного, для нее этого Божественно-эпического «покоя нет».

В поэме, вопреки (или благодаря?) жизнеподобию ситуаций и деталей, действует даже не иррациональная, а изнаночная логике внебытия. Истори-

ческая и зеркально отражающая ее поэтическая действительность оказались всецело подчинены преисподнему миру зазеркалья, беспокойной логике непрестанного, себе обреченного оборотничества Реальности оказываются заданы размеры балаганной сцены и одновременно – космического катаклизма. Перед читателем-зрителем разворачивается вселенский «карнавал», но с подлинным, а не «клюквенным» жертвоприношением.

Клишированное действие призвано вскрыть смысл изображаемого. Но смена масштаба не превращает мысль в Замысел. Помянутое все и неосмотрительно поврежденное Имя лишь усиливает тоску и ужас¹¹, ибо без любви произнесенное слово оборачивается хулой и возмездием за забвение происхождения его от Творца, за безответственность.

От имитации Образа веет гибельным, тотальным *terroris futuri*, вселилием древнего рока. «Только буря долгим смехом заливается в снегах». Этот «долгий смех» – *risus terroris* – смех ужаса. «На потуги культурного псевдобессмертия да отвечает демоническим хохотом», – замечает С. Булгаков.

В поэме некто Незримый («снежная маска») управляет стихиями и вольницей. Возникает ощущение иллюзорности, призрачности происходящего, марионеточности действующих лиц, персонажей, скрывающей зияние ничто¹². Погоня за Призраком (материализовавшейся Тенью отца Гамлета) оборачивается западней, ловушкой для ловцов. Тяжелая поступь надзирающего патруля в конце поэмы напоминает поступь Каменного гостя. Грядущее выступает «гостем» из прошлого в образе настигающего возмездия. Феномены оборотничества и самозванства определяют всю тональность поэмы (например, образ «пса»-оборотня-«волка»).

Отвержение вольной Жертвы, Ее подмена (креста и Спаса – «Эх, эх, без креста», «От чего тебя упас золотой иконостас?») – огнем и кровью: «мировой пожар в крови. Господи, благослови») порождает фантомы – «призраку» необходим «державный шаг», «бездне» – «кумир на бронзовом коне», пустоте – каменная поступь Командора, преступлению – оправдание и признание его права и статуса. Все это – материализации духовного Ничто.

Совершенно очевидно, что перед нами современная мениппея, произведение переходного жанрового состояния, вобравшее и усвоившее элементы смежных (а порой и противоположных, таких, как эпос и лирика) жанровых разновидностей. Вместо задуманной «высокой трагедии» у Блока получилась поэма – синтез лирики, героики (одического, гимнического жанра) и драматического раешника с элементами эпической описательности. Неразличение духа трагического и драмы порождает литературную трагикомедию, буффонаду, «мистификацию», фарс. Чаемое творцами серебряного века «синтетическое» искусство революционной эпохи, сотворение «нового неба и но-

вой землю», по сути – смешение всяческого во всем вместо соборного всеединства. Подмена обусловлена культивацией творимой культуры, а не Творца. Уже не культ питает культуру, а она в теургии узурпирует его статус, диктуя законы социуму. Социализация (обмирщение) культа усугубляется эстетической тотализацией быта.

Порождающее его смешение бытгийственных «жанров» – быта и бытия, культуры и культа – ритуализует (освящает) насилие и/или разрушает созидательный «миф», приводит к оправданию кровавого фарса, создает деструктивный культ. Так в национальном «опыте бездны» сопрягаются «поэзия и жизнь», быт и образ поэта. Если Пушкин предостерегал от русского бунта, то Блок его приветствует. Он влечется к тем русским мальчикам, кому «чужая головушка полушка, да и своя шейка – копейка». Историческая же реальность превзошла самые мутные и страшные его прозрения.

Жанровая ориентация произведения опосредованно связана с его сюжетной коллизией и типом героя, отражающим характер его отношений автором как своим творцом¹³. Но этот ряд обоснований нашей позиции опускаем за недостаточностью места.

Литература и примечания

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. VIII. С. 164. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Блок. Дневники от 4 марта 1918 г.

³ О. Манделштам резонно замечает: «Но музыка от смерти не спасет».

⁴ «Но в том именно верховное право (оно же и обязанность) художника, чтобы единственно художественными средствами обращать противоречия нравственного сознания в согласный строй примиренной с божественными законами души, говорящей ему свое да внутренним прозрением красоты – раньше чем это да исторгнут у мятежного духа последним разумением правды. Истинное искусство – всегда теодицея; и недаром сказал сам Достоевский, что красота спасет мир. Эгоистическое удовольствие Лукрециевых согладатаев чужой гибели – апофеоз скупого самосохранения личности; целостное успокоение и очищение...» (Вяч. Иванов. Древний ужас // Дионис и праднионисийство. С. 327).

⁵ Комментарием к сказанному могут служить следующие слова: «Дух Божий носился над Хаосом. Хаос – это гул, а гул не всегда музыка. <...> Музыка начинается там, где стихия таинственно сочетается с числами, с законностью. <...> В нашей жизни есть начало музыкальное и есть начало религиозное, ибо в религии, и только в ней, стихия и законность не противопоставлены, не взаимно исключаются, а сочетаются, пронизывают друг друга» (Сувчинский П.К. К преодолению революции // Евразийский Временник. Берлин, 1929. Т. 3. С. 67).

⁶ Блок А. Т. VI. С. 130.

⁷ Блок А. Т. VI. С. 370. Здесь существенно сопоставление искусства с «живой жизнью», категорией, введенной и остро прочувствованной романтизмом. Но рассмотрение этого аспекта непомерно расширило бы наш доклад.

⁸ Блок А. Т. VI. С. 130.

- ⁹ «При трагическом мироощущении нет связей, а есть только разрывы, надломы, концы. Точно смерть много раз врывается в человеческую жизнь, но лишь не в окончательном своем явлении – пресечения жизни, а в ослабленных предвещающих признаках – разлуки, измены, ссоры... Обреченные на бремя такой жизни – много раз, лицом к лицу видят признаки смерти, живыми переживают ее жгучую смертную тоску. Такая кара – удел чувственности...» (Сувчинский П.П. Типы творчества (памяти А. Блока. Блок и Пушкин) // Вестник МГУ. Филология. 1991. № 3, май-июнь. С. 56).
- ¹⁰ Сувчинский П.П. Указ. соч. С. 57.
- ¹¹ «Страх тоски и тревоги – существенный признак бесовидения, указываемый агиографической литературой» (Без автора. О Блоке // Литературная учеба. 1990. Кн. 6. Ноябрь-декабрь. С. 96).
- ¹² Маска (в древности) появилась как слепок с мертвого лица, но не в память живущим об ушедшем, а надевалась на мертвое лицо для знания его в том мире ибо смерть безлика. Видеть мертвый лик – узреть бездну небытия, смерти. Лицедейство, персонификация, сотворение (надевание) масок – иллюзия защиты от смерти, ибо сокрытие истинно живого. Потому актерские маски (лицедеание) есть маски смерти, мертвые лики. Преграда от смерти становится свидетельством ее господства в жизни.
- ¹³ У Блока, естественно, представлен не агиографический с культовой, а сугубо литературный извод с культурной традицией жанра мьгарств – хожений (ср.: упоминание «хожения Богородицы по мукам» Ив. Карамазовым в его испанской Легенде, параллели блоковской «парусни», явлению). Специфика сюжета, жанра, образом (через апокриф, легенду, литературу) задана поэтическим символом веры, не безразличной к форме своего выражения. В отличие от Блока, по мысли Бердяева, «...Пушкин и Тютчев... знали другие пути восхождения, кроме лирических».

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЗЫ В.В. РОЗАНОВА КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА

Ж.В. Пушкарева
Новосибирск

Трилогия В. Розанова («Уединенное» и два короба) «Опавших листьев») – уникальное в своем роде произведение, органично вписывается в художественный поиск начала XX в., одной из важнейших тенденций которого являлась максимальная активизация личностного начала, вторгающегося в ткань художественного повествования, влекущего за собой существенные жанрово-структурные изменения.

Органически вписываясь в общий поиск эпохи, проза В. Розанова в то же время стоит особняком, не имея по существу сколько-нибудь близкого жанрового образца и перекликаясь по своей структуре с самыми различными жанровыми формами: близкими и дальними по времени, «разнокачественными» в эстетическом отношении. Назовем упоминаемые в исследовательской литературе о Розанове прецеденты подобных жанровых соответствий: «Исповедь» Руссо, «Опыт» Монтеня, «Мысли» Паскаля, «Дневники» Ф. Достоевского, «Листопад» Рцы (И.Ф. Романова), «На летучих листках» А. Голенищева-Кутузова¹. Спектр возможных сопоставлений достаточно широк и приводит к различным выводам.

Произведения В. Розанова словно обнаруживают «протеические» свойства, противясь четкой жанровой структуризации. При выявлении исходных типологических параметров розановского жанра плодотворным представляется полицентрический принцип², преимущество которого перед моноцентрическим заключается во взгляде на жанр как на феномен единства множества факторов.

Жанр видится как устойчивое и одновременно подвижное единство содержательно-композиционных начал и, что очень важно при разговоре о прозе В. Розанова, интонационной (лексико-стилистической) маркированности жанра как специфической формы высказывания³.

Если рассматривать жанр с точки зрения мирообъясняющей семантики, то трилогия В. Розанова представляет собой образец структуры, где подчеркнута субъективное переживание культурно-бытового опыта является жанрообразующим.

Особая сфера трилогии – авторский план, реализующийся как единство трех жанроопределяемых компонентов: «я», «не-я» (персонажи, окружаю-

щие «я») и «сверх-я», размыкающее поле авторского «я» к сферам бытия. В результате действия разнонаправленных импульсов авторское «я» (во всех своих вариациях, «масках») и персонажи («не-я») оказываются подвержены взаимозаменам, перемещениям, циклическому движению в сфере пограничных миров, выходя в итоге на уровень иных, более сложных субъектных преобразований.

Наряду с открытым субъективизмом «сверх-я» объясняет присутствие в тексте иного начала: в оппозиции «я-бытие» знаком духовной активности становится второе составляющее. Подобный сдвиг требует замещающих конструкций, которыми становятся вещи и предметы, взятые «от подошвы до вершины, метафизической подошвы и метафизической вершины»⁴. Автор, утрачивая телесность, как будто передает созидательную функцию самому бытию, порождающему и предметный мир, и творческую личность. Отметим при этом, что речь идет лишь о «затушевывании» авторского начала, а не о принципиальном упразднении его доминанты. Намечается некий сдвиг, размывание границ между сферами «я» и «сверх-я», демонстрирующие постоянно действующий эффект совмещения структурных планов, их подмены друг другом.

Многочисленные взаимопереходы авторского плана приводят к возникновению взаимообогащенных образов, к их потенциальной открытости, смысловой незавершенности, к балансированию на грани художественного и внехудожественного миров⁵.

Очевидна жанрообразующая роль авторского начала, сконцентрировавшего систему связи «я», «не-я», «сверх-я» через идею демиургической свободы, оправданной Божественной отмеченностью: «слияние своей жизни, *fatum*'а, особенно мыслей и, главное, писаний с Божеским «хочу»... иногда... я чувствовал, что говорю какую-то абсолютную правду, и «под точь-в-точь таким углом наклона», как это есть в мире, в Боге, в «истине в самой себе»⁶.

Автор постоянно устанавливает и подвергает опытному наблюдению циклическую закономерность связей личности с различными сферами бытия, столь динамичную, что представить ее в статике невозможно. Создается жанр, чуждый устойчивости. Наблюдается картина жанровых импульсов формы, не принимающей в итоге облик четко проявленной структуры.

Специфика субъектной организации предполагает внесюжетное развитие содержания и тесно связанную с ним фрагментарность, в значительной степени определяющие структуру прозы.

Особую роль выполняет обширно представленный план авто-метаповествования. Авторское «я» – сложный образ, существующий одновременно в нескольких плоскостях созданного художественного мира. Присутствуя как равный среди

других персонажей, он может в то же время перемещаться в иную плоскость, выступая непосредственно в роли творца, создателя произведений, обращаясь при этом к читателю с комментариями. С одной стороны, текст зарыт, самостоен, с другой – строится по типу произведений, «воссоздающих сам принцип неоконченности»⁷, предполагающих многократное и произвольно-фрагментарное перечитывание, смысловые приращения и пр.

Оговаривая причины, способы создания книги и условия бытования ее в читательском восприятии, автор особым образом завершает его. Автор обозначает предельные возможности текста, высказываясь о нем как о некоей идеальной целостности, существовавшей в творческом воображении до реализации. Фрагменты текста перестраиваются из последовательно-линейного ряда в циклический, располагаясь вокруг структурного стержня, созданного автором. Они надстраивают над текстом некий план метаповествования, обеспечивая целостность произведения. Скрепляющий компонент авторского метаплана объединяет образный объем отдельного фрагмента и цикла фрагментов.

Фрагмент как структурная единица прозы В. Розанова видится «осколком» универсальной картины мира, объединяющимся со многими другими «звеньями» в процессе духовного самоопределения личности.

Литература

- ¹ См. об этом: Федякин С.Р. Жанр, открытый В.В. Розановым // Розанов В.В. Когда начальство ушло... М., 1997; Снявский А.Д. «Опавшие листья» В.В. Розанова. М., 1998.
- ² Назовем жанровые теории М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова, Н.Л. Лейдермана, Л.В. Чернец и др.
- ³ Методологической опорой подобной трактовки являются труды М.М. Бахтина. См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- ⁴ Розанов В.В. Уединенное. Опавшие листья // Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 89.
- ⁵ Постоянные упоминания исторических и реальных лиц отмечали А.Д. Снявский и Л.Я. Гинзбург, указывая на размытость границы между литературой и реальностью в прозе В. Розанова. См.: Снявский А.Д. Указ.соч. С. 129; Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 46; А.Д. Снявский особо подчеркивал амбивалентное равновесие оппозиции «жизнь – литература» в прозе В. Розанова: с одной стороны, авторская декларация «преодоления литературы» есть свидетельство выхода не в жизнь, а в новый жанр; с другой – финальная разомкнутость текста обозначает открытую перспективу жизни.
- ⁶ Розанов В.В. Указ. соч. С. 63.
- ⁷ Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966. С. 31.

В. ХОДАСЕВИЧ – И. БУНИН: НЕСКОЛЬКО ПАРАЛЛЕЛЕЙ

О.Н. Владимиров
Новокузнецк

Устойчивый интерес Ходасевича-критика к творчеству Бунина заставляет предположить возможное влияние старшего писателя на Ходасевича-поэта.

Открыто «присутствует» Бунин в «шуточном» стихотворении Ходасевича «На даче» <1913>: в эпиграфе из «Одиночества» («Хорошо бы собаку купить. Ив. Бунин») и финальной строке («... С книгой Бунина студент»)¹. «Закольцованность» именем Бунина, подчеркивающая «скучную», «дачную» семантику стихотворения («Ах, как скучно жить на даче...»), не оставляет сомнений, что дважды упоминаемые «неотвязные слова» – бунинские стихи. Авторское пояснение: «Вот стихи, которые написал я почти всерьез» (С. 415) – уточняет и жанровую природу этого «юбилейного дара академику» (С. 415), и действительное отношение Ходасевича к Бунину.

«Неотвязные слова» дают о себе знать в ряде стихотворений Ходасевича. Первым среди них надо назвать «Обезьяну» (1918, 1919). Это произведение, отнесенное В. Вейдле к числу «самых совершенных» стихов Ходасевича², непосредственно инициировано бунинским «С обезьяной» (<1906–1907>)³ и/или эпизодом из рассказа «Чаша жизни» (1913). На это указывают прежде всего фабульные совпадения. Во всех случаях действие происходит в знойный летний день, в дачной местности (в рассказе – в «уездном городе»), в центре события – хорват (серб в рассказе и стихах Ходасевича) и обезьяна, в обоих стихотворениях воду пьет «зверок» («зверь»), а не его спутник. Совпадают и многие детали: «худой» хорват, «как цыган, сожжен»⁴ у Бунина – «серб, худой и черный» у Ходасевича; «В юбке обезьянка» – «обезьяна в красной юбке»; «ограды дач», «пыль» – «прислонясь к забору», «пыльные листья сирени»; «День будет долог» – «Нудно / Тянулось время» и др. О бунинских отчеркнутых сонетных замках и лаконично-остраненных заключительных строках напоминает и неожиданная для Ходасевича графическая выделенность последнего стиха («Ты далеко, Загреб!» – «В тот день была объявлена война»).

Наконец, сопоставимы и выразительные «портреты» обезьян. У Бунина: «И детское и старческое что-то/ В ее глазах печальных <...> взор старичка-ребенка / Томит тоской». Бунинских стариков и детей сближает мистичес-

кое переживание времени, поэтому иногда старость и детство соединены в оксюмороне (ср.: «старуха как ребенок» (Т. 1, С. 336), «лицо Павла Антоныча» озарялось «старчески-детской радостью» (Т. 2, С. 18); «старик и вместе с тем младенец» (Т. 4, С. 207) и др.). Детство у Бунина – одна из маргинальных, «онейрических» зон человеческого опыта, к которым писатель постоянно испытывает интерес. В «Жизни Арсеньева» повествователь скажет: «... слишком скудно знание, приобретаемое за нашу личную краткую жизнь, – есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся» (Т. 6, С. 13).

Именно этот бунинский мотив близости к инобытию «подхватывает» Ходасевич, подробно выписывая царственность «нищего зверя», явившегося для лирического «я» персонифицированным воплощением запредельного и вызвавшего его прозорливость. Рукопожатие обезьяны заставляет героя развернуть «процитировать» бунинские строки из «Тени Птицы»: «... Ни одна рука / Моей руки так братски не коснулась! / И видит бог, никто в мои глаза / Не заглянул так мудро и глубоко...» и далее – «... исчезают века, тысячелетия, – и вот, братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника, клавшего эти камни» (Т. 3, С. 355). В этом «гравитационном узле» стихотворения – еще один бунинский мотив – «освобождения» от времени, раздвижения мига до вечности. Более прямо и коротко об этом сказано в примыкающем к «Обезьяне» стихотворении «Дом» (1919, 1920): «Тут разверзаются, как небо, времена...». «Тут» означает различные «пограничные» обстоятельства: «Сердце человецье / Играет, как проснувшийся младенец, / Когда война иль мор, или мятеж / Вдруг налетят и землю сотрясают...». Стихотворение «Дом» генетически соотносится со стихотворениями Баратынского «Я посетил тебя, пленительная сень...», Пушкина «Вновь я посетил...», Бунина «Запустение» (1903) и др. (все стихи написаны белым пятистопным ямбом).

Ходасевича привлек провиденциализм Бунина, катастрофичность его мироощущения, подтвердившиеся реальным историческим опытом. Поэтому в «Обезьяне» эксплицируются подтекстовые ассоциации, вызванные бунинской поэтической эсхатологией: последний стих «В тот день была объявлена война» отсылает к югославскому «происхождению» обоих героев, и к Стрелецку – месту действия в «Чаше жизни».

Отметим и вряд ли случайную интонационно-ритмическую переключку: «Да, хорошо ты, время. Хорошо / Вдохнуть от твоего ужасного простора...» («Дом») – «Прекрасна ты, душа людская! Небу, / Бездонному, спокойному, ночному, / Мерцанью звезд подобна ты порой!» («Летняя ночь», 1912; С. 347). Здесь общие места: белый пятистопный ямб, синтаксис первых стихов, анжамбан, «ужасный простор» времени – «бездонное» небо.

Миг, разомкнутый в вечность, у Бунина часто – полдень. Так называется стихотворение Ходасевича, созданное в одно время с указанными. В «венцианский полдень» лирическое «я» переживает состояние, близкое ощущениям многих бунинских героев: «... Срываюсь и лечу туда, где я один, / В моем родном первоначальном мире...» (С. 113). Этот мотив преодоленного мига продолжен в следующем стихотворении – «Встреча» (1918; С. 114–115); оба стихотворения отсылают к «Венеции» Бунина («Восемь лет в Венеции я не был...» – 1913; С. 360–364); бунинская юная венецианка превращена Ходасевичем в «прекрасную англичанку» «шестнадцати лет». «Встреча» Ходасевича, возможно, оказала и обратное влияние: в одноименном стихотворении Бунина «взгляд» вновь встреченной возлюбленной лирического «я» родствен «взору невыразимому» английской туристки.

Стихотворения «Полдень», «Встреча», «Обезьяна», «Дом», а также «Эпизод» и «2-го ноября» составляют своеобразный цикл в «Путем зерна», объединяют их не только объем, белый стих, нетождественные строфы («Встреча» астрофична), но и сюжетная соотнесенность: каждый раз герой выходит в метафизический план бытия, обретает определенный экзистенциальный опыт. Поэтика этого цикла во многом «подсказана» Буниним. Бунинские реминисценции значимы и в других стихотворениях книги или примыкающих к ней по времени создания (ср. «Анюту» Ходасевича со стихотворениями Бунина «Зов», «Ночной путь»; «И весело, и тяжело» – «Старая яблоня»; «Ворон» – «Сапсан» и др.).

«Усвоенность» Бунина в «Путем зерна» означала в то же время преодоление его «неотвязных слов». В последующем творчестве Ходасевича можно обнаружить лишь отдельные «переклички» с Буниним, скорее случайные, чем явные реминисценции. Трагическое одиночество позднего героя Ходасевича не уравновешено, как у Бунина, одновременным приятием неизреченной красоты мира.

Литература

- ¹ Ходасевич В. Ф. Стихотворения. Л., 1989. С. 256–257. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
- ² Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 151.
- ³ На сходство этих стихотворений указал Е. М. Бень в кн.: Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 623.
- ⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 296–297. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

«ПРОЗРАЧНОЕ» СЛОВО В СИСТЕМЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В. НАБОКОВА

А.М. Павлов
Кемерово

В автобиографическом рассказе В. Набокова «Моё первое стихотворение» содержится ряд требований, которые предъявляются к поэтическому слову. В противовес «словесной анемии» традиционной русской элегии выдвигается новый принцип организации стихотворной образности. Ценность поэтического творения определяется его способностью вызывать у читателя те же визуальные образы, что возникали перед автором в момент «рождения» стихотворения: «И всё-таки, чем ближе моё стихотворение подходило к завершению, тем сильнее была моя уверенность в том, что всё, что видно мне, будет увидено и другими»¹. Рецепция литературного произведения тогда предполагает встречу глазами его создателя и читателя. Поэтическое слово воспринимается в таком случае как прозрачная мембрана, благодаря чему читатель приобщается к многообразию визуально-телесных смыслов мира («всё это мой читатель различит сквозь магический покров слов»). Слово «первого стихотворения» самим Набоковым оценивается как «непрозрачное», когда между смыслом и зрением возникает «стена», непроходимая граница, что непосредственно «рифмуется» с фрагментом стихотворения «Прелестная пора» (1926):

Пишу стихи, валяясь на диване,
и всё слова без цвета и без веса –
не те слова, что в будущем найдёт воспоминанье².

Лирический герой погружается в мир юности, время первых поэтических опытов. Приведённую фразу можно истолковать как эстетическую установку поэта. В вечности останутся слова, имеющие «цвет» и «вес». От поэтического слова требуется плотность, осязательность и оптическая выраженность.

«Прозрачное» слово становится не просто предметом описания и рефлексии в автобиографическом рассказе, но и способом организации поэтической системы В. Набокова.

Так, в лирике В. Набокова существует аналогия между созданием произведения поэтического и живописного, как в стихотворении «Прохожий с ёлкой» (1925).

И в поэтический овал
Твой силуэт я врисовал.

В поэтическом творчестве обнаруживаются опыты перевода с одного языка искусства на другой. Стихотворение «*Ut pictura poesis*» («Как живопись поэзия», 1926) представляет собой поэтическую передачу содержания картины М.В. Добужинского, у которого Набоков брал уроки живописи. Заглавие стихотворения – цитата из трактата Горация «Наука поэзии». Дословный перевод этой цитаты значим, так как на первое место ставится слово «живопись», оно начинает функционально уравниваться со словом «поэзия». Тем самым, для Набокова продуктивным становится принцип: «поэзия – говорящая живопись, а живопись – немая поэзия».

В самом трактате Горация обнаруживаются моменты, которые могли привлекать поэта.

Во-первых, у Горация отчётливо воплощается мысль о преимуществе органов зрения над другими рецепторами в процессе эстетического восприятия произведения искусства.

То, что дошло через слух. Всегда волнует слабее,
Нежели то, что зорким глазам предстаёт необманно
И достигает души без помощи слов посторонних

(Пер. М.Л. Гаспарова, ст. 182–183)³.

«Хорошего зрения», «зоркости» оказывается достаточным, «постороннее» слово, комментирующее увиденное, оказывается излишним, эстетически избыточным.

Во-вторых, Гораций видит определённое единообразие в воздействии на читателя слова и картины.

Общее есть у стихов и картин: та издали лучше,
Эта вблизи; одна пленяет сильнее в полумраке,
Между тем как другая на вольном смотрится свете
И всё равно не боится суда ценителей тонких (ст. 361–364).

Речь ведётся о разных точках зрения и позициях зрителя-читателя по отношению к произведению, об изменении ракурса видения в зависимости от освещения, то есть о едином механизме рецепции поэтического слова и зрительного образа.

Наличие такой аналогии у Набокова неизбежно приводит нас к вопросу о функциональной и смысловой роли зрения в художественной системе Набокова. Рассмотрим для этого стихотворение «Годовщина».

В те дни, когда от краю и до краю
гражданская повеет благодать:
всё сбудется, о чём за чашкой чаю
мы на чужбине любим погадать.

И вот последний человек на свете,
кто будет помнить наши времена,
в те дни на оглушительном банкете,
шалая от волнения и вина,

дрожащий, слабый, в дряхлом умиленье
поднимется... Но нет, он слишком стар:
черта изгнания тает в отдаленье
и ничего не помнит юбиляр.

Библиофил какой-нибудь, я чувю,
найдёт в бывлых, не нужных никому
журналах, отпечатанных вслепую
нерусскими наборщиками тьму

статей, стихов, чувствительных романов
о том, как Русь была нам дорога,
как жил Петров, как странствовал Иванов
и как любил покорный ваш слуга.

Но подписи моей он не отметит:
Забыто всё... И, Муза, не беда.
Давай блуждать, давай глазеть, как дети,
на проносящиеся поезда,

на всякий блеск, на всякое движенье,
предоставляя выпреним глупцам
бранить наш век, пеняя на сновиденье,
единный раз дарованное нам.

В начале стихотворения лирический герой моделирует будущее и оценки из этого пласта времени своего сегодняшнего существования (потеря себя в изгнании). Будущее рисуется в идиллических тонах (1 строфа стихотворения). Предполагается, что «последний человек на свете», сам являющийся изгнанником, будет помнить о минувшем. Важной для лирического героя становится категория «памяти» («И вот последний человек на свете, кто будет помнить наши времена...»).

Однако затем в стихотворении происходит семантический «слом», в результате которого тема «памяти» сменяется темой «забвения», которое начинает вызывать страстное упоение у лирического «я». Это обусловлено тем, что в заключительной строфе стихотворения возникает ценностное расхождение

«взрослой» и «детской» точек зрения на мир. «Взрослая» точка зрения оказывается связанной с «бранью», оценкой, рефлексией, «детская» – ориентирована на непосредственное созерцание бытия («глазеть»). Для рефлексии «взрослого» сознания бытие существует как некий объект, в раздробленном виде, так как в нём устанавливаются определённые рамки и границы (осуществляется дифференциация бытия на полярные полюса: «дом» – «чужбина», «свое» – «чужое», потерянное прошлое – благодатное будущее, – в соответствии с сознательными ценностными установками). «Зрение» ребёнка осваивает мир в его целостности, так как для него всё оказывается ценным и значимым: «давай глазеть ...на всякий блеск, на всякое движенье...».

«Детство», таким образом, перестаёт быть только этапом жизненной биографии набоковского героя, но становится особым типом мировосприятия, который и лежит в основе творческого процесса. «Прозрачное» слово рождается в результате обретения «детскости» лирическим героем, то есть глубины и полноты визуального проникновения в мир, что обуславливает определённый способ читательского восприятия лирического стихотворения. От читателя требуется не столько рефлексивная деятельность, сколько видение, визуальное приобщение к множеству визуально-телесных смыслов мира. Следствием акта эстетической коммуникации становится событие обретения «детскости» самого читателя, то есть благодатное вхождение в мир, его «глазение», чему и должно способствовать «цветное» прозрачное слово.

Литература

¹ Набоков В. Первое стихотворение // Звезда. 1996. № 11. С. 51.

² Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 219. Ссылки на это издание даются в тексте.

³ Гораций. Сочинения. М., 1970. С. 389.

СИНТЕЗ КЛАССИЧЕСКОЙ И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭТИК В НОВЕЛЛИСТИКЕ М.А. БУЛГАКОВА 20-х годов

Е.В. Пономарева
Челябинск

Жанровые особенности новеллистики выделяют ее из всей сложившейся системы жанров. Учеными отмечается совпадение «всплеска», новеллистики, выход ее на первый план в эпохи динамических потрясений, перемен, в ситуациях, когда особенно отчетливо намечается процесс ломки социокультурных стереотипов¹. В силу своей особой мобильности, лаконичности и остроты именно новелла и рассказ оказываются способными аккумулировать едва зародившиеся тенденции, заявляя новую концепцию личности. Новеллистическая форма, по замечанию Э. Шубина, «давала возможность предельно локализовать ситуацию, придать частному событию всеобщий символический смысл, замкнуться на одной проблеме»². Возникает предельная концентрация внутреннего мира вокруг «главного», «решающего» противоречия, крайне заостренного испытания (результат которого формально реализуется в «pointe» – точке наивысшего напряжения)³. И.А. Виноградов говорит о проявлении в «остром» новеллистическом факте реального противоречия и вместе с тем «сконцентрированности противоречия в каких-то тесных, охватываемых взглядом границах»⁴. За счет этого создается иллюзия целого, завершенного, то есть реализуется метонимический принцип организации материала, существенно отличающий рассказ от других жанров, и приводящий к «трансформации отдельного жизненного эпизода в модель всего мироздания»⁵. Такой образ мира предполагает специфические структурные особенности: своеобразную субъектную организацию, дискретность, сконцентрированность, сжатость сюжетного времени (в отличие от других жанров, события в которых развиваются процессуально). Классический рассказ предполагает и некоторую «эмоциональную однотонность». Даже в том случае, когда сюжет не однолинеен и строится на нескольких событиях, центр неизменно сосредоточен в главном идейном абсолюте, в раскрытии единого, главного противоречия. В своем исследовании Б. Грифцов так охарактеризовал данный процесс: «Если и встречается несколько вершин, то они однокачественны»⁶.

Новеллистическому сюжету обычно присуща внутренняя целостность, завершенность, поэтому можно отчетливо проследить компоненты новеллистической композиции: завязка, динамическое развитие действия, кульминация, развязка, неожиданный финал (часто *pointe* обнаруживает себя именно в этой части композиции). В рассказе могут быть пролог, экспозиция, эпилог, различного рода вставные конструкции, вводные эпизоды, лирические комментарии и отступления. Последние, стилеобразующие признаки, наряду с эмоциональным колоритом создают особую интонацию, неповторимую индивидуальную авторскую мелодию, образ, «скрепу», без которой рассказ «разваливается». Важной составляющей новеллистики является также ассоциативный фон произведения, не просто обогащающий картину мира, но и существенно расширяющий возможность культурно-эмоционального общения с читателем, скрепляющий авторскую концепцию действительности с читательским восприятием мира, помогающий избежать дистанцированности изображаемого события от реалий единого мира.

В литературоведении сложилось представление о новелле, рассказе как о синтетических и мобильных жанрах. По замечанию М.И. Бента, «краткость делает новеллу оперативным жанром, а четкая внутренняя организация дает возможность исторического осмысления конкретной злободневной ситуации»⁷. Такая особенность дает новеллистике возможность стать формой, где с максимальной концентрацией происходит творческий переплав жанровых и художественных тенденций своего времени. Влияние на малый жанр других видов литературы привносит изменение как в семантике, так и в поэтике. Формальная же сторона находится в прямой зависимости от конструктивного организующего принципа, характерной для новеллистики художественной парадигмы. Поэтому теоретической посылкой в нашем исследовании является вопрос о соотношении жанра новеллы и структуры творческого метода.

При анализе новеллистики М. Булгакова мы опирались на устоявшуюся иерархию понятий, а именно: тип культуры (или парадигма художественности) в его классическом варианте и неклассическом, именуемом также в соответствии с принятой терминологии модернистским. Мы не отказываемся также и от более частного по сравнению с понятием «тип культуры», понятия «творческий метод» и определяем его, согласно Н.Л. Лейдерману, как «систему принципов художественного освоения действительности» (принципа художественного обобщения, принципа творческого претворения, принципа эстетической оценки, характеризующего тип отношений между идеалом и действительностью)⁸.

Вопрос о механизме взаимодействия между жанром и методом остается достаточно сложным, ибо не вполне совершенно изучен, конкретизирован

механизм того, как принципы эстетического освоения действительности, при-
сущие методу, воплощаются, материализуются в жанровой модели мира.

Мы изучали новеллистику Булгакова с точки зрения того, как в ней взаи-
модействуют классическая и неклассическая художественные системы на
уровне поэтики, то есть на уровне носителей жанра (субъектной организа-
ции, пространственно-временной организации, ассоциативного фона, инто-
национно-речевой организации), из которых созируется новеллистический
образ мира. Из этого мы попытались выйти к семантике, к тому «прираще-
нию смысла», который приобретала новеллистика М. Булгакова в процессе
взаимодействия художественных систем, принадлежащих к классическому и
неклассическому типам культур.

Именно в новеллистике М. Булгаков вступил в контакт с новейшими ху-
дожественными тенденциями своего времени. Но, в отличие от большинства
писателей-современников, он искал и находил пути синтеза, демонстрируя, с
одной стороны, приверженность традиции классического реализма XIX в., а
с другой – существенно обновляя основные принципы реалистического ме-
тода, ориентированного на признание окружающей действительности, объек-
тивно подвергающейся познанию, анализу. Метод писателя направлен на эс-
тетическое освоение окружающей действительности, ее аналитическое ис-
следование, оценку. Поэтому часть новеллистического творчества («Записки
юного врача», «Ханский огонь», «Я убил») ориентирована на отображение
объективной реальности.

В то же время в связи с радикальными изменениями, произошедшими в
действительности, открывшейся писателю в годы революции и гражданской
войны в своем трагическом слове, в жанре последовали изменения принципов
миромоделирования, выработанных классическим реализмом. Отображение
трансформируется в преобразование реальности по традиционным, романтиче-
ским парадигмам, в основу положен принцип романтического и реалистическо-
го гротеска, деформации реальности с тем, чтобы вскрыть ее безумное, алогич-
ное содержание («карнавальная игра» с традиционной парадигмой, ее актуали-
зация, осовременивание: «Похождения Чичикова», «Пьяный паровоз», «Мерт-
вые ходят» и др.). В то же время существуют и произведения, в которых дей-
ствительность преобразается с учетом опыта неклассических систем (симво-
лизма – «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна»; импрессионизма – «Налет»; экспрессионизма – «Необыкновенные приключения доктора», «Китайская история»; сюрреализма – «Записки на манжетах», «Красная корона»; преобразование ре-
альности с помощью синтеза художественных систем – «Морфий»).

Составляющие индивидуальной художественной системы писателя (фан-
тастика, сны, случайность, мистика и т.д.) воспринимаются в сознании чита-

теля как элементы, вступающие в противоречие с реалистическим жизнеподобием, детерминизмом и типизацией. Однако в новеллистике Булгакова сочетание фантастического и реального, отраженного и преображаемого, сиюминутного и вечного становится способом познания истины. На взаимодействии этих начал выстраивается динамичный, с беспредельным горизонтом, но целостный образ мира, который является воплощением авторского знания о реальной действительности и эстетического суда над нею.

Таким образом, поэтика рассказов М.А. Булгакова несет на себе явственную печать плодотворного взаимодействия реализма с модернизмом. Во-первых, отшлифованные в модернистских системах приемы служат способом запечатления хаотичной объективной исторической реальности. Во-вторых, в модернистских приемах писатель использует их познавательно-оценочный потенциал (а именно – проникновение во внутренний мир человека, в его подсознание), обретающий актуальность только в определенной системе эстетического видения и художественного освоения мира, которую создал Булгаков и в координатах которой будут создаваться все последующие произведения.

М. Булгаков всегда вело стремление найти силы Гармонии внутри Хаоса и вне его власти. Новеллистика писателя, по существу, являла собой высокую драму сопротивления. Вопреки апологии безбытности, провозглашенной советским искусством, Булгаков начинает писать о быте («Записки юного врача»). Постигая уничтожающую человека роковую власть случая, писатель не упускает из виду и того, что случайность оставляет шанс «выскользнуть» из-под власти жесткого детерминизма («Я убил»). Разрабатывая поэтику сновидений, писатель, помимо прочего, оформляет тему памяти («Морфий», «Китайская история», «Красная корона»), с которой связывается мотив выскательного суда совести.

Концепция противостояния страшному социальному хаосу реализуется в рассказах в системе констант, уравнивающих художественный мир писателя: мир частной жизни, любовь к профессии, которые всегда входят в хронотоп булгаковских произведений. Идеи гармонии присутствуют в «знаках вечности» (Вселенной, небе, солнце, звездах), в нравственном императиве – в высоте человеческой души.

Принимая во внимание то обстоятельство, что модернистская установка противоречит четкой, «полноценной» жанровой структуре, следует констатировать, что М. Булгакову удалось обогатить структуру новеллистического жанра за счет использования элементов, входящих в художественную систему модернизма («усеченной», фрагментарной композиции, дискретности хронотопа, лейтмотивной структуры, автоматического письма, коллажа и т.д.).

Однако принципиально отметить, что эти структурные сдвиги не разрушают рассказ как жанр, а, напротив, обогащают его, сообщая дополнительную семантику. Даже самые иррациональные формы – бреда, сна – являются способом постижения глубинных бытийных истин.

Действия совершаются в рамках новеллистической структуры, в пределах рассказового мира. Писателю удается добиться эффекта полноты жизни, многомерности бытия при максимальной степени концентрации новеллистического мира. Таким образом, М. Булгакову удалось достичь максимально удачных способов взаимодействия поэтик, связанных с разными типами культуры и извлечь из этого взаимодействия максимальный смысловой эффект.

Литература

- ¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70 годы. Свердловск, 1984. С. 221; Бенгт М.И. Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1987. С. 3.
- ² Шубин Э.А. Современный русский рассказ (Вопросы поэтики жанра). Л., 1974. С. 62.
- ³ Петровский М.А. Морфология новеллы // *Arg Poetica*: Сб. статей. М.: ГАНХ, 1927. С. 69–100.
- ⁴ Виноградов И.А. О теории новеллы // *Вопросы марксистской поэтики*. М., 1972. С. 258, 286.
- ⁵ Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // *Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX–XX вв.)* Вып. II. Свердловск, 1976. С. 17–18.
- ⁶ Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927. С. 63.
- ⁷ Бенгт М.И. Указ. соч. С. 3.
- ⁸ Лейдерман Н.Л. О структуре творческого метода // *Проблемы литературных жанров*. Томск, 1990. С. 8–9.

ИСТОРИОСОФСКИЕ КОННОТАЦИИ УТОПИИ В ПОВЕСТИ М.А. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

Л.Б. Менглинова
Томск

Катастрофическая революционная эпоха XX века воспринималась Булгаковым как апокалиптическое состояние мира. Процесс духовного падения нации, связанный с субституцией христианской религии на коммунистическую и утверждением прагматической советской культуры с ее эгалитарно-энтропийными интенциями, раскрывается в гротескных повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Похождения Чичикова», «Собачье сердце», комедиях «Зойкина квартира», «Багровый остров», а также в рассказах и фельетонах 1920-х гг.

Повесть «Собачье сердце» наиболее полно отразила религиозно-философский конфликт интеллигенции и народа, лежащий в основе русской национальной трагедии. Коллизии между профессором Преображенским и новым пролетарием Шариковым отражают конфликт двух антагонистических типов сознания: европейского, гуманистического и революционно-коммунистического, антигуманистического типа. В значительной мере с помощью фигуры Шарикова Булгаков эксплицировал характер коммунистической идеи и выявил ее историсофские истоки.

Шариков выступает антагонистом Преображенского. Он является новым, искусственно сфабрикованным существом, с совершенно иным психофизиологическим обликом. Это человек, стоящий «на самой низшей ступени развития»¹.

Уже внешняя характеристика и поведение Шарикова свидетельствует о его биологической и культурной отсталости. Но так же, как и Преображенский, Полиграф Полиграфович демонстрирует свою мировоззренческую позицию. Фантастически быстро усвоенная и открыто декларируемая Шариковым концепция бытия является отражением материалистической социально-экономической доктрины. Если Преображенский сводил закономерности человеческого развития к законам биологического детерминизма, то Шариков все общественные явления истолковывает экономическими факторами, полагая, что все в мире обусловлено несправедливыми экономическими законами, а общество состоит из враждебных социальных категорий (буржуазии и пролетариата). Будучи сторонником экономического материализма и охваченный пафосом радикального усовершенствования бытия, Шариков утвер-

ждает революционную философию жизни. Главным смыслом собственного существования он считает создание личного социального блага путем насильственного захвата и перераспределения продуктов чужого труда и чужого имущества: «Взять все, да и поделить... дело не хитрое. А то что ж: один в семи комнатах расселился, штанов у него сорок пар, а другой шляется, в сорных ящиках питание ищет» (С. 183–184). Достижение социального блага, в процессе которого созидательные принципы вытесняются потребительскими принципами уравнивания и распределения, осознается Шариковым как защита пролетарского интереса на основе классовой борьбы.

Расширяя круг действующих лиц повести и вовлекая в орбиту фантастического испытания различные социальные слои, Булгаков воссоздает такое общественное устройство, в котором доминирующей оказывается революционная, радикально-утопическая, антигуманистическая идеология. Ее утверждает не только аномальный гомункул, но и Швондер, и руководство домкомов, и все представители советской власти.

Пролетарий Шариков отражает новый тип революционного сознания, которое генетически связано с современной и русской материалистической философией 60-х гг. XIX в. (Шариков не зря называет шестидесятника Преображенского папашей), а также с западноевропейским экономическим материализмом Маркса, Энгельса, Каутского (их труды настойчиво навязывает Швондер). В сущности, фантазмагорический гомункул представляет собой тот «призрак коммунизма», грядущую победу которого прославляли основоположники революционного учения в знаменитом «Манифесте Коммунистической партии». Внимательно вглядываясь в историческое развитие, Булгаков художественно воплотил основное пророчество «Манифеста» о рождении грозного пролетариата-гегемона, «могильщика буржуазии». По иронии судьбы, «призрак коммунизма», «побродив по Европе», появился в России и материализовался в русских пролетариях, демонстрирующих всему миру практическую реализацию погромной революционной идеи. Как показывает Булгаков, русская революционно-коммунистическая философия унаследовала от предшествующей гуманистической культуры материалистический, утилитарно-прагматический характер, а также идеи радикального преобразования человека и общества, но отвергла ее гуманистические идеалы. Вследствие этого Шариков является и критиком Энгельса («Да не согласен я <...> пишут, пишут... конгресс, немцы какие-то... голова пухнет!» (С. 183)), и его приверженцем («Взять все, да и поделить...» (С. 183)). Раскрывая революционную идею как продукт сознания человека-зверя, Булгаков стремился обнажить ее противоестественную для человеческой жизни звериную суть. Но гротескный образ Шарикова обнажал не только антигуманизм революцион-

ной философии, будившей в человеке звериные инстинкты ненависти и захвата, но и ее лживость и обман. Революционная демагогия о пролетарском интересе и пролетарском праве, провозглашаемая Шариковым, являлась, по существу, идеологическим прикрытием всех эгоистических устремлений человека, связанных с удовлетворением корыстных вожделений и интересов.

Революционный соблазн, охвативший нацию, осознается Булгаковым как чудовищная болезнь национального духа. Именно поэтому история становления сознания Шарикова называется «историей болезни», а сама повесть о фантастической революционной истории в советской стране носит подзаголовок «чудовищная история».

В повести «Собачье сердце» Булгакову удалось показать процесс распада духовной жизни нации. И максимально процесс омертвения души и дезинтеграции личности представляет революционный человек Шариков. Отражая психофизиологическую деградацию русских людей, охваченных революционным неистовством, новорожденный гомункул предстает старым не только внешне, но и внутренне. Фигура Шарикова насыщена многочисленными культурными ассоциациями. И сквозь образ нового человека просвечивают старые литературные типы, старые национальные болезни и грехи, о которых давно пророчествовали русские классики. Являясь следствием глубокого духовного извращения всей русской жизни, разрушительный дух Шарикова сконцентрировал в себе пагубность мертвых душ Гоголя, бесов Достоевского и призрачный демонизм народных преданий.

В шариковском мироощущении обнаруживается беспредельное ноздревское хамство и неумная жажда захвата. «Кто теперь перед нами?» – сокрушается Преображенский. – «... хам и свинья...» (С. 194). Шариковская формула о всеобщем дележе напоминает присвоения Ноздрева. Революционное достижение личного материального блага, абсолютизированное пролетариатом, сочетает в себе безбрежную социальную мечтательность Манилова («советы космического масштаба и космической же глупости о том, как все поделить...») (С. 185)) и хищническую страсть Коробочки и Собакевича. Подобно Хлестакову, Шариков фантастически врет и разыгрывает из себя важного советского чиновника. «Я на колчаковских фронтах ранен» (С. 201), – кричит он «... он угрожает, говорит, что он красный командир... со мной, говорит, будешь жить в роскошной квартире... каждый день ананасы...» (С. 201) – плачет соблазненная им барышня. В Шарикове активно проявляется и мощенническая стихия Чичикова. Будучи заведующим отделом очистки города, Полиграф Полиграфович колесит на грузовике по столице и бессовестно торгует фикциями, удушая и превращая в фикцию хозяйственно-экономическую систему страны: убитые коты «на польты пойдут, <...> из них белок

будут делать на рабочий кредит» (С. 200). В революционных аферах пролетарской власти, безусловно, присутствует наглый чичиковский обман и чичиковское бесчестье. Приводящий к деформации человеческого облика разгул стихийных инстинктов уподобляет нового революционного человека чучелу. Меняя костюмы, Шариков не облагораживается, оставаясь похожим на чудовищное пугало с прорехами на одежде. И подобное отождествление чрезвычайно сближает его с Плюшкиным и превращает в пародию на человека, «прореху на человечестве».

Таким образом, гоголевские личины свидетельствовали об омертвлении души человека и являлись воплощением той природной стихии, того демонического зла, которое обнажилось и разнуздилось в революционной ментальности.

Булгаков остро ощутил бесноватость революционной стихии, вскрывая ее психологические и онтологические черты. Нечистый дух, вселившийся в Шарикова, аккумулировал бесовщину героев Достоевского, в которой конфликтно переплетаются темные инстинкты Федьки-каторжника, лакейство Смердякова и революционная одержимость Шатова, Петра Верховенского, Шигалева, Великого Инквизитора.

В революционной философии Шарикова можно обнаружить шатовские соблазны, и в первую очередь – революционный мессианизм. Не верящий в Бога Шатов из романа «Бесы» верует в русский народ-«богоносец» и жаждет революционного обновления в России. Исступленное народопоклонство и агрессивное отношение к другим социальным слоям обнаруживают все советские идеологи, поэтому чудесная карьера невежественного Шарикова в советской стране в значительной мере обусловлена его социальным статусом. Сам Шариков осознает свою исключительность и превосходство как человек из народа, пролетарий, «трудовой элемент» («Я не господин, господа все в Париже» (С. 188)). В русской революционной концепции нашла отражение богоборческая идея всемирной перedelки мира, которой бредил Петр Верховенский. Если Верховенский только мечтал о потрясении основ и жалел, что в России нет пролетария, то возникшее пролетарское государство сделано как бы по рецепту Верховенского. Царящая в нем атмосфера тотальной разрухи и смуты является следствием нарушения нравственного закона и всеобщего внедрения революционной идеологии в национальное сознание. Шариковский постулат – «В настоящее время каждый имеет свое право» – фактически утверждает санкционированное советской властью право на бесчестье и личное своеволие.

Раскрывая лживый и антидемократический характер современного революционного мессианизма, Булгаков показывает присутствие в нем шигалев-

щины, насильственной концепции гармонизации мира. Достоевский проницательно предвидел, что построение земного рая на всеобщем принудительном уравнивании – это зловещая утопия, реализация которой приведет к созданию неслыханной в истории мира тирании, царству Великого Инквизитора. Именно поэтому стремящаяся уничтожить Бога и божий мир шигалевская модель земного рая отождествляется Достоевским с антихристианским коллективистским муравейником. Социальные сны Шигалева и Инквизитора осуществляются в русской коммунистической идее. Исступленная страсть ко всеобщему равенству как залог общественному счастью пронизывает сознание всех представителей пролетарской власти (Швондер, домком) и вербализуется в афористичной формуле Шарикова: «Взять все да и поделить...» (С. 183), в которой проявляется и безграничная индивидуальная воля, и жестокий деспотизм, и наивно-утопические мечты о рациональной гармонизации мира.

Булгаков, безусловно, видел связь коммунистической идеи с рационалистическими концепциями Ленина, Маркса, Энгельса, Фурье, Кабета, Прудона, Руссо, Платона, Мечникова, Дарвина (эти имена упоминаются в «Бесах» и в «Собачем сердце»). Следовательно, можно утверждать, что современный революционно-коммунистический утопизм восходит к материализму и является историософской модификацией метафизического зла, сил антихристианских, или языческих и стихийных.

Литература

¹ Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 184. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц.

МОТИВ ОБОРОТНИЧЕСТВА В ПЬЕСЕ Н.Р. ЭРДМАНА «МАНДАТ»

О.П. Спехова
Томск

Мотив оборотничества является одним из древнейших мотивов, он нашел свое воплощение в мифах, преданиях, сказках разных народов. Исследователи соотносят его с архаическим представлением о «взаимооборачиваемости», «оборотности» всех сторон и проявлений действительности. В энциклопедии «Мифы народов мира» эти явления трактуются также и в аспекте связи явлений действительности с потусторонним, хтоническим, запредельным миром. «Оборотность» – противоположность, начиная от временного ритма, кончая перевернутостью земных норм и установлений¹.

Мотив оборотничества (оборотности) широко используется в литературе, в частности, он представляется одним из основных в пьесе Эрдмана «Мандат», написанной и поставленной в ТИМЕ в 1925 г.

Начало века в России ознаменовано революционным переворотом и образованием Советской Республики. Смена власти повлекла за собой кардинальные изменения в социуме и в быту; с ног на голову «переворачиваются» духовные, нравственные ориентиры людей. К новым обстоятельствам вынуждены приспосабливаться и герои пьесы «Мандат». Главный герой пьесы со своей матерью и сестрой до смерти напуганы новой властью и пытаются сохранить себе жизнь в незнакомой ситуации.

Уже в первом эпизоде проявлением процесса переворачивания жизненных ценностей семьи Гулячкиных становится картина «Вечер в Копенгагене»:

Павел Сергеевич Гулячкин на домашней складной лестнице вешает картины.

«Павел Сергеевич. Теперь, мамаша, подайте мне «Вечер в Копенгагене».

Надежда Петровна. Нет, Павлуша, мы лучше сюда «Верую, господи, верую» повесим (...). На ней, Павлуша, и рамка лучше и по содержанию она глубже, чем «Вечер в Копенгагене».

Павел Сергеевич. Что касается содержания, мамаша, то если посмотреть на него с другой стороны...

Надежда Петровна (смотря на оборотную сторону). Тьфу, пропасть, это кто же такой будет? (...) Ну вот, я так сразу и подумала, что нерусский.

(Перевертывает картину – с другой стороны Карл Маркс)»².

«Вечер в Копенгагене» для Гулячкиных связан с их старой жизнью. Не случайно, именно «Вечер» изображен на картине. Вечер, по-своему, ассоциируется с закатом привычных ценностей старой культуры. Портрет Карла Маркса для Гулячкиных – это признак не только новой власти, нового мира, новой культуры, но знак мира запредельного, страшного, чуждого герою и его семье (не случайно он на оборотной стороне). Все, что связано с новой властью, для них непонятно и поэтому страшно как знак силы нечистой.

Само имя – Карл Маркс – вызывает негативную реакцию у Надежды Петровны. Для нее оно связано с миром варварским, противоположным русскому, православному. Когда мать говорит о том, что в качестве приданого Сметаничи требуют коммуниста, то и Павел Гулячкин сразу парирует, говоря о коммунистах как о нечистых: «Мы, мамаша, народ православный – у нас в доме коммунисты не водятся». На протяжении всего действия пьесы не появляется ни один коммунист, их не видно, но их все боятся как чего-то связанного с силами зла. Для Гулячкиных коммунист – это чуть ли не оборотень. Для Гулячкина Уткин, имеющий родственников-коммунистов, не человек, а человек лишь «с виду».

Таким образом, обилие проявлений «другой», оборотной стороны жизни фиксируются в сознании героев и свидетельствуют о том, что герои живут в двухмерной действительности. Стараясь себя обезопасить, и вынужденный считаться с новыми порядками, Гулячкин намеренно «удваивает» мир вокруг себя, привнося в старый новые детали. Это характерно и для других героев пьесы. Они сами создают двоемирие. Герои пьесы находятся на рубеже между старой Россией и новой Россией, как бы на границе между «этим» и «тем» миром, они вынуждены приспосабливаться, как говорит Гулячкин, «лавировать» в сложившейся ситуации.

В действии пьесы Эрдмана можно обнаружить сходство со сказкой, в которой как только герой переворачивает, поворачивает какой-то предмет (в данном случае картину), то реальность приобретает оттенок условности, мнимости. В пьесе предстает мир исходный, реальный для героев, и мир иллюзии, игры, своего рода «антимир». В этом антимире все может быть всем, и одно легко принимается за другое. Если Гулячкин хочет лишь выжить, и его хватает только на то, чтобы дырочку на дверном стекле проскоблить, то для Сметаничей главный принцип – выжить, сохранив максимальные привилегии. В первом акте Сметаничей еще нет, но именно от них идет импульс действия. Сметаничи, соглашаясь в качестве невесты признать сестру Павла Гулячкина, требуют в приданое коммуниста. И с этого начинается серия переодеваний.

Многие исследователи древности отмечают близость переодевания с перевоплощением вообще и с оборотничеством. По наблюдениям А.Н. Афан-

свева «язык и предание ярко засвидетельствовали тождество понятий превращения-переодевания»³.

О.М. Фрейденберг, анализируя античную культуру, приходит к выводу о том, что в ней «одежда получила такую же стабильную семантику, как маска, и каждый актер на сцене, жрец в храме и человек в быту оказались наделенными раз навсегда данной характеристикой платья, маской платья... Перемена одежды стала представляться переменной самих сущностей людей»⁴.

Однако оборотничество в отличие от ряженья, по свидетельству Л.М. Ивлевой, – «подчеркнуто антиигровое явление, в котором нет иллюзии превращения в буквальном смысле слова»⁵. Ряженный, по ее мнению, сохраняет в своем поведении двуплановость, т.е. черты поведения и своего, и того, кого изображает. Личина позволяет ряженому освободиться «от груза нормативных установок, которые сложились внутри данного коллектива. Главное, что характеризует поведение переряженного – это свободная игра с существующими в повседневности запретами». Это наблюдение становится для нас отправным в анализе пьесы Эрдмана. Оно позволяет увидеть в поведении Гулячкина черты участника своеобразного обрядового действия. В первом действии мать предлагает сыну стать коммунистом, чтобы выдать дочь замуж. Воображая себя коммунистом, Гулячкин как бы рядится, примеряя на себя маску человека, приобщенного к новой власти:

«Ох, пошло бы мне, маменька, начальством быть. Чуть где что, сейчас рукой по столу стукну – силянс!» (С. 25).

«Силянс», вероятно, первое слово, которое приходит на ум Гулячкину, когда он только примеряется к новой роли. Он повторяет это слово в дальнейшем, постепенно закрепляя за ним функции маски.

В поведении героя наблюдается свойственная участнику игрового действия (ряженому) двуплановость: он сам боится того, что делает, и все-таки делает, все больше входя в роль. Уже в финале первого разговора с матерью герой, еще робкий, послушный сын, говорит ей: «Силянс! Я человек партийный!». По ремарке все, начиная с Павла Сергеевича, страшно напуганы.

Только примеривая новую для него «словесно-интонационную» маску коммуниста, Гулячкин начинает действовать в ее образе. Он, словно участник какой-то игры, повторяет одну и ту же реплику. Фраза: «Силянс! Я человек партийный!» произносится героем сначала интуитивно, но под воздействием эффекта, который она производит на окружающих, приобретает для героя знаковый, сакральный смысл, становится, своего рода, заклинанием («Сезам, откройся»).

Кроме этого, фраза («Силянс! Я человек партийный!») в сознании Гулячкина кажется соответствующей модели поведения коммуниста. Он просто не знает сути этого явления, воспроизводит то, что в его представлении выра-

жается в форме. А эта фраза так же, как и все связанное с новой властью, «иным» миром, оказывает колоссальное действие на окружающих: при этих словах всех их охватывает ужас.

В конце второго действия мы видим Гулячкина с атрибутами власть имущего: портфелем и мандатом. Портфель и мандат выступают знаком принадлежности к иному миру. Но и здесь проявляется двусторонность, которую никто из участников игрового действия не замечает. Содержание документа (мандата) не соответствует тому, что вкладывается в понятие «мандат» Сметаничами и другими героями пьесы. Таким образом, мандат для окружающих только по форме оказывается документом, дающим определенные права его обладателю, с другой стороны (содержательно) – это всего лишь обычная справка.

Иллюзорность происходящего усиливается в эпизоде, когда Варвара – сестра Гулячкина – приглашает в качестве родственников бродячих артистов с улицы – Шарманщика, Барабанщика и Женщину с попугаем. Дворяне Сметаничи и бродячие актеры – два мира настолько разных, что в глазах друг друга становятся коммунистами.

В этом эпизоде автор пьесы все больше ориентирует читателя на настоящее представление, балаган (участники – бродячие артисты). Балаган, игра, иллюзия в пьесе является принадлежностью «иной» стороны жизни. «Представление» начинается с того момента, как только мир героев пьесы «удваивается», оказывается перевернут, и знаком, сигналом перевернутости мира снова служит картина «Вечер в Копенгагене»:

«Надежда Петровна (входя). Так и есть – коммунисты. Варька, перевертывай «Вечер в Копенгагене», а я «Верую, господа, верую» переверну» (С. 55).

В третьем действии (в финале) условность, мнимость ситуации становится еще более очевидной, но только не для самих участников этого действия. Комичность ситуации усиливает появляющаяся у Гулячкина уже в прямом смысле обратная сторона:

«Надежда Петровна. Господа хорошие, не губите православного человека. Автоном Сигизмундович, мой сын только с одной стороны коммунист, а с другой...

Павел Сергеевич. А с другой, я даже совсем ничего подобного. (Встает и кланяется. К заду его приклеился портрет Николая).

Зотик Францевич. Необходимо выяснить его настоящее лицо» (С. 74).

Гулячкин включается в игру по просьбе матери, сначала неосознанно, даже по-детски, как послушный сын, но, закрепляясь в своей роли коммуниста, начинает действовать, совершая самостоятельные поступки.

Таким образом, у героев пьесы возникает вопрос о настоящем лице Гулячкина. Кто он: православный человек, как говорит о нем мать, или комму-

нист, роль которого он играет? Тот ли это Гулячкин, который был в начале, и каким является в конце пьесы? Две стороны у картины, два облика у Гулячкина – что реально? Каково истинное лицо Гулячкина? Вопросы эти остаются открытыми.

Мотив оборотничества в пьесе Н. Эрдмана играет важную роль, так как от него зависит движение драматического действия. Мотив оборотничества позволяет по-новому оценить образ главного героя. Оборотничество в мифе предполагает абсолютное превращение, но Гулячкин не меняет себя полностью, а следовательно, перед нами не оборотень, а ряженный. Мандат – это только элемент костюма, так и образ коммуниста – лишь маска, за которой скрывается все тот же человек.

Литература

- ¹ Неклюдов С.Ю. Оборотничество // Миры народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 235.
- ² Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии... М.: Искусство, 1990.
- ³ Афанасьев А.Н. Древо жизни. М., 1983. С. 399.
- ⁴ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 235.
- ⁵ Ивлева Л.М. Дотئاتрально – игровой язык русского фольклора. СПб., 1998. С. 52.

ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МИФОПОЭТИКИ КОМЕДИЙ В.В. МАЯКОВСКОГО «КЛОП» И «БАНЯ»

С.А. Комаров
Тюмень

В «Бане» Маяковским однозначно высвечена роль будущего в качестве исключительно социалистическом (проекция на революцию 1917 г.), а также роль женского начала в мистерии преобразования мира. Последнее – аналог соловьевской идеи Вечной Женственности и одновременно спор с его фосфоризирующим Антихристом в «Трех разговорах». Неслучайно Победоносикову противопоставлена женщина (мог быть мужчина), и неслучайно она фосфоризирует (у Соловьева фосфоризирует Антихрист). Маяковский спорит с неохристианством Соловьева и одновременно ориентируется на соловьевское житнетворчество как путь преобразования. Драматургом формулируется кодекс нового человека: «радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечностью».

В «Трех разговорах» Соловьева «жена, облеченная в солнце», в качестве обновляющего знамения противопоставлена «грядущему человеку» – Антихристу. Атрибутом Антихриста принят фосфор: «какая-то светящаяся фосфорическим туманным сиянием фигура»; «непрерывно брал и бросал по воздуху загоравшиеся от прикосновения его руки великолепные римские свечи, ракеты и огненные фонтаны, то фосфорически-жемчужные, то ярко-радужные, и все это, достигая земли, превращалось в бесчисленные листы с полными и безусловными индульгенциями на все грехи прошедшие, настоящие и будущие»¹. Антихрист у Соловьева говорит «странным» голосом – «точно сдавленный, и вместе с тем отчетливый, металлический и совершенно бездушный. Вроде как из фонографа». Но он принят людьми, хотя это люди «напуганные и утомленные рядом предшествовавших революций и войн». При Антихристе «ростки войны были вырваны с корнем», было прочно установлено «во всем человечестве самое основное равенство – равенство всеобщей сытости», «социально-экономический вопрос был окончательно решен». Противостоять князю века может лишь объединение людей, живущих «силой сердечного чувства – упованием и гневом своей мессианской веры». Но, когда авангарды двух армий (Антихриста и людей веры) сойдутся друг с другом, произойдет «землетрясение небывалой силы – под Мертвым морем», и поглотит оно армию Антихрист, а истинные христиане не погибнут и даже

казненные ранее воскреснут. Такую схему грядущих событий рисует через повесть Пансофия Соловьев в «Трех разговорах». В узловых звеньях эта схема близка мистериальной фабуле «Бани» Маяковского. Звено первое – у власти находится носитель бездушной, мертвящей силы, распространяющей ее на все сферы жизни (вплоть до общепланетарного масштаба). Звено второе – есть иная сакральная историческая сила, которая неизбежно восторжествует, но «на пути времени» есть препятствия, и, чтобы не убить идущее «оттуда», предотвратить серию возможных «взрывов», катаклизмов, нужно «вынести опыт возможно выше». Звено третье – в современности под властью бездушной силы существуют люди, наделенные иной верой, упорством, способностью жертвовать, помогать другому, готовые помочь «идущему оттуда». Звено четвертое – крайнее обострение конфликта двух «вер» (возможное самоубийство Поли) предотвращается сакральной исторической силой (появление Фосфорической женщины), но эта сила нехристианская («О, черт, адово пламя»), «скинутые и раскиданные чертовым колесом времени»). Звено пятое – машина времени сбрасывает Победоносикова и людей его «веры», его армии, то есть поглощает их.

Если «Баня» ориентирована Маяковским на синтезирование мифосхемы Соловьева и мифосхемы «Октябрьской революции», то в «Клопе» логика многочисленных «сцен» ориентирована на модернизацию стандарта античной комедии. О том, что Маяковский был читателем античной комедии, свидетельствует наличие сборника пьес Аристофана в его личной библиотеке (напомним, что из драматических произведений, кроме комедий Аристофана, в ней были лишь «Горе от ума» и «Выстрел»).

В античной комедии, согласно исследованиям О.М. Фрейденберг², элементами служили: а) двухчастность действия, подразумевавшая переход от жизни к смерти и от смерти к возрождению; б) шествие (марши) – как минимум на сюжетном входе и выходе; в) страсти; г) агон – спор героя с протагонистом, ведущий к рукопашной; д) ситуация еды (пира, свадьбы и т.п.); е) инвективные партии. Комедия «Клоп» содержит практически все перечисленные элементы. Присыпкин проходит путь от жизни к смерти и от смерти к возрождению. Сцену оживления героя можно рассматривать как «производительный акт» (О.М. Фрейденберг). В качестве агона следует толковать сцену в общежитии. Линия страстей реализуется через отношения Зои Березкиной, Присыпкина и семьи Ренесанс. Ситуация еды (пира) дана в сцене свадьбы, закончившейся пожаром. Потасовки (рукопашные) или их угроза возникают в «Клопе» неоднократно (Березкина – Розалия Павловна в первой картине, Баян – Шафер, Бухгалтер – Присыпкин в третьей картине). Инвективные партии Профессора, Директора Зоосада, Слесаря являются симметричным

пародийным отыгрышем инвектив Присыпкина, Баяна, Ренессанс. В качестве маршей (шестьев) можно трактовать проход из универмага Присыпкина с семьей Ренессанс и Баяном в первой картине, тушение пожара и голосование за жизнь героя в четвертой и пятой картинах, а также вход зрителей в зоосад на демонстрацию Присыпкина в финальной (девятой) картине.

Для Маяковского обращение к античному опыту было естественным по многим причинам. Во-первых, это был дохристианский (языческий) театр, что важно для автора «Клопа» в полемике с традиционной христианской религиозностью XIX в. Во-вторых, это был удаленный от ближайшего прошлого опыт, что позволяло с ним свободно, избирательно экспериментировать, обращаясь к первоосновам искусства, подчеркивая необычность социалистической эпохи, ее первородность. В-третьих, модернизированное восприятие античности было освящено именем Ницше, авторитетность радикализма которого для Маяковского несомненна. К тому же это создавало удобную площадку для полемики с символистами (Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый) с их рецепцией античности, хотя в конце 1920-х гг. для автора «Клопа» данная полемика – уже автоматизировавшийся стимул. В-четвертых, обращенность к античности находилась в русле творческих соразмышлений с Мейерхольдом, что для Маяковского в свете его программы работы в театре как социальном институте являлось существенным фактором.

Показательно, что ницшеанские концепты музыки и воли действительно используются автором «Клопа». Наставник Присыпкина изменяет свою фамилию Бочкин на «музыкальную» Баян: «Чтобы я был в качестве простого трудящегося? Бочкин и – больше ничего! Что я мог в качестве Бочкина? Мычать! И больше ничего! А в качестве Баяна – сколько угодно! Например: Олег Баян / от счастья пьян»³. Не случайно дионисийская категория опьянения будет использована персонажем в качестве первого аргумента своих новых возможностей при обретении музыкального имени. Вторым аргументом для него будет возможность разговаривать как древние греки и получать отклик хора, что также адресует к ницшеанскому дионисийству: «выражаться я не могу, но могу разговаривать, хотя бы как древние греки: «Эльзевира Скрипкина, передайте рыбки (ср. апостолы – рыбаки, не случаен и торг на рынке именно вокруг рыбы) нам». И мне может вся страна отвечать, как какие-нибудь трубадуры...». Иван Присыпкин, сменив имя и фамилию на Пьер Скрипкин, также не случайно сделал выбор с музыкальной ориентацией. Вспомним хотя бы блоковское стихотворение «Голоса скрипок» и «Скрипка и немножко нервно» самого Маяковского, чтобы был понятен ницшеанский контекст этой линии. Заратустра в «Рождении трагедии из духа музыки» – танцор, вот почему сцена обучения Баяном Скрипкина танцу именно на тер-

ритории общежития, данная в стык агону Слесаря с «бывшим рабочим», ныне женихом Ренесанс, знакова в «Клопе». Вот почему и общежитие в пьесе находится по адресу: «Средний Козий, 16», ведь комедия – это песнь козла, дионисийство немислимо без сатира, человекокозла.

Двойное имя героя – Пьер Скрипкин и Присыпкин – указывает на разные смысловые потенции персонажа. Пьер-Петр – камень веры, Скрипкин – участник «мирового оркестра». Однако героем осуществляется лишь сниженный (человеческий) вариант звукового восприятия имени – иностранность, красивость, «изячность». Кроме того, герой отказался от своего имени (русского имени Иван). Он выкроил себе новое имя – нерусское, из фамилии, тем самым разрушив и фамилию. Так герой знаково уничтожил все родовые связи, ушел от «неизячного» наследия самым революционным путем. Для Маяковского подобная революционность, компрометирует революцией Духа.

Автор «Клопа» не случайно в качестве альтернативы браку Присыпкина с Ренесанс рассматривает отношение персонажа с Зоей Березкиной. «Зоя» означает жизнь, «Березкина» акцентирует русскость героини. Присыпкин, отказываясь от Зои Березкиной, уклоняется от русской жизни, от русского пути. В логике Маяковского русский путь – путь для всех, для всего человечества, путь общей жизни. Время всеисильно, и оно должно подтвердить его (пути) правильность. Вот почему именно Зоя Березкина (в качестве знакового воплощения русской жизни, русского пути) переносится Маяковским из настоящего в будущее. Присыпкин, покидая общежитие, отрывается от всех, от общей жизни. Ведь общежитие (в одном из значений) – метафора общей жизни. В будущее, по Маяковскому, можно шагнуть лишь коллективно. И присутствие Березкиной в будущем – аналог преемственности, связи времен.

Литература

¹ Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911–1914. Т. 10. С. 200, 217.

² Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1947. С. 162–165.

³ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. XI. С. 238.

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВОВ ВЕРХА И НИЗА В ПЬЕСЕ В.В. МАЯКОВСКОГО «БАНЯ».

Е.Ю. Смокутина
Томск

Драматургия В.В. Маяковского – важнейшая часть его творчества. Её судьба на протяжении долгого времени складывалась сложно. За несколько дней до премьеры «Бани» в театре имени Вс. Мейерхольда в марте 1930 г. рапповский критик В. Ермилов опубликовал в газете «Правда» критический отзыв о ней. И после этого пьеса долгие годы не появлялась на сцене: официальной советской критикой распространялась легенда о слабости Маяковского как драматурга.

В 50–60-х гг. произошла своеобразная реабилитация драматургии Маяковского: пьесы его вновь появляются на сцене, одна за другой публикуются статьи, монографии, драматургии посвящаются разделы общих исследований творчества поэта. Сначала первостепенное внимание обращалось на связь пьес Маяковского с фактами действительности, актуальной современности, строительством социализма. Причиной активного обращения ученых к теме «Маяковский, театр и живопись» было желание как можно скорее вернуть поэта русской литературе в полном объеме, для этого его, как художника, нужно было «оторвать» от футуризма и показать его значимость для утверждения социалистического реализма. Исследователи указывали на связь поэзии В. Маяковского времен окон РОСТА и пьесы «Мистерия – буфф» с фольклором, обходя этот аспект в «Клопе» и «Бане».

Новый виток в изучении театра В. Маяковского намечается в 70-е гг. Отчасти импульсом к этому послужила публикация работ М.М. Бахтина о Рабле, Ю. Смирнов-Несвицкий¹ и Т. Свербилова², рассматривая поэтику театра В. Маяковского в специальных монографиях, говорят о близости её народно – смеховой, ярмарочно – карнавальной культуре, балагану.

В.Е. Головчинер³ пишет уже не об отдельных средствах, приемах, а о принципах народного, балаганного театра, о трансформации системы фольклорных мотивов в организации драматического действия пьес В. Маяковского.

Целью нашей работы стало выявление таких древнейших архаических мотивов, как верх и низ, в драматическом действии «Бани». Теоретическую основу работы составили исследования в области древности: М. Бахтина, А. Золотарева, В. Иванова и В. Топорова, Е. Мелетинского, В. Проппа,

О. Фрейденберг. Мифологическое мышление широко оперирует двойными оппозициями с противоположными знаками: жизнь – смерть, верх – низ, белое – черное, близко – далеко, свой – чужой, выделяют как главную оппозицию «жизнь – смерть», пишут о том, что она реализуется в серии более частных, к которым относится и интересующее нас бинарное соединение верх – низ. Исследователи утверждают, что мифологическое сознание знало движение и по горизонтали, и по вертикали. Причем «низ» вертикали связывался чаще всего со смертью, небытием, а «верх», как правило, с жизнью, производительными силами. Эти представления, определившиеся в эпоху культурной архаики, трансформируются в литературе Нового и Новейшего времени, но их генетическая основа сохраняется, меняясь в зависимости от времени, стиля эпохи, авторской манеры.

Действующие лица «Бани» четко разделены на два лагеря, противопоставленные друг другу. С одной стороны, это группа Победоносикова: он сам, его секретарь Оптимистенко, художник Бельведонский, переводчица Мезальянсова и Иван Иванович, представитель чужого, империалистического, мира – иностранец Понт Кич. В группе Победоносикова отношения социально обусловлены, они строятся по принципу: вышестоящий – нижестоящий.

С другой стороны – энтузиасты: изобретатель Чудаков, Велосипедкин, рабочие Фоскин, Двойкин, Тройкин, а также жена Победоносикова Поля, бухгалтер Ночкин и машинистка Ундертон. В трансформированном и осложненном виде здесь присутствует один из важнейших древнейших мотивов, мотив обретения помощников. В пьесе начало обретения помощников вынесен за пределы действия. По наблюдениям В.Я. Проппа⁴, сказочные помощники увеличивают возможности героя, после их появления сказочный герой играет пассивную роль, главное делают за него помощники. Тем не менее, герой остается героем: от него исходит импульс к действию, для него важны результаты.

Две группы персонажей, две тенденции общественного развития, выросшие из «нечистых» «Мистерии – буфф», в «Бане» существуют параллельно, реализуясь не столько в борьбе, сколько в процессе собственной жизнедеятельности. Хотя и Победоносиков со своим окружением, и Чудаков с помощниками вышли из «нечистых», но одни поднялись по служебной лестнице и стали «чистыми», а другие вновь оказались на положении «нечистых». На это есть указание в тексте. Когда в третьем действии Велосипедкин пытается «пролезть» в первый ряд к Победоносикову, Капельдинер его останавливает со словами: «У вас билет в рабочей полосе, а вы в чистую (здесь и далее курсив мой. – Е.С.) публику прете»⁵. На связь между чистыми – нечистыми «Мистерии – буфф» и «Бани» справедливо указала В.Е. Головчинер:

«В «Бане» Маяковский показывает не доисторические времена: в новом, советском государстве... люди снова унижены, бесправны, страдают от того, что не могут в полную силу жить и работать – они снова внизу, в подвале, в положении «нечистых» («Мистерии – буфф»). Противостоят им не классовые враги..., а созданный в недрах новой государственности бюрократический аппарат. Восседающий наверху, в канцелярии Победоносиков и его окружение предстают в роли «чистых» («Мистерии – буфф») – у них в руках кредиты, власть» (С. 67).

В «Бане», в отличие от «Мистерии – буфф», действие сразу начинают не «чистые», а те, кто умеет самоотверженно, вдохновенно работать, – Чудаков и его помощники. Они занимают в первом действии пьесы пространственный низ. Это мы узнаем в середине первого действия из слов изобретателя Чудакова: «Осторожно, сумасшедший!... может быть, в грядущем вагоны сверзятся с рельс, а здесь небывалым времятрясением в тысячу баллов к чертовой бабушке разворотит весь *подвал*» (С. 70–71).

В финале первого действия Победоносиков занимает верхние этажи того же здания, в котором в подвале, внизу, работают – творят – Чудаков и его сподвижники: «Преддомкома. Я сколько раз вам говорил: выметайтесь вы отсюда с вашей частной лавочкой. Вы воняете *вверх* ответственному съёмщику, товарищу Победоносикову» (С. 79).

Координаты пространства (верх и низ) в «Бане», изначально нагруженные социальной семантикой, имеют важное организующее значение. В действии «Бани» происходит последовательное чередование сцен, в которых участвуют Чудаков с единомышленниками, и сцен, где действует бюрократическая машина: перемещения, изменения положения героев даны в координатах вертикали и горизонтали. На горизонтальном пространстве «Бани» основными действующими лицами являются Победоносиков с его окружением (верхний этаж с приемной – непроходимой стеной – кабинет). Сцены, в которых участвуют создатели машины времени, маркируются вертикальными указателями. Это было отражено в сценическом решении пьесы московским театром Сатиры. Постановщик спектакля В. Плучек пишет: «Мы разделили сцену на *верх* и *низ*. Даже кабинет Победоносикова был размещен у нас в верхней плоскости сцены, как бы на втором этаже»⁶.

На такое решение по-своему указал ещё Р. Якобсон, считавший основными, «непрерывно варьируемыми Маяковским мотивами... творческий порыв в преображенное будущее» и противоположный ему мотив «стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны... Статика... – изначальный враг поэта, и к этой теме он не устает возвращаться»⁷.

Передвижения бюрократа Победоносикова и его секретаря Оптимистенко по горизонтали (приемная – кабинет), как в фольклоре, не имеет никакого смысла, это отсутствие всякого движения, топтание на месте. Горизонтальное пространство верха неподвижно, оно имеет непроходимую границу в виде порога кабинета главначпулса. Эта граница не только пространственная, но и социальная: никто из персонажей пьесы, принадлежащих к лагерю энтузиастов, не может её преодолеть, попасть в кабинет, их диалог невозможен. В этом статичном, замкнутом на себе пространстве существует Победоносиков со своей свитой.

Основным и значимым в действии пьесы является движение по вертикальной оси верх – низ. Вертикальное пространство лестницы принципиально лишено всяких границ, и движение по вертикали осуществляется беспрепятственно. В этом «открытом» пространстве существуют создатели машины времени, они способны перемещаться по заданной автором пространственно – этической оси «верх – низ», а также способны к внутренним изменениям (Поля, Ундертон, Ночкин). Неслучайно самый активный герой «открытого» пространства носит фамилию с семантикой движения – Велосипедкин.

Чудаков и его помощники, не преодолев порог кабинета главначпулса, решают в четвертом действии поднять машину времени из подвала на верхнюю площадку лестницы, к порогу квартиры Победоносикова. Реплика автора отчетливо фиксирует отношения верха и низа: «...на нижней ступеньке оказался Велосипедкин, за ним Чудаков, груженный невидимой машиной...

Велосипедкин. Товарищи, не сдавайтесь! Ещё ступенек десять – пятнадцать, он сейчас же здесь *наверху!*» (С. 108).

Можно говорить о том, что архаические мотивы верха и низа в «Бане» имеют важнейшее смысловое и композиционное значение. Но до четвертого действия (до появления Фосфорической женщины) вертикальное пространство пьесы оказывается как бы «перевернутым» (с точки зрения архаических представлений о верхе и низе): пространственный и социальный верх занимают те, кто по возрасту, по своим моральным качествам должны находиться внизу. И наоборот, внизу, угнетенными оказались молодые, устремленные в будущее, энергичные люди. Таким образом, Маяковский, используя архаическую семантику верха и низа, нагружает социальный верх отрицательным значением. В современной советской действительности «верх» приобретает отрицательное значение, а «низ» – положительное, что не соответствует мифологическим представлениям о верхе и низе. Это реальное несоответствие современной действительности вечным категориям и критериям разрешается с помощью чуда. Действующие лица перемещаются на пространственном

уровне по оси «верх – низ», вследствие чего «верх» нагружается положительной семантикой, а низ – отрицательной.

Сначала благодаря чуду – появлению Фосфорической женщины – Победоносиков, стоящий на верхней площадке лестницы, оказывается связанным с теми, кто находится внизу (Оптимистенко «бросается вверх по ступенькам»), нарушая границу пространства, чтобы сообщить о появлении Фосфорической женщины, растерянный Победоносиков приглашает её, а заодно Велосипедкина и Мезальянсову, стоящих внизу, «для немедленной, сверхурочной культурной связи» (С. 111)). Необыкновенное событие – явление из будущего Фосфорической женщины – нарушает установившиеся пространственные границы. Чудаков и его помощники не просто поднялись из подвала на верхнюю лестничную площадку перед кабинетом Победоносикова, «уравнивая» их пространственно, но вознеслись наверх, в будущее, а Победоносиков со своей свитой оказались сброшены вниз, в подвал.

Таким образом, Маяковский, используя пространственную оппозицию верх – низ, развенчивает государственно-политическое устройство советской действительности.

Литература

- ¹ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр. Л., 1975.
- ² Свербилова Т.Г. Комедии В.В. Маяковского и современная советская драматургия. Киев, 1987.
- ³ Головчинер В.Е. Развитие драматургических принципов В. Маяковского. (От «Мистерии – Буфф» к «Бане») // Писатель в литературном процессе: Межвузовский сборник научных трудов. Вологда, 1991.
- ⁴ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- ⁵ Маяковский В.В. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 102. Далее указаны страницы этого издания.
- ⁶ Плучек В. На сцене – Маяковский. М., 1962.
- ⁷ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12.

ШУТОВСТВО И ЮРОДСТВО КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН И ТВОРЧЕСТВО ДАНИИЛА ХАРМСА

Н.В. Гладких
Новосибирск

Теоретическая трудность описания феномена Хармса состоит в том, что за исключением отдельных записей в дневниках, двух-трех проникновенных писем и нескольких стихотворных молитв у исследователя почти нет материала, чтобы построить положительный образ самого автора. Романтический образ обэриута, созданный и тиражированный в 1970–1980-х гг., держался за счет того, что было опубликовано ограниченное число текстов. Когда тексты явились с относительной полнотой, стало неясно, что с ними делать – игнорировать, перетолковать или признать автора «отклоняющейся» личностью. Выход, каким он видится нам, в исследовании смеховой природы творчества писателя. Цель данного сообщения – соотнести фигуру Хармса с ключевыми фигурами народной смеховой культуры – шутом и юродивым¹.

М.М. Бахтин говорил о *функции шута и дурака* в истории прозы: «само бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, – и это опять вытекает из предшествующего, – их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это – лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют»².

Шут, по словам Бахтина, это закреплённый в повседневной жизни носитель карнавального начала³. Корни шутовства уходят в глубочайшую, языческую древность, но оно институционализировалось и стало авторитетно в христианской культуре. Шут маргинален по отношению к социальным ценностям – иерархическим, условным, временным. Он осмеивает их авторитетом как бы вневременных ценностей, связанных с приоритетом природно-трудовых циклов в жизни общества. Любое лицо или понятие, взнесенное социальной иерархией вверх, шут опрокидывает в материально-телесный низ и таким образом поддерживает в обществе память о том, что вообще-то все люди имеют одинаковую природу.

В западном христианстве официальная культура терпит присутствие карнавала и шута. В православном мире были свои формы сезонных празднеств и

шутовства, но судьба их складывалась более драматично. Как пишет А.М. Панченко, «в православии всегда преобладала та линия, которая считала смех греховным. Еще Иоанн Златоуст заметил, что в Евангелии Христос никогда не смеется. В XVI–XVII вв., в эпоху самого расцвета юродства, официальная культура отрицала смех, запрещала его как нечто недостойное христианина»⁴. С другой стороны, можно вспомнить такие факты, как физическое истребление скomoroxов на Руси, а в петровское время – уже и юродивых.

В восточном христианстве, в Византии, затем на Руси (с XIV в.) сложилась специфическая форма смеховой культуры – юродство. Она не имеет аналогов на Западе, в европейских языках нет слов для адекватной передачи этого понятия (исследователи обычно называют лишь один аналог византийско-русскому юродивому в западной культуре – это святой Франциск Ассизский).

Юродивый – тоже социальный критик, но у него нет авторитетной опоры, такой как карнавал у шута. Социальная критика юродивым осуществляется через самоотрицание. Изначально юродство было нацелено на «попрание тщеславия, всегда опасного для монашеской аскезы»⁵. Выражалось оно в притворной демонстрации безумия или безнравственности («похаб») с целью вызвать поношения, «бienia и пхания» от людей. Поведение юродивого – сознательная провокация, «задирание» публики, требующее от него недюжинной решимости и духовной силы (многие факты говорят о вменяемости, высоком интеллекте и образованности русских юродивых). Помимо личного смирения путем унижения и страдания юродивый выражал и внешний смысл – «выявление противоречия между глубокой христианской правдой и поверхностным здравым смыслом и моральным законом»⁶, другими словами, он «отзеркаливал» безумие и безнравственность самой публики. Парадоксальность такого поведения («сам юродивый вводит людей в соблазн и мятеж, в то время как по условиям подвига он обязан вести их стезей добродетели»⁷) ставит наблюдателя в ситуацию выбора: кто предо мной – дьявол или святой? имею ли я право «бросить камень»? «Иначе говоря, зрелище юродства дает возможность альтернативного восприятия. Для грешных очей это зрелище – соблазн, для праведных – спасение. Тот, кто видит в поступках юродивого грешное дурачество, низменную плотскость, – бьет лицедея или смеется над ним. Тот, кто усматривает «душеполезность» в «странном и чудном» зрелище, – благоговевает»⁸.

Смех, который юродивый вызывает на себя, неразумен и греховен, поскольку унижает и осмеиваемого и смеющегося. Прозрение происходит, когда смех смолкает и человек осознает, что смеется над таким же человеком или даже более достойным (святым). Если шут опускает социальные ценности в

материально-телесный низ, то юродивый снижает их, заставляя человека «взлететь» в сублимированный, спиритуалистический, высокодуховный план.

Провоцирование альтернативного восприятия было выявлено нами на анализе всего творчества и жизнетворчества Хармса. Он вырабатывает такие формы комического, над которыми нельзя смеяться «наивно», которые требуют рефлексивного «сдвига» в сознании читателя. Структурно Хармс реализует стратегию, чрезвычайно близкую стратегии юродивого.

Отличает его место смеха – в позитиве (знаменитая формула «скоты не должны смеяться»). Ценностный ход чисто шутовской – опустить высокое как можно ниже:

Тогда Иван схватил топор
И трах Толстого по башке.
Толстой упал. Какой позор!
И вся литература русская в ночном горошке.
(«СОН двух черномазых ДАМ», 1936) ⁹

Для Хармса тот, кто не может над этим засмеяться, так и останется зомбированным социальными ценностями. Тот, кто сможет осознать переносный, провокационный, художественно условный характер текста – другими словами, отработает ход озарения, который реализует юродивый, – тот переживет и эффект, который своим карнавалльно-очистительным смехом вызывает шут.

Таким образом, Хармс накладывает шутовскую семантику (ценностные акценты) на юродскую синтактику (провоцирование расслоенного восприятия). В прагматике он получает то, что обе архаичные модели срабатывают, но никто не может их точно идентифицировать.

На почве русской культуры Хармс воспринимается очень остро – юродская основа его художественного поведения интуитивно схватывается. В то же время он часто категорически не принимается за шутовство, профанирование социальных (а многим кажется, что и духовных) ценностей. Особенно людьми, ценности которых ориентированы на православие.

Западная культура легко находит у себя многочисленные аналоги «черному», абсурдному и циничному юмору Хармса. Читателя, знавшего маркиза де Сада, Лотреамона, Кэрролла, Батайя, Беккетта и др., трудно чем-то удивить. При всем этом его все-таки воспринимают как яркого представителя русской культуры, наследующего Гоголю, Достоевскому, Чехову, русскому авангарду – в силу реакции на его вывернутую синтактику. В западном сознании присутствует отношение к русским как к носителям абсолютно непостижимого типа поведения.

Литература

- ¹ Параллели между Хармсом и юродивым в литературе неоднократно проводились. Назовем, например, статью Елены Замфир, которая так и называется «Юродивый» (Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. СПб., 1998).
- ² Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 195.
- ³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 13.
- ⁴ Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. М., 1984. С. 122
- ⁵ Федотов Г.П. Святыи Древней Руси. М., 1990. С. 200.
- ⁶ Там же. С. 200–201.
- ⁷ Панченко А.М. Цит. соч. С. 91.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 333.

ОБРАЗ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО И «ЖИТИЕ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ» КАК ДУХОВНАЯ ДОМИНАНТА В СТРУКТУРЕ «БОГОМОЛЬЯ» И.С. ШМЕЛЕВА

Л.И. Еременко, Г.И. Карпова
Кемерово

«Богомолье», написанное в 1931 г. в Париже, наряду с книгой «Лето Господне» (1938–1948), по признанию многих современников, явилось вершиной творчества писателя. Духовно-художественное единство произведения обусловлено образом незримо присутствующего с героями на всем пути в Лавру Сергия Радонежского. «Он, батюшка, незримый с нами», – говорит Горкин Ване при возвращении домой в конце повести. Неразрывно связана с Преподобным Сергием Троице-Сергиева Лавра. По словам П.А. Флоренского, она «столица русской культуры, тогда как все остальное – ее провинция и окраины. Только тут <...> грудь имеет полное духовное дыхание»¹. Шмелевские паломники по дороге от Москвы к Сергиеву Посаду встречаются со множеством подобных им пилигримов: «А мы пойдем себе полегонечку, с лесочка на лесочек, по тропкам, по лужкам, по деревенькам, – всего увидим <...>. А кругом все народ крещеный идет-идет»². Всю крестьянскую, мещанскую, ремесленную, купеческую Россию представляют не только богомольцы, бредущие из разных концов страны к Лавре, но и герои вставных рассказов. Один из строителей храма Христа Спасителя Мартын, не пропивший царский золотой, награду за талант, и веру («Креста не могу пропить»), крестьянка Евдокия Карцова, вскормившая своим молоком царя «Лександру Миколаича, он всех крестьян – то и освободил. Молочко – то ... оно свое сказало!», сын богатого мучника, ушедший на Афон в монахи, Симеонушка – странник и другие. Маленький Ваня видит по дороге в Лавру калек, больных, впитывает в себя рассказы о страшных и светлых событиях, случившихся на этой дороге в разные времена. Широко используя сказовую манеру письма, Шмелев выражает народные чаяния устами самого народа. Житийное предание о монахе Антонии и разбойнике, который «со своей шайкой многих людей губил», но монах разбойников «рассеял», а «атамана к покаянию привел» и «место просветилось», имеет иную стилистическую окраску, нежели народная легенда о царской кормилице, тоже по-своему «просветившей» царя. Однако выполняет ту же функцию – показать народ в его извеч-

ной борьбе с темным и страшным в себе, выраженной мольбой к Спасителю: «Изведи из темнице душу мою».

Географическая дорога – объект реального мира, но в то же время она включает в себе метафорический смысл. Дорога может быть «глухая», «пустая», «темные боры», «места страшные», но это и «святая», «небесная светлая дорога». Шмелев создает образ народной Руси и Святой Руси. Светом праведности освещают «глухие и страшные места» подвижники: монах Антоний, проживший сорок лет один в пещере, выбрав подвиг пустынножительства, как некогда Сергей Радонежский; батюшка Варнава, исцеляющий «расслабленного» паренька Мишу и молодку Парашу. Вспоминаются Стефан Пермский, Савва Преподобный, египетские старцы, Алексей Божий Человек. Две главы в своем повествовании писатель называет одинаково – «Святая дорога». Дорога ведет в святое место к Сергию Радонежскому, в обитель, им созданную. Между тем она олицетворяет собой и Святую Русь. Люди, что идут по ней, одержимы, по словам И.А. Ильина, жаждой праведности: «И в этой жажде праведности человек прав и свят, при всей своей обыденной греховности»³. Старец Варнава особенно ласково относится к Горкину («голубь мой сизокрылый») и васильевским певчим («пеуны-то – соловьи») и прощает им их прегрешения, так как чувствует в них искреннее стремление души пройти «баньку духовную».

Большинство паломников, идущих по святой дороге, проходят духовный путь преображения души, постижения Истины, Красоты, Света. Сияние Света от явления Богородицы святому Сергию («И се свѣтъ велий осѣни святого зѣло, паче солнца сияюща; а абие зрѣть пречистую съ двема апостолама, Петром же и Иоанном, в неизреченнѣй свѣтлости облистающа⁴) и образ Фаворского Света варьируются на протяжении всего повествования: «священный Кремль, светлый и тихий-тихий, весь в воздухе», «небесная светлая дорога», «Лавра светится», «светленький» батюшка – отец Варнава, «светится» старичок-квасник, «светлое-светлое» лицо у Горкина, «свет от неба, радостно-голубой и чистый», «от колокольни – Троицы сильный свет», «видно всю Лавру – Троицу: светит на нас крестами». Доминирующим в описании Лавры оказывается розовый цвет, соотносимый с состоянием райского блаженства шмелевских богомольцев. Земной мир цветов (шиповник, жасмин, розы), сад игрушечника Аксенова, птицы (соловьи, голуби, стрижи) несут в себе аллегорические значения и переносят в другую реальность – сферу духа. В запахах земных растений богомольцы чувствуют «аромат духовный». Переход земного в небесное или одухотворение земного оказывается возможным для тех людей, которые способны воспринимать мир в его целостности, как Божье Творенье.

Христианская картина мира в повести многими нитями связана с древнерусской культурой и литературой. Она содержит целую систему знаков национальной православной культуры, существенной и важной для понимания смысла и поэтики произведения. Соединение земного и возвышенного, мира природы, красивых, сделанных руками человека вещей (старинная тележка, на которой едет Ваня, вырезанная из дерева игрушечная Троице – Сергиева Лавра) и порывов к добру и любви к ближнему (Федя отдает новые сапоги больному пареньку, которого несут к Преподобному) происходит через религиозное начало, идеальным носителем которого является Сергей Радонежский.

П.А. Флоренский в своей работе «Троице – Сергиева Лавра и Россия» сделал акцент на мысли о своеобразном триединстве России, Лавры и Сергия Радонежского: «Чтобы понять Россию, надо понять Лавру, а чтобы вникнуть в Лавру, должно внимательным взором всмотреться в основателя ее, признанного святым при жизни, «чюдного старца святого Сергия».⁵

Имя Преподобного появляется в начале повествования в разгар работ по подряду, когда не хватает людей, так как наступило время покоса и мужики расходятся по деревням. «Приказчик Василь Василич и не ночует дома, а все в артелях», – замечает Ваня. Горкин же, внося расстройство в отлаженную, хотя и напряженно-суматошную жизнь, заявляет, что хочет сходить к Преподобному помолиться. «Делов – то пуды, а она туды», – говорит он, имея в виду под словом «она» – смерть. «Она ждать не станет», – добавляет он. Нарушая трудовой ритм, Горкин придает другое измерение всем земным заботам дня. Примечательным и символическим является первое упоминание о Троице – Сергиевой Лавре. Она появляется в виде полинявшей и лопнувшей по щелкам картинке, наклеенной под крышкой его сундучка. На пути в Лавру Федя купит «книжечку» «Житие Преподобного Сергия» и во время отдыха читает ее вслух. Антипушка в разговоре с Ваней о Преподобном вспомнит один эпизод из жизнеописания святого и красочно его воспроизведет. Сергей «и медведю радовался, медведь к нему хаживал... Он ему хлеба корочку выносил. Придет, встанет в сторонке под елкой ... и дожидается – покорми-и-и! Покормит» (С. 60). Богомольцы узнают, что и сейчас «медведика выдали в овсах, пошел – запрыгал – закосолопил» (С. 109). Уменьшительный суффикс (медведик) – знак особого, ласкового отношения к зверю, потому что так относился к нему Преподобный Сергей, по характеристике Горкина, «сердешный был» Перед уходом из Лавры богомольцы благославляются («хлебцом») в низкой длинной палате старика хлебника, а Ваня «увидит знакомую картинку: Преподобный Сергей подает толстому медведю хлебца» Как и прежде, каждый получает «благословление» от Преподобного: «Вкусили по кусочку, и стало весело – будто Преподобный нас угостил гос-

тинчиком» (С. 169). В соборе Троицы паломники молятся «на старенькую ризу Преподобного, простую, синюю, без золотца, и на деревянную ложечку его за стеклышком у мощей» (С. 161), прикладываются к гробу святого старца.

Жизнеописание любимого народом святого дано в отдельных эпизодах как народная интерпретация канонического жития, которая может отзываться духовно в жизненных поступках отдельных людей. Стремление Феде уйти в монастырь вопреки воле родителей соотносится со стремлением отрока Варфоломея посвятить себя служению Богу в монастыре. Преподобного Сергия Г. Федотов назвал «основоположником нового иноческого пути»⁶. «Пустынничество» святого Сергия находит продолжение в многочисленных его учениках и через века. Монашек Антоний, «просветивший место», сорок лет живет один в пещере. Простота, смирение, кротость Угодника Божия проявляются в поведении Горкина У святого он ищет поддержки, когда старается не обидеть людей, не поучать их, как это делает Домна Панферовна. Он, хотя это далеко не сразу и не всегда ему удается, исправляет свои огрехи. Как образец кротости вспоминает Горкин для Вани эпизод из жизни Сергия о постройке сени за гнилые хлебцы. Стремление святого Сергия сохранить лад, мир в «общежительстве» людей (вспомним житийный эпизод ухода Сергия из монастыря, чтобы не мешать брату стать настоятелем, вопреки желанию монахов поставить игуменом Сергия) служит примером для Горкина. Он улаживает, «усмиряет» возникающие по дороге ссоры, разлад. Не зря в конце повествования Ваня и его отец видят в Горкине Преподобного: «Да ты и без монастыря преподобный, только что в казакинчике» (С. 144). Иногда примирительную миссию Сергия берет на себя Феда: «Это от меня пошел грех, я вас смутил – расстроил... <...> простите меня, грешного, а то тяжело мне!» «Пример жизни» Сергия напомнила Феде колокольня-Троица: «Будто из лесу-то сам Преподобный глядит, Троица-то его. И стали все тут креститься на колоколенку и просить прощения у всех» (С. 119). Духовный Свет веры Сергия озаряет все новых и новых учеников.

Мотив чуда – сквозной мотив всего повествования в «Богомолье». Знамательно чудесное спасение Горкина, которого сохранила икона Царицы Небесной. Описание чудес в повести восходит к агиографическим традициям. По словам Г. Федотова, « в лице Преподобного Сергия мы имеем первого русского святого, которого, в православном смысле этого слова, можем назвать мистиком, т.е. носителем особой, таинственной духовной жизни, не исчерпываемой подвигом любви, аскезой и неотступностью молитвы. <...> Только с Сергием говорили горнии силы на языке огня и света»⁷. Образ Света, который видел Преподобный Сергий, соотносим с евангельским Фаворским Светом, озарившим и все бытие шмелевских богомольцев.

В итоге в повести И.С. Шмелева «Богомолье» возникает единство двух планов в постижении духовно-эстетической сущности жизни. Сергей Радонежский присутствует в сознании богомольцев как духовный камертон, который временами заглушается повседневностью («пять годов вышло», как Горкин к Преподобному «пообещался» сходить), и в жизнеописании святого (жизнеописание в повести присутствует и в виде «книжечки», и в рассказах персонажей, и виде «священных картинок»). Тем самым художественная интерпретация образа Сергея Радонежского обретает объемность и богатую содержательность в качестве духовной доминанты всего повествования. Сергей Радонежский у Шмелева живой человек, Великий Угодник Божий, который «<...> прознал хорошо народ, сам прознал, совесть ему сказала» (С. 146), и символ национальных православных представлений о Добре, Чистоте, Красоте.

Литература

- ¹ Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра в Россия // Прометей. М., 1990. Т. 16. С. 398.
- ² Шмелев И.С. Сочинения. В 2 т. Т. 2 М., 1989. С. 58. Далее сноски даются по этому изданию с указанием страницы.
- ³ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М.: Скифы, 1991.С. 187.
- ⁴ Памятники литературы Древней Руси XIV – середины XV века. М., 1981. С. 394.
- ⁵ Флоренский П.А. Указ. соч. С. 400.
- ⁶ Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 150.
- ⁷ Федотов Г. Указ. соч. С. 150.

РАССКАЗ В. НАБОКОВА «КОРОЛЕК»: СОБЫТИЕ СОТВОРЕНИЯ МИРА

Т.Д. Красюк
Кемерово

Рассказ Владимира Набокова «Королек» был написан летом 1933 г. на «сосновых берегах Грюневальдского озера», в разгар уже развернувшейся работы над главной книгой Набокова-Сирина – романом «Дар». Позднее, как отмечает Б. Носик, «в предисловии к американскому переводу этого рассказа Набоков вспоминал: «Нелепая и зловещая тень Гитлера уже надвигалась на Германию, когда моему воображению представились эти двое скотов...»¹, автор имел ввиду персонажей – братьев Густава и Антона, «победоносно пахнущих потом и пивом», с одинаковыми задачами... Эта авторская отсылка к историческому времени порождает соблазн в изображении братьев с их намерением устроить мир так, что «всяк будет потен и ... сыт», а «бездельникам, паразитам и музыкантам вход воспрещен»², увидеть всего лишь отклик на сгущающуюся атмосферу (в Берлине начинаются погромы, на улицах пылают первые костры из книг), оценить этот «страшный» (Б. Носик) рассказ как предчувствие ужасов нацизма с его нетерпимостью к любому проявлению независимости и «инакости». Но рассказ любопытен еще и тем, как трансформируется и переплавляется в нем материал, обнажая приверженность Набокова своей единственной и главной теме – теме творчества.

Сюжет о двух братьях, для которых «ненавистно все то, что нельзя тронуть, взвесить, сосчитать», изошренно преследующих нового жильца большого, грязного, мрачного дома Романтовского и торжествующих без боязни расплаты после его убийства, оказывается вплавлен в совершенно иную сюжетную канву, выдвигающую в центр рассказа другое событие – сотворение поэтического мира, другое лицо – автора-рассказчика и его интимные отношения с собственным порождением творческой фантазии.

Процесс создания особой поэтической реальности, условной даже в своем нарочитом правдоподобию, долго оставался достоянием личной творческой биографии. Он мог обращаться в предмет авторской рефлексии, сохраняя собственную суверенность, но никак не претендовал на роль артефакта, хотя можно указать на немногие исключения, например, описание рождения пьесы в «Театральном романе» Михаила Булгакова. Граница между миром

реальным и миром воображаемым хотя и нарушалась, но чаще признавалась неизбежной. В рассказе Набокова оказался нарушен один из неоспоримых законов, выработанных всей предшествующей литературой, который С. Бочаров обозначил как «отсутствие прямого перехода из жизни в произведение и обратно»³. Именно такой переход образует сюжетную раму рассказа, делая проницаемыми границы художественной реальности, вне пределов которой простирается и «снова томит своей пестрой пустотой» «действительный» мир.

Умберто Эко в «Заметках на полях «Имени Розы» в главе «Роман как космологическая структура» говорит, что «для рассказывания прежде всего надо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях»⁴, указывая на опережающий характер громадной работы воображения с предметным материалом, которая и предвещает появление словесного ряда, и определяет конечные контуры созданного мира. И далее: «Кто сказал, что проза сама по себе муниципалитет? По-моему она, к тому же сама себе строительная контора»⁵. Но строительные леса, исходные материалы, «кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало», у него самого остаются за кадром, обретая право стать всего лишь своеобразным спутником романа – в виде эссе. То, что у Умберто Эко растягивается во времени («Первый год работы я потратил на сотворение мира») и остается за кулисами романного действия, у Набокова в рассказе сжимается и обретает свое временное измерение, свой ритм, уравнившись в своем существовании с жизнью героев, представившихся воображению в уже обустроенном, хотя и наспех («все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать») мире. И начало самого обустройства составляет подлинную завязку главной сюжетной линии этого рассказа.

На глазах Автора и Читателя, допущенного в святая святых – творческую лабораторию, происходит рождение нового мира, собираются скудные декорации: «Собираются, стягиваются с разных мест вызванные предметы, причем иным приходится преодолевать не только даль, но и давность...

Вот овальный тополек в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и стал, где ему приказано – у высокой кирпичной стены – целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы» (С. 331).

Мир строится, как из кирпичиков: «...бочка, еще бочка, легкая тень ливны, какая-то урна и каменный крест, прислоненный к стене», обретает плотность, вещественность. Автор – рассказчик, несколько не ощущая еще уменьшения власти над вызванными в памяти и созданными с разных концов пространства и времени предметами («Поторопитесь, пожалуйста»), занимает позицию зрителя, превращая в зрителя и читателя, солидаризируясь с ним,

уступая право на превосходство – в знании фабулы, предвидении исхода, обладании тайнами персонажей (Надпись на стене. «Ее перед выборами намаเลвали, вероятно, братья») (С. 331).

Но сам созданный авторской волей и всецело зависимый, казалось бы, от нее, поэтический мир обретает свою энергию, являет собственную волю, нетерпение, торопит с завязкой своего действия: «И хотя все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди – братья Густав и Антон, – а во двор вступает ... новый жилец – Романтовский» (С. 331)

«Созданный нами мир сам указывает, куда должен идти сюжет», – писал Умберто Эко⁶. Этот творимый в рассказе Набокова мир и оповещает каждую минуту, в каждой своей клеточке, о собственных законах – через налитые густой чернотой в солнечный день распахнутые окна, надпись дегтем на стене, анатомический смех и похожий на гузок вареной курицы язычок гортани Анны – невесты одного из братьев, ее молочную в клопных крапинках кожу, животное предвкушение братьями крови, через россыпь предметных, пластических, речевых подробностей, когда даже невинная потеря равновесия Романтовским, поднимающим чемодан на плечо, оборачивается впечатлением «точно кто хватил его по затылку». И внутреннее сюжетное действие так же неумолимо разворачивается в единственно возможном и заданном рамках этого мира направлении: раздражение и тревожное любопытство братьев, бесцеремонные попытки сближения, бешенство от того, что «незвирая на состоявшееся знакомство, человек оставался все таким же неприступным», ночная слежка, дневные притеснения, мелкие истязания, когда событийное время вдруг спрессовалось и понеслось. «Им удалось в понедельник насыпать ему в простыни картофельной муки... Во вторник он был встречен на углу – нес в охалке книги – и так был аккуратно взят в коробочку, что книги упали в избранную лужу. В среду смазали доску в уборной столярным клеем. В четверг фантазия братьев иссякла» (С. 336). Наконец, события субботнего вечера: вынужденное приглашение Анны в кинематограф, чтобы не обидеть пренебрежением к ней ее жениха, ночное преследование, черные спины домов, «замерший умоляющий свет вдалеке», «... особенный звук, скользкий, раз, и еще раз – по рукоють...» в темноте пустыря.

Убийство, утреннее потрясение (Романтовский неожиданно оказывается фальшивомонетчиком, членом шайки, недавно вышедшим из тюрьмы, а золотая ниточка света из-под двери – скорее свидетельство верности прежним занятиям – «рисовал деньги»), досада (подсунул десятку, «... надул, мошенник») лишь замыкают событийный ряд. За этой развязкой последует другая. Мир пока еще продолжает жить, трепетать перед внутренним взором рас-

сказчика, порождая горестное и столь же неожиданное теперь уже для читателя признание: «Мой бедный Романтовский! А я-то думал вместе с ними, что ты и вправду особенный. Я думал, признаться, что ты замечательный поэт, принужденный по бедности жить в том черном квартале. Я подумал, судя по иным приметам, что ты каждую ночь – выправляя стих или пестуя растущую мысль – празднуешь неуязвимую победу над братьями» (С. 339–340). И только в момент распада мира («Теперь все кончено. Собранные предметы разбредаются опять, увь»), завершится другая сюжетная линия, заключающая другую интригу – внутреннюю борьбу, в которую оказываются втянуты творец и его творение.

История братьев и Романтовского обнаруживает свой подчиненный характер другой истории, со своими перипетиями: утверждением абсолютной власти автора-рассказчика над создаваемым миром (тополек «стал, где ему приказано») – и ее полной утратой («Между тем братья стали раздуваться и расти, они заполнили всю комнату, весь дом, и затем выросли из него... Огромные, ... с бессмысленными говязьими голосами, с отхожим местом взамен мозга, они возбуждают дрожь унижительного страха. Я не знаю, почему они прут на меня. Умоляю вас, отвяжитесь...») (С. 334); четко прописанными и белло намеченными сценами; сбоями повествовательного ритма; резкими деформациями контуров мира и его пропорций; сменами точки зрения, перехватыванием инициативы и агрессивным вторжением в зону рассказчика лексикой братьев, их животного нюха, их психологии (они и здесь чувствуют себя «плотно и уверенно»); вынужденными уступками, растерянностью и недоумением самого автора перед открывшейся вдруг тайной... Мир не в его готовом и окончательно оформившемся облике (он еще хранит «области неосвязаемые и неприкосновенные»), а сам процесс сотворения мира предстает живым и пульсирующим.

Художественное сознание явлено в этом рассказе в момент своего полного сосредоточения, абсолютной уединенности, отрыва и даже разрыва с телесным. Истинные пространственные границы рассказа – границы воображения, где оживают, приходят в движение предметы и люди, где и совершается изумительная работа: из «грязного», отвратительного материала возникает «гармония и смысл».

В. Набоков дает мрачному, даже «страшному» рассказу легкое и воздушное название – «Королек», которое не в своем жаргонном (фальшивомонетчик), а исходном значении (небольшая птичка из отряда воробьиных с серовато-зеленым оперением и оранжевыми перышками на темени) осеняет создаваемый мир. Отчасти поддерживается оно описанием легкой, особой походки Романтовского («ступит, и взлетит»), мягкой, уступчивой интонацией

автора-рассказчика – инициатора творения мира. Но так же воздушны и прозрачны контуры этого мира, конструкции, из которых он создан, именно за счет неполной овеществленности, «неосязательности», порой конспективности, эскизности повествования.

Творческий акт, таким образом, становится центральным художественным событием рассказа, предметом эстетического завершения, возвещая тем самым о главном смещении в области поэтического интереса – обращенности к тайнам рождения поэтического слова и мира. И в этом отношении рассказ «Королек» предваряет первую главу «Дара», активная работа над которой развернется в 1936 г., многочисленные рассказы, в частности, «Тяжелый дым», суждения, которые «отвердеют» в четких формулировках (например, «Высшая мечта писателя: превратить читателя в зрителя») в статьях, эссе, интервью.

Литература

¹ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995. С. 306.

² Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 332. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³ Бочаров С. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 7.

⁴ Эю Умберто. Имя Розы. Роман. Заметки на полях «Имени Розы». Эссе. СПб., 1997. С. 610.

⁵ Там же, С. 611.

⁶ Там же, С. 613.

СЕМАНТИКО-ПОЭТИЧЕСКАЯ РОЛЬ СТРОИТЕЛЬНОГО ТЕКСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА О 30-х ГОДАХ (мотивы башни, пирамиды, котлована)

Л.П. Якимова
Новосибирск

В самом авторском определении жанра «Пирамиды» как «романа-наваждения в трех частях» уже сделана заявка на мифологическую образность как эстетическое кредо писателя, стремление осмыслить действительность 30-х гг. в больших мировых образах, вокабулах исторического бытия. Исследователи творчества Л. Леонова, улавливая глубинную многозначность заглавного мотива, делают акцент на наважденности, одни – творческого поведения самого писателя, другие – воспроизводимого им мира, характеризую который он писал: «Ничье воображение не смогло бы превзойти причудливую действительность тех лет»¹.

Думается, леоновский текст дает неоспоримые основания утверждать, что изображаемый послереволюционный мир предстает не как акт авторского наваждения, а как объективно-реальная и наглядно-зримая картина мира, «вывернутого наизнанку» и подвергшегося наваждению, где общечеловеческие ценности и «исконные обычаи» обречены на искоренение: «Из искры возродившееся пламя быстро становилось повсеместной огненной бурей, в которой пылала и плавилась всяческая сорная старина – святыни, обряды, потребности, ремесла, включая тысячелетнюю государственность и самую веру русских» (1. С. 53). Мифологема наваждения предстает в нерасчленном единстве со всем комплексом преданий, мифов и архетипов, веками определявших психологию, сознание и все жизнестроение нации, – надмирного существа над нами, извечной битвы Добра и Зла, верховной смуты и раздвоения Начал, в результате чего в мир вошел Антихрист, первородного греха человека и изгнания из рая, блудного сына, мечты о Золотом веке и Земле обетованной и т.д. В этом архетипически-метафорическом переплаве мировой культуры как один из основных – смыслонесущих – воспринимается жизнестроительный мир, воплощенный в конкретных образах Башни, Пирамиды, Храма, символизирующих в сознании человека поиски идеального мироустройства «по указанию Господню» (1. С. 56).

Возникшая после Революции новая – социалистическая – мифология весьма продуктивно, но не без видимого практического эффекта использовала древний космогонический миф о жизнестроении на Земле, впитав в себя его метафизическую и онтологическую семантику. Можно сказать, что послереволюционная действительность России зиждилась на тотальной реализации строительной метафоры: «Жить» – это и значило теперь «строить новую жизнь»; всякая другая жизнь, кроме активного участия в «строительстве социализма» исключалась; удаление со «стройплощадок коммунизма» (1. С. 385) было равносильно смерти.

В этом социально-историческом контексте коренному переосмыслению подверглась семантика понятия «архитектура», представшая в сталинскую эпоху как один из значимых векторов национального наваждения: архитектуроцентризм, т.е. «вера в силу синтетической природы архитектуры как переустроителя жизни»² вошли в общественный обиход как реальный фактор тотального преобразования мира, а новые хозяева жизни предстали как Творцы и Демиурги новой земной реальности. В этой связи не просто метафорический, а более значимый и емкий, философски-расширительный смысл приобретают в леоновском тексте стилистические формулы «архитекторы новой жизни», «прорабы и агитаторы насильственного счастья». Весь архитектурно-строительный лексикон – «здание», «котлован», «фундамент», «проект», «чертеж», «расчет зодчего», «прорабы» и т.д. – утрачивает семантическую инертность и наполняется онтологически значимым, миротворяющим и жизнестроительным содержанием, оказываясь в этом отношении непосредственно связанным с качеством авторской антропологии, с мыслью о судьбе человека на Земле.

Проблема жизнестроения, изначально волновавшая Л. Леонова и ставшая центральной в его романах 30-х гг. о социалистическом строительстве, определили четкую логику сюжетно-композиционной двуплановости. Это означает, что под видимым слоем сюжета о строительстве того или иного промышленно-экономического объекта – будь то бумажный комбинат в «Соти», электростанция в «Скутаревском» или «Дороге на Океан» – располагался еще один «строительный текст», восходящий уже к онтологически-метафизическим значениям и соотносимый со знаковым содержанием мировых строительно-архитектурных символов – Башни, Пирамиды, Котлована. Свою семантико-эстетическую завершенность эта органическая соотносительность картины реальной стройки с заложенным в нее символическим и метафорическим смыслом находит в «Пирамиде» – «панораме стройки, по ужасному величию своему схожую разве только с одним из видений апокалиптического цикла. Подавленное воображение напрасно искало равновеликого

эпизода. Трудно было охватить глазом истинные размеры и хотя бы приблизительную форму каменной громады, угадываемой лишь по возникающему в душе волнанию, но смятенный разум уже предвидел масштаб катастрофы в случае малейшего инженерного просчета...» (1. С. 170).

Однако «равновеликость» возводимой «каменной громаде», представляющей собой пантеон «самоу таинственному, как перст Божий, человеку эпохи» (2. С. 187), была найдена: молодой писатель Вадим Лоскутов посчитал ее историческим эквивалентом египетскую пирамиду, строительству которой и посвятил свою книгу с тайным намерением путем общечеловеческой аналогии устыдить «обожеествленного кумира в плане количественного несоответствия человеческих жертв и возглавляемой им гуманной идеи» (1. С. 59).

Смысловая многозначность строительно-архитектурных архетипов в проекции на современность позволяла писателю придать содержанию своих произведений ту подтекстовую глубину, которая противилась их восприятию как «производственных романов», тем более как творений социалистического реализма. Накопленное за века бытования в мировой культуре смысловое богатство «вечных образов», вступая в ассоциативную связь с реалиями нового времени, выявляет их подлинную сущность. Рвущиеся подобно Вавилонской башне вверх, к небу, строительные объекты социализма припахивают серой, и этот ольфакторный мотив в его библейской реминисцентности вносит заметную ноту сомнений в безупречности большевистских планов земного преобразования. Настораживает и то, что в архитектурном проекте Соти, «нарисованном как бы с облаков... вдоволь наворочено было корпусов и даже подобия башен, а из башен вился как бы серный дымок»³, и то, что когда обещанную лабораторию Скutareвскому построили, «Химера воплотилась в широкую квадратную башню»⁴. В той же настаораживающе-прогностической функции проявляется строительная метафора и в романе «Дорога на Океан», когда скрытое цитирование «Башни» А. Гастева в речи одного из персонажей отсылает читателя к роману «Барсуки», где в притче о Калафате, возжелавшем построить башню до небес, осуждается посягновение на цели, заведомо превышающие человеческие возможности. Генетически перекликается со всем смыслом притчи о Калафате и замысел книги Владимира Лоскутова, панорама строительства пирамиды в которой предстает как проекция на фантазмагорическую громаду пантеона, призванного символизировать возведение величественного здания социализма. Важно, что строительный лексикон здесь тоже сохраняет аллюзивно-архетипическую, библейскую тоналность: это «котлован, сбежавший куда-то в преисподнюю ступенчатой воронкой...» (1. С. 172), «и чего не бывает в самых бредовых снах, клубы черного дыма... натурально припахивали сернистой паровой гарью»

(1. С. 174). Так от произведения к произведению выявляется общая логика мысли о необузданности социальных фантазий «зодчих», копирующих природно-естественные законы бытия, исконные начала земного жизнестроения.

Доминантную значимость строительного текста подтверждает то, что обнаруживается его способность функционировать и самостоятельно, независимо от наличия в произведении сюжета о строительстве, о чем свидетельствует пример ранней повести «Конец мелкого человека», в которой ни о каком виде производственно-строительной деятельности речи не ведется и героями которой являются представители старой российской интеллигенции, вынужденные не только приспосабливаться к ситуации произошедшего в стране «перекувырка», но и способные испытывать озабоченность дальнейшей судьбой России.

Писатель идет путем откровенного использования «чужого текста», в данном случае, сближения с сюжетно-мотивными ситуациями и характерами Достоевского, скрытых и почти прозрачных цитат, преимущественно из тех его произведений, где проблема идеального устройства общества, в том числе социалистического жизнеустройства, выдвигается на первый план. Подключив к тексту повести высокое напряжение социально-исторической и философской мысли Достоевского, Л. Леонов акцентировал внимание на жизнестроительной образности писателя, на семантико-поэтической емкости строительной метафоры у него. Так, закрепленное у Достоевского за образом «хрустальный дворец» понятие «идеального общества», построенного по законам математически выверенного, обязательного и равного для всех счастья, приобретает сквозной характер суждений героев Л. Леонова – в модификации «деликатного звания»: «Да и куда с ними, с такими людишками, идти? Да разве можно... грязными-то ихними руками да деликатные здания возводить! Да они, извините, весь этот деликатный домик по кирпичику растащат!...»⁵ В соответствии с духом времени, претендующего в лице большевиков на мессианские масштабы жизнестроения, Л. Леонов раздвигает границы строительной метафоры до пределов превращения в «строительный материал» самого человека по непререкаемой воле «архитекторов новой жизни» полностью утрачивающего право на личностную индивидуальность и становящегося неразличимым кирпичиком идеального здания.

Использование строительного текста как жизнестроительной метафоры позволяет увидеть воспроизводимую картину жизни в свете не только того, что строится, но и того, что разрушается. Возводимым в облике башен социалистическим объектом противостоит в «последней книге» Л. Леонова полный неизбежного драматизма процесс разрушения национальных святынь – погостов и храмов. Последние дни доживает старинный Старо-Федосеев-

кий некрополь, и в располагающемся на его территории храме гуляет «ветерок запустения». Несомненно, одной из ключевых в романе является исполненная апокалиптической тональности сцена взрыва «блистающего суровой красотой русской древности» (1. С. 284) Храма в честь Спаса Всемилющего. И этот «минус-прием» вносит в строительно-архитектурную метафору Л. Леонова тот необходимый акцент, который неопровержимо свидетельствует о связи избранных в России путей жизнестроения с наваждением.

Литература

- ¹ Леонов Леонид Пирамида. Собр. соч. в 2 т. М. 1994. С. 81. Далее сноски на это издание в даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ² Хазанова В.Э. Советская архитектура первой пятилетки. М., 1980. С. 28.
- ³ Леонов Л. Собр. соч. в 10 т. М., 1982. Т. 4. С. 103–104.
- ⁴ Леонов Л. Собр. соч. в 10 т. М., 1982. Т. 5. С. 43.
- ⁵ Леонов Л. Собр. соч. в 10 т. М., 1981. Т. 1. С. 249.

«ПЬЕСА ПРО ШПИОНА» В ДРАМЕ Л. ЛЕОНОВА «ВОЛК»

З.А. Чубракова
Томск

Судьба пьес Л. Леонова 1930-х гг. всегда складывалась непросто. В свое время критики, безусловно признавая мастерство Леонова-прозаика, к его драматургическим опытам относились снисходительно, отмечая «вторичность», «литературность» пьес как следствие неумения автора «ухватить» непосредственную действительность. Постановки «Половчанских садов» в МХАТе и «Волка» в Малом театре в 1939 г. не удовлетворили в полной мере ни автора, ни театральные труппы. «Метель» же увидела свет в 1940 г. только на сценах провинциальных драматических театров. В последующие годы к драматургии Леонова 30-х гг. исследователи обращаются редко. В работах К. Рудницкого, Л. Финка, Г. Щегловой пьесы рассматриваются в основном в аспекте становления особой леоновской театральности, как этапы на пути к вершинам – «Нашествию» и «Золотой карете». Детективная интрига, «шпионские мотивы», многие сюжетные ходы позволяют напрямую связать «Половчанские сады» и «Волка» с проблемами породившего их времени и рассматривать пьесы как часть разворачивающегося в культуре той поры мифа о «чистоте советского дома». Не случайна в этой связи некая извинительная интонация исследователей по отношению к писателю, якобы отдавшему дань подозрительности и политической шпиономании, не сумевшему преодолеть плен сложного и противоречивого времени. Но известно то, что в творчестве Леонова не бывало «проходных» вещей, как и то, что содержание его многоплановых произведений никогда не исчерпывается видимым, позволяет вскрывать в них все новые смысловые пласты. В связи с этим анализ преломления в леоновских пьесах актуальных проблем, в частности, коллизии разоблачения врагов (шпионов) в драме «Волк», позволит выявить характер отношения писателя к своей эпохе в конце 1930-х гг.

Вторая половина 30-х гг. в истории русской драматургии – период противоречивый, полный разительных контрастов. Наряду с историко-революционными пьесами Н. Погодина, психологическими драмами о современности А. Афиногенова и А. Арбузова появляется множество произведений на тему разоблачения вредителей. Они иллюстрировали известный тезис о росте сопротивления врагов по мере успешного продвижения советского общества к

социализму. Редакция «Литературной газеты», проанализировав театраль- ный репертуар 1938/1939 г., пришла к выводу, что семьдесят процентов его составляют пьесы детективного характера¹. «Атмосфера в подобных пьесах была на редкость мрачной, даже зловещей, – отмечают авторы «Русской советской драматургии» А. Богуславский и В. Диев. – Они были густо заселены образами шпионов, замаскированных убийц и предателей. Идея политической бдительности подменялась в них по существу призывом к всеобщей подозрительности»². В произведениях этой тематической группы разрабатывалась устойчивая сюжетная схема: в семью советских людей вторгается враг, умело маскируясь и пользуясь благодушием окружающих, вершит свои «темные» дела. Но в итоге, благодаря бдительности рядовых граждан, враг обезврежен, и в семье вновь восстанавливаются мир и покой. Наряду с расхожими сценическими положениями от одного драмдела к другому кочевали и готовые маски персонажей: ответственный ротозей, кровожадный диверсант, бдительный гражданин, мужественный следователь. Тип такого произведения, варьирующего набор схематических показателей, мы условно называем «пьесой про шпиона».

Впервые у Леонова образ врага-диверсанта появляется в «Половчанских садах» (1936–1938). Первоначально конфликт пьесы – противостояние Маккавеева и Пыляева был столкновением двух философий жизни – созидания и разрушения. Но, отдавая дань времени, театр настоял на том, чтобы Пыляев стал еще и шпионом³. Это по сути не разрушило логику образа: человек, не сумевший преодолеть индивидуализм и зависть, вполне мог «однажды испугаться и продать себя за жизнь»⁴. Но сценическое воплощение образа Пыляева обнаружило очевидную эклектичность: появляющийся в захолустном плодовом совхозе диверсант не только не боится, но, напротив, ведет себя вызывающе, дерзко. Возможно, подобным неорганичным решением образа Леонов продемонстрировал внутреннее несогласие, свою уступку внешним обстоятельствам.

В следующей пьесе «Волк» (1938) в центр выдвинут образ Луки Сандукова, продолжающий и углубляющий образ Пыляева. Подзаголовок «Бегство Сандукова» указывает на то, что автор сосредоточен на изображении состояния, психологии преступника, гонимого собственным страхом. Основной «нерв» драмы – разгадка «тайны» Луки, по каким-то причинам ставшего пособником иностранных резидентов. Образ главного героя не исчерпывается дежурным набором шпионских атрибутов, напротив, Луку Сандукова знают как неординарного человека, толкового инженера-механика, беспокойного «искателя, выдумщика». Его любят и ждут после долгого отсутствия. В Луке, появляющемся в облике романтического героя-зимовщика в соответ-

ствии с журнальными картинками, непросто распознать чужого. Тут бессильны профессионалы-следователи, жесткая логика. Глубоко залегающий порок можно только интуитивно почувствовать, «ощутить». Сандуков сначала вызывает смутные подозрения невесты Елены, затем к ней подключаются Кукуев и Остаев. Ему не удастся затаиться и передохнуть в доме Роциных: его гонит отец, оберегая семью дочери, настигает Магдалинин, заставляя выполнять задания, ему не доверяет любимая женщина. Луку все время преследует видение – «собаки идут по следу», не давая покоя ни днем, ни ночью. Герой, одержимый бегством и измотанный собственным страхом, предвосхищает неминуемое разоблачение: испугавшись, что за ним пришли, бежит по крышам и срывается с высоты.

В «Волке», на первый взгляд, есть все, что отличает «хорошо сделанную пьесу про шпиона», как по содержанию, так и по способу его воплощения (мастерски закрученная интрига, загадки и тайны, психологические поединки героев). Не случайно многие современники приняли пьесу Леонова с восторгом, увидев в ней жизненную достоверность, глубину психологического исследования коллизий эпохи. Другие же, напротив, отмечали неясность и сбивчивость мысли Леонова, банальность некоторых сценических положений и несамостоятельность персонажей, явно управляемых автором. Позднее К. Рудницкий высказался о «Волке» определенно и резко: эта пьеса не просто неудача, а идейный крах Леонова. По мнению критика, попытка писателя выступить против недоверия и подозрительности не удалась, поскольку «мысли о жизни в «Волке» были деформированы и извращены настолько, что превратились в собственную противоположность». Это «драма-тупик, драма – капкан»⁵.

Действительно, в пьесе Леонова нет ясности: как и почему Лука Сандуков стал врагом? Кто он – «волк», злодей или несчастный, запутавшийся человек, оказавшийся в безвыходном положении? Однозначно толковать образ героя невозможно и потому, что некоторые его высказывания («Все ловят призраков, взрослые люди... Что с народом делается») не опровергаются в пьесе. В ней нет и традиционных для Леонова героев-антиподов с четко обозначенными мировоззренческими позициями, нет идейных поединков. «Правильные» высказывания принадлежат ходульным персонажам и явно театрально гиперболизированы и иронически снижены. Сложность понимания пьесы, отразившаяся в противоречивости ее оценок, обусловлена тем, что это внешне неприхотливое произведение представляет собой многоступенчатую конструкцию – «театр в театре». Сценический план действия реализует детективную интригу и представляет собой «пьесу про шпиона», которая разыгрывается на глазах у зрителей героями-участниками социального спек-

такля, «театра жизни»). Ключ к такой интерпретации дает сам автор, с первых моментов действия подчеркивается ощущение театральности, «сделанности пьесы». Знаками этого является, во-первых, обнаженный реминисцентный код драмы. Завязывающиеся в начале пьесы сюжетные линии представляют собой плотную «упаковку» расхожих тем современности: взаимоотношения «отцов и детей», выбор жизненного пути молодыми героями, любовные перипетии, то есть, говоря словами того времени, «поднимаются проблемы любви, дружбы и цели жизни в эпоху строительства социализма». Персонажи пьесы тоже слишком узнаваемы как в своих именах, так и в социальных ролях: провинциальный ответственный работник Рошин – кухаркин сын; его жена Ксения – прима местного театра, бездарная и злая эгоистка; дочь Настя – студентка, летает на планере; ее жених Остаев – врач, будущий большой ученый и так далее. Герои леоновской пьесы представляют собой некую контаминацию персонажей пьес Штока, братьев Тур, Гусева, кинофильмов конца 30-х гг. Подчеркнуто театральны коллизии «любовного треугольника» Ксения-Рошин-Елена и сюжетный ход с бритвой Рошина: с разговора о ней начинается действие, а затем ею Лука убивает Магдалинина – «ружье стреляет». Нельзя не заметить, что Леонов активно использует словесные штампы: «подать сигнал», «сообщил куда следует и там уже принял меры», «мы не знаем, как выглядит завтрашний Остаев» и прочие. При известной тщательности работы писателя над каждым словом и интонацией фразы подобное словоупотребление – сознательный прием, позволяющий автору не просто создать социальные типы, передать атмосферу времени, но и воссоздать реальный схематизм мышления, присущий эпохе 30-х гг. Каждый из персонажей предстает в леоновской пьесе в нескольких лицах, являясь участником разных сюжетов, разыгрываемых в спектакле. Автор дает «отсылки»: косвенные – через культурные реминисценции и библейские ассоциации (Лаврентий – Ефрем Сирий, Лука – «лукавый» или «агнец»; блудный сын), либо прямые – Магдалинин провозглашает: «Главный театр в жизни» (С. 246).

Обыденная жизнь рядовых граждан предстает как разыгрываемый спектакль, воплощающий образ должного: «Главное – жизнь в цвету, и как бы еще цвела, кабы черви ее цвету не точили» (С. 239). С этих слов Рошина берет начало тема врагов, воплощавшаяся в соответствии со схемой «пьесы про шпиона», но в двух вариантах: в связи с образом Магдалинина – как пародия, а в связи с образом Луки – как «образец». Пока в Луке только начинают подозревать чужого, Магдалинин внезапно раскрывается как тщательно замаскированный диверсант. В процессе развития коллизии образ героя все более приобретает шаржевые черты, становясь воплощением литератур-

ного штампа. В речи Магдалинина начинает проскальзывать иностранный акцент, его воспоминания о мечтах юности содержат полный набор бюргерского идеала благополучия, в разговоре с Лукой он открыто декларирует задачи морального разложения народа. Участь Магдалинина предопределена «законами стаи» – молодой и сильный зверь (Лука) убивает старого и ослабевшего. Сюжетная линия Магдалинина получает откровенно пародийно-фарсовое завершение: парень в красной рубашке прикрывает от дождя рогожкой тело матерого злодея, объясняя, что «Магдалинин... на шохе... зарезался» (С. 293). Эта пародия на литературные шаблоны, отражаясь в сюжетной линии разоблачения Луки (образца), высвечивает и банальность сценических ходов (покушение на Кукуева, убийство Магдалинина), и марионеточность персонажей. Разыгрывание «пьесы про шпиона» в соответствии с канонами объясняет отсутствие мотивировок поведения героев, которое предопределено маской (Лука – враг, иллюстрация идеи). Ироническую дистанцию автора по отношению к изображаемому позволяют обнаружить и сюжетные линии, связанные с героями «из народа» (Аграфена, Кукуев, Остаева). Явное утрирование «нутряного» чувства Елены, мучимой «ощущениями», пророческими снами, проявляется благодаря реакции Аграфены, которая советует ей, как бывало «при царизме, панихидку заказать» («отслужишь, тут его ровно в лоб шшелканет, он и отстанет») (С. 248). Кульминацию развития шпионской темы во втором действии представляет разговор Аграфены и попа Лаврентия: «Ты сам-то, батюшка, не шпиен?» – пытается старуха чужака, включаясь в общий процесс разоблачения врагов. – «Не-ет, что ты! – пугается тот. – Ну, притащи тогда дровец. У сарая сложень» (С. 254). Мизансцены, связанные со стариками, выступающими в роли «простаков», яркие, комедийные. На фоне их становится особенно очевидным не только неестественно-ритуальное поведение окружающих, но и общий абсурд происходящего.

Леонов в пьесе, нарочито демонстрируя то, каким должен быть шпион и как его разоблачают, иронизирует над действительным упрощением проблемы, схематизмом мышления. При этом автор постоянно «переключая регистры», представляет ситуации и персонажей под разными углами зрения. И тогда за перипетиями «пьесы про шпиона», за игрой штампами приоткрывается довольно страшная картина: жизнь общества предстает как некая фантазмагория, в которой невозможно отделить игру от реальности, видимое от сущего. Персонажи представляют собой череду ряженных, и лишь случайно можно в безобидном юродивом Лаврентии Сандукове обнаружить «хитрую лису», жесткого и беспощадного человека, а в Остаевой, изображающей благородную даму, – простодушную белошвейку-труженицу. Неожиданные по-

вороты действия приоткрывают за масками лица «других людей», испуганных и растерянных. Так в сцене знакомства будущих родственников на даче Рощина во многом объясняется социально-психологическая атмосфера, порождающая ложь и притворство. Многозначительные намеки Магдалинина сразу настраивают всех против Кукуева: «Замешательство... На всякий случай все прячут глаза от Кукуева. Он в смятении вытирает салфеткой пот со лба. Он ищет слов. Их нет. Он совсем один» (С. 266). Леонов показывает, насколько подозрительны, отчуждены люди, как легко можно опорочить человека, заронить сомнение в его благонадежности. Когда предчувствия и «ощущения» кого-либо становятся аргументами недоверия, тогда и вынужден беззащитный человек притворяться, лгать.

Игровое поведение не только маскирующихся врагов, но и обыкновенных людей, с одной стороны, определяет боязнь каждого стать подозреваемым, с другой – недоверчивость, готовность принять провокацию и устроить «облаву» на другого. В этом всеобщем маскараде невозможно определить, кто действительно враг, а кто просто неудачный актер, поскольку сдвинуты устоявшиеся критерии, утрачены нравственные ориентиры.

Финал «Волка», несмотря на внешнее благополучие, оставляет ощущение смутное, мрачное: «пьеса про шпиона» закончилась, но социальный спектакль продолжается, о чем свидетельствует подчеркнуто театральная последняя фраза: «Хорошо жить в чистом доме...!» (С. 308). Крах Луки Сандукова был подготовлен не доказательствами его вины, а «ощущениями» Елены и Остаева, которые по сути повторяют действия и слова Магдалинина. Обезвредив врагов и изгнав чужаков, рощины и остаевы более не будут благодушными и доверчивыми ни к другу, ни к брату.

Леонов, построив пьесу как «театр в театре», используя расхожие культурные штампы, показал изнанку социального мифа. Упрощенный подход к человеку и бытию, догматизм порождают «театр жизни», который оборачивается как фарсом, так и трагедией.

Литература

¹ Литературная газета. 1939. 20 мая.

² Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936–1945. М., 1965. С. 16.

³ См. об этом: Михайлов О. Примечания // Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 7. С. 676.

⁴ Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 7. С. 218. Далее текст цитируется по этому изданию.

⁵ Рудницкий К. Портреты драматургов. М., 1961. С. 175.

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ В «ДНЕВНИКАХ» М. ПРИШВИНА НАЧАЛА 30-х ГОДОВ

И.Г. Новоселова
Владивосток

Мифологический способ мировосприятия проявляется в области как индивидуального, так и массового сознания. «Миф – <...> древнейший способ концептирования окружающей действительности и человеческой сущности»¹. Это особенно важно в момент, когда в сфере сознания обретают новое качество отношения человека и мира. Миф берет на себя абсолютное право на решение глобальных жизненных проблем.

Поскольку это право не связано только с процессом познания, то миф не столько познание мира, сколько созданное разумно и интуитивно. «В мифе превалирует пафос преодоления Хаоса в Космос, защиты космоса от сохранившихся сил Хаоса» (С. 420), – подчеркивает Е.М. Мелетинский. Миф как особый тип сознания может рассматриваться как описание онтологической модели мира, утверждающей гармонию как основу мира. Это гармония целого, где даже познание – только часть этого синтетического начала. Е.М. Мелетинский указывает на процессы демифологизации и ремифологизации, которые постоянно идут в процессе освоения мира.

Речь идет о типологической мировоззренческой ситуации, когда необходим онтологический взгляд на происходящее, онтологическая модель мира. Такой подход в XX в. не сопряжен с рациональным обобщением, теперь он скорее связан с необъяснимым, интуитивным, со сферой рефлексии, которая заложена в человеке природой и поэтому не меняется с развитием цивилизации. Именно эта сторона интуитивных процессов находит свое отражение в мифологически целостной картине мира XX в., в самом процессе мифотворчества в эту эпоху.

В массовом сознании сохраняются черты мифологического мышления: к ним относит исследователь «конкретно-чувственное и персональное выражение абстракций, символизм, идеализация «раннего» времени как «золотого века» и настойчивое предположение смысла и целесообразной направленности всего происходящего» (С. 421) Мы видим, что в массовом сознании возникает идеализация происходящего как единственно разумного и правильного, как этапа «золотого века» – то, что можно назвать социальным мифом.

В творчестве Пришвина начала 30-х гг. XX в., в сфере собственно художественной прозы («Женьшень»), идет процесс обращения к мифопоэтическим образам, что позволяет говорить о ремифологизации как явлении художественного сознания писателя. Необходимо особо выделить авторскую дневниковую прозу как иную сферу реализации мифологических и мифопоэтических образов. В ней идут совершенно другие процессы: они касаются не только зоны авторского сознания, но прежде всего касаются процессов, идущих в массовом сознании. Писатель фиксирует возникновение социальных мифов. Они связаны с теми особенностями, которые отмечают исследователи, говоря о мифологизации массового сознания. В «Дневниках» Пришвина (1930 г.) особенно ярко этот процесс зафиксирован в отношениях личности и власти. Писатель видит процесс деформации свободы личности в 30-е гг. XX в. и говорит о появлении культа личности вождя, о процессе ритуального общественного служения, который сопровождает это явление. Сам он не может принять этого служения, открыто говорит об опасности подчинения мирам социальным. Поэтому важнейшим процессом в дневниковых записях является демифологизация «жизнеутверждающей» сути социальных явлений, азвечивание социальных мифов.

В то же время в дневниковых записях социально-исторической сфере провозвостит онтологическая. Если обращаясь к реальности общественной жизни, Пришвин находится в оппозиции к социальным мифам, открыто выражает свое неприятие их, демифологизирует кумиров и тех, кто им служит, то на онтологическом уровне он оказывается наедине с мирозданием, где гармония утверждается в природе, и происходит это не в сфере рациональной, а в интуитивном утверждении духовного созвучия человеческой души и природы как сферы вечной гармонии, в отличие от социальной. Поэтому создается атмосфера авторского приятия бытия, победы над хаосом в соприкосновении с природой. Природу как вечную зону гармонии, мирового порядка, неподвластную людям, Пришвин воспринимает мифопоэтически, и это составляет основу его принципа онцепирования действительности. В этом случае мы говорим о процессе ремифологизации в дневниковых записях писателя.

Именно процесс ремифологизации оказался созвучным явлением и в собственно художественной прозе Пришвина в 30-е гг., и в его дневниковых записях. Пафос гармонизирующего начала является основным там, где писатель обращается от социального к онтологическому. Возникают образы, выполняющие не описательно-эстетическую, а моделирующую функцию – образы мифологического плана. В пейзажных зарисовках в «Дневнике» начала 30-х гг., за конкретикой происходящего в природе встает рефлекторный план бытийных размышлений.

Пейзажная зарисовка 7 января 1933 г. пронизана особым чувством любования миром, созданным зимним днем: «Под Рождество на палец пороша. И порхает-летит весь день легкая-легкая-легкая: дунь ветер – все снежет»². Писатель наслаждается, любитя происходящим – именно эти чувства являются основными. Это передано в самом построении фразы, где воссоздается полет падающего снега, ритм природного явления. Перед нами модель бытия, напоминающая миф о сотворении мира. А рядом в дневниковых записях картины социального хаоса, поэтому зарисовка обретает символическое значение: выводит в широкое поле бытийного. В пейзажных зарисовках «Дневника» 1933 г. ощущение большого времени мироздания: «20 сентября. Ночью вылился дождь весь, перед рассветом звезды явились, и с ними коснулся души человека ритм времен сотворения мира. И тут же где-то по крыше, не мешая тому большому ритму, мерно падали капли...» (С. 254).

Возникает картина рождения мира: «звезды явились», ритм делает все происходящее величественным и значительным. «Ритм времен сотворения мира» жизнеутверждающего повторяющегося, неизменного процесса. Рядом с вечным бытием малый ритм только что прошедшего дождя гармонически соединен с мифопоэтической картиной, где за вечным, «тут же где-то», стоит сиюминутное.

Сотворенный мир, где все гармонично устроено изначально, дан в описании природы: «12 октября. Мир, как органическое целое: все велико и гениально, что являет в своем выражении целое; ромашки с белыми лучами своими совершенно так же гениальны, как солнце. И творческий разум человека является таким же представителем целого мира, как и ромашки» (С. 255). Совершенство творения мира не подлежит сомнению, сила творения столь велика, совершенна, что писатель находит ей определение: гениально.

Модель изначального соединения всего живого и неживого, настоящего и вечного лежит в основе мировосприятия Пришвина в дневниковых записях 1933 г. Это относится не только к описаниям природы, но и к размышлениям над собственным мировосприятием. Писатель стремится гармонизировать собственное сознание, не потерять в себе ощущение цельности бытия:

«Ищу в себе единства...

Быть самим собой, значит, понять себя в единстве».

Новые впечатления разбивают это единство, и что трудно после путешествия, на что много уходит времени, это найти корни этих впечатлений в себе, то есть свести их к единству» (С. 254).

Широта мира отражается в особом пространстве, расширяющем пейзажную зарисовку до картины мира. Запись 10 марта 1933 г. открывается не просто картиной весны, а панорамой весенней земли: «Великие дни весны света: разгар полдней, утренний аромат снега, мороза и света» (С. 252).

Зарисовка творчества жизни переключается к такой же широкой сфере воспоминаний, где созвучны внешний и внутренний мир человека. Таким объемным образом становится образ сада, не просто места свиданий с возлюбленной, это образ-воспоминание, где реальность и мечта переплетены в единстве гармонии, воспоминание-миф о первой несбывшейся любви. «Вечером, даже не во сне, а перед сном, был в Люксембургском саду и видел там все до мельчайших подробностей» (С. 252). В центре не бытовые подробности, а память о прошедшем, о юности как времени счастья. Возникает принятие единства мира, его хода, творение мифа о «золотой» юности как гениальном даре человеку, миф о земном рае. Сад-воспоминание ассоциативно сопряжен с мыслью о единстве любви-брака, соединяющей две линии: линию счастья и линию долга. И это представление реализуется в метафорическом образе сада любви, храма любви – символа единства. «В этот раз... храм любви, посвященный идее единства: любовь одна» (С. 252).

Ассоциация с храмом является ступенью обобщения в поиске единства мира и человека, убежденного в его вечности, воспоминания сменяются жизнеутверждением: «Во всяком случае, смысл Люксембургского сада именно в единстве. И еще: мне теперь не так уже больно, как радостно, как будто мне остается собрать самые вкусные плоды этого сада» (С. 252) Сам сад ассоциируется с храмом любви, с ее раем, где гармония любви соединяет прошлое и будущее, воспоминание и реальность бытия.

Таким же емким образом, соединяющим сотворенное природой и творение рук человеческих, становится образ водопада. Он возникает в записи от 7 сентября 1933 г. ассоциативно, сразу после размышлений Пришвина о повести Пушкина «Капитанская дочка». Но внутренне просматривается связь: в объеме постигаемого, в осмыслении гармонии творчества человека на земле – будь то литературное или инженерное сооружение – важно для личности ощущение разных уровней: быта истории и бытия творчества.

«Плотина – водопад, большое инженерное сооружение, создавшее в краю новую географию» (С. 253). Эта фиксация настоящего, где действуют законы короткого исторического времени, но тут же возникает тема вечного творчества природы, «старого» времени:

«... все, чем отличается новое человеческое творчество от старого, это сроки: те сроки больше человеческой жизни и оттого представляются как бы предвечными, новые сроки меньше срока человеческой жизни» (С. 254).

Время инженерного сооружения соотносено со сроками «предвечного» творчества природы. И таким же приобщенным к вечным ценностям жизни видится метафорическое переосмысление сотворенного в душе человека водопада – водопада творчества, спасающего личностное от растворения в массовом. Творчество души связывает человека с онтологическим, нашедшим отражение в мифологических образах. «И оттого, когда смотришь на старый водопад, думаешь о вечности и ее творце, а водопады из-под человеческой руки прямо подводят мысль к творческой родине самого человека» (С. 254).

Таким образом, в «Дневниках» М. Пришвина мифологическое начало – самый сложный феномен сознания, акцентирующий поиск сущности бытия в условиях деформации личностного, в процессе противостояния индивидуального и массового.

Литература

- ¹ Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 419. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы.
- ² Пришвин М.М. Дневники // Пришвин М.М. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М., 1986. С. 250. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы.

ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ М.М. ПРИШВИНА 30-х – 50-х годов

О.А. Машкина
Новокузнецк

В прозе М. Пришвина 30-х – 50-х гг. выявляется более природоцентризм (пантеизм), чем последовательное христианство писателя, а глубже – русское двоеверие. С этого же начинается взаимодействие в романе «Осударева дорога» пантеистических и эволюционистских исканий Пришвина, пытавшегося выйти к какой-то одной идее и выделить основную детерминанту в современной исторической эпохе.

Создавая свою картину мира, писатель подробно останавливается на анализе каждой из существующих природных стихий. Многие предметы бытия соотносятся, имеют аналоги в мире природы. Крест, например, толкуется по модели растительных форм, означающий присутствие божественного начала во всём: от листика до дерева, от капельки до океана, от маленького камешка до огромных скал.

Образ леса, представленного в романе, символизирует и идею соборности, единства и одновременно зеркально отражает стремление к сохранению личной индивидуальности на пути к общей цели. С таким пониманием стихии леса соотносится обращение к теургическим, сакральным силам, выраженное в молитве – тоже всеобщем, имеющем целью соединение, таинстве, но оказывающемся, по сути, действием индивидуальным, так как каждый обращается к Богу со своим личным.

Автор подводит к пониманию того, что в социокультурной ситуации середины XX в. запрет налагался на самое сокровенное для человека – молитву (душу). Показывая представителей разных вероисповеданий, он приходит к выводу, что были закрыты пути к вере как таковой.

С учётом теургических исканий самого автора и расстановкой космологических акцентов происходит переосмысление в романе категории времени. Время у Пришвина связывается со сменой поколений, поэтому возникает ряд сравнений со сменой природных циклов в каждой из рассматриваемых стихий: «Был бы лес ... дерево стоит и родит дерево, а человек бежит вперёд как вода, и родит человека»¹. Через осмысление самых статичных стихий скал и леса происходит выход к вечности, связанный с непрерывным движением вперёд, которое потенциально заложено во всякую материю.

Раздумья о том, что человеческая жизнь по сути своей тоже обращена к вечности, охватывают автора на старOVERском кладбище. В природе эти процессы оказываются более совершенными, чем в человеческом мире. Осмысление времени, соединяющем разные эпохи – от сотворения мира до современности – позволяет вписать это понятие в космологическую систему художника. «Не было времени – время остановилось. Так мы и понимали когда-то, читая древнюю книгу о приказе Иисуса Навина: «Солнце, остановись!» В таких битвах время всегда останавливается, и, может быть, оттого и бывает таким блаженством вспомнить эту борьбу: это была победа над самим временем»². Именно через победу над временем, а значит и «над собой», ощущал Пришвин возможность выхода к пониманию универсальности бытия.

Пантентические идеи перекликаются в романе с космистским пониманием бытия в целом, когда усовершенствованный человеческий разум сможет выйти за пределы вселенной, то есть найти подход к другим формам бытия. Сомнения Пришвина связаны с этическим правом человека на внесение поправок в существующий миропорядок. Экологическая этика не допускает вмешательства извне в мир природы, созданный и существующий по высшим законам, не человеком придуманным.

С точки зрения этики «новых» людей, природа полностью зависит от воли человека, поэтому из «живой» (первой) она в романе превращается в «рукотворную» (вторую). Дневник писателя передаёт тревогу за уничтожение «всем допустимых радостей жизни», хранительницей которых всегда была природа. Пришвин размышляет об этом в финале романа, когда камень (жосная, материальная стихия) оказывается в равной зависимости от человека: камень «поместили в музей», воду заперли шлюзами, лес затопили. Человеческая мысль смогла подчинить себе основные стихии природы: лес – скалы – воду.

Лес для Пришвина – это и метафора свободного состояния, естественного для всего живого и существующего в природе, и символ творчества, свободного от каких-либо условностей. Не случайно Зуёк оказался наедине со своими мыслями в лесу – вне социума, на свободе.

Возможно говорить о сложившейся метафизике ландшафта в главном романе Пришвина. Лес, скалы, вода – это не только элементы материи, но и образные воплощения сверхматериальных структур, передающих внутреннее состояние героев и автора. Топология поверхности, на которой они существуют и которую они изменяют, отражает постоянное движение материальной плоти, взаимодействующей с нематериальной стихией мысли. Поскольку речь идёт о философском романе, то ландшафтные образы позволяют Пришвину наглядно воплотить отвлечённую философскую идею. Философский роман в чистом виде представляет собой «ряд понятийно упорядочен-

ных знаков, которые должны выводиться друг из друга по определённым правилам, объединяться в иерархии и системы»³. Пришвинский роман соответствует главной направленности философского произведения – «не читать, а со-мыслить», то есть входить в сферу коммуникативной стратегии, требующей от произведения полного соответствия композиционной и коммуникативной структур. Подчиняясь этой задаче и духу времени, писатель должен был создать финал, соответствующий эволюционистским идеям космизма.

Дневники отражают внутреннюю борьбу автора за роман, за право на свой личный взгляд на мир. Природные сообщества («лес», «скаль», «вода») выполняют в дневниках функцию не только художественных образов, но и символов, конкретизирующих какие-то отвлечённо-абстрактные идеи писателя. Чаще всего это происходит при соотношении частного и всеобщего, личного и общественного.

«Леса» к роману раскрывают смысл, входящий в подтекстовый пласт романа, о переходе «водного пути» в «дорогу» и обратно. Происходит углубление проблемы соотношения таких понятий, как природа и цивилизация, культура и прогресс. Семантическое поле слова «путь» гораздо шире, чем лексический объём слова «дорога». Если «путь» имеет различные оттенки «значений», включающие процессуально-временные, пространственные и этические категории, то семантика «дороги» изначально подразумевает какую-то искусственность: «... подготовленное различным образом протяженье»⁴. Пришвин употребляет слово «путь» в его широком значении, подразумевающим уход старого, патриархального уклада жизни в небытие. В романе так открыто сказать об этом, как в дневнике, не было возможности, поэтому внимание привлекает вынесенное в название слово «дорога». С сопоставлением этих понятий в романе и в дневниках связано утверждение Пришвиным индивидуального подхода человека к жизни, так как путь у каждого человека свой, а дорога одна у всех (общая).

В дневниках он много размышляет и формулирует своё понимание личности как философской категории, поэтому менее всего эти размышления напоминают заметки мемуарного характера. Скорее всего, это глубокие размышления серьёзного мыслителя о трансцендентальных основах бытия с выходом к его метаисторическим истокам. Он не сомневается и в существовании трансцендентных связей между микрокосмом отдельной личности и макрокосмом Вселенной: «В основе творчества символа заключена вера, что личность есть проявление существа мирового»⁵.

По Пришвину, каждый человек находится перед дилеммой добра и зла, а чтобы противостоять «озлобленности общего дела», надо иметь какие-то внутренние резервы. Ответственность за реализацию своих талантов как раз и

предполагает ответственность за всех, то есть речь идёт об исторической миссии каждой отдельной личности, составляющей ход истории. Именно в сохранении индивидуальности видит он путь к единству, к преодолению «отчуждённости». Единство где-то в перспективе не принимается Пришвиным, так как это не учитывает сегодняшних, а тем более будущих интересов человека. Поскольку личность предполагает формирование индивидуального мировоззрения, то и управления собой она терпеть не должна, так как это противоречит её естественной природе.

Полного единства, по Пришвину, человечество может достичь только через любовь к Богу, путь к которому был для писателя долгим и мучительным, полным сомнений и раздумий, но мысль о котором никогда не покидала его. С этим связано новое понимание личности, которая «может быть реализована только в Боге», и формирование особого восприятия мира, основанного на тождестве чувства природы, чувства женщины и чувства Бога, составляющих единый мир – «цветень». Сам писатель указывает на соединение этого чувства Бога с пониманием религии в народе. В качестве образца писатель выбирает народную мудрость – «страшен чёрт, да милостив Бог», где в силу какой-то особой закономерности при сопоставлении добра и зла, «чаша с милостью перетягивает». Размышляя о том, что Богу подвластны оба начала (личное и общее) и что в чистом виде добро и зло не существуют, он лишает современность права на вечность, поскольку видит в современной эпохе отрицание как Бога, так и дьявола, с которым связана идея вечности. Даже модель мира, представленная в романе «Осударева дорога», складывается «как путь единства природы и человека и Бога (образ дерева: листья – как творческие личности, ствол – как единство всех, рост – как движение к Богу)»⁶. Этим обусловлен выход к основным ипостасям человеческого бытия – Бог, Солнце, Земля, которые преломляются через личное сознание каждого человека, утверждая его индивидуальную ценность. По Пришвину, без человеческого разума «и Солнце, и Земля, и Бог» – всего лишь «великие комплексы материи и духа»⁷.

Закономерной становится динамика художественной мысли, идущей от осмысления «христианского аскетизма» как готовности принести «всё своё индивидуальное в жертву Богу» к оценке и пониманию таких социальных систем, как коммунизм и социализм.

Христианство и социализм связаны в философских исканиях Пришвина детерминацией только им свойственных личностных категорий. Христианству как вероучению, в его философской концепции, соответствует обозначение человека – «раб Божий», а в существующей социальной системе в обозначении индивида он приходит к понятию «социалист»: «Социалист и «раб

Божий» – две противоположности». С «социалистами» связано внешнее проявление силы, воспитанной на основе классовой вражды, а с христианами – апокалиптические предчувствия. Пришвин признаётся, что последнее ему гораздо ближе: «... я лоблю мечту о «мировой катастрофе» и ненавижу воспитание классовой вражды»⁸. «Мечта о катастрофе» – это прежде всего уверенность, что вслед за разрушением на новом витке истории наступят лучшие времена. Таким образом, доминирующей в художественном творчестве и философской концепции писателя становится мысль о том, что человек создан для единства в творческой деятельности, способной противостоять мировому злу.

Существующая в романе поляризация персонажей (мужское – женское, рациональное – природное), ситуаций (старое – новое, приятие – неприятие) и этических позиций (хочется – надо) позволяет вписать «Осудареву дорогу» в контекст русской философской мысли начала XX в., размышляющей о миссии России (Вл. Соловьёв, В. Розанов, Н. Бердяев) и ищущей пути выхода из кризиса (Н. Фёдоров, К. Циолковский, В. Вернадский). По мнению исследователей-пришвиноведов (Э. Бальбуров, Н. Дворцова, С. Семёнова, Ю. Линник, Л. Гордиенко, Е. Яблоков и др.), философские взгляды М.М. Пришвина входят в систему мироотношения, определяемую как русский космизм: понятие, вмещающее в себя категорию «национального образа мира» и национальную философскую традицию.

Литература

¹ Пришвин М.М. Осударева дорога // Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 6. С. 124.

² Пришвин М.М. «Леса» к «Осударевой дороге» // Наше наследие. 1990. № 1. С. 197.

³ Подорога В. Метафизика ландшафта. М., 1993. С. 13.

⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 473.

⁵ Пришвин М.М. «Леса» к «Осударевой дороге». С. 70.

⁶ Там же. С. 75.

⁷ Там же. С. 77.

⁸ Там же. С. 76.

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТЕОРИИ В НАСЛЕДИИ Д. АНДРЕЕВА

О.А. Дашевская
Томск

Отечественная филология приблизилась к осмыслению творчества Д. Андреева, обозначились основные исследовательские направления: Андреев и христианство (М. Дунаев), Андреев и русская религиозная философия (С. Семенова), Андреев и философия женственности (О. Рябов), поставлена проблема связи художника с литературным процессом 30–50-х гг. Наша тема возникает в русле поиска ответа на главный вопрос, который так или иначе актуализируют все публикации – тип художественного мышления, или природа эстетической реальности Д. Андреева. «Вхождение» писателя в литературный процесс (80–90 гг. XX в.) дают основания исследователям прочитывать его творчество и в модернистской и в постмодернистской парадигме¹.

Обращение к проблемам жанровой теории для Д. Андреева не самоцель, они возникают по ходу развития общей концепции, но постановка проблемы жанра и ее решение имеют теоретическое значение, и Д. Андреев предстает как теоретик литературы. Во-первых, есть специальная теоретическая статья, посвященная этим проблемам; во-вторых, поэт уделяет большое внимание жанровым толкованиям и пояснениям: таковыми видятся авторский комментарий к «Русским богам», обоснование апокалиптической традиции, концепция мифа; в-третьих, обращает на себя внимание интенсивная жанровая рефлексия в художественных дискурсах.

Теоретически проблема жанра поставлена прежде всего в статье «Заметки по стиховедению». В ней среди других родов литературы выделяется поэзия, под ней автор понимает не только лирику, но и поэзию монументальных форм, то есть все написанное в стихах.

Разговор о жанре возникает в ряду размышлений о значимости ритмических экспериментов. Автор работы настаивает на принципиальной содержательности ритма (метрики) и строфики, вводит понятие метрострофы, закрепляющее их соотношенность². С них, в представлении Андреева, начинается развитие поэтических форм. Жанр у художника имеет две основные характеристики: это формально-содержательная и многоуровневая структура. Опираясь на указанные положения, Андреев анализирует современную ему поэзию 1930–1950-х гг. (называется имя С. Щипачева), обнаруживая ее ту-

пиковое состояние: отсутствие в ней «стиховедческих» опытов отражает для него отсутствие в ней мысли. Русская поэзия окончила цикл своего развития, не реализовав своего потенциала.

В критических «Заметках» присосывается жанровая теория Андреева, в которой выделим несколько положений. Первое. Как ключевую исследователь ставит задачу поиска новых форм. Осознавая значимость генетической функции жанра, Андреев утверждает необходимость выхода за границы литературы в другие виды искусства. Философ не создает систематику жанров, однако приоритетными для нового круга заданий становятся выделяемые им симфония, реформированная мистерия, оратория.

Второе. Семантика и смысл использования жанра, в концепции Андреева, вытекают из «сверх-задачи» художника, его мировоззрения и мироощущения. Жанр – знак этого мировоззрения. Таким образом, художник выходит к пониманию жанра как модели мира. Картина мира самого Андреева обозначается им с помощью понятия «мета-реализм», или «сквозящий реализм». Симфония, как и оратория, – большое полиритмическое полотно, которое расширяет образную фактуру текста; в них отсутствует определенная зрительная данность, и это позволяет вывести на сцену инстанции внемлемой природы, избежать антропоморфизма.

Третье. Для выражения «сквозящего реализма», подводит итог автор статьи, нужна система жанров, поэтому им выдвигается идея комплексного жанра.

Художественное творчество писателя реализует и развивает проблемы теории. В дальнейших рассуждениях мы опираемся на поэтический ансамбль «Русские боги».

Тексты Андреева обильны жанровыми дефинициями и могут восприниматься как своеобразное методическое пособие по стиховедению или справочник. Сам автор предстает человеком с сильно развитым жанровым мышлением. В дискурсах писателя жанр присутствует двояко: как авторская концепция и как внутритекстовая рефлексия. В связи с первым отметим обязательность жанрового указания в отдельных фрагментах ансамбля и его выделенность курсивом, частую тавтологичность (например, в микроциклах из трех–четырёх текстов жанровая информация удваивается «добавочным» подзаголовком – «триптих» или «тетраптих»).

Особо следует оговорить проблему жанровой рефлексии. В «Русских богах» настойчиво фиксируется ситуация поиска формы, буквально – размера, строфы. Например: «Втиснуть нельзя этот стон, этот крик / В ямб...»³. Или: «Не вместят – ни величавый ямб, / Ни тяжелокованный хорей / Этот лютый, буйный дифирамб / Рек, – падор, – пожаров, – пустырей». А также: «Тщетно пробует фантазмагорию / он вместить в трехмерно сжатый стих.» (С. 209) И т.д.

Что мне томный тенор ямба
С его усадебной тоской.
Я работаю, чтоб улавливали потомки
Шаг огромное и могущественнее, чем людской. (С. 83)

Как известно, метр песни в культурной традиции и есть самая песнь, словесно-художественная форма. Нащупывание нового языка (размера) – это есть вопрос о поисках формы для отражения метафизической реальности и ее проблематики.

Автор «Розы Мира» опирается на сложившуюся систему жанров, используя в работе с ней разные стратегии. Во-первых, обращается к синтезу разных видов искусств, чаще формам музыки и архитектуры, отсюда – мистерия, симфония, ансамбль; включает «жанры» не-искусства (виды церковного богослужения – литургия, хоры, акафист, псалмы, клир, стихирь и другие).

Во-вторых, в авторскую стратегию входит трансформация жанрового содержания. Варианты этого процесса различны. Один из принципиальных – «выворачивание» жанровой семантики наизнанку, ее травестирование. Высокие и трагические жанры служат для отражения неприемлемой, низкой реальности. Так, «Красный реквием», «Вечерняя идиллия», «Симфония городского дня» – сатирические произведения, развенчивающие «химеру» сталинского государства. Например, поэма «Гипер-пеон»: «пеон» в античном мире – песнь в честь богов, просто хвалебная песнь, благодарственная песнь; у Андреева в ней отражена поступь (ритмы) и проявления демонических миров.

В-третьих. На широком жанровом фоне текстов не-жанры приобретают функцию последних, присутствуют в жанровом качестве. Поэма «Гибель Грозного» заканчивается следующим обращением к «стиху» (метонимическое выражение произведения), призванному отразить «разноречье» национального бытия.

Отдавай, набат, и звоны мирные,
Бражный гул в бездомной гольгѳе,
Чернецов скорбение стихирное, –
Все, чем Русь шевелится в тебе!

А когда клокочущие струи я
Всенародных бедствий перейду -
Поднимись, звуча как аллилуия,
Как молебен в праздничном саду. (С. 238)

«Набат», «молебен», «аллилуия» могут быть квалифицированы и как жанры и как не-жанры, они занимают промежуточное положение, располагаясь на стыке форм жизни (церковная служба) и искусства (например, набат – инструмент и музыкальный жанр одновременно). «Скорбение стихирное» – жанровая трансформация; «звоны мирные» и «бражный гул» – «музыкально» выраженные формы (ритмы) национальной жизни. Таким образом, реалии социальные и нравственные, факты культуры и духовной жизни «схва-

тываются) жанровой формой, переводятся на музыкальный «жанровый» язык, образуя единое жанровое поле текста.

Культура и литература как ее разновидность, возникают как потребность самой жизни, оформляясь в ее границах, как ее развитие и продолжение. В связи со сказанным отметим специфику жанровой типологии в «Русских богах» (речь идет об одном из ее аспектов). В книге преобладают первичные жанры (по классификации М. Бахтина), или первофеномены. Это хоровые, монологические, коллективные формы. Генетически они все восходят к песне, как, например, литургия (одно из самых частотных жанровых дефиниций) и другие виды церковной службы. Можно выделить и вторичные жанры, более сложные образования (о чем Андреев пишет в упомянутой статье), но и они тоже тяготеют к коллективным формам (гимн, туш, сказка, баллада). Автор (лирический субъект текста) предстает носителем национального сознания, общенародного хорового слова. Он «правдивый» рассказчик, хочет приобрести читательскую индивидуальность к коллективному опыту: «Вести рассказ упорно, мерно / настала чуткая пора. / Про Вышний Кремль и про Inferno» (С. 30). Жанровая форма авторства – маска и общенародного свидетеля, и судьи, потому что как вестник он является носителем особого духовного задания и владеет истиной.

В «Русских богах» присутствуют строфы с особой жанровой плотностью, утяжеленные в этом плане. Они расположены обычно в конце фрагментов ансамбля и имеют обобщающее значение. Автор как бы нуждается в особом «жанровом» разговоре.

Эти строфы проясняют рецептивные стратегии автора, главная из которых – функция мессианистической риторики. Д. Андреев, как это ни кажется странным на первый взгляд, достаточно плотно укоренен в литературном процессе 1930–1950-х гг. В аспекте проблематики и отдельных мотивов и образов он может быть сопоставлен с М. Булгаковым (с точки зрения исследования inferнального, а также демонической природы государства), с О. Мандельштамом (в плане содержательности и многообразия архитектурных образов), с М. Пришвиным (в связи с некоторыми чертами натурфилософии), в более широком спектре с Б. Пастернаком (концепция творчества как бого-сотворчества, пантеистические мотивы в поэзии), и в том числе с официальной нормативной культурой; он наследует назидательность и «учительную» тенденцию последней. Отрицая «век риторику», Андреев строит текст по ее же законам, разъясняя, «что такое хорошо» и плохо.

Кругом частушки, льется полька,
Но сердце болью залито.
Предупреждаю? Нет, не только.
Зову на помощь? Нет, не то.

Мой стих – о пряхе тьмы и света
В узлах всемирного узла.
Призыв к познанию – вот что это,
И к осмыслению корня зла. (С. 311)

Элементы «дидактической» методики В. Маяковского, очевидные в цитируемой поэме «У демонов возмездия», сочетаются в творчестве Андреева с откровенной полемикой с ним же, вплоть до использования его частотных слов – «мой стих» и «романс»⁴. Читаем далее: «Мой стих с любезным реверансом, / В благополучный дом не вхож. / Чугунных строф не сметь романсом, / Жене не подарить, как брошь» (С. 361). Присутствующий здесь и характерный для Андреева мотив «нищего стиха» ассоциативно соотносим с «железным стихом», «грубой поэзией» Маяковского по функции. У Андреева «чугунные строфы» – это как бы «временные» формы поэзии, за которые он извиняется как за нечто недолжное, но необходимое и неизбежное для отображения настоящего состояния мира, его развитого демонического начала, существующих законов возмездия. «Грубая» поэзия Маяковского, отрефлексированная самим автором, готовит искусство будущего (прежде всего поэма «Во весь голос»). Но в отличие от Маяковского, который остается автором «грубой поэзии», «куцему стиху» в творчестве Андреева противопоставит другой «жанровый» ряд – песня, или «песнь», «осанна», «служба». Идее «разрыва времен» Маяковского, его вере, что из жестокого «сегодня» родится гуманное «завтра», Андреев противопоставляет, предпочитает сам факт «зодчества» новых времен как «преображения» зла «песней», искусством.

Поэтому так важен сам факт жанровой рефлексии, он безусловен, необходим, так как одна из главных функций жанра – «строительная». Метаисторик «нащупывает новый язык», обграницив «плиты слов» для созидания желанного храма. («В недрах русской тюрьмы я тружусь над таинственным метром»). Актуальные для литературного процесса 1930–1950 гг. понятия «архитектура», «пирамида», «чертеж» присутствуют в мире писателя, часто варьируясь – «Предчувствую небывалые храмы». Только в отличие от официальной литературы речь идет о зодчестве вселенского храма, который «строится» сначала в мирах восходящего ряда, а затем как его «отражение» в земном бытии и в мирах inferнальных. Он творится буквально песней – словословием. Самый распространенный жанр в «Русских богах» – поэма (в переводе с греческого – «делаю», «творю»). Поэма «складывается» из песен путем разбухания, из преданий и их модификаций. В поэме «Сказание о невидимом граде Китеже» эта мысль выражена наиболее полно, четко: Китежа нет, но «мы поем, мы творим его», то есть поем и тем самым творим, поэтому град цел. Таким образом, «песня» (и поэма) – по своему содержанию всегда утопия, или миф.

Жанр у Андреева напрямую связывается с мифом. В концепции Андреева искусство всегда мифологично: стремясь отразить реальность, как эмпирическую, так и более широких масштабов, оно создает лишь ее «версию»,

миф о ней, так как субъект (художник) не может быть равен объекту (Абсолюту), в противном случае они должны были бы совпасть. В данном случае неважно, понимает это художник, или нет. Сам Д. Андреев, избравший предметом своего интереса потустороннюю реальность колоссальных масштабов, сознательно выступает творцом мифа сверхнарода, или метакультуры. Метакультура – это строго координированная система образов, в которой отражены представления данного народа о трансфизическом космосе, определившем систему его религиозно-философских представлений, социально-этических понятий, цикла обрядов и обычаев⁵. Вводимая художником категория «метакультура», фундаментальная в его построениях, отчасти соотносима с понятием «национальный образ мира» (Г. Гачев), но в отличие от последнего подразумевает культуру, творимую не только в земной жизни, но и в инореальности, в метафизических мирах. Таким образом, метакультура самим Андреевым представляется как некий сегмент, «пирамида» (пространственная архитектурная форма), которая создается всегда с момента возникновения сверхнарода.

Жанр, по мысли философа, «схватывает» разные уровни метакультуры (она трехслойна), соединяет потустороннее и земное. Во-первых, он оказывается неким «тайным знаком», в котором угадываются другие «песни», иная «музыка» и иные формы, готовящие приближение Розы Мира. Во-вторых, метакультура создается как некая «ткань» путем взаимодействия первичных жанровых форм и их трансформаций, образуя «узлы» пряжи; в этих «средоточьях» и «загорается» другая архитектура.

В концепции Андреева отдельные метакультуры образуют «космос метакультур», поэтому особое значение приобретает их национальный «облик». Автор «Розы Мира» стремится к акцентированию «русскости» жанров: русские октавы, красный реквием, частотен оборот «русский стих» (например: «О, русский стих, о пленной Навне грусти и плачь»).

Для воплощения своей концепции Андреев нуждался в собственной жанровой теории: в расширительном толковании жанра, в их новом семантическом наполнении, в обильной жанровой рефлексии. Жанровое самосознание Андреева интересно не только само по себе, свидетельствуя об индивидуальных поисках, но указывает на некий методологический «слом» в филологическом мышлении 1950-х г., готовя и предвдаря культурологическую парадигму мышления конца XX в.

Литература и примечания

⁵ Проблема связи Д. Андреева с литературой как первой, так и второй половины XX в. поставлена в статье И. Кондакова «Даниил Андреев в истории русской культуры» (В кн.: Даниил Андре-

ев в культуре XX века. М.: Мир Урании, 2000); М. Дунаев усматривает черты постмодернистского сознания в творчестве писателя, объявляет его создателем виртуальной реальности. (См.: Дунаев М.М. Православие и русская литература. М.: Христианская литература, 2000. Ч. VI. С. 649–650.

- ² Андреев Д. Заметки по стиховедению // Даниил Андреев в культуре XX века. М.: Мир Урании, 2000. С. 238.
- ³ Андреев Д. Русские боги. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989. С. 84. Далее страницы этого издания указаны в тексте.
- ⁴ Сам Андреев в своей статье и книге «Роза Мира» обращается к опыту Маяковского; указания на очевидную связь этих двух поэтов см.: В. Микушевич «Россианство» Даниила Андреева. М. Раку «Музыкальная вселенная» (Даниил Андреев в культуре XX века. М., 2000).
- ⁵ Андреев Д. Роза Мира. М.: Мир Урании, 1999.

АНСАМБЛЕВЫЙ ХАРАКТЕР ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ГЕНЕЗИС ЖАНРА «РУССКИХ БОГОВ» Д. АНДРЕЕВА (к постановке проблемы)

Е.Н. Красовская
Томск

Д. Андреев является автором не только художественных произведений, его в полной мере можно отнести к теоретикам литературы. Отдельные главы «Розы мира» могут быть прочитаны как эстетический комментарий к творчеству некоторых русских писателей. Одной из сфер рефлексии автора является размышление о жанре как о формально-семантической структуре, осуществляющей связь между реальностью и искусством. В одной из литературно-теоретических статей, опубликованной под заголовком «Из неизданного», Д. Андреев говорит о новом литературном методе, который называет «сквозящий реализм или мета-реализм». Данный метод подразумевает «осознанное стремление к истолкованию мира как взаимосвязанных и взаимопроникающих сфер»¹. Это относится как к многослойной структуре мира, воссоздаваемой автором (взаимопроникновение «по вертикали»), так и к связям внутри метакультуры (взаимопроникновение культурных слоёв). В одном из определений понятия «метакультура» Д. Андреев говорит о ней как о комплексе культурного наследия отдельного сверхнарода, тем самым выходя к проблеме преемственности в культуре. В связи с этим одной из центральных для понимания картины мира автора становится проблема генезиса жанров его произведений.

Во вступительном слове к книге «Русские боги» Д. Андреев определяет её жанр как «поэтический ансамбль». «В подобном жанре в целом можно усмотреть черты сходства с ансамблем архитектурным; поэтому мне представляется уместным закрепить за ним термин *поэтический ансамбль*»². Авторское определение позволяет рассматривать жанровую природу произведения под несколькими различными углами. С одной стороны, это традиционные для литературоведения жанры. Во-первых, цикл произведений. Связующим звеном данного цикла является сознание лирического героя, рефлексия которого направлена на различные сферы человеческой жизни. Во-вторых, эпичность. В «Русских богах» собраны произведения различных

жанров: поэмы, поэмы в прозе, симфонии, циклы стихотворений. Если в поэмах и симфониях эпическое начало присутствует «по определению», то циклы стихотворений *организованы* по эпическому принципу. Книга состоит из двадцати пронумерованных глав, имеющих характерные названия и предварённых авторским словом и «Вступлением» (в котором заявлена основная мысль произведения), что само по себе напоминает композицию романа. Кроме того, произведение можно рассматривать как попытку создания неомыблительского текста.

В авторском слове заявлена и ориентация на архитектурный ансамбль. Это предполагает, по меньшей мере, два источника жанрового генезиса «Русских богов».

Во-первых, очевидна связь с древнерусским зодчеством. Согласно современным теориям, «жанровые структуры как таковые – это преломление форм внехудожественного бытия, как социально-культурного, так и природного»³. По мнению Д. Андреева, российская культура изначально была сориентирована на зодчество как на способ отражения духовного знания о «небесном пробразе и двойнике России Небесной»⁴. Автор выстраивает свою культурную модель мира таким образом, что она является отражением модели храма. 20 глав, написанных в период с 1931 по 1958 гг., различных по жанру, представляют синтез всех видов искусства. В «Русских богах» представлены различные направления искусства: симфонии символизируют музыкальное и драматическое начало, поэмы и поэтические циклы – слово, триптихи – живопись или иконографию, монтажность композиции произведения в целом – архитектуру.

Всю сложную систему миров, представленных в поэтическом ансамбле «Русские боги», условно можно свести к трём традиционным сферам: мир земной (Россия), мир горний (Небесная Россия, миры «восходящего ряда») и антимир (инфра-Россия, миры демонического ряда). Эти миры не просто взаимосвязаны, но отражаются «в системе неравнозначных зеркал». Но если мир демонический в своём основании представляет собой одномерное пространство, замкнут в пределах земли, то миры восходящего ряда венчаются *пятью* куполами различных религий. Говоря об архитектуре русских храмов, исследователи отмечают: «Сначала число куполов колеблется от одного до пяти, со временем устанавливается традиция строительства пятикупольных храмов, которой была уготована долгая жизнь»⁵. Отметим, что христианский храм вообще представляет собой модель мира, включая в себя как сакральные, так и несакральные области: «храм воплощал иерархическую идею Вселенной с безусловным подчинением земного мира небесному»⁶, и модель вселенной Д. Андреева строится иерархически: по мере удаления от

земли разноматериальных слоёв возрастает их сакральность или антисакральность.

Для большинства древнерусских храмов была характерна ансамблевая композиция: особенностью интерьера храмов XI в. было отсутствие единства, его нельзя охватить одним взором, впечатление складывалось в процессе «суммирования» разных видов». Часто русские храмы представляли собой не просто одиночные постройки, а являлись комплексом сооружений, каждое из которых имело свои функции, а в некоторых случаях («посадские ансамбли») отличный от остальных стиль.

Во-вторых, ориентация на ансамбль отсылает к традиции древнерусского искусства, которое было религиозным, духовным. Именно «ансамблям» принадлежала главная роль в сложном жанровом строении литературы. Ансамблевый характер житий был подчёркнут В.О. Ключевским, отмечавшим, что житие напоминает архитектурную постройку. Жития создавались потомками для прославления святого после его смерти.

Основная масса произведений, входящих в поэтический ансамбль, была написана Д. Андреевым во Владимирской тюрьме, где он находился по обвинению в «подготовке террористического акта». Автор «Русских богов» осознавал себя наследником русской культурной традиции, ставя себя в ряд с именами деятелей искусства, русских святых, чей каждодневный духовный подвиг был направлен на «просветление» и осуществление исторической миссии России.

Повествование в «поэтическом ансамбле», как и в «Житии протопопа Аввакума», ведётся от первого лица. Многие факты биографии героя узнаваемы: детские походы в Кремль, первые знамения, участие в Великой Отечественной войне, тюремное заключение. Однако герой «Русских богов» не идентичен автору. Факты своей биографии Д. Андреев располагает таким образом, чтобы их схема соответствовала житийному канону. Так, автор меняет местами факт тюремного заключения и участие в военных действиях. Согласно исследованиям, жития строились по определённой схеме: детство, знамения, искушение, страдания и аскетические подвиги, блаженная кончина и чудеса, творящиеся после его смерти. Герой «Русских богов» приходит к прозрению через страдание, связанное с неприятием политической системы, и через приобщение к святости (инициацию).

Ключевым моментом инициации лирического героя является его участие в бою за Ленинград (гл. 6 «Ленинградский апокалипсис»). Ладожское озеро, по которому идёт герой, представляет собой символическую границу между миром живых и миром мёртвых. В осаждённом Ленинграде его взору предстают видения иного порядка. Мир города оказывается «перевернутым»: на

поверхность выходят демонические силы. Герой оказывается свидетелем метафизических событий. Его взору открываются апокалиптические картины, предстают видения inferнального порядка и миров восходящего ряда. Он оказывается участником событий и, пережив личный апокалипсис, перерождается, осознавая свою миссию как миссию поэта-пророка. Неслучайно он оказывается в госпитале, раненный в грудь, что вызывает аллюзии со стихотворением А.С. Пушкина «Пророк».

С другой стороны, сравнение бинта с латами – атрибутами рыцарской одежды, отсылает к творчеству А. Блока (статья «Рыцарь-монах», посвящённая Вл. Соловьёву, и образ странствующего рыцаря из драмы «Роза и крест»). Неслучайно в стихотворении «Александрю Блоку» из цикла «Голубая свеча», посвящённого Вечной Женственности, герой, перенимая эстафету А. Блока (а через его посредство и Вл. Соловьёва), надевает рыцарские одежды

Ради имени Той,
что светлей высочайшего рая,

становясь рыцарем и певцом Вечной Женственности.

После перерождения героя происходит слом в повествовательной структуре «Русских богов». Если все предыдущие главы так или иначе раскрывали современную герою жизнь, непосредственным участником которой он был, то теперь повествование ведётся от лица человека, которому доступно подлинное знание об истории России.

Финал «Русских богов» остаётся открытым. Как и в «Житии протопопа Аввакума» здесь нет «блаженной кончины» героя и чудес, связанных с его именем. На наш взгляд, это связано с идеей, выраженной в заглавии «Русских богов». Герой поэтического ансамбля, как и автор «Жития», не исключительная личность. Он является лишь одним из пантеона (ансамбля) «русских праведников», внёсших вклад в приближение Розы Мира. Он – наследник русской культуры, чей долг – донести истину о мироустройстве и исторической миссии России до современников и потомков.

В то же время «Русские боги» – это и история России, которая выстраивается как необиблейский текст: движение от возникновения и крещения через грехопадение и апокалипсис к обретению святости. Вершиной святости является достижение Небесного Кремля. Как и герой произведения, Россия, русская культура является лишь одной из составляющих мировую культуру. Кроме *русских богов*, есть ещё и *не-русские боги* носители *не-русской* культуры, которые так же участвуют в борьбе со злом, в приближении Розы Мира. Согласно концепции Д. Андреева, Роза Мира является синтезом, союзом (ансамблем) религий.

Несмотря на идею соборности, заложенную в природе ансамбля, картина мира Д. Андреева организована строго иерархически. Согласно иерархии раз-

номатериальных слоёв, составляющих мировое пространство, отметим, что среди «русских богов» есть более просветлённые личности, чья роль неизмеримо выше, чем роль лирического героя произведения. Среди мировых культур главная роль в приближении Розы мира отведена России. С точки зрения Д. Андреева, именно ей, как самой младшей из метакультур, принадлежит историческая роль: объединение народов под эгидой Розы Мира, ведущее в итоге к построению гуманного, высоко духовного общества. В свою очередь, среди религий, входящих в состав Розы Мира, центральной является христианство.

Литература

- ¹ Д. Андреев в культуре XX века. М.: Мир Урании, 2000. С. 252.
- ² Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т., М., 1993. Т. 1. С. 28.
- ³ Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. С. 342.
- ⁴ Андреев Д. Роза мира. М.: Мир Урании, 1999. С. 274.
- ⁵ Гаврилина Л.М. Русская культура: проблемы, феномены, историческая типология. Калинин-град: КГУ, 1999. С. 72.
- ⁶ Ерёмин И.П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 66.

«ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» И.А. БУНИНА И ПРОБЛЕМА ЖАНРА

А.В. Ставицкий
Кемерово

Есть произведения, которые заставляют если не пересматривать сложившиеся теоретические представления, то серьезно задумываться о постоянных и почти автоматически используемых понятиях и категориях. Именно таким произведением являются «Темные аллеи» И.А. Бунина. Сама Книга здесь оказывается жанровой проблемой, такой же проблемой оборачивается и каждое составляющее ее произведение: что такое они в жанровом отношении? Возникает необходимость прояснения и уточнения некоторых аспектов самой теории жанра.

Итак, что же такое «Темные аллеи» как жанр? Цикл? Поэма в прозе? «Золотая книга о любви», «Песнь песней»? Просто Книга? Или сборник рассказов? Некая органичность, некая «форма целостности» усматривается и осознается легко, но стоит внимательнее всмотреться в эту «целостность», и начинают исчезать ее границы. Известно, как книга формировалась. Во-первых, она меняла свои контуры, росла, включая в себя всё новые и новые составные части; во-вторых, что-то Бунин из нее исключал, очевидно, обнаружив не органичность этих рассказов (например, «Апрель», «Молодость и старость»), наконец, в-третьих, почему-то в книгу не включены такие, например, рассказы на ту же «тему», как «Легкое дыхание», «Солнечный удар», «Сны Чанга», «Грамматика любви», список мог бы продолжаться и включить в себя большую часть творчества писателя. Но все же предположению о произвольном характере объединения в книге собранных в ней рассказов противится следующее соображение: вне книги, вне целого их содержание обеднялось бы, а некоторые превращались бы в пошлые анекдоты. Именно благодаря контексту, свету целостного смысла книги такая, например, миниатюра, как «Камарг», утрачивает смысл сексуально-анекдотический и обретает художественно-эстетический, выявляет «эстетический объект». Обогащаются и такие произведения, которые, на первый взгляд, представляются самодостаточными, например, «Чистый понедельник».

Контекстуальный смысл и есть жанровый смысл.

Давно возникла идея, что жанр – это не только «типическая форма целостности», но – в аспекте содержания – это и «тип проблематики» (или тема-

тики). «Жанр... – эстетические темы... широкие углы зрения, под которыми рассматриваются важнейшие стороны человеческого... истолкование человека» (Ортега и Гассет). Чувство жанра как важнейшее свойство художественного созерцания теоретически рассмотрено Гегелем; систематическая теория жанра как особого аспекта содержания разработана Г.Н. Пospelовым. Он не только предложил четыре типа жанровой проблематики, но и наметил перспективу расширения типологии жанрового содержания. В связи с рассматриваемой проблемой нельзя не сказать и о работах Р.С. Спивак о «философском метажанре».

Исследователям творчества Бунина хорошо известно, что проблемная доминанта его творчества имеет преимущественно философский характер. Но при конкретных анализах и интерпретациях это принципиальное и определяющее свойство его произведений уходит из сферы внимания, на первый план выходят проблемы романического, социального, «этологического», «психоаналитического» плана. Происходит это, возможно, потому что само слово «философский», включенное в термин «философский метажанр» или «философский тип жанрового содержания», заключает в себе опасность выхода за пределы специфики эстетического. Это ложное опасение, потому что определение «философский» условно и означает в данном контексте не момент иллюстративности, тем более не момент научной, рассудочной рефлексии, но форму видения, способ созерцания «этически поступающей личности» (Бахтин) или «характера» (Пospelов). Это «архитектоническая форма эстетического объекта», одна из форм его завершения. Способ и смысл «философского способа созерцания» заключается в том, что субъект эстетического акта (будь то автор, читатель или критик-литературовед) представляет, воспринимает, художественно мыслит личность (характер) в аспекте первопроблем, на фоне Большого пространства-времени, бесконечности и вечности. Если говорить о книге «Темные аллеи», то придется признать как первопроблему – проблему Человека в Пограничной ситуации, Человека перед двумя Безднами: Жизнью – и Смертью, Вечностью бытия – и Вечностью небытия, Наслаждением – и Страданием, Счастьем – и Бедой, Обладанием – и Утратой, Бесконечностью пространства – и Замкнутостью личного существования.

Именно такая жанровая установка заставляет усомниться в определении «Темных аллей» как «книги о любви». Конечно, эта книга и о любви, но не только об этом. В основе заложена гораздо более фундаментальная проблема, а именно: проблема человеческого существования, та самая проблема, которая в двадцатом веке вышла на первый план в западной философии, в трагической философии экзистенциализма – проблема одиночества, заброшенности, выбо-

ра, страдания, скоротечности жизни и так далее. А ситуация любви, любовный сюжет у Бунина стали формой выявления этой проблематики, ибо именно любовь (во всех ее видах) есть наиболее кардинальный способ обнажения сущности человеческого существования, решающих противоречий, которые определяют человеческое бытие: обладание – самопожертвование, жизнь – смерть, ад – рай, божеское – человеческое, величественное – безобразное, духовное – плотское, вечность – мгновение, блаженство – страдание; в состоянии любви человек открыт всему миру, принадлежит ему, он истинно «бытийствует», но в то же самое время он жаждет замкнуть весь мир в своем Я, заключить его в свои объятия, сделать исключительно своим.

Поскольку категория жанра «амбивалентна», следует говорить о двух разных, хотя и взаимосвязанных аспектах этого произведения. Во-первых, в жанрово-содержательном плане это «художественно-философское» произведение, в соответствии с чем оно и определяет характер эстетической деятельности читателя, погружая его в бездну общечеловеческих вопросов. Во-вторых, как жанровая форма, это оригинальная и, по-видимому, единственная в своем роде, созданная именно Бунинным, «открыто-закрытая» художественно-образная система, которая может включать в себя всё новые и новые элементы (в принципе, бесконечно), но эти элементы (рассказы, повести, миниатюры) могут быть только определенного типа: все они по проблематике должны быть «философскими». В первом смысле, то есть как архитектурная форма эстетического объекта, она типологична, во втором, как своеобразная композиция, напротив, она является изобретением автора и неповторима. По сути дела, это совершенно новая «форма целого», не обладающая качеством типического.

Нет у нее и имени. Наименование жанра вообще дело трудное, и поскольку термин должен обладать эвристическим достоинством, адекватные обозначения для жанровой формы (такие, например, как эпопея, роман, очерк, новелла, басня, былина, сатира и некоторые другие) находятся только по счастью случаю. О жанровой форме «Темных аллей» можно говорить только описательно, и аналитически.

«Темные аллеи» – открыто-закрытая структура, с жестким внутренним законом, в соответствии с которым все чуждое из нее вытесняется. Так случилось, по крайней мере, с двумя рассказами: «Молодость и старость» – хотя и «философский» рассказ, но с иной проблематикой; «Апрель» – чрезмерно физиологичен и лишен философской напряженности. С другой стороны, рассказы, которые составляют Книгу, как бы взаимоотражаются, каждый из них в момент чтения становится ее центром, вбирает в себя смысл всех других и бесконечно содержательно обогащается. Этот факт органической взаимосвязанности различных элементов и делает Книгу жанром, «формой целого».

Но и рассказы, входящие в Книгу, сами по себе представляют жанровую проблему. Оказываясь в едином пространстве текста, предназначенные для одного и того же читателя, эстетически реализуемые в одной и той же ситуации, они, тем не менее, чрезвычайно разнообразны в плане тематическом, эмоционально-ценностном, стилистическом, повествовательном, композиционном, они различны по соотношению эпического и лирического, по объему текста, по сюжетному времени, по количеству персонажей, по пространственной организации и так далее. Единоы они только в двух принципиальных отношениях: все они однородны по жанровому содержанию (философский тип проблематики) и по функции в едином «организме» Книги: взаимно содержательно обогащая себя, они воплощают единую художественную концепцию книги. Они не соответствуют ни одной классической жанровой форме, обозначая их как рассказы, мы имеем в виду (в согласии с теорией Пospelова) не жанр, а родовую форму. Таким образом, мы имеем дело не с «типической формой целого», а с вновь созданной, оригинальной жанровой формой, целостностью «второго порядка», поскольку как жанр, будь это «Качели» или «Натали», «Камарг» или «Чистый понедельник», все они вне целого Книги во всей полноте своей эстетической ценности не существуют. Что же касается терминологии, то это проблема не художника, который жанры создает, а критика, литературоведа, призванных открывать, описывать, анализировать, классифицировать, именовать.

Даже, на первый взгляд, легкомысленная миниатюра, как «Камарг», превращается в серьезное, глубокое, трагическое произведение.

Событие, изображенное в «рассказе», в реальном времени длится буквально несколько минут, но представляет собой Встречу и Расставание, а между ними неожиданное Открытие великой истины, даже Откровение. Это открытие совершается не в рассудке, но в созерцании. И в созерцании не столько персонажа, хотя оно-то и составляет сюжет миниатюры, а в созерцании читателя. Конечно, без созерцания персонажа не состоялось бы и событие в душе читателя, но созерцание персонажа и созерцание субъекта эстетического акта – события разного порядка: первое – переживания, сама жизнь, второе – эстетическое событие, художественное познание, катарсис.

Итак, созерцание читателя, обогащенное опытом чтения и эстетического постижения предшествующих рассказов «Темных аллей» и, таким образом, уже настроенное на «философский лад», предрасположено воспринимать каждое слово, каждое движение, каждый нюанс формы во всей полноте их значений. Прежде всего, раздвигается пространство-время сюжетного события: перед нами не обстановка вагона провинциального поезда и не просто случайная красивая женщина экзотической внешности и национальности, – открыва-

ется даль времен и пространств («цыганско-испанское», «древне-дико», «индусские», «мумийные» и так далее), предстает Природа в своей стихийной непосредственности («извиваясь», «с обезьяней быстротой и ловкостью») и в здоровой естественной телесности; красота и гармония предстают не только как свойство внешности некоей конкретной женщины, но и в своей самоценности (Красота и Гармония, воплощенная в женском облике). Раскрывается вне-временной и внепространственный смысл ситуации: счастье Встречи, вечная мучительная Надежда и еще более мучительное Расставание. Камаргианка – не просто женщина, но Вечная Женственность (Das Ewig-Weibliche). Не только влекущая «Вечная Женственность» присутствует в миниатюре, столь же важна и противоположная реальность, Вечная Мужественность, вечно устремленная, вечно деятельная, вечно страдающая, простирающаяся в пространстве (стоит обратить внимание на то, как созерцание преобразуется в осязание на расстоянии, *осязание – в – воображении*). Две стихии, два бытийных начала в их взаимной тяге и отталкивании, с их блаженством и мукой, с их единством и противоположностью, с их вечным и мгновенным существованием художественно воплощены в скромной сценке под названием «Камарг».

Если же вернуться к вопросу о жанровой форме, то, во-первых, такие жанры, созданные Буниным в качестве «типических форм целостности» существуют исключительно внутри Книги, во-вторых, они не имеют терминологических названий, в-третьих, другие жанровые формы, как внутри «Темных аллей», так и существующие за их пределами, являются столь же оригинальными творениями писателя и представляют собой важную теоретическую проблему.

И. БУНИН В ВОСПРИЯТИИ ПОСТМОДЕРНИСТОВ

Я.А. Золотарев
Томск

Оставил ли Бунин после себя литературную школу, продолжателей своего дела? Вряд ли можно однозначно ответить на этот вопрос. В любом случае, его творчество имело огромный резонанс в произведениях русских писателей от Бориса Пильняка («Третья столица») до Виктора Пелевина. Критика отмечает важность для В. Пелевина рецепции серебряного века, одним из главных представителей которого и был Иван Бунин. Творчество Бунина, безусловно, является одной из наиболее ярких страниц русского модернизма. В чем же заключается пелевинская интерпретация Бунина? В доступном нам корпусе текстов Бунин два раза упоминается в романе «Чапаев и Пустота», оба раза негативно («О нет, она не годилась для трипперных бунинских сеновалов!» – о внешности главной героини; «разумеется, дело тут не в желании подчеркнуть свою красоту контрастом (объясненьице на уровне Ивана Бунина), а в милосердии» – о мотивах ее поведения), один раз в рассказе «Спи», к чему мы еще вернемся, а также в эссе «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма»¹. Как произведение, полностью посвященное рецепции «Легкого дыхания» Бунина, можно интерпретировать рассказ «Ника»². Сюжет построен по той же схеме, по которой В. Пелевин писал о Фрейде («Зигмунд в кафе»). Фактически это схема еще «Омона Ра»: сначала дается кусок вполне обыденной жизни с напрашивающимися вполне традиционными интерпретациями событий, а потом эта жизнь выворачивается наизнанку. Как интерпретируется при этом основанная на христианских идеалах русская литература начала XX в.?

Оба рассказа начинаются с фиксации факта смерти героини. В. Пелевин: «Теперь, когда ее легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре, и на моих коленях лежит тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина, я иногда отрываю взгляд от страницы и смотрю на стену, где висит ее случайно сохранившийся снимок». Бунин: «На кладбище, под свежей глиняной насыпью, стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий. Апрель, дни серые; памятники кладбища, просторного, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста. В самый же крест вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне

– фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами. Это Оля Мещерская».

Эстетика Бунина, при всей внешней апелляции к реализму и классической русской традиции, так или иначе модернистская. Эстетика Пелевина постмодернистская: он делает последнее предложение «Легкого дыхания» первой фразой своего рассказа, а вторая половина – явная пародия: тяжелому бунинскому кресту соответствует «тяжелый, как силикатный кирпич», том сочинений самого Бунина, а фотографическому портрету Оли Мещерской – случайно сохранившаяся фотография кошки. Радикальное отличие между двумя эстетиками заключается в том, что у Бунина, как и во всем модерне, «субъект и его сознание ставились в центр и все вращалось вокруг них». С этим связан и бунинский феноменологизм, отмечаемый исследователями как основная черта его стиля. У Пелевина есть претензия на принципиальную децентрированность мира, хотя на самом деле в центре литературного произведения стоит некая концептуальная схема, иллюстрируемая, как это ни дико звучит, постмодернистскими средствами типа цитирования, пародии, иронии. Таким образом, в лице Бунина, творчески сочетавшего стилистику русского реализма с мироощущением русского модерна, Пелевин обрел идеальную мишень для постмодернистской иронии.

Сюжет «Легкого дыхания» можно разбить на следующие звенья:

- а) описание естественной, не надуманной красоты Оли Мещерской;
- б) конфликт Оли с начальницей гимназии, которая считает, что поведение гимназистки не соответствует моральным принципам;
- в) рассказ о смерти героини от руки казачьего офицера;
- г) цитата из ее дневника о соблазнении братом начальницы гимназии;
- д) умершая Мещерская становится культовой фигурой для своей классной дамы;
- е) монолог Оли о легком дыхании и финальная фраза.

Идейный уровень произведения может быть интерпретирован как конфликт между «живой жизнью», непосредственным переживанием Всединства, и мертвой культурой; естественным поведением женщины и обществом, которое сначала развращает ее, а затем убивает: соблазнитель героини – брат начальницы гимназии, читающей девочке проповедь о приличном поведении. Окончательная смерть Оли Мещерской наступает не от револьвера, а от превращения ее в идол классной дамы.

Данным шести сегментам исходного текста соответствуют 5 сегментов сюжета «Ники»: А. Естественное поведение Ники, причина которого не в ее одухотворенной красоте, а в животной тупости. Б. Разговору Оли с начальницей соответствует несколько разговоров хозяина кошки с Никой. Упоми-

нание Газданова, Набокова, Блока продолжает ставить Нику в контекст культуры серебряного века с ее образом Прекрасной Дамы. Только эта Прекрасная Дама – кошка. Да и в самой вышеприведенной фразе пародируются длинные бунинские периоды. В–Г. Как и у Бунина, рассказ о соблазнении героини предварен сообщением о ее последующей смерти – Пелевин в точности копирует композицию «Легкого дыхания». Однако если у классика развращение Оли – трагедия, содержащая одновременно в себе некоторую модернистскую красоту («Фауст с Маргаритой»), то в «Нике» происходит механическое спаривание животных: «то, что я увидел, вызвало у меня приступ инстинктивного отвращения. Два бешено работающих слившихся тела в дрожащем свете неисправной лампы показались мне живой швейной машиной, а взвизгивания, которые трудно было принять за звуки человеческого голоса – скрипом несмазанных шестеренок». Д. У Бунина в данной точке сюжета изображено кладбище и окончательное умерщвление Мещерской классной дамой. У Пелевина Ника как символ серебряного века погибает от пса с гордым именем Патриот. Собственно говоря, и Прекрасная Дама оказывается похотливой кошкой, и Русский Народ, который ее уничтожил, – воночим псом. Пелевин в данном случае ни за тех, ни за других: постмодернистской иронии подвергнут и западный идеал интеллигенции, и соборно-коммунистический идеал народа («Патриот»). Авторская позиция якобы не утверждает никаких ценностей. Е. Поэтому поэтический монолог Оли о легком дыхании заменен на фиксацию отстранения от ценностей: «Дождь пошел снова, и по лужам поплыли пузыри, подобные нашим мыслям, надеждам и судьбам; летевший со стороны леса ветер доносил первые летние запахи, полные невыразимой свежести и словно обещающие что-то такое, чего еще не было никогда. Я не чувствовал горя и был странно спокоен. Но, глядя на ее бессильно откинутый темный хвост, на ее тело, даже после смерти не потерявшее своей таинственной сямской красоты, я знал, что как бы не изменилась моя жизнь, каким бы ни было мое завтра, и что бы не пришло на смену тому, что я люблю и ненавижу, я уже никогда не буду стоять у своего окна, держа на руках другую кошку».

Пузыри на лужах – буддийский символ иллюзорности мира. У Бунина легкое дыхание растворяется в «холодном весеннем ветре», символизирующем неумолимую природу (образ, соответствующий океану во второй части «Братьев»). Для автора «Братьев» океан страшен – а для Пелевина именно в его невыразимости и заключена единственная надежда. «Я не чувствовал горя и был странно спокоен» – подлинный финал рассказа. В последнем предложении он маскируется в стеб, иронически говоря о вечной верности КОШКЕ. Таким образом, негативная бунинская пустота превращается у Пе-

левина в позитивную пустоту. Пелевин хранит под одеждами постмодернистского фиглярства тысячелетний скепсис буддизма.

Игорь Яркевич представляет собой кризисное явление русского постмодерна. В своем эссе «От Бунина к Бунину» он обращается к образу этого русского писателя, пытаясь дать современную трактовку его творчества. Эссе начинается с краткого обзора рецепции Бунина в России, как ее представляет себе Яркевич: «Покинув Россию один раз, Бунин возвращался в нее дважды. И дважды Бунин, едва ли не самый аполитичный из русских писателей двадцатого века, становился литературным знаком изменений политических режимов. (...) Опубликованные тогда бунинские «Окаянные дни» стали символом прощания с коммунистической идеологией. Хотя Бунин в этой книге и совсем не антагонист Советской власти, а откровенно растерявшийся человек...». После этого Яркевич в рамках своей деконструктивистской парадигмы объявляет понимание Бунина «в русском культурном сознании» неверным. «Но Бунин-то Россию не пел и не очень-то, представляется, ее любил. По крайней мере, деревня для Бунина – уже не романтическая идиллия «тихого скромного» пушкинского уголка, и не тургеневский заповедник, где утром покос и по вечерам песня, а зона абсолютного распада <...> место деградации и гибели старинных крестьянских и дворянских родов, населенное больными, уродливыми персонажами, существующими на последней стадии вырождения».

Безусловно, восприятие писателем своей Родины далеко от идиллии, но еще дальше от пасквиля. Грубо говоря, даже представление о Бунине как о «критике капитализма» более справедливо, чем образ Бунина как критика России, если под капитализмом понимать западную цивилизацию, то русский писатель относился к ней достаточно отрицательно. Точно такой же политической ангажированностью веет от восприятия бунинских женщин как порногероинь американских фильмов: «Они привыкли сами выбирать мужчин, и их позиция в выборе для мужчины остается навсегда тайной. Кажется, еще немного, и любая из них вполне могла бы «дойти» до того, чтобы заменить Шарон Стоун в «Основном инстинкте».

Роман «Жизнь Арсеньева», в центре которого стоит далеко не буржуазный и непрактичный молодой русский человек, способный как на творчество, так и на любовь, категорически порицается Яркевичем: «От «Жизни Арсеньева» остается впечатление, как от добротного среднестатистического европейского романа – с долгим началом, долгой серединой и долгим финалом, но сделанного на русском материале». «В качестве реалиста Бунин вызывает только скуку, но как модернист он интересен уже хотя бы тем, что прочно вписывается во все гуманитарные поиски писателей первой полови-

ны двадцатого века и органично сопоставляется со всеми столпами европейского модернизма. Просто таких аналогий никто еще не проводил. И прежде всего «виноват» в этом сам Бунин; известна его неприязнь к любым именам русского модернизма. Но, возможно, он был к ним строг совершенно справедливо, а время решило само, кто «истинный» модернист».

Таким образом, в устах Яркевича Бунин становится «большим роялистом», чем сам король», большим модернистом, чем сам Мережковский. Заканчивает свое эссе Яркевич, тем на менее, указанием на принципиальную множественность интерпретаций.

Литература

¹ <http://sites.tomsk.ru/aba/library/classics/simonis.html>

² <http://lib.ru/pelevin/chapaew.txt>

СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ КОД РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

С.М. Козлова
Барнаул

История европейской культуры показала относительную периодичность эпистемологических катастроф, порождавших обостренную чувствительность общественной психологии. В свете этого исторического опыта переживаемый ныне кризис советского рационализма ставит проблему переориентации культуры на основе неосенсуализма. Начало этого процесса можно отнести к середине XX в. Почти полувековая кома, в которой находилась литература «сердца» вследствие социальных переворотов, войн, материально-физических лишений и коллективистской аскетической идеологии, разрешилась признанием: «с чувствами плохо» (И. Эренбург. «Оттепель» (1956)).

В то же время пробудившаяся к жизни чувствительность оказалась в стихии карнавала: всенародное осквернение Великого вождя, утопии партийных программ строительства коммунизма, космические полеты в космос, ядерные испытания, по видимости, открывали невиданные перспективы могущества разума, блокировали массовое сознание, давая выход чувствительному энтузиазму. В половодье гражданских эмоций определялась линия «трогательной», «тонкой» чувствительности. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» стал официальным разрешением на сантименты в советской литературе. Сентиментальному отведена периферия рассказа – рамочный текст, в то время как центральную часть занимает традиционное героико-романтическое содержание. Рамочный текст собрал все известные элементы сентиментальной прозы: сказовая манера повествования, герой-путешественник, мотив горького сироты и его усыновления таким же обездоленным человеком, сентиментальный катарсис финала.

Рассказы А. Солженицына «Матренин двор» и «Один день Ивана Денисовича» возродили традиционные для русской литературы объекты гражданской чувствительности: самое последнее существо вымирающего крестьянства – русская баба и мужик-каторжник-лагерник. В «Одном дне...» в диалоге героев Солженицын прямо заявляет принцип новой «чувствительной» литературы: «В искусстве важно не что, а как. – К чертовой матери ваше как, если оно добрых чувств во мне не пробудит»¹. Структура характера главного героя повторяет традиционный сентименталистский набор: естественный

деревенский человек, нравственный от природы, онтологическая основа нравственных чувств обеспечивает их стойкость в условиях тотального зла. Как всякий сентиментальный герой, Шухов сам обладает прирожденной и непоколебимой чувствительностью: «Так устроен Шухов по-дурацкому, и никак его отучить не могут: всякую вещь и труд всякий жалеет он...». Причем онтологизм нравственных чувств противостоит безосновности ума: «По лагерям да по тюрьмам отвык Иван Денисович раскладывать, что завтра, что через год да чем семью кормить. Обо всем за него начальство думает – оно будто и легче» (С. 29). Запредельный опыт лагерной жизни актуализирует в структуре образа Шухова физиологический уровень. Но ироническая интонация смягчает натурализм описаний и в то же время отчуждает повествователя от естественного героя. Тем не менее, все сочувствие отдано дрожи тела и трепету сердца Шухова вопреки правоискательскому рационализму Буйновского и духовному аристократизму Цезаря. Рассказы Солженицына стали программой воспитания сочувствия и сострадания к малым мира сего в разных течениях прозы 60-х.

Русская деревенская проза, подобно английскому сентиментализму 70–80-х гг. XVIII в., потребовала от общества сочувствия к фактам вымирания деревни, массового обнищания крестьян через образы сентиментально-элегического ряда: заглушенные родники, брошенные деревни, одинокие старики и старухи, заросшие кладбища. В то же время элегическая тема пронизана руссоистской идеей бегства от цивилизации и идеей естественного человека – носителя и хранителя национальных нравственных ценностей. Пасторальные картины природы, сельского образа жизни, неизменная пасторальная «корова», «горячая любовь» и несчастная судьба бесправного, беззащитного сельского жителя были постоянными элементами деревенского сюжета. Советская критика точно отреагировала на сенсуализм концепции человека у «деревенщиков». Герой В. Белова вряд ли научится мыслить четкими формулами. «Даже в момент резкого душевного сдвига <...> он не дает абстракциям отделиться от чувственного опыта»². Сами писатели вполне разделяли «огорчение» критики по поводу неумения естественного человека «мыслить категориями» (В. Шукшин). В своем неразумии чувствительный герой деревенской прозы нес вину за гибель природы, за разрушение сельского космоса вместе с бесчувственным обществом. Объект чувствительности оказывался в то же время и объектом критики разума, что придавало новому сентиментализму народно-просветительский характер. Путешествие субъекта высокой чувствительности нередко было ничем иным как хождением в народ интеллигенции с целью не только сочувствия, но и вразумления естественного человека, интеграции его в цивилизованный мир. Мотив интеграции проста-

ка в социум у В. Белова или В. Шукшина придавал сентиментальной серьезности комический тон («чудик» с микроскопом).

В такой же форме сентиментальные идеи выражались и в других течениях литературы 60-х. Деревенская, городская, военная, молодежная проза – это, по сути, большой роман воспитания чувств, главным образом, нравственных, то есть согласных с разумом и разумом постигаемых. Поэтому экзистенциализм в русской прозе 60-х, за немногим исключением, оставался в зачаточном состоянии, несмотря на сильное влияние западной литературы. В нравственном выборе герой этой прозы почти никогда не одинок: им управляет точка зрения повествователя – «друга человечества», корректирующая сочувственную позицию читателя невинной жертвой ребенка или праведника/праведницы.

В более чистой форме сентиментальные тенденции проявились в драме. В «Иркутской истории» (1959) А. Арбузов во всей полноте развернул функцию резонера, в условных образах: «хор», засценический «голос», «лицо от автора» – объяснял публике в лирических сентенциях общественную значимость личных чувств и сочувствия. Пьесы В. Розова, А. Арбузова, В. Володина, Л. Зорина, Э. Радзинского и др. исповедовали «осердеченную» пошлость маленького человека, его «микроскопические радости и горести». Новый эстетический модус в драматургии 60-х утверждался через феминный принцип выбора центрального героя, характерный для сентиментальных эпох: благородные Юлии, а по русской традиции, обманутые бедные Лизы противостояли жесткому прагматизму и рационализму мужчин, воспитывая в маскулинном обществе новую культуру чувствования. Однако требование свободы чувств от рационально-аскетических императивов общественной морали было глубоко осмыслено и оспорено в психологической драме «Утиная охота» А. Вампилова, а с другой стороны, пресечено «производственной драмой» начала 1970-х гг. (И. Дворецкого, А. Гельмана, Г. Бокарева и др.). Но и она учла сентиментальный опыт шестидесятников, когда уже к концу 70-х занялась обсуждением личных семейных проблем своих героев-производственников («Насдине со всеми», «Скамейка» и др.).

Драматично и диалектично разрывались отношения Ума и Сердца в творчестве В. Шукшина. Критика неоднократно возвращалась к проблеме сентиментальности его первого сборника рассказов «Сельские жители» (1964) и последнего его произведения «Калина красная» (1974). В ранних рассказах простодушный пейзажник терпит крах идеалов любви, дружбы, добра в мире городской цивилизации, в «Калине красной» уголовник обретает пасторальный мир в мучительных содроганиях любви к березкам, женщине, матери, земле. Между ними – проза и публицистика, в которой Шукшин яр-

стно защищает интеллигентность деревенского мужика. Он ведет скрупулезные подсчеты культурно-образовательных недостатков деревни, набрасывает программы народного просвещения и пути их осуществления. Но в художественном мире путь шукшинского героя «к вершинам знания» всегда лежит через опыт по Джону Локку: от бессознательных ощущений – к высоким эмоциям и от них – к «думе». Это и есть «история души», которая составляет главный интерес писателя, как у сентименталистов – «история сердца». «Дума» шукшинского героя, как и у В. Белова, не категориальна, а очувствована, а чувство – телесно: любовь Алеши Бесконвойного воспламеняется от воспоминания «шершавости крепдешина» ее платья, и его философия жизни питается ощущениями банной губки. Из опыта «боли души» деревенского мужика родилась руссоистская концепция Шукшина об изначальной, естественной его доброте и невинности. Классический сентиментализм, утверждая единую природу человека, не делает различия между людьми, способными к интериоризации нравственных ценностей и неспособными к ней. Шукшин вернулся к сентиментальной идее единственности человека, на основании которой решительно снизил эстетический модус самой человеческой сущности. Для Шукшина, остро ощущающего хрупкость и проблематичность границы между разумом и безумием, между природой и культурой, между стихией и целесообразностью («Боря»), человек достоин только жалости. Но самой жалости в ее милосердии и всеобъемлющей, нерассуждающей доброжелательности Шукшин придал жизнехранительную функцию, найдя основание этой функции в сущности матери.

Настаивая на интеграции в человеческое сообщество тех, кто не соответствует его рациональным («дурачок») и моральным («уголовник») нормам, Шукшин приходит к необходимости дополнить идею единства идеей множественности человеческих типов, и эта идея является у него естественным принципом природы: «Да два полена и то сгорают неодинаково, а вы хотите, чтоб люди прожили одинаково!» («Алёша Бесконвойный»). В своей художественной типологии характеров Шукшин мотивирует вариативность людей социальными (город – деревня), деятельными (чиновник, продавец, шофер), национальными факторами, но онтологическими он их не признает. Эти факторы могут исказить, искривить естественную и единую сущность человека, но изменить, переродить ее не способны. Путь возврата искаженной души к естественным ценностям: любовь, сельская природа, труд, патриархальная семья – сентиментальный сюжет «Калины красной». Кроме уголовника и дурачка Шукшин эстетически социализировал «крепко пьющего» мужика. Алкогольное опьянение в концептуальном плане шукшинского сентиментализма многофункционально: оно есть знак капитуляции разума перед соци-

альным абсурдом («Раскас», «Крыша над головой»), оно – зона чувственной свободы, способ раскрепощения чувств («Материнское сердце»), оно – способ интуитивного метафизического познания («Верую!»), оно – зона сентиментальной гуманности («Мастер»: «...я тогда лучше про вас про всех думаю») или, наконец, способ самозащиты непонятой и оскорбленной казенным бесчувствием сердечной «слабости» героя («бывает иной рас слабость допустил человек»). Шукшинский алкоголик решительно трезвеет, когда перед ним открывается перспектива сентиментального действия: Иван Петин три дня пишет чувствительный «раскас», надеясь пронять им совесть и сердце жены-изменницы, Семка Рысь отправляется в сентиментальное путешествие, дабы обратить души «сильных мира сего» к спасению красоты Талицкой церкви. Но когда «мудрые люди разобъяснили» тому и другому, «что жалеть... – нельзя», оба вернулись «к ларьку». Таковую же «мудрость» бесчувствия советского Вертера Шукшин разоблачает в рассказе с открытым сентиментальным кодом «Страдания молодого Ваганова».

Восстановление в эстетическом пространстве русской культуры в качестве объектов общественной чувствительности асоциальных героев сближает творчество позднего Шукшина с альтернативной и постперестроечной литературой. Однако в новой литературе отношения с сентиментализмом складываются особенно сложно и противоречиво. Знаменательно прежде всего, что культура 60-х осмысливается в ней как сентиментальная, но не в негативном значении этого слова, в каком оно употреблялось в советской критике (сентиментальное, то есть пошлое, фальшивое, мещанское и т.п.), а скорее, как культура обманутых высоких чувств. В романе В. Аксенова «Ожог» прекраснодушие шестидесятников – философия высокой дружбы, интеллектуальной солидарности, гражданской чувствительности («Пойманный неожиданным приступом любви, я долго смотрел на флаг») – иронически переоценивается как сентиментальные иллюзии, как карнавально-хмельной угар. Пунктом отрезвления становятся, как и в других произведениях новой литературы, кошмары советского прошлого и настоящего эпохи «застоя» или «перестройки», на фоне которых «праздники души» 60-х оказываются беспочвенными и смешными. В то же время трезвый реализм героя в ситуации идеологического кризиса и социально-нравственного беспредела не находит опоры ни в разуме, ни в чувстве мести, расплавляется в безбрежной и всепрощающей чувствительности к друзьям, подругам и врагам. Отрицая советско-сентиментальную риторику, альтернативная литература развивала идеи классического сентиментализма. Сенсуализм художественной концепции аксеновского «Ожога» – в изображении алкогольного аута русской интеллигенции перед лицом надвигающегося социально-политического хаоса, в утвер-

ждении интуиции и иррационализма в творческом акте («Сон в летнюю ночь», «Сон без сознания» и т. п.), в утверждении единой природы чувств, независимой от социальных и нравственных установок человека: «Вот чудеса: стукач, педрила, алкоголик понимает меня и мою музыку лучше всех друзей»), независимо от деятельностного фактора: «ученый, хирург, скульптор, саксофонист, писатель – все это я в пяти лицах», никогда не равный самому себе. Сентиментальную «переписку» в романе Аксенова заменяет безадресный обращенный монолог, перенасыщенный риторикой «говорливой сердечности»: «Рассказываю о своей молодости неизвестно кому, неизвестно когда по телефону». Прямыми маркерами сентиментального кода являются реминисценции из произведений английских сентименталистов: «сэр Тоби», характерные аналогии образов «дикого сквайра», имя Патрика (Патридж) и, главное, принцип «делай что хочешь, потому что ты бескорыстен», поскольку тобой руководит не расчет, а сердце.

Поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» заявляет свою сентименталистскую ориентацию прямым перифразом «сентиментальных путешествий» Радищева и Карамзина. Графики ломаных линий, как и ломаная линия фабулы отсылают к «Тристраму Шенди». Знаменательна отмеченная Э.И. Худошиной, со ссылкой на В.П. Степанова, «тенденция перерастания анекдота, по прямому значению этого слова «неизданное», в литературно обработанную повесть»³. Сентименталистский интертекст включается в общую постмодернистскую игру культурными кодами, но концентрация знаков сентиментализма указывает на наличие специализированного «предмета» и «языка» его описания. Предмет пародийно-сентиментального описания составляет, во-первых, сентиментально-патетическая риторика культуры соцреализма, во-вторых, пародийное обозрение советских ценностей: коллективистская дружба, социалистический труд, просвещение до буквы «ю», так как буква «я» из советской азбуки исключена, социальные утопии и пр., – и в-третьих, новый объект чувствительности. Таковым стал выброшенный или добровольно выбросившийся из социального космоса представитель «среднего класса» – диссидентствующий интеллигент, отвергнутый сверху властью и снизу – народом. В такой позиции сентиментальный герой оказывается одновременно и объектом, и субъектом чувствительности, устраняя тем самым функцию интеллектуального наблюдателя (повествователя), контролирующего нравственный аспект чувствительности героя (например, высокие чувства крестьянки), управляющего адресом сочувствия читателя (поляризация чувств к доброму и злому герою), идентифицирующего себя с общественным мнением, авторитетной защитой которого обеспечивается серьезность и необходимость сочувствия к низкому объекту. Снятие этой функции ведет к полно-

му релятивизму определений повествователя (биографический автор, авторская маска, герой-рассказчик, литературная фикция?), нравственных определений героя (зол или добр Веничка, любящий и пропивающий невесту, ребенка, себя?), психологической диагностики ментального носителя (мудрствующий идиот, кородствующий мудрец, интеллектуальный алкоголик и, как следствие, взбесившееся сознание?) Все определения отчуждены универсальной и безостаточной иронией вплоть до последней фразы: «... и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду», – которая включает в ироническое поле читателя, прочитавшего текст, *написанный в бессознательном состоянии*. Последняя фраза романа определяет его текст как постмодернистскую картину современного сознания, не способного прорваться сквозь «письмо» к реальному и естественному миру. Такое сознание нельзя изменить, исправить, переделать, его можно только «оглушить», как это происходит в финале аксеновского романа («Мгновенная и оглушительная тишина опустилась на Москву, и в тишине этой трепетали миллионы душ...»), или убить, как в романе Ерофеева.

Отринутой старой культуре сентиментального слова, скомпрометированной жестокой и циничной реальностью XX в., в новой литературе противостоит не Разум, не Реализм, не Нигилизм и не Прагматизм, а некое «*неназванное чувство*», «полная переливающаяся слеза» («Ожог»), «Прощальные слезы» Тимура Кибирова. У Вен. Ерофеева это *неназванное чувство*, и слеза, и боль разрешаются еще и в *неназванном сентиментальном деянии* – в искупительной жертве героя. Этот мотив, широко используемый в современной литературе, позволяет отчетливо увидеть границу между литературой высокого трагического модуса с нравственно-просветительскими задачами и сентиментальной – в пределах одного произведения. В романе Ч. Айтматова «Плаха» история Авдия Каллистратова в первой части воссоздана как трагическая аналогия распятого Христа, что прямо оговаривается автором в публицистическом отступлении, а вторая часть представляет пасторально-сентиментальную историю пастуха Бостона, искупительная жертва которого не называется, а выражается в символическом жесте самоубийства и позы вечного покаяния. Вен. Ерофеев синтезирует в составе мотива искупительной жертвы его трагическую версию (жертва распятого Христа), сентиментальный вариант (невинная жертва греха) и сатирическую версию «козла опущения»: герой авантюрного плана берет на себя все смертные грехи и искупает их покаянием, праведничеством и/или смертью. (Как выразил это герой романа Э. Радзинского «Распутин», «грешить, чтобы забрать в себя дьявола и победить его»). Вен. Ерофеев, как, кстати, и Виктор Ерофеев в «Русской красавице», создает таким образом вариант вечного мотива в сентиментально-ироническом модусе.

Социальный и интеллектуальный аутизм мужского повествователя как демиурга в новой литературе, вплоть до постмодернистской «смерти автора», сам по себе был знаком сентиментальной феминизации культуры. Как пишет Ж. Бодриар, «наступает торжество соблазна; бесцветная рассеянная феминизация и эротизация всех отношений внутри размякшего социального универсума. За знаками современной культуры нет ничего, так же как нет никакой истины женщины»⁴. Следствием этого процесса стала чрезвычайная активность женской литературы, сменившей сугубо мужскую культуру соцреализма. Соблазн видимостью, многообещающей игрой возможностей становится главным сюжетообразующим мотивом прозы Л. Петрушевской, Т. Толстой, О. Нарбиковой, Л. Улицкой и др. Герои повести Л. Петрушевской «Свой круг», катастрофически пережившие гражданский соблазн, теперь соблазняются сентиментальными ценностями дружбы, любви, заботы о детях, которые, в свою очередь, оказываются лишь игровыми масками пустоты, чистыми «брендами». Это открытие принадлежит только центральной героине, присваивающей и функцию рассказчицы. «В современном мире видимостей, – как пишет Ж. Деррида, – женщина может только посмеяться над мужчинами, верящими в вечные истины, потому что женщина знает знанием, с которым не сравниться никакой догматической философии»⁵. Героиня Петрушевской, манифестируя свою антисентиментальную позицию («Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой») («Свой круг»), таит под маской сентиментального злодея глубокую скорбь и то не от ума великое женское знание, которое заставляет ее на краю бездны прибегнуть к чувствительности и вере в вечные истины других как единственной возможности спасти свое дитя от сиротства. Это «знание» не христианского догмата – страстная пятница и крашенные яички на могилах осмеяны, а актуализация в ситуации хаоса защитного поведенческого архетипа Матери, культа предков, искупительной жертвы.

Т. Толстая, «играя» литературными стилями, возрождает объект чувствительности русской натурально-сентиментальной школы XIX в., но с феминным знаком: не обитатели, а допотопные обительницы городских или дачных углов. Беспросветному существованию каждой из них дан счастливый шанс социальной интеграции («новая шинель»): друг, любовь, кумир. Но героини Т. Толстой, в отличие от гоголевских чиновников, как и от героев новой литературы, упорно останавливаются перед соблазном, точно прозревая его обманчивость, и тем самым сохраняют некий реальный аспект своей индивидуальности, в которой и проявляется единственность их человеческой природы, апеллирующей не только к сочувствию, но и уважению. В рассказах Тол-

стой женщины смеются над мужчинами, не способными устоять перед сентиментальным соблазном («Река Оккервиль»).

Антисентиментальность современной литературы оказывается новой сентиментальностью, которая не нашла своего языка и пользуется старым, насквозь пародированным, что служит надежной защитой тонкой и ранимой чувствительности в нынешнем «железном» веке. Эту ситуацию запутанных отношений чувства и языка чувств воспроизвела О. Нарбикова в повести «Около эколо», сентиментальным знаком которой является сюжетный перифраз пьесы А. Володина «Старшая сестра» и аллюзия «Бедной Лизы». Здесь то ли чувство во всей своей безумной страсти освобождается от морока сентиментальной зауми, то ли сама заумь является неким дочленораздельным, дологическим лепетом первоначального «неназванного чувства».

Сентиментальным кодом романа В. Пелевина «Generation «П» является, во-первых, название главы «Бедные люди» и упоминание Ерофеева, во-вторых, мотивы бесовства и пришествия Антихриста через реминисценции Бердяева и Достоевского восходят к эпиграфу сентиментального путешествия Радищева, высвечивая и другие очевидные параллели. Общее у радищевского и пелевинского «странников» – заключение о том, что «прежняя система пошла к черту», «снь» и «проекты будущего», и восхождение на высоту на месте «древнего капища» («Бронницы» – «недостроенный ПВО»), и даже наблюдение, что «с течением времени все звезды помрачатся» – у Пелевина: «Звезды были настоящими – древними, огромными и живыми. Такие уже давно погасли для людей...»⁶. Соответственно «взгляд окрест» пелевинского героя встречает произвол и насилие, что вызывает «смятение» его разума, который, кроме того, блокирован «цензурой» новых хозяев, предписывающих своим рабам «не думать», «не понимать», «не показывать, что ты умный». Но в отличие от просветительской веры в разум, последний у Пелевина безусловно капитулирует перед абсурдом действительности в алкогольно-наркотическое бессознательное, высвобождая способность иррационального постижения истины как «свободного выхода подсознательной психической энергии при посредстве навыков моторного письма». Истина, открытая пелевинским героем в кислотно-спиритическом «вдохновении», не противоречит сентименталистской концепции человека: «человек по своей природе прекрасен и велик», древние естественные люди имели «чувства простые и сильные, а их внутренний мир – ясный и незамутненный», человеческое существо обладает «безграничными возможностями и природным правом на свободу». Вопреки мнению бывшего таксиста с Брайтон-Бич, душевная организация человека не зависит от внешних условий жизни. Пелевинский герой убежден, что «каким бы жалким ни было состояние обычного че-

ловека, он способен найти ответ на вопрос о настоящей своей природе». Однако «обратив взоры во внутренность свою», пелевинский герой, подобно радищевскому обнаружил, «что бедствия человека происходят /.../ часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы». «Завесой очей природного чувствования» у Пелевина является коммунистическая или буржуазная пропаганда, «блокирующая все тонкие психические процессы» и превращающая человека в «совка» или «орануса». Как следует из художественной логики романа, последнее поколение советской эпохи имело возможность выбора третьего пути между «кантовским идеализмом» и «фейербаховской сиськой» – это «путь к себе», к истинной природе человека. По мысли героя, этот «путь к своему истинному это требует огромного духовного подвига», на который новое поколение оказалось не способно. Оно выбрало пепси, и полная сдача им принципа свободного позиционирования своей личности в мире служит автору поводом для пророчества «страшного суда» и «конца света» не далее чем через тридцать поколений, следующих за ним.

Роман Пелевина посвящен «памяти среднего класса», т.е. того демократического сословия, которое всегда было генератором сакра- и сентиментальности. История вырождения души этого класса составляет сюжет романа, организованный двумя функциями главного героя: поиск Абсолюта – последнего пункта управления миром, пульта дьявольской «игры без названия», как в романе Умберто Эко «Маятник Фуко» (фэнтэзийный план романа), и карьера героя по типу английского «романа воспитания». В то же время развитие сюжета не имеет строгой линейной последовательности. Линия реальной жизни героя ломается в иное измерение наркотического «глока», сна, бреда. Принцип организации косвенно сформулирован в начале романа: «В сценарии не было конкретного сюжета – он состоял из чередования исторических реминисценций и метафор», что характерно как для «сентиментального путешествия», так и для постмодернистского романа. Демонстративно «производственный», мужской роман Пелевина – без героини, как писал сам автор, – знаменует вытеснение из пространства виртуального существования естественных человеческих ценностей (любовь, семья, дети, природа) другими «народными архетипами»: черная сумка, набитая долларами, мерседес, телевизор. В своей противоестественности виртуальные буржуазные ценности идентичны коммунистическим абстракциям, так что роман оказывается иронической моделью диалектической спирали истории, которая на новом витке вернулась к началу.

Логическое противоречие сентиментально-романтических идей освобождения естественной природы человека от технократии и медиакратии цивилизованного общества находит свое крайнее выражение в разгуле «сексуаль-

ных революций», садизме и пр. Как в свое время маркиз де Сад, создав «грандиозную пародию на Руссо», «достиг предела классической дискурсии и классического мышления»⁷, так в современной литературе В. Сорокин довел до абсурда сентиментально-романтический дискурс русской классики.

Литература

- ¹ Солженицин А. Малое собр. соч.: М., 1991. Т. 3. С. 54.
- ² Марченко А. Из книжного рая... // Вопросы литературы. 1969. № 4. С. 32.
- ³ Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 23.
- ⁴ Бодрийяр Ж. О соблазне (фрагменты из книги) // Иностранная литература 1994. № 1. С. 60.
- ⁵ Деррида Ж. Шпоры // Философские науки. 1991. № 2–3. С. 128.
- ⁶ Пелевин В. Generation «П». М.: Вагриус, 2000. С. 158.
- ⁷ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 520.

МОДЕРНИСТСКАЯ КАРТИНА МИРА В ПОВЕСТИ В. КАТАЕВА О ЛЕНИНЕ «МАЛЕНЬКАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДВЕРЬ В СТЕНЕ»

Т.А. Рыгова

Томск

Рубеж 1950–1960-х гг. стал временем формирования неомодернизма в русской литературе. В прозе он связан с именами В. Катаева, Б. Вахтина, А. Амальрика, Ю. Гальперина, Ю. Мамлеева. Воплощая кризисное мироощущение середины XX в., новая модернистская литература не была понята и принята в свое время ни писателями-«шестидесятниками», ни критикой, ни широким кругом читающей интеллигенции. С одной стороны, драматическое воспроизведение крушения всех традиционных представлений, к которому тяготели неомодернисты, не совпадало с жизнеутверждающим пафосом «шестидесятничества». С другой стороны, отказ от модернистских деформаций языка (например, в «новой» прозе Катаева или в произведениях Мамлеева) затруднял работу исследователей и критиков, которые не могли распознать явления новой эстетической природы.

Мы хотели бы показать два разносущностных варианта интерпретации одного произведения в зависимости от того, какую картину мира (реалистическую или модернистскую) в нем ищет исследователь. Повесть В. Катаева «Маленькая железная дверь в стене» (1960–1964) вызвала интерес в 60-е гг. как повесть о Ленине, попытка по-новому осмыслить личность организатора советского государства.

Повествование о Ленине включает описание двух поездок В.И. Ленина на Капри, к Горькому, описание парижского периода жизни В.И. Ленина в эмиграции (работу ленинской партшколы в Лонжюмо, встречи В.И. Ленина с Полем и Лаурой Лафаргами, занятия В.И. Ленина в Национальной библиотеке и т.д.) и описание дня смерти В.И. Ленина. Таким образом, избирается 1) период, кризисный для В.И. Ленина; 2) период его заграничной жизни, когда В.И. Ленин проявляет себя как человек обыкновенный (месяц Лени'н). С этим подходом к образу В.И. Ленина Катаев оказывается близок тенденции к очеловечиванию образа Вождя, сложившейся после оттепели.

Ленинский сюжет представлен в повести не как система объективно развивающихся событий, а как создаваемая на глазах читателя интерпретация этих событий автором. Например, «эта книга... – лирический дневник»¹: «По-

добно тому, как Арагон сказал: «Робеспьер – мой сосед», – мне хочется сказать: «Ленин – мой современник». Поэтому не случайно, что повесть вписывали лирическую прозу (например, критик Л. Сокол). В повести Катаева можно вычитать, что внимание автора к фигуре В.И. Ленина вызвано тем, что он был субъектом, изменившим облик реальности, а Катаев пыгается «увидеть» его в период неизвестности, эмиграции, когда он не ощущал своего масштаба, когда идеи только формировались: «Кто бы мог подумать тогда, что 7 лет спустя имя этого полуразгаданного человека прогремит на весь мир, а через 50 лет – его идеи восторжествуют более чем на 1/3 земного шара» (С. 109).

Отсюда установка «оживить традиционный образ В.И. Ленина», которой можно подчинить всю логику этого произведения. Автор отказывается от опоры на всем известные фотографии, живописные портреты и документальные свидетельства. Перебирая их, он подчеркивает, что почти везде В.И. Ленин «другой, странно непохожий на себя» (С; 10). Опорой в воссоздании образа В.И. Ленина становятся, во-первых, собственные поездки автора по ленинским местам за границей (осваивая их как свои, автор домысливает, каков был В.И. Ленин в этих местах). «Я снова почувствовал себя перенесшимся в Париж того времени... Вот так же точно, как сейчас, и при Ленине бесшумно двигались фигуры библиотечных служащих... Получив заказанные вчера книги, В.И. Ленин пробрался на свое обычное место и, положив голову на выдвинутое плечо, стал быстро писать...» (С. 50).

Во-вторых, встречи с живыми свидетелями ленинского времени, ставшими теперь стариками, рождают в авторе «волшебную способность перемещаться во времени». Например, «В то время как старичок <–механик> вставлял крошечный плоский ключик в скважину замка, я понял, кто он такой. Весьма возможно, это был тот самый моторист, который 50 лет назад готовил к полету аэропланы <близ> Лонжюмо» (С. 104).

В-третьих, источником живых впечатлений о В.И. Ленине становятся собственные воспоминания автора (например, как он в детстве с отцом ездил на Капри, где тогда бывал и В.И. Ленин).

Истолкованная в подобном ключе повесть Катаева воплощает реалистическую картину мира, ибо главный акцент делается на познании персонажа из внешнего мира (персонажа, который является исторически реальным лицом). Эту повесть критика трактовала (Л. Скорино, А. Рубашкин, В. Агеносов, Е. Иванова) как новацию в рамках реализма, отмечая лишь контраст лирического пафоса и документального материала.

Вместе с тем, «Маленькая железная дверь», рассмотренная в контексте последующих произведений Катаева (в контексте т.н. «новой» катаевской прозы), ломает реалистическую картину мира. Даже рассмотренная имманентно, эта повесть воплощает не обретенную гармонию авторского созна-

ния и реальности, а трагическое ощущение кризиса реальности, которое проявляется в осознании автором зыбкости, ускользания подлинности жизни.

Выделим те моменты, которые сразу обращают на себя внимание и разрушают цельное восприятие произведения как реалистического:

1) название повести относится не к истории В.И. Ленина, а к сюжету путешествий самого автора;

2) при всей важности тех мест, где бывал Ленин, эти места отмечены пустотой: «эту квартиру Ленина на улице Мари-Роз уже множество раз описывали, хотя, собственно, как музей она не представляет другого интереса, кроме того, что именно в ней жил Ленин... Подлинных вещей В.И. Ленина не имеется» (С. 28);

3) кульминацией сюжета повести становится посещение лирическим героем не ленинского музея, а музея летательных аппаратов прошлого во французском городке Медон-Вальфлэри. Движение к музею, путь туда, его поиски и пребывание там изображаются Катаевым как путешествие в мертвый мир:

– поиски музея сопоставляются со сном, попасть в музей – сакральная мечта автора, а как туда попасть, никто не знает;

– путь в музей – через метро (подземный мир) и в гору; дорогу указал единственный прохожий – старик;

– место, где расположен музей, с одной стороны, идиллический хронотоп, с другой стороны, мертвый мир (парк, «похоронный запах хризантем», офицеры в бюро пропусков напоминают ангелов);

– в музее старичок-проводник открывает автору заветную маленькую железную дверь в стене, за которой – летательные аппараты прошлого – подлинные материальные свидетельства ушедшей жизни.

Подробной обстоятельностью, не связанной с образом В.И. Ленина, и условностью в изображении реальной поездки это путешествие разрушает логику повести, если ее рассматривать как лирическую повесть о В.И. Ленине.

Перенос акцента в характеристике субъектно-объектной организации меняет всю картину мира. Повесть задает и иной вариант интерпретации как модернистского произведения: это повесть автора о себе.

Речь идет о смене онтологии. Художественный мир повести организует сознание автора, и таким образом буквально реализуется формула Бахтина, характеризующая модернистскую картину мира: «Свое сознание я переживаю как бы объемлющим мир, а не вмещенным в него»². Мир же по отношению к художнику выступает не как объект исследования, а как собеседник, носитель смыслов (см. статью Бахтина «К методологии гуманитарных наук»).

В «Маленькой железной двери» формируется сюжет судьбы автора, а тема Ленина открывает для автора лишь некую дверь в собственное внутреннее пространство, дверь к самому себе.

Проблема, которая вызвала интерес автора именно к фигуре Ленина, заявлена в начале повествования: «... разве может актер полностью перевоплотиться в Ленина? Может быть, получится значительный, даже глубокий исторический образ, но не будет живого, подлинного Ленина, такого неповторимо-оригинального, со всеми его внутренними и внешними особенностями. Думаю, это невозможно» (С. 8). Таким образом, заявлен главный вопрос о жизни и смерти (что остается после жизни) и представлен как бы интуитивный (еще ничем не обоснованный) ответ на него, версия.

Ленин вторгся в социальную действительность и изменил ее, но остался ли он в ней в своем подлинном облике? Обращение к историческому лицу обусловлено поиском способов овладения реальностью, важным лично для автора, осмыслением возможности оставить «след в истории». Сюжет произведения показывает, какой драматизм мироощущения автора стоит за подобным вопросом.

Во-первых, Катаев открывает, что по материальным свидетельствам восстановить подлинный образ неповторимой личности невозможно. Автор-интерпретатор обнаруживает, что воспоминания современников и фотоснимки воплощают изменчивый образ Ленина. «Обратите внимание на альбом ленинских фотографий. Почти на каждой он совсем другой, странно непохожий на себя. Как, например, не схожи между собой Ленин парижских лет и мечтательно-грустный Ленин в Закопане... постаревший, морщинистый Ленин 14-го года..., с невеселыми глазами, и ...помолодевший Ленин 17-го года, готовый в любую минуту в бой...» (С. 10). Не раз в повести Катаева в той или иной форме акцентировано, что «внешность Ленина была очень изменчива, трудноуловима, и подчас характер ее делался совсем иным» (С. 59). В этом открывается некая истина о человеке: «... человек – это не целостность во времени: «... быть может, наружность Ленина менялась потому, что он слишком быстро старел» (С. 10). С другой стороны, не снимается проблема: можно ли восстановить истинный образ ушедшего человека, если он, в принципе, не тождествен самому себе во времени?

Во-вторых, по Катаеву, не может быть не только целостного образа какого-либо человека, но и достоверного материального свидетельства о нем. Подлинностью оказывается лишь пустота пространства квартиры, в которой некогда пребывал Ленин.

Катаевский автор избирает последний вариант: реальность прошлого, казалось бы, оставшаяся навечно в материальных объектах, на самом деле не существует, а может только воссоздаваться в живой памяти человека. Отсюда интерес Катаева к архетипу старика, многовариантно воплощенному в повести «Маленькая железная дверь в стене»: старичок Луиджи с Капри,

«старичок-механик» из Медон-Вальфлери, «старичок из славянского отдела» Национальной библиотеки в Париже, «два старичка и бойкая старушка» – товарищи шансонье Монтегюса, поклонником которого был Ленин, «бравый старик-метранпаж» из «Юманите» – все эти образы в разных вариантах воплощают тип живого и необходимого свидетеля ушедшей эпохи, проводника в исчезнувший мир прошлого. Старики знают дорогу к подлинному прошлому. Старики существуют как бы в двух измерениях: реальном и за гранью реального. Они – те, кто знают или, по крайней мере, догадываются о скрытой для реальности тайне.

Это представление воплощается почти буквально в центральной сюжетной ситуации поездки в Медон-Вальфлери, где старичок-механик обладает ключом, который открывает лирическому герою последнюю «главную дверь». «Но вот среди стволов показалась громадная кирпичная стена какого-то глухого строения с маленькой железной дверью <...>, старичок вставил крошечный плоский ключик <...> и открыл маленькую железную дверцу <...>, и вдруг мы очутились в удивительном мире первых летательных аппаратов...» (С. 104).

Кульминационность данной ситуации в сюжете всего произведения воплощается в том, что обозначение именно этой двери вынесено на титульный лист. Это сюжетный центр повести: дверь в прошлое открыта, за ней – целый мир, «все, что относится к материальной истории авиации и воздухоплавания». На первый взгляд, осуществляется оптимистическое решение коллизии: проникновение в подлинное прошлое возможно, значит, жизнь не исчезает, она живет. Итог поездки выражен следующим образом: «Мы возвратились... в Париж..., полные живых впечатлений от этого удивительного музея» (С. 106). Однако это разрешение коллизии обретает в метафизическом бытии, и основано на способности человеческого сознания сотворять этот слой бытия.

На уровне реальной действительности коллизия решения не получает. Автор осознает, что его восприятие летательных аппаратов субъективно: они оживляют в нем память, создают прошлое. Но объективно, в реальной действительности, аппараты воплощали самые разрушительные идеи XX века. «Здесь мы видели «баллоны» Парижской коммуны, которые выпускали с Монмартра, и макет русского четырехмоторного самолета «Илья Муромец» времен первой мировой войны... с громадными бомбами..., и боевой «ястребок» времен Великой Отечественной войны – обожженный, продырявленный осколками...» (С. 107).

Таким образом, ощущение кризисности распространяется не только на реальность, но и на человеческое сознание, которое, по Катаеву, может не только воссоздать подлинность жизни, но и разрушать самую жизнь. Осмыс-

ление самоубийства Лафаргов, вложенное в уста Ленина, доводит эту мысль до конца: «Для Поля и Лауры теперь навсегда исчезли представления и ощущения... Для них исчез мир. Но для нас, живых, они, Поль и Лаура, существуют в своей вечной неподвижности...» (С. 120). Это принципиальная точка зрения, организующая катаевскую картину мира.

Авторская мысль движется к идее: для физически исчезнувшего субъекта вместе с ним исчезает весь мир, однако для живущего существует не только окружающая его реальность, но и ушедшая, исчезнувшая. Таким образом, мы наблюдаем у Катаева сочетание материалистических воззрений и иррационального мироощущения; понимание вещей материального мира как «вечное» живого, но без наполненности смыслом, материальные объекты могли остаться пустым и хаотически расположенным в пространстве набором (масса ленинских фотографий не создает ценностного представления о нем; все помещения, в которых Ленин побывал в Париже, не сохранили следов его индивидуальности – однако повествователь ощущает подлинность самих помещений). Таким образом, непреходящей ценностью в катаевской картине мира обладает существование человека, только он способен наделить подлинной ценностью материальные проявления.

Эпизод повествующий о последних годах жизни Ленина, следует после описания похорон Лафаргов, становясь ответом на вечный вопрос «быть или не быть?» Трагический сюжет последних лет жизни Ильича важен Катаеву как воплощение воли к жизни несмотря ни на какие разрушительные обстоятельства. Поэтому Катаева привлекает сюжет физического противостояния Ленина разрушительным последствиям покушений. «Ранение было исключительно тяжелое... И тем не менее уже через несколько дней Владимир Ильич почувствовал, что он выздоравливает, и был оптимистически настроен» (С. 131).

Однако положительное решение вечного вопроса «быть или не быть?» отнюдь не означает присутствия в катаевской картине мира оптимизма. Это решение человека, осознающего, что реальность представляет собой страшный бессмысленный хаос, разрушающий жизнь. «Время было насыщено трагическими событиями: гибель «Титаника», выстрел в Сараеве, убийство Жореса, начало первой мировой войны, все последствия которой нельзя было тогда даже вообразить» (С. 124).

Финал повести, сводящий воедино морозный день смерти Ленина и вьюжный парижский день 1960-х гг., воплощает образ некоего «абсолютного конца»: «все потемнело»; «настоящий полярный снег, секущий лицо»; «парижанки с пугающими глазами, резко подрисованные жирным угольным карандашом»; «толпа, бегущая к входам в метро, откуда вырывались клубы

пара» (С. 136). Сближение этой картины с днем смерти Ленина позволяет воспринимать ее как «абсолютный конец» эпохи, связанной с именем и делом Ленина. В трактовке Катаева это не означает, что «дело Ленина» умерло. Речь о том, что со смертью для человека исчезает мир. Повесть Катаева заканчивается образом «девственно-белых» тротуаров Парижа. Это трагический финал: человек, независимо от его деяний, обречен потерять весь мир.

Таким образом, повесть «Маленькая железная дверь...» обнажает скептическое осмысление человеческой жизни в мире: независимо от своей социальной активности человек обречен на существование в бессмысленной реальности и на трагическую потерю этой реальности в момент смерти. Главное переживание, которое испытывает катаевский лирический герой, – страх смерти и страстное желание сохранять, фиксировать, обнаруживать моменты подлинного бытия. Однако это возможно, по Катаеву, лишь в условной метафизически ощущаемой реальности, доступной воображению человека.

Литература

¹ Катаев В. Маленькая железная дверь в стене // Катаев В.П. Избр. произведения: В 3 т. М., 1977. Т. 1. С. 5–139. Далее даются ссылки на это издание.

² Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 37.

ТЕМА «ПОДПОЛЬЯ» В РАССКАЗАХ ШУКШИНА «НОЧЬЮ В БОЙЛЕРНОЙ» И «ГЕНА ПРОЙДИСВЕТ»

О.Г. Левашова
Барнаул

«Записки из подполья» принято считать одним из центральных философских произведений писателя и своеобразным «эпюдом» к первому роману «великого пятикнижья». Известно, что Достоевский гордился в этом произведении открытием нового психологического типа и созданной им философией «подполья». Е. Вертлиб находит в стихийном шукшинском герое отдельные черты человека из «подполья»: «Как и антигерой «Записок из подполья», шукшинский персонаж отверг обывательскую пользу, «норму поведения» и ведет себя алогично в глазах мещан»¹. Однако исследователь делает существенную оговорку, выделяя в качестве доминанты в человеке из подполья злобу, а в герое Шукшина – доброту. Интересным и плодотворным, на наш взгляд, может стать анализ рассказов «Ночью в бойлерной» и «Гена Пройдисвет» в свете воплощения пространства «низа», варианта шукшинского «подполья», и мифологема «преисподней». Несомненно, в воссоздании темы «подполья» необходимо отметить прием «банализации» классической образности, характерный для творчества писателя XX в.²

«Бойлерная» в рассказе Шукшина имеет не только черты реального, бытового пространства («Домина, под которым бойлерная, огромный, сколько там людей разных!..»)³, но и метафорического, реализуемого через мотив огня и жары («огонек тусклый под потолком», «жарковато»). Мифологема «преисподней» дополняется указанием на ночное время, в которое усиливается действие злых сил. Использование слова «домины» (дом огромного размера) вызывает по созвучию ассоциацию с «домовиной» (по словарю В. Даля, «гроб»)⁴. Рассказ начинается темой ночной тоски, которая также свидетельствует о присутствии дьявольских сил. Тема inferнальных злых сил в шукшинском рассказе представлена в бытовом контексте: герои, спустившиеся вниз, в бойлерную, с исповедью к сантехнику Ивану Максимовичу, постоянно поминают «нечистого»: «...какого черта ей нужно...»; «Душу запродам черту!»; «...демонизм какой-то». Скрытая «отсылка» к «Запискам из подполья» Достоевского, на наш взгляд, актуализируется мотивом «зубной боли», которая ассоциативно связывается с болью душевной (ср.: «А что ж? И в зубной боли есть наслаждение, – отвечаю я. – У меня целый месяц болели

зубы; я знаю, что есть...»⁵; «Да мало ли! Куда человеку деваться с растревоженной душой? Ведь она же болит, душа-го. Зубы заболят ночью, и то мы сломя голову бежим в эти, в круглосуточные-то, где их рвут. А с душой куда?» (С. 402–403). В рассказе есть и «переключка» с романом «Преступление и наказание», когда один из ночных посетителей бойлерной, как и Мармеладов, восклицает, что ему «некуда пойти». Парадоксальным является то, что герой – представитель «верха», культурной элиты, профессор. В шукушинском мире в противовес повести Достоевского поистине «все переверотилось». Хотя сантехник – традиционный «маленький человек», он полностью лишен каких бы то ни было комплексов, неполноценности, чего не скажешь о неудачниках с «верха», он отличается поразительной способностью слушать и слышать других. Более того, именно «маленький человек» убедителен в роли высокопоставленного субъекта, он пытается вершить судьбу сильных мира сего и выступает их «заступником». Однако, как и «подпольный», он в конечном итоге никем стать не смог. Рассказ недаром начинается с ключевой фразы: «Сам Иван Максимович несколько нескромно называет себя – сантехник, а вообще он дежурит в бойлерной» (С. 402). А.И. Куляпин в своем анализе этого шукушинского произведения акцентирует свое внимание на проблеме «народ и интеллигенция» и отмечает в их отношениях «тотальный взаимный обман»⁶.

Абсурдность советской действительности состоит в том, что она не отменила «подполье», но усилила всеобщую «неразбериху»: в мире отсутствует стабильность, и у человека нет постоянного места в социальной иерархии. Бывший высокопоставленный начальник, и профессор, и сантехник – по происхождению «лапти». В отличие от повести Достоевского, в произведении Шукшина происходит отрицание традиционного «верха» и «низа», возникают образы-«перевертыши», которые призваны создать универсально хатичную модель мира.

Поздний шукушинский рассказ «Гена Пройдисвет» самым обращением к теме веры актуализирует контекст творчества Ф.М. Достоевского. Как часто бывает у Шукшина, камерная ситуация семейного скандала – ссора дяди и племянника – воссоздает амбивалентную жизненную стихию, сродни многим сценам у Достоевского, где часто происходит смена «верха» и «низа», отменяются традиционные, сложившиеся представления о добре и зле, правде и лжи. Истина обретается заново в процессе мучительного духовного странствия. На наш взгляд, странная фамилия героя призвана подчеркнуть эту особенность. Представления Генки о масштабе своего бунта и своего пространства свидетельствуют об осознании героем нравственного вектора пути: «Ах, как горько!.. Речь идет о Руси! А этот... деляга, притворяться пошел.

Фраер. Душу пошел насиловать... уважения захотел... Врать начал! Если я паясничаю на дорогах, – Генка постучал себе с силой в грудь, сверкнул мокрыми глазами, – то я знаю, что за мной – Русь...» (С. 226–227). Тип шукшинского героя отмечен явными чертами иродствующего сознания. Значимо, что в этом монологе «Россия» возникает именно в образе древней «Руси». Помимо пространства «дороги» в рассказе настойчиво повторяется образ «низа», возникая как в реальном, так и метафорическом контексте. Так, боясь подмены истинного ложным в человеческих отношениях, герой восклицает: «Мы же так опрокинемся!...» (С. 227). Творчество Достоевского в монологе шукшинского героя актуализируется трансформированной и все же узнаваемой цитатой из романа «Преступление и наказание»: «Мне есть кому прийти!». Тем самым, в отличие от Мармеладова, Гена Пройдисвет отрицает наличие в себе психологического комплекса человека из подполья. Однако этот мотив в рассказе достаточно устойчив: он возникает не только как реальное подполье («Глянул весело на дядю Гришу и полез в подполье» (С. 221), но и приобретает переносное, метафорическое значение («Ведь так же все рухнуть может! Все – в подпол вон, одна капуста и останется» (С. 225).

Творчество и герои Шукшина часто представляются простыми, схематичными, «линейными». Если использовать масштаб, предложенный Достоевским, то, на первый взгляд, кажется, что шукшинский художественный мир развертывается по законам геометрии Евклида, а герои и мир Достоевского живут в соответствии с геометрией Лобачевского. И все же проблема «Достоевский в творческом сознании Шукшина»: тема «подполья» рассмотрены не для того, чтобы «подтянуть» творчество писателя XX в. до высот русской культуры. Выбранный аспект анализа позволяет увидеть глубинное в прозе Шукшина: в обращении к теме духовного «подполья» становится ощутимым интерес к бессознательному в человеке, природному, стихийному в нем, не только к светлому, но и к темному в его душе, к мучительной диалектике добра и зла.

Литература

- ¹ Вертлб Е. Василий Шукшин и русское духовное возрождение. New York: Effekt Publishing, 1990. С. 101.
- ² См. об этом: Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул, 1993. С. 139.
- ³ Шукшин В.М. Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 3. С. 402. Далее текст рассказов цитируется по этому изданию.
- ⁴ Даль В. Толковый словарь: В 4 т. М., 1989. Т. 1. С. 466.
- ⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 106.
- ⁶ Куляпин А.И. Ночью в бойлерной // Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул, 1999. С. 294.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РАССКАЗЕ В. ШУКШИНА «ЖЕНА МУЖА В ПАРИЖ ПРОВОЖАЛА»

Т.Г. Плехотнюк
г. Томск

Определенный круг исследователей русской литературы XX в. (Д.И. Медрин, И.П. Лупанов, Т.Г. Леонова, Т.В. Кривошапова, Е.М. Неелов, М.Н. Липовецкий, У.Г. Долгат, В.Е. Гусев, Л.П. Емельянов) справедливо отмечает особую динамику фольклорно-литературных взаимодействий, которые проявляются не просто в обращении к архетипическим сюжетам, мотивам, образам, а в глубинном проникновении в народную культуру, в переосмыслении и отталкивании от нее. Русские писатели XX в. осознанно и неосознанно вводят его в систему своих мировоззренческих и философских представлений и, как следствие, в поэтику произведений.

Одним из художников, чье творчество органично соотносимо с фольклором, является В.М. Шукшин. Фольклоризм Шукшина связан с решением проблемы национального характера и национальной судьбы, но и с попытками ответить на главные вопросы о смысле, содержании и цели человеческого существования. Среди шукшинских произведений выделяются типологически и стилистически близкие к фольклору и те, в которых происходит опосредованная рецепция фольклорно-мифологических мотивов, сюжетов, символов, образов народной культуры.

Рассказ «Жена мужа в Париж провожала» (1971) может быть включен в ряд рассказов о героях-«лицедеях» и «скоморохах», пестельниках и плясунах, которые органично соединены с миром русской национальной культурно-бытовой традиции. Их поведение, ориентированное на зрелищное восприятие, обусловлено разными причинами и по-разному их характеризует, но выражает общее стремление героя к самореализации и пониманию.

Исследователи (С. Боровиков, А. Алухтина, С. Козлова, В. Сигов) объясняли причины разлада в герое социальными условиями существования деревенского жителя второй половины XX в. в городе. В меньшей степени обращалось внимание на внутренние противоречия самого героя, которые были порождены и сдвигами в ценностных ориентациях в обществе, и потерей органических связей с прошлым, с первичными представлениями о нравственности и смысле бытия, дававшими опору человеку и сохранявшимися в народной культуре.

Мир народной культуры через мир народного представления входит в анализируемый рассказ. Народное действие соединяет игру и жизнь, актера (лицедея) и зрителя. Основным пафосом народного представления становится одновременно и саморазоблачение, и разрушение официального, лживого во внешнем мире. Герой рассказа Колька Паратов, бывший деревенский житель, волей судьбы («заочное» армейское знакомство по переписке с будущей женой Вале́й, москвичкой) и по собственному желанию (хотел получить образование, приобщиться к городской культуре) оказывается в столице. Ситуация отрыва ведет к ломке привычных представлений, разрушению духовного мира человека. Подобная ситуация составляет основу сюжетов многих рассказов. Колька Паратов, не сумев и не желая приспособиться к чуждым его разуму и душе ценностям, трагически осознав потерю собственной души, кончает жизнь самоубийством. Фабула рассказа сводится к описанию последнего дня жизни героя и состоит из трех частей: «праздника» – дворового концерта в субботу, «думы» – размышлений героя о своей жизни с включением воспоминаний о прошедших годах – и «смерти» – самоубийства.

Семантика текста выявляется за счет интертекстуальных включений, многие из которых соотносимы с формами народной зрелищной культуры. Ориентация на фольклорные аллюзии сделана уже в заглавии рассказа, которое представляет перефразированную строчку из народной солдатской песни: «Жена мужа в поход провожала». Замена слова «поход» на «Париж», как становится понятно из текста рассказа, делалась самим героем намеренно во время дворовых представлений.

Герой обращается с текстом солдатской песни по общепринятым правилам функционирования фольклорного текста: он варьирует его, пародирует, меняет в соответствии с собственным осмыслением, стремясь сблизить его содержание с контекстом ситуации, с собственной судьбой.

В пародийном исполнении проявляется не только стремление героя вызвать смех у зрителей, что тоже важно для Кольки, но и стремление выявить истинную сущность ситуации, в которой он оказался и которая адекватно герою воспринимается автором. Включенная в текст в начале рассказа, перефразированная солдатская песня выполняет роль авторского слова. Заглавие в свернутом виде представляет сюжет рассказа, сюжет «проводов» мужа в иной, чужой и далекий мир: в песне – «в поход», в колькиной пародии – «в Париж», в записке к дочери – «в командировку», в реальной жизни – на тот свет. Хронотопы чужой стороны, куда отправляется в поход солдат, Парижа и того света в контексте данного рассказа вполне соотносимы. В народном сознании издавна уход в солдаты и в иной мир представлялся как необратимое

трудное путешествие, поэтому и в соответствующих причитаниях появлялись сходные мотивы, образы, символы.

В солдатских песнях поход соотносился не только с трудным испытанием, а с гибелью, смертью в чужом краю. Трагизм осмысления смерти далеко от дома, на чужбине усиливался в связи с устойчивыми в народе древними представлениями о том, что душа умершего в чужом краю, не похороненная по обряду близкими, навеки оказывается неуспокоенной. Обращение к солдатской песне важно потому, что Колька – бывший солдат, защитник, соотносим с теми «ясноглазыми», «крепкими», «надежными» сибирячками, которые в 41-м году «в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой город»¹. В логике данных авторских размышлений закономерно появление Парижа, который активно представлен в русском песенном фольклоре, а вслед за тем в лубке, исторических песнях и преданиях о войне 1812 г. Очевидна и смысловая связь: та и другая война явились толчком для пробуждения самоосознания народа, это этапные моменты в истории народа. В дальнейшем одна фольклорная реминисценция порождает другую: Париж из песни Кольки оказывается соотносим с Парижем солдатских народных песен и преданий. Появляется он в народном балагане и райке с иной смысловой нагрузкой: повторяется рифма «Париж – угоришь»: «А вот город Париж / Как туда приедешь – / Тотчас угоришь!..» (Петербургский раек)².

Осмысление топоса города в зрелищных формах русского фольклора происходит в определенном оценочном ключе: он враждебен народному герою, чреват конфликтными ситуациями и грозит гибелью. Определенным образом фабульная схема рассказа оказывается соотносима с представлением о Петрушке, который предстает пародийным подтекстом рассказа. Персонаж народного кукольного представления присутствует не только на уровне внешних, легко узнаваемых мотивов, сохраняется конструктивная основа сюжета о Петрушке: хронотоп города, площади; ситуация – конфликт с городскими, характерология главного героя. В этом плане могут быть соотнесены образы Петрушки и Кольки Паратова: оба они артисты, выступающие в городском пространстве на потеху публике, оба вспыльчивы и непокорны, бойки и задорны. Указания на эти качества как на доминирующие в характере героя есть не только в поступках, но и в фамилии «Паратов», которая по своему значению восходит к слову «паратый», что означает «бойкий», «сильный», «быстрый», что соответствует представлениям о народном герое в фольклоре. Так через реминисценции с фольклором заглавие рассказа приобретает расширительный смысл, в нем фиксируются основные мотивы: чужого города, злой жены, проводов на смерть.

Герой в начале повествования подошел к пониманию несостоятельности своей жизни. Внешнее балагурство и паясничанье, как маска, скрывают душевный слом, поэтому во время представления, вызывающего общий смех, «глаза Кольки не смеются». Процесс умирания души героя представлен в рассказе отчетливо и поэтапно: каждый эпизод-ретроспекция завершен итогом – фиксацией состояния души. Начало перелома в сознании, понимание несостоявшейся жизни, чуждости интересов осознается героем как горе: «горе началось с того, что Колька скоро обнаружил у жены огромную, удивительную жадность к деньгам» (С. 101).

Мотив горя, появившийся в начале рассказа, становится доминирующим в изложении дальнейшей судьбы героя. В рассказе фразы о драматическом состоянии героя становятся ключевыми, завершают этапные эпизоды в жизни героя: знакомство с жадной и агрессивной родней жены вызывает крик души: «ну и влип!», разрушение жизненных планов из-за необходимости думать только о возможности заработать не меньше жены: «все накрылось», попытка найти понимание у жены, объяснение с ней приводят к заключению: «Понимал, прекрасно понимал: то, как она живет, – это не жизнь, это что-то очень нелепое, постыдное, мерзкое» (С. 104).

Как вывод из ставшего стабильным состояния возникает предположение: «Какой-то конец должен быть», «это добровольная каторга», то есть полная неволя с бессмысленным и безрадостным трудом. С таким существованием душа героя не могла смириться, и приговор себе Колька выносит сам: «Хватит. Надо вершить стог» (С. 106).

Прежде чем уйти из жизни, герой, неосознанно следуя традиции древнего поведения, пытался уйти от смерти, «обмануть» ее, противопоставить ей жизнеутверждающий смех. Он совершает своего рода обряды и магические действия, направленные на защиту от темных сил, от смерти. Именно такой сакральный смысл несли в народном представлении многие древние ритуалы.

Играя, герой стремится утвердиться в жизни. Игра становится и моделью поведения (отсюда пародирование, мистификация героя), и формой самозащиты героя, способом сохранения своей сущности, непонятой окружающими. В рассказе следует целая череда эпизодов, которые могут быть рассмотрены в их внутренней соотносительности с народными празднествами, обрядами и ритуалами, в которых герой играет.

Начало отношений с чужим городом, переход в этот враждебный мир происходит через женитьбу. Отношения с будущей женой изначально строятся не на единении душ, а на заочном знакомстве по фотографии, неслучайно сам герой отмечает, что это совершилось «самым идиотским образом». А дальше происходит своеобразный «антиобряд» свадьбы, хотя, на первый

взгляд, все действующие лица и внешние моменты ритуала соответствуют традиции: Колька – жених, «красивая Валя» – невеста, его армейский «кореш» – дружка, но уже сговор ведется через письмо, которое, как справедливо отмечает Т.Л. Рыбальченко, приводит к драматическим, даже трагическим последствиям, хотя и соединяет людей»³. Смотрины, на которые «собралась вся Валина родня», тоже «перевернуты» – это смотрины не невесты, что требовалось по традиции, а жениха. Хотя Шукшин завершает изложение этой части судьбы героя традиционной сказочной формулой «стали они с Валею жить-поживать», но сказки не получается, там, где в народной сказке завершаются события, в рассказе они только начинаются, «инициация» Паратова происходит после свадьбы, когда он попадает в чужой мир. Здесь и свои «кощеи» – родители Вали, заботящиеся только о материальном достатке, и «чудеса» на выставке, где показывали «всякую всячину», и мытарства героя; единственно чего здесь нет – это помощников героя, и даже мать, которая по сказочной традиции должна подавать герою мудрые советы, лишена в рассказе этой традиционной мудрости, ее советы строятся на житейском, бытовом опыте, поэтому и приезд ее к сыну не приносит облегчения и не спасает сына. Ее советы направлены на смирение.

Следующий эпизод, в котором проявляется игровое поведение героя, связан с попытками сохранить свою душу в чужом, мертвом для него мире и тем самым обмануть смерть: он лицедействует, погружается в атмосферу смеха, что по древней народной традиции считалось формой ухода от смерти и широко использовалось в ритуальной фольклорной практике во время обрядов и празднеств. К жизненной ситуации Кольки часто относится как к поводу для разыгрывания представлений, он играет, как бы примеривая на себя различные маски и стараясь доказать, что он здесь свой.

После женитьбы, стараясь реализовать продолжение сказочной формулы «стали они жить поживать», делает все, чтобы «добра наживать», на время надев маску традиционного городского работяги, он искал денежную работу, «которая подходила бы не ему самому, а жене Вале», «пить научился с торговцами», жизнь которых воспринимается Колькой как не настоящая, поэтому появляется определение «здоровые лбы. Беззаботные, как клоуны»; жена тоже будет называть Кольку «клоун чертов».

В другой ситуации Колька играет роль воспитателя, занимаясь дочерью, пытаясь через песню приобщить ее к миру собственной души. Именно в этом эпизоде отчетливо представлен конфликт мечты и реальности.

Исполняя популярный городской романс, герой намеренно меняет слово «любовь» на «мечта», именно его мечта о содержательной жизни в городе, в семье «тает», и «мимо» героя проходят окружающие «с улыбкой», которую

он вызывает и на представлениях, и в повседневности. Самый горький итог – одиночество и непонимание: «и не заметили меня». Самовыражение через песню характерно для народной культуры.

Полна игрового начала и сцена «культурного» отдыха семьи. Паратов разыгрывает благополучную жизнь, демонстрирует ее. В связи с этой ситуацией возникает выставка достижений народного хозяйства – своеобразная антиярмарка советского периода. Поведение героя здесь ярмарочное: «вкусно обедали. Попивали пиво», «смотрели... всякую всячину».

Попытка играть роль своего в чужом мире не спасает героя: жена понимает, что это лишь игра, маска и наделяет его прозвищем «клоун чертов». Крепнет отчуждение в семье: «... поняли супруги Паратовы, что их жизнь дала трещину. Они даже сделали вид, что им как-то легче обоим стало, вольнее» (С. 103).

В другой ситуации Колька пытается играть роль сказочного спасителя своей жены «царевны-несмеяны», пародирует известный сказочный сюжет. Известно, что смех и действия, вызывающие смех (переодевания, маски, шутки, непристойные жесты, оголения), входили в жизнеутверждающие ритуалы, смех всегда противостоял смерти. Во время представления во дворе Паратов старается рассмешить Валю: зовет ее по-тирольски, обращается ласково, просит отреагировать «левой ноженькой» (оголение). Она, как царевна, сидит наверху, смотрит из-за шторы (мотив подглядывания тоже входит в сказочный сюжет). И на время герою удастся победить свою «несмеяну», она оказывается «в плену иступленной, злой «Цыганочки». Три года назад этой самой «Цыганочкой» Колька «обаял» гордую Валю... Словом, в такие минуты она любит мужа» (С. 101). Но игра в сказку не удалась герою: «несмеяна» Валя не превращается в любящую прекрасную царевну, слишком сильна власть скупости, приобретательства.

Наибольшая концентрация фольклорных реминисценций в тексте рассказа наблюдается в сцене субботних представлений. Здесь Колька делает зримую попытку уйти от своих дум, от душевной казни и, следовательно, уйти от смерти, будничному однообразию противопоставить праздник души. Он, как древние скоморохи, природно одарен талантом и певца, и плясуна, и музыканта, и лицедея. Намеренно стараясь вызвать смех у публики, что является неременным условием всякого народного праздника, что объединяет людей, он использует приемы традиционных шутовских представлений: паясничание и буффонада («Колька, смешно отключив зад, пританцовывает, «нарочно зовет, ломая голос – «по-тирольски»); обязательное ряжение в чужие одежды, переодевание, как переход в другой облик («Кольке дают туфли»); пародирование, перевертывание содержания песен («Жена мужа в поход про-

вожала) – «Жена мужа в Париж провожала»), игра на музыкальных инструментах («выносит трехрядку с малиновым мехом...», «трехрядка прилипает к рукам»), и, наконец, обязательный компонент народного действия и представления – пляска. Эпизод пляски фиксирует момент душевного перелома, подчеркивает бессознательное начало, погружение в мир эмоций, своеобразный очищающий экстаз.

М.М. Бахтин особо выделяет пляску как одну из форм самовыражения героя, в которой «сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобретаю бытию других, пляшет во мне моя наличность (утвержденная ценностью извне), моя софийность, другой пляшет во мне»⁴.

Он получает возможность через игру, перевоплощение хотя бы временно освободиться от довлеющих условностей чужого для него мира, а освободившись, самореализоваться, заполнить внутреннюю пустоту и одиночество, делая соучастниками действия не только жильцов дома, но и «несмеяну» жену.

Все испробованные варианты игры не спасают героя, не дают ему возможность остаться в системе современного реального мира, уйти от смерти. Порвав родные связи (деревня, мать), герой оказывается не в состоянии выстроить новых. Для хозяев нового пространства (Вали и ее родни) он чужой – «кретин», «сволочь», «голодранец поганный», «зараза». Два мира Шукшин дает в противопоставлении: мир живых (природосообразный, духовный, естественный мир деревни) и мир мертвых (рациональный, корыстный, бескорневой, бездуховный мир большого города, столицы). Герой оказывается в ситуации оторванности и от того, и от другого мира, при этом забытыми полностью или частично оказываются ценности народного опыта, которые реально помогали выстоять.

Бытовая вина героя за неправильно сделанный выбор перерастает в вину трагическую.

Литература

- ¹ Шукшин В.М. Собрание соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 3. С. 100. Далее текст цитируется по данному изданию.
- ² Библиотека русского фольклора: народный театр. М., 1991. С. 321.
- ³ Рыбальченко Т.Л. Текст и письмо в художественном мире В. Шукшина // Творчество Шукшина как целостность. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1998. С. 14.
- ⁴ Бахтин М. Временное целое героя // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев. 1994. С. 197.

«ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ» А. ВАМПИЛОВА: ДВА ФИНАЛА

А. С. Собенников
Иркутск

«Прошлым летом в Чулимске» – последняя пьеса драматурга, и по логике творчества в ней должен присутствовать тот уровень художественности, который был достигнут в «Утиной охоте». Вместе с тем у исследователей складывается впечатление, что «Чулимск» был пересмотром художественных принципов «Утиной охоты» в сторону выпрямления, упрощения. Е. М. Гушанская пишет: «Надбыговые, сложные, подчас ему самому не ясные до конца драматургические формы «Утиной охоты» Вампилов заменяет в «Чулимске» простым художественным миром, прямой развертки острофабульным сюжетом, новый сложный, не выявленный в действии конфликт своей предыдущей пьесы – открытым, подчеркнуто драматизированным жизненным столкновением героев; внутреннюю противоречивость финала – неколебимость нравственного выбора Шаманова»¹.

Мы смеем предположить, что замысел пьесы и основные конструктивные решения были найдены до «Утиной охоты», написанной в 1968 г. Но уже в октябре 1968 г. Вампилов обещает дать новую пьесу Московскому академическому театру им. Вл. Маяковского под названием «Лето красное». Заглавием театра Т. Лукина писала драматургу: «Рады были получить от Вас телеграмму, из которой явствует, что в ноябре мы можем иметь Вашу пьесу “Лето красное”². «Лето красное» несомненно первый вариант «Чулимска». Скорость не была свойственна Вампилову. Над всеми пьесами он работал достаточно долго. Обещание прислать новую пьесу через несколько месяцев после создания «Утиной охоты» может означать только одно: «Утиная охота» в свое время вытеснила замысел «Лета красного».

Поиск заглавия для пьесы тоже не случаен. Выстраивается ряд: «Лето красное», «Валентина», «Прошлым летом в Чулимске». История с заглавием «Валентина» известна. Помешала пьеса М. Рощина «Валентин и Валентина». Первый вариант и третий перекликаются: есть общее слово «лето». Заглавие «Лето красное» – избыток жизненных сил, страсть. Есть в нем и фольклорный оттенок. «Прошлым летом в Чулимске» – не только время, но и место. Заглавие – эпично, история уже случилась. Заглавие «Валентина» – моноцентрично, «Прошлым летом в Чулимске» – полицентрично. У нас нет

свидетельств, почему 1-й вариант пьесы не удовлетворил Вампилова, почему он отказался от заглавия «Лето красное». От первого варианта остался только финал, полностью опубликованный недавно³.

В первом варианте Валентина кончила жизнь самоубийством. Смерть героини подчеркивала ее центральное положение в сюжете и выдвигала на первый план трагический мотив вины. Дергачев скажет: «Мы виноваты... Все виноваты». Но в первую очередь виновата была Валентина. В пьесах Вампилова всегда обстоятельствам, исторической детерминации противопоставлено нравственное усилие личности. В первом варианте отказ Валентины восстановить палисадник – знак нравственного компромисса. После ее смерти это сделают другие. Смерть героини сплывает людей, восстанавливает миропорядок. Был в пьесе и традиционный вестник смерти: «В густых сумерках, когда видны лишь очертания дома и палисадника, с левой стороны улицы появляется *фигура в черном*». Эта фигура упоминается три раза и заставляет вспомнить поэтику символистской драмы (Метерлинк, ранний Леонид Андреев).

Таким образом, центральное положение и смерть героини, вестник смерти, мотив вины, причитания старух в финальной сцене, – все это своеобразный жанровый код. Вампилов шел от бытового анекдота к притче с экзистенциальным трагическим содержанием. «Валентина» – попытка создать современную трагедию на социально-бытовом материале. Однако подобная структура имела ярко выраженный литературный характер и противоречила стремлению драматурга выйти за рамки литературности как таковой. Поэтому дальнейшая работа над текстом свелась к доцентрализации, полифонии сюжетных линий, к усложнению внутренних психологических конфликтов и к эпическому решению основного конфликта. Автор убирает мотив вины (нет в мире виноватых) и усиливает мотив дома. Ремонт, который ведется в начале пьесы, связывается с притчей о купце Черных, который всю жизнь перестраивал дом. Архетип дома – это и есть эпическое целое: не завершен ремонт, не завершена любовь, продолжается жизнь, а пьеса заканчивается открытым финалом.

Литература

¹ Гушанская Е.М. Александр Вампилов. Л., 1990. С. 264.

² Письмо хранится в фонде А. Вампилова в Иркутске. Датировано 27 октября 1968 г.

³ Газета «Иркутск», 31 августа 2001 г. С. 7.

СЮЖЕТ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ВОРОБЬЕВА

А.Э. Шпрингер
Новокузнецк

Сюжет евангельской притчи о блудном сыне уже достаточно утойчиво относится исследователями к числу сюжетов, ставших архетипическими для литературы нового и новейшего времени¹. В самом общем виде схема этого сюжета выглядит следующим образом: *Первая фаза*. Жизнь до ухода. «У некоторого человека было два сына; И сказал младший из них отцу: Отче! дай мне следующую часть имения. И отец разделил им имение» (Лук. 15, 11–12). *Вторая фаза*. Уход, бегство. «По прошествии немногих дней, младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону» (Лук. 15, 13). *Третья фаза*. Испытание. «Там расточил имение своё, живя распутно» (Лук. 15, 3). *Четвертая фаза*. Символическая смерть и обретение истины (Лук. 15, 14–20). *Пятая фаза*. Возвращение, символическое возрождение в новом качестве (Лук. 15, 20–32). «Сын мой был мёртв и ожил, пропадал и нашелся» (Лук. 15, 24).

В творчестве К.Д. Воробьева сюжет многих произведений (в частности, повестей) можно рассматривать сквозь призму актуализации в той или иной степени трансформированного сюжета о блудном сыне. Наиболее развернуто данная сюжетная схема обнаруживается в следующих повестях:

«Сказание о моём ровеснике» – «Убиты под Москвой» (жизни Алексея Ястребова в Шелковке с дедом – уход в «свою» Красную Армию и воспитание в ней – испытание смертью в боях под Москвой и переоценка жизненных ценностей – возвращение из окружения);

«Друг мой Момич» (жизнь Саньки Письменова у Егорихи в Камышинке. Отъезд в коммуну с мечтой о лучшей жизни и разрушение иллюзий – возвращение в Камышинку с новой мечтой о лучшей жизни – второе бегство из Камышинки после окончательного разрушения иллюзий – последняя встреча с Момичем);

«Почем в Ракитном радости» (жизнь Кузьмы Останкова в Ракитном – бегство – служба в армии и испытание смертью на фронте и в плену, в лагерях (немецком и своем) – возвращение в Ракитное);

«Крик» (жизнь Сергея Воронова до разведки боем – добровольный уход в разведку боем – плен и испытание смертью в лагере – возвращение²);

«Генка, брат мой» (жизнь Генки и Владимира в детдоме – бегство – жизнь в городе – мечта о возвращении и приготовление к нему).

При всех отличиях (перемена фаз местами, редуцирование (иногда очень сильное) одних фаз, более подробное разворачивание (иногда – удваивание) других, вклинивание фаз, отсутствующих в притче) внешняя, формальная близость сюжетных схем притчи о блудном сыне и многих повестей К. Д. Воробьева, безусловно, прослеживается (вплоть до частных моментов, например испытания голодом, через которое, как и герой притчи о блудном сыне, проходят Ястребов, Письменов, Останков, Воронов, Генка и Владимир). На самом общем уровне легко выявляется и семантическая близость. Герои повестей К. Д. Воробьева часто бегут из привычного прежнего мира в погоне за иллюзией, за искушающей мечтой; в процессе тяжелых испытаний (часто в пограничной ситуации перед лицом смерти) происходит отказ от иллюзий, осознание своего поведения как ложного, переоценка жизненных ценностей; переоценка ценностей сопровождается стремлением, попыткой возвращения в прежний мир, из которого было совершено бегство, для утверждения в нем новых жизненных ценностей.

Однако при всем этом сюжеты повестей К. Д. Воробьева, конечно, не являются прямой, непосредственной реализацией сюжетной схемы притчи о блудном сыне на материале новой действительности. Перед нами серьезная трансформация традиционной архетипической схемы, причем трансформация не столько формы (здесь нужно говорить о некоторых серьезных видоизменениях), сколько содержания, смысла, которым наполняется данная схема. Происходит то, что В. Я. Пропп называет обращением³, тот случай, который специально оговаривает Ю. В. Шагин, утверждая, что «особый интерес... представляют примеры, когда в ходе трансформации мотив меняет свой коннотат на противоположный. Такая смена, может быть, наиболее наглядно иллюстрирует постоянную динамику ценностных ориентаций»⁴.

Притча о блудном сыне является развернутой аллегорией, распространенной в Евангелиях мысли о том, что Иисус «пришел призвать не праведников, а грешников к покаянию» (Лук. 5, 32). Не случайно эта притча находится в Евангелии от Луки рядом с притчами о потерянной овце и о потерянной драхме. То есть смыслом евангельской притчи, её итогом становится возвращение блудного сына к норме, к истинам отца, истинам неба – истинам внешнего по отношению к нему мира.

В повестях К. Д. Воробьева внешний, «отцовский» мир, мир нормы изначально дан как мир дисгармоничный, как мир смещенных ценностей, мир не ориентирующий, а часто дезориентирующий человека. Семантически значимым в этом смысле является то, что все главные герои повестей К. Д. Воро-

бьется либо круглые сироты (Ястребов, Письменов, Генка и Владимир), либо растут без отца (Останков, Воронов). Изначальное сиротство, заброшенность героев К.Д. Воробьева подчеркивает деструктивный характер «внешнего» мира, в котором нарушена, прервана естественная биологическая, психологическая, этическая связь поколений, обеспечивавшая стабильное вхождение человека в мир.

Отсюда принципиально иной, чем в притче о блудном сыне, характер движения героев К.Д. Воробьева: не уход в результате отпадения от нормы в блуд, искушение материальными благами, а уход в попытке обрести норму, в попытке как-то закрепить себя в ином мире, ином пространстве после невозможности сделать это в мире прежнем (наиболее ярко это проявляется в судьбе Ястребова, Письменова, Генки и Владимира). Уход этот часто связан с искушением (как и в притче), но с искушением не столько материальным, что, впрочем, иногда есть, сколько духовным, нравственным, что для героев К.Д. Воробьева более значимо в связи с их стремлением к нравственному самоопределению.

Процесс нравственного самоопределения личности в повестях К.Д. Воробьева всегда более сложен, более многозначен, чем в притче, что вытекает уже из жанровой специфики притчи и повести. В каждой отдельно взятой повести К.Д. Воробьева этот процесс имеет свои нюансы, связанные с особенностями характера героя, его окружением, обстоятельствами, в которых ему приходится действовать. Но в целом, структурно, общего больше, чем нюансов, и это общее отличает, характер движения героев К.Д. Воробьева и героя притчи о блудном сыне.

Движение героя притчи, как мы отмечали, определено достаточно четко, и его смысл достаточно прозрачен. Это подчеркивается тем, что векторы физического и нравственного движений здесь совпадают: отказ от ценностей отца сопровождается уходом из его мира, пространства; впадение в блуд, искушение и осознание своей неправоты происходит в чужом пространстве; возвращение к ценностям отца совпадает с возвращением в его пространство.

В повестях К.Д. Воробьева ситуация иная. Процесс нравственного движения личности здесь необратим: отказ от иллюзий, от ложных ценностей не ведет куда-то назад, а заставляет двигаться дальше, к поиску в себе самом, а не во внешнем мире опоры для существования, к осознанию личной ответственности за свое собственное существование. То есть выбор героев К.Д. Воробьева – это всегда личностный выбор, и чаще всего он связан с осознанием неизбежности трагического одиночества человека в мире, невозможности закрепления духовных, нравственных связей с другим человеком (свидетельством чему можно считать гибель духовно близких главным героям людей: деда Матвея в «Сказании о моем ровеснике», Рюмина в «Убитых

под Москвой», Маринки в «Крике», Егорихи и Момича в «Момиче», Светлоголового в «Ракитном», а также нравственное отчуждение Воронова и Васюкова, Генки и Владимира).

Невозможность утверждения обретенных ценностей в мире подчеркивается иной, чем в притче о блудном сыне, трактовкой фазы возвращения в повестях К.Д. Воробьева. Физическое возвращение в прежний мир либо так и не реализуется по разным причинам («Крик», «Друг мой Момич» (финал), «Генка, брат мой...»), либо сопряжено с чувством внутреннего дискомфорта («Почем в Ракитном радости», «Убиты под Москвой») и даже следующим за этим вторичным бегством («Друг мой Момич»).

Таким образом, сравнив сюжет евангельской притчи о блудном сыне и его трансформацию в творчестве К.Д. Воробьева, мы можем отметить гораздо более трагическую концепцию мира и человека в повестях К.Д. Воробьева, отражающих дисгармоническое состояние современного мира и человека, и в связи с этим принципиально иной подход к проблеме нравственного самоопределения личности, подход, обесмысливающий, объявляющий ложной апелляцию к надличностным жизненным ценностям и ставящий человека перед трагической необходимостью личностного самоопределения, неизбежно ведущего к одинокому существованию в мире.

Литература и примечания

- ¹ См. об этом: «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 16–23. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 151–158.
- ² Последняя фаза существовала в замысле. См. об этом: Воробьев К. Письма // Воробьев К.Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Современник, 1993. С. 274.
- ³ Пропп В.Я. Исторические юрны волшебной сказки. СПб., 1996. С. 24.
- ⁴ Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 31.

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ ФЕНОМЕНЫ В ПРОЗЕ Ю. ТРИФОНОВА

В.А. Суханов
Томск

Попытка интерпретации феноменов любви и смерти¹ в прозе Ю. Трифонова неизбежно приводит к необходимости истолкования проблемы существования человека в реальности. Человек в прозе писателя существует на границе разных слоев реальности: бытовой (реальности повседневного существования), социальной, исторической, экзистенциальной, онтологической. Пограничность реальности предстает у Ю. Трифонова как онтологический закон, в котором множественность (дискретность) реальности обретает целостность в единстве человеческого присутствия. Онтологическая граница существования получила у писателя определение в философеме «жизне-смерть». Сопряжение жизни и смерти как полюсов человеческого существования и аксиологической оси присутствия начинает оформляться в прозе Ю. Трифонова 1960-х гг., где форма существования трифоновского героя и его авторская оценка порождены самоопределением героя в этой экзистенциальной системе координат.

Фабула повестей воспроизводит две основные позиции героев: до смерти близкого Другого и самого себя (Дмитриев и неизбежная смерть его матери в «Обмене», Геннадий Сергеевич и актуализированная в сознании возможность собственной смерти в «Предварительных итогах») и после смерти близкого Другого: Ольга Васильевна («Другая жизнь»), Летунов («Старику»). Сюжетно феномен смерти трансформируется из смерти как персональной проблемы («Обмен», «Предварительные итоги») в смерть-«исчезновение», «истечение» как онтологический закон всякого существования, отчетливо выявляемый в сюжетной структуре «Долгого прощания», «Другой жизни», «Дома на набережной», «Исчезновения», «Времени и места» и цикла «Опрокинутый дом».

«Обмен»: «В мире нет ничего, кроме жизни и смерти. И все, что подвластно первой, – счастье, а все, что принадлежит второй <...> – уничтожение счастья. И ничего больше нет в этом мире»². «Долгое прощание»: «Куда ж они делись все? Нет их ни здесь, ни там – нигде. Так получилось. Он их представитель на земле, где сейчас снегопад, где троллейбусы медленно идут с включенными фарами...» (С. 200). «Дом на набережной»: «Никого из этих

мальчиков нет теперь на белом свете. Кто погиб на войне, кто умер от болезни, иные пропали безвестно»² (С. 363).

Такое понимание смерти становится доминирующим в структуре художественной реальности трифоновской прозы 1970-х гг. и сопрягается с категориями времени и места.

В так истолкованной реальности категории времени и места предстают единственно устойчивыми началами бытия. Неизбежность смерти компенсируется заполненностью места, что свидетельствует об уникальности присутствия всякого человека: место заполненное человеком в бытии не может быть заполнено никем другим. Бытие, таким образом, предстает как заполнение места, а само место как объединяющее начало бытия, время же – как разъединяющее. Таким образом, характер взаимодействия человека и бытия предстает у Ю. Трифонова как заполнение пространства бытия на время.

Отсюда и принципиальный для Трифонова вопрос об интенции человека, о том, чем он заполняет отведенное пространство, и, следовательно, о характере этической ориентации в бытии. Любовь в художественном мире трифоновской прозы выступает единственной позитивной формой самоопределения, представляя сложный феномен существования. Она исследуется в своих многообразных проявлениях на разных стадиях присутствия в бытии: от детской любви к близким до любви к бытию старика («Старик», «Исчезновение», «Время и место», «Опрокинутый дом»).

Феномен любви к бытию представляет собой универсальный уровень трифоновской концепции любви и предстает как способность человека к постоянному обретению нравственных и духовных связей с миром, невозможных без контакта и диалога с Другим. Только через Другого эта любовь и может быть обретена. Такая грань феномена любви предстает как этическое чувство, как *caritas*, забота, сострадание, милость, жалость к Другому. Этот вариант любви генетически восходит к христианскому истолкованию любви как интенции, направленной на Другого, при котором Другой ценен как субъект. Для Ю. Трифонова такая любовь представляется ценной, поскольку в ней преодолевается эгоизм как отчуждающее начало в существовании. Такая любовь во всей полноте разворачивается в прозе писателя как проявление жалости, сочувствия, сострадания, милосердия. Проявление любого из этих чувств означает, одновременно, и явленность одного из ликов этой общей любви к бытию, поэтому такая любовь в прозе писателя предстает как метакатегория, а оппозиция явленности / не явленности в ней человека определяет смысл его движения по оси рождения-смерти и его этическую оценку автором.

В процессе осознания тотальной силы времени (от повестей к произведениям конца 1970-х гг.) и зыбкости Другого как опоры в бытии, категория

Другого обретет у писателя усложняющуюся экзистенциальную модификацию Я как Другого (в структуре нарратива это проявляется в постепенном художественном оформлении иного, чем герой, сознания и дополнительной точки зрения на изображаемую ситуацию), что впервые проявляется в финале «Обмена» и во всей полноте разворачивается в романе «Время и место. Однако это не отменяет необходимость в Другом как единственный путь обретения и проявления любви к бытию. Любовь, как начало, связующее людей, в прозе писателя всегда разворачивается на фоне социальных, исторических или экзистенциальных катаклизмов (отчаяния, тоски, утраты смысла жизни), провоцирующих разъединяющие начала ненависти, озлобленности, мести.

Понимание любви как заботы, сострадания, жалости и сочувствия входит в прозу писателя в качестве одной из составляющих и в состав всякой естественной формы любви, в том числе, и половой.

Однако в половой любви обнаруживается и любовь как страсть, амок (С. Цвейг), сексуальность (М. Фуко). В сфере половой любви у Ю. Трифонова нет героев, способных избежать любви как сексуальности, не зависимо от того, к какому полу они принадлежат. Уже начиная с «Обмена» сопоставляются версии любви как сексуальности (Дмитриев – Лена) и любви как жалости, сострадания (Таня – Дмитриев). Эта оппозиция проходит через «Предварительные итоги» (страсть Геннадия Сергеевича к Рите и человеческая пустота после ее завершения), «Долгое прощание» (страсть Реброва к Ляле и Лялина любовь к Другому как жалость), «Другую жизнь» (любовь Ольги Васильевны к Сергею и ее любовь к безымянному Другому), «Дом на набережной» (Глебов и Соня и Соня и Глебов). Эта оппозиция сохраняется и в романах писателя. Сексуальность в прозе Трифонова существует как перверсия этической любви, ограничивающей возможности человека в любви к бытию. Причины этого связаны с разными векторами направленности сексуальности и любви. Если любовь направлена на соединение с Другими и, следовательно, выступает опирающей и поддерживающей силой в безпорном бытии³, то сексуальность, любовь как амок рождается из претензии на отмеченность, исключительность, выделенность из Других и в этом отношении направлена не на другого, а на самого себя и, следовательно, на отделение от Других. Именно поэтому сексуальность в прозе Трифонова интонируется ревностью, которая связана с завистью, страданием, ожесточением и ненавистью. Сексуальность волнует и томит человека, одновременно, сужая кругозор видения бытия до сегмента Я и мое вожделение Другого, поэтому у Ю. Трифонова сексуальность предстает как чувство, в котором субъект любви превращается в объект потенциального обладания.

Вместе с тем в прозе писателя можно выделить и третью типологическую группу, в которой исследуются переходные явления феномена любви, обо-

значающие не только разрушительные силы сексуальности, но и границы любви, за которыми и она подвергается трансформации в свою противоположность, в жестокость и безжалостность к Другому. Проблема пограничности феномена любви впервые возникает в повести «Долгое прощание» и, проходя через роман «Нетерпение», повесть «Другая жизнь», завершается в романе «Время и место».

В повести «Долгое прощание» безграничные жалость и сострадание Ляли Ребровой к Другим не только превращают ее в орудие Смоляновых, но и становятся источником страданий Гриши Реброва, обнаруживая тем самым свою разрушительную силу, разделяющую людей. Феномен этой трансформации в свою противоположность заключается именно в неразличении границы, за которой жалость к одному становится жестокостью к Другому. В «Другой жизни» эгоистические страдания Ольги Васильевны преодолеваются в процессе самосознания и завершаются выходом к Другому. В романе «Время и место» в ситуации экзистенциального отчаяния человека (отчима Левки) начинает звучать мотив безграничного сострадания, связанный с образом Агнии. Агния – «чулида». «Словцо это ... означает, наверно, и несуразность, и придурковатость, и какую-то нелепую, комическую доброту, не имеющую границ»⁴. Как персонажи эти герои, как и другие, помещены на границе человеческого существования, жизни и смерти, а как знаки они сами являются носителями этих состояний как разных форм экзистенциального присутствия и свидетельствуют о мнимой устойчивости бытия.

С появлением Миньоны и возникшей любовью Станислава Семеновича к ней упорядоченное состояние человеческих отношений превращается в свою противоположность, оно оборачивается их неостановимым и необратимым движением, разрушающим, отрицающим прежний установившийся миропорядок («гаснет» дружба Андрея и Левки, распадаются связи внутри частного мира семьи Гордеевых). Начало новых отношений и пробуждение человека к жизни приводит к разрушению старых. Жизнь начинает свое движение ко второму полюсу, к смерти, к уничтожению (сумасшествие Станислава Семеновича, самоубийство Агнии). Торжество жизни как радости оборачивается торжеством смерти, от которой не спасают ни дружба, ни безграничное сострадание. Так в этой новелле художественно реализуется авторская философия жизни-смерти, в которой жизнь торжествует только благодаря смерти. В границах этого метафизического пространства даже беспредельное сострадание к Другому может служить лишь временной опорой существования перед тотальной силой бытийных законов. С другой стороны, безграничное сострадание как отказ от собственного Я разрывает человека и так же, как отчаяние, приводит к утрате смысла существования (самоубийство

Агнии). Так реализуются представления писателя о тайне человеческих взаимоотношений (история дружбы Андрея и Левки как частный случай проявления бытийных законов), отчаяния (история Станислава Семеновича), любви, страдания, сострадания и их пределов (Агния – Станислав Семенович – Миньона), слитности жизни и смерти и движения реальности как постоянно-го превращения одного в другое.

Целое половой любви распадается в прозе писателя на два этически противоположных чувства, разрывающих человека: жалость к тому, кого любишь, – этически позитивное, соединяющее с другим человеком, – и ревность, ненависть к тому, кто препятствует обладанию объектом любви. Ю. Трифонов, таким образом, не только разделяет эрос (страсть) и *caritas* (забота), но и *agape* (оценка, уважение). *Agape* как чувство, наоборот, устанавливает границы переходов, не позволяя трансформироваться *caritas* в свою противоположность и рождая любовь в качестве «ценностного ответа», в котором любимый предстает как субъект. Именно редкое и мгновенное совпадение эроса (сексуальности), *caritas* и *agape* рождает в любящем ощущение счастья, как в романе «Время и место»: «Нагаша задувает свечу, Антипова бьет дрожь, наворачиваются слезы, и то, что происходит, совсем не похоже на то, что было с той женщиной и с Сусанной, что-то *другое* переполняет его. И на глазах слезы оттого, что бесконечная жалость, невозможно помочь, надо прощаться, жить дальше без нее. <...> Пройдет много лет, и он поймет, что *что-то другое*, переполнявшее его три ночи в степи, было тем, не имеющим названия, что человек ищет всегда»⁵.

Таким образом, у писателя в состав любви к бытию, этической любви входят любовь как жалость, сочувствие и любовь как *agape*, поскольку эти эмоции рождаются в человеке от великодушия, от желания защитить себя и Другого, стать для них опорой, пусть и временной, в безопорном бытии.

Литература

- ¹ Феномен понимается как «являющийся сознанию». См. Декомб В. Современная французская философия. М.: Весь мир, 2000. С. 77.
- ² Трифонов Ю. Собр. соч. в 4 т. М.: Худ. лит., 1986. Т. 2. С. 31. Далее даются ссылки на это издание.
- ³ Такую любовь Н.Я. Грот назвал «мировой волей». «Любить, жалеть, холить, сохранять и спасать от смерти все живое – вот общая формула». См.: Грот Н.Я. Устои нравственной жизни и деятельности // Смысл жизни в русской философии. СПб.: Наука, 1995. С. 30.
- ⁴ Трифонов Ю. Указ. собр. соч. Т. 4. С. 264.
- ⁵ Трифонов Ю. Указ. собр. соч. Т. 4. С. 377–378.

ЛЕГЕНДЫ О «ДАЛЁКИХ ЗЕМЛЯХ» И ПОВЕСТЬ В. РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ»

Н.В. Ковтун
Красноярск

Легенды о «далёких землях» явились одними из самых популярных и распространённых социально–утопических легенд в русской народной культуре конца XVIII – начала XX вв. К.В. Чистов в своё время выделил три типа фольклорной утопии, имеющих широкое хождение в России: легенды о «золотом веке», о «далёких землях», о «возвращающемся избавителе» – и отметил, что для отечественной традиции характерно сравнительно слабое развитие преданий о «золотом веке» и активное бытование легенд о «далёких землях»¹.

Исторически сказания о «далёких землях» восходят к весьма популярным на Руси легендам о «земном рае» и «обетованных землях». К ним относится целый ряд известных древнерусских текстов: «Послание Василия Новгородского Фёдору Тверскому о рае», «Сказание о рахманах», «Сказание об Индийском царстве», «Легенда о граде Китеже», отчасти «Предание о Млевских монастырях» как вариант легенды о «сокровенных обителях». Но самым известным, распространённым среди всех изученных сказаний о «далёких землях», безусловно, явилось предание о Беловодье. «Путешественники» в Беловодское царство создавались, как правило, «очевидцами», были максимально реалистичны, содержали детальное описание исторических мест, однако в конце маршрута следовала отсылка к конкретному человеку, например, к страннопринцу Петру Кириллову. Отсутствие проводника и делало невозможным достижение Идеала, но вера в существование «обетованных пределов» никогда не подвергалась сомнению: не нашли не потому, что нет, а потому, что плохо искали.

Главной особенностью легенд о «далёких землях» явилось перенесение поисков счастливой, изобильной, праведной жизни, столь отличной от повседневности, из времени в пространство. Такие поиски предполагали необходимость действия, активного передвижения по намеченному пути к заветной Цели. В конце XVIII столетия к утопическим пределам выходят первые русские странники, томимые мечтой о зачарованных, сказочно–прекрасных землях и невидимых городах. Исторически конкретные описания самой дороги, препятствий–испытаний, данные в «Путешественниках», только уси-

ливают веру в мистический град, мечта сопрягается с былью, чудо с реальностью².

Легенды о «далеких землях» рисуют желанную крестьянскую утопию; это вольная земля, отделенная от грешного мира какой-либо преградой (водой, горами). Так, Беловодье расположено на острове, а град Китеж сокрыт под водами священного озера Светлояр. Попасть из профанных государственных пределов в землю обетованную могут лишь избранные, те, кто наделен особым даром, искренней верой или пережил тяжкие страдания. Сами насельщики идеального царства не имеют над собой никакого начальства, кроме духовного наставничества. Свободные и счастливые, они не знают ссор, старости, болезней. В тех краях сохранилось «древнее благочестие» и нет никониановских попов. Земля, ставшая приютом праведников, богата, красива, сказочно плодородна, что освобождает от тяжелого повседневного труда.

Главный пафос названных легенд заключается в требовании неизменно-го движения к Абсолюту. Во всех побегах, скитаниях, главным становится не собственно достижение Цели (пребывание на «новой земле» могло носить временный характер), но переживание боли и страдания за «правую веру», что обеспечивалось самой возможностью неограниченного передвижения в пространстве, бегством от власти Нечистого.

Таким образом, легенды о «далеких землях» были не просто мечтой о справедливом обществе, но сами выступали как вариант его осуществления, реализации этой самой справедливости в отношении каждого скитальца. Не легенда породила идею о социальном рае для русского крестьянина, а реальная актуализация этой справедливости в отношении идущего стала легендой, утопией, в которой откристаллизовался духовный опыт нации.

Усиление интереса к русской народной утопии в художественной прозе второй половины XX века стало своеобразной реакцией на крах мифа о «коммунистическом рае». Выход из пространства социалистической утопии, осознанный национальной культурой в апокалиптических тонах, потребовал пересмотра всей системы ценностей³. Начинается активный поиск новых социально-нравственных образцов. Авторы традиционной прозы обращаются к древним культурным архетипам, пытаясь возродить идеальный, патриархальный мир на страницах своих книг. В описании крестьянского быта подчеркивается разумность, гармоничность его организации, красота и одухотворенность, способные составить альтернативу абсурдному и страшному в своей воинственной материальности настоящему. «Деревенский лад» В. Белова, В. Солоухина, В. Распутина, В. Личутина выписан с поразительной любовью к деталям, по-крестьянски основательно и, одновременно, подсвечен авторитетом легендарных Китежа и Беловодья.

В «Прощании с Матерой», а затем в «Пожаре» Распутин повествует об избранной, сокровенной земле, гибнущей под натиском «гремливой цивилизации» (Солженицын). Географическое пространство острова Матера оформляется в повести мотивом поиска обетованной земли, который в соотношении с исторической датой заселения острова – «300 с лишним лет назад» – отсылает к освоению Сибири первыми старообрядцами, в среде которых и создавались «Путешественники» в Беловодское царство.

Художник, воплощая в образе Матёры свою модель идеальной земли, опирается на важнейшие характеристики утопической, абсолютной страны, представляющей собой старообрядческую религиозную мечту о Царстве Божием на земле: легендарная Беловодия расположена в «сокровенных местах», на острове, она изобильна и привлекательна, а главное, сохраняет «древнюю» веру, следовательно, населена праведниками.

Пространство Матёры организуется не только в характеристиках «земного рая», но представляет собой космическую модель всего универсума. Распутин моделирует в произведении максимально глобальную ситуацию – кончину всего сущего Мира, эсхатологическое событие вселенских масштабов.

Матера в концепции писателя – центр вселенной, пуповина земли, абсолютный «верх». Мир «земли обетованной» буквально «возносится» к небу: невероятной высоты, могущества «царский листвень», деревья в роще, кресты на могилах... Эту «вертикаль» пересекают своеобразные «пояса» – круги ограждения. «Вертикаль» в соотношении с горизонтальной перспективой образует некий оптический «крест». Данное описание содержит обычные для древнерусской риторической традиции черты «земного рая»⁴.

Матёра наделяется всеми функциями идеального пространства. Жизнь на острове течет по едино заведенному порядку, в гармонии с Богом, по завету предков. Крестьянский мир, по сути, ахронный, всякое «внешнее» вторжение губительно для него. За обетованными пределами лежит царство хаоса, абсурда, преступлений и страха. Два топоса: деревни (Космос) и города (Хаос) – отделены мифопоэтической границей – рекой. Противостояние Матеры всему остальному миру прочитывается в повести через христианскую дилемму: праведные, избранные земли, осененные божьей благодатью, и земли профанные, грешные, покоренные дьяволом.

Очертания сокровенного острова напоминают в произведении форму корабля. Матера – своеобразный Ноев ковчег, спасающий от вод всемирного Потопа последних праведников. Не случайно внешние характеристики главных героев книги – старухи Дарьи, её подруг, Богодула – даны в соответствии с житийными канонами и повторяют известные черты описания древнерусских святых. Богодул – Богов раб, «божий человек» – традиционный

тип древнерусского юродивого. В творчестве Распутина, а вслед за ним и Личутина образ «божьего человека», странника особенно значим. С ним писатели связывают надежду на нравственное воскрешение России и мира в духе прежних православных идеалов.

Внутреннее пространство Матеры организуют культовые объекты: «царский листвень» – прообраз «мирового древа», кладбище, роща. Каждая из святынь определяет уровень сакрализации пространства, несет функциональную нагрузку оберегов праведной земли от злых сил, поэтому закономерно гибель апотропеев знаменует уничтожение деревни.

Помимо традиционных функций «мирового древа» в повести подчеркивается связь «царского лиственя» с актом первотворения, родов вселенной. Матёра – Мать – прародительница – космический образ. История острова вбирает в себя историю всего человечества: от правремен до Апокалипсиса.

Образ священного дерева важен художнику, чтобы обосновать магистральную для его творчества концепцию мирового родства, сакральных уз между человеком и природой. Мистической силы древо в рамках данной идеи становится связующим звеном между бранным, маленьким человеком и всеобъемной, вечной Природой. Кроме того, названный образ – центральный в языческом культе жителей Матёры, и в этой ритуальной функции он воплощает совершенные, в представлении Распутина, взаимоотношения человека и природного мира, отсылающие к «золотым временам» предков.

Пространственная модель острова повторяет в своем устройстве черты деревенского дома: Матера – дом – мир. Языческое отношение к дому как храму, обогащенное народно-христианской символикой, реализуется в картине Матёры. Прощание с родиной старуха Дарья начинает с обрядов избу. Гибель дома предопределяет в финале гибель мира в целом. Заметим, что для всей «деревенской прозы» разрушение крестьянской усадьбы будет символизировать гибель героев и всего патриархального уклада. Такой фатальной связью с домом как с душой, Россией будут живы Матрена в рассказе А. Солженицина «Матренин двор», астафьевская бабушка Катерина Петровна, абрамовская Лизка Пряслина. Характерно, что в пространстве цивилизации дома быть не может. Там он приобретает противоестественный вид и смысл, становится либо музеем с ненужными, лишёнными смысла (души) вещами, либо склепом, где ждут смерти.

Всё лучшее, что помнят герои, о чём рассказывают, происходило «раньше», «давно». События прошлого мифологизируются, сопрягаются с былинными, чудесными правременами. Универсальная временная оппозиция «раньше» – «теперь» вбирает более частные модификации: время «золотого века» (циклическое, обращенное в прошлое) – историческое (линейное, бегущее в

никуда); целостное, соотносимое с понятием вечности – дискретное, лишённое смысла, гармонии; начальные события – последние, апокалиптические времена.

Члены универсальной оппозиции «раньше» – «теперь» соотносятся в хронотопе «Прощания» с сакральным и профанным пространством. Концепция времени «раньше», «давно», включающая как основные признаки первые члены названных антиномий, характеризует мир Матеры. Утопическая модель, описывающая своеобразие течение времени на острове, представлена в сознании крестьян эпохой первотворения. В рассказах материнских старух «извечные», «ранешние времена» абсолютизируются, соотносятся с периодом «золотого века», когда мир был населен исключительными людьми: богатырями и праведниками. Прошедшее время по значимости событий сопоставимо с Вечностью, а настоящее отсчитывается от «последнего лета». Оно, несмотря на обилие фактов, как бы совершенно пусто и ничего не меняет в подлинной, духовной жизни крестьян. Поэтому его невозможно запомнить, осознать, оно «чуждое», «дикийное», страшное.

Архаическое восприятие времени подчеркнуто сакрализовано, соотносено с православными календарными праздниками: Пасхой, Троицей, Рождеством, от которых герои ведут отсчет событий и личной жизни. Время настоящего связано с профанным миром, окружающим Матеру. Оно подчеркнуто эмпирично, непоследовательно, лихорадочно устремлено к концу, бездне. В оценке распутинских старух «теперешние времена» имеют постоянную характеристику «безумных». Именно в тональности «последних времен», «конца света» выдержаны сцены гибели острова. И, как следствие, происходит десакрализация, демифологизация образа единого народа-Мессии. Наиболее высокие, значимые представления мира в дьявольских пределах искажаются сильнее всего.

Пространство вокруг острова населено «нелюдями». В портретных характеристиках таких персонажей подчёркиваются звериные или кукольные, механистические черты. Царство хтонических, «нечистых» птиц, животных знаменует в повести окончательную победу инфернальных сил. Заметим, что ангелы и птицы – традиционные в древнерусской литературе проводники к раю, но когда рай утрачивается, профанируются и образы священных наставников.

Космическая гармония, символом которой осознаётся мир Матеры, обречена. Дьявольские, инфернальные силы поглощают остров, спасение даже избранных уже невозможно. Так осуществляется выход из пространства крестьянской утопии, воссозданный в тонах христианского мифа о «кончине мира» как божьей каре за вероотступничество.

Эсхатологическая концепция в творчестве писателя оформляется с учётом библейского сюжета: ветхозаветного потопа («Прощание с Матёрой») и новозаветной, апокалиптической огненной реки как наказания за грехи («Пожар»). Тема грядущего хаоса, небытия представлена в тексте «Прощания» традиционными мотивами ветра, мрака, пустоты.

С разрушением надежд на создание «нового русского лада» или, по выражению Ф. Абрамова, «нового русского поля» в современной литературе усиливаются темы отчаяния, страха, Апокалипсиса. Эсхатологические утопии оформляются в позднем творчестве Ч. Айтматова, В. Астафьева, В. Личутина. Писатели, словно означив в своем творчестве вехи крестного пути богоизбранного народа, затем теряют его из вида, замирают на перекрестке и отказываются от пророчеств, от творчества, ибо дальнейшие тропы, избранные населением России, уже вряд ли будут граничить с Богом.

Литература

- ¹ Лурье Я.С., Чистов К.В. Национальные истоки социально-утопических идей // Идеи социализма в русской классической литературе. М., 1969. С. 25–26.
- ² См.: Хохлов Г.Т. Путешествие уральских казаков в Беловодское царство. СПб., 1902; Мадора Ю. Таинственное Беловодье // Литература и ты. М., 1977. Вып. 6. С. 222–226; Иванченко В.Г. Путь в Беловодье и пещерские скиты «бегунов» // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. Барнаул, 1995. Ч. 1. С. 214–218; Мамсык Т.С. Донесение Д. Бобылева о Беловодье (1807) – памятник политической борьбы и культуры сибирских крестьян // Развитие культуры Сибирской деревни в XVII – нач. XX вв. Новосибирск, 1986. С. 46–62.
- ³ См. об этом: Ковтун Н.В. Русский проект исправления мира и художественное творчество XX века // Философский век. Альманах. Вып. 12. Российская утопия: От идеального государства к совершенному обществу. СПб., 2000. С. 270–279.
- ⁴ См. об этом: Гольдберг А.Х. Образ «земного рая» в «Мертвых душах» // Сюжет и время. Сб. науч. трудов. Коломна, 1991. С. 100–104.

СНОВИДЕНИЕ И БЕЗУМИЕ В ПРОЗЕ Ю. МАМЛЕЕВА

Н. А. Нагорная
Москва

В циклах рассказов «Конец века», «Центральный цикл», «Американские рассказы», собранных в книгу Ю. Мамлеева «Черное зеркало» (1999), сновидческое начало связано с безумием. Безумие как состояние мира, «разновидность» безумия, свойства «безумного дискурса» – проблематика творчества Мамлеева в целом. Автор в сюрреалистическом ключе описывает хаотичный наплыв бессознательного, монструозных образов подавляющих человека и превращающих его в чудовище, разорванность человеческого «я», превращение человеческого тела в оболочку. Мамлеев – бытописатель потустороннего. Начинаются его рассказы с «загробными» сюжетами обыденно, этот стиль сохраняется даже при описании вещей гротескных и абсурдных. Сами названия ориентируют на подобное восприятие сверхъестественного: «Случай в могиле», «Свадьба», «Валюта», «Простой человек».

Мамлеев показывает, как бредовая реальность берет верх, стройная и понятная человеку картина мира рушится, ее место занимает деконструкция, привычный мир становится набором симулякров. Проза писателя построена на пограничных ситуациях, а персонажам присуще пограничное сознание. Несомненно, фактический материал пограничной психиатрии был использован Мамлеевым. Связь персонажа со своей монструозной ипостасью начинается во сне или в дреме. Монструозную ипостась субъекта исследовал в своих работах И.П. Смирнов. В частности, он рассматривает монструозность как результат двойственности, присущей человеку. Монструозность является как объект изображения в творчестве Саша Соколова, Виктора Ерофеева, Дмитрия Александровича Пригова. Как замечает Смирнов, Мамлеев, начав свою деятельность в московском культурном подполье в конце 1950-х гг., был одним из первых, кто свел к чудовищности весь изображенный в его прозе мир. Если в литературном тексте чудовищное обычно является исключением, то у Мамлеева монстр обыден. В романе «Шатуны» чудовищем является не обязательно гротескное тело, но и отклоняющаяся от нормы ментальность. Смирнов указывает на шизоидность субъекта у Мамлеева. Персонаж его либо живой мертвец, либо заполняет интересом к смерти все свое бытие. Мертвому субъекту отводится роль вампира, вечного самоубий-

цы или потусторонней невесты. Присутствие мертвеца среди живых не считается аномалией, то есть идет процесс смешения живого с мертвым, мертвое выступает в качестве живого¹.

Мертвое одухотворяется у Мамлеева, в рассказе «Случай в могиле» Костя Пугаев слышит пение из могилы, а затем сам превращается в поющего мертвеца, начинаются же его превращения со странности снов. Рассказ «Крутые встречи» соединяет «урода с двумя головами» с «просто трупом» «медведя, бывшего когда-то в предыдущем воплощении и в других мирах существом, наделенным разумом, но преступником». Человек у Мамлеева отчуждается от собственного тела: «Свое собственное тело... стало его раздражать» («Дорога в бездну»); «Собственная форма тела показалась ему на редкость смешной и нелепой» («Черное зеркало»).

Многие рассказы Мамлеева описывают трансформацию человека под влиянием безумия и снов. Человек уходит в свои видения, наполненные знаками и символами, возникающими чаще всего между сном и бодрствованием, что проецируется и на внешний мир, заполняющийся разными странными историями. Однако подобная сомнамбулическая жизнь приравнивается Мамлеевым к опьянению без спиртного, он называет ее «загробным запоем», после которого начинается собственно метаморфоза, на первый план выступает то, что в психоанализе называется Другой. Яркий образец Другого – хулиган и безумец Вася Куролесов («Бегун»), который превращается в космического трикстера, проказника и пакостника в облике вселенского бегуна, для которого вселенная мала.

Безумие – проявление Другого в человеке – ставит этого другого («чудовище») на границу или за пределы нормы. Безумие неопределимо в терминах языка традиционной науки, в безумии М. Фуко видит проблеск истины, недоступной разуму: «Безумие в том смысле, в каком его понимали в классическую эпоху, указывает не столько на определенное умственное или телесное изменение, сколько на существование скрытого в глубине, по ту сторону телесных расстройств и странностей в поведении и речах, бредового дискурса. Самое простое и самое общее определение, которое можно дать классическому безумию, – это именно бред»². По Фуко, язык – «начальная и конечная структура безумия», «основополагающая форма безумия», через язык безумие выказывает свою природу. В рассказе Мамлеева Вася пытается сделать так, чтобы его записи транслировали его безумие: «Хи-хи-хи! Иногда буду возвращаться и записывать что-нибудь, чтобы прочитавший с ума (низшего) сошел. А потом хорошо для смеха побывать с виду смертным дурачком таким и пройтись по улице, зная, что ты – вне смерти, как бог»³. Таким образом, иные реальности концентрируются в безумце, через которого выплескиваются в наш мир.

Мамлеев берет и самых обычных персонажей, не по своей воле терпящих превращения, и экспериментаторов, вызывающих метаморфозы собственными усилиями. Избрание совершает некая посторонняя сила, о которой ничего не известно. В рассказе «Черное зеркало» выход потустороннего наружу происходит после запоев. В черном зеркале эмигрант Семен Ильич видит нереальный пейзаж и людей-чудовищ, с помощью зеркала он старается разгадать тайну своего воплощения, которое считает проклятием. Жизнь на Западе, по Мамлееву, – скука, современный мир в целом – мир симулякров, человек в нем не переживает Бога, тождество субъекта не переживает тождество субстанции. Все тождества только симулированы, возникают как оптический обман, как эффект более глубокой игры – игры различия и повторения⁴. Экзистенциальное одиночество человека побуждает его искать ответы в черном зеркале, которое символизирует непознаваемость бытия. Встречи с призрачным миром из черного зеркала погружают Семена Ильича в призрачную жизнь. Однажды он проснулся в мире, полном хаоса. Сон не во сне, он – наяву, сон стимулирует выплескивание иных измерений в обыденный мир. Из зеркала «вываливается» чертовщина, льется поток крови, наполненный хохочущими тварями. Морок, наваждение исчезают только с прозрением Семена Ильича: «Объективный бред, навязываемый Вселенной, приутих, как будто Вселенная зависела от его сознания. Но комната казалась обычной и зеркало, и эта тьма, ведущая в бездну, была непроницаема, как смерть всего существующего» (С. 145). Постижение непознаваемого, парадоксальное само по себе, приводит к исчезновению человека из этого мира, то есть познание равносильно самоликвидации. Поэтому Семен Ильич больше никто никогда не видел в Нью-Йорке. Черное зеркало притягательно, проецирует вовне образы подсознания персонажа. То есть безумие может концентрироваться в вещи.

В финале многих рассказов в результате бредовости и чудовищности происходящего в сознании персонажей возникает коренная перемена, приводящая к тому, что их сущности отождествляются в Другом-в-себе или же с космическим сознанием. Некоторые финалы обнаруживают тщетность всех событий, лежавших в основе сюжета, в них дается неожиданно-отстраненная точка зрения какого-либо внегалактического существа или планетного духа, что раскрывает авторскую позицию непричастности и отстранения от повествования и, следовательно, от описываемого безумия. Это точка зрения незаинтересованного психоаналитика в деконструированном мире хаоса, высвечивающая иную плоскость понимания текста, переводящая ситуацию в иную систему отсчета. Так, в рассказе «Пронсшествие» мертвец является в день похорон к собственному гробу, чем вызывает скандал среди присутствующих.

щих. Но его дух уходит к Небесному отцу, оставив и живого, и мертвого Григория Петровича наедине со Вселенной. «Космический бог Арад, в поле духовного зрения которого случайно попала эта история, так хохотал, увидев эти беды человеческие, что даже планета Д., находящаяся в его ведении, испытала из-за его хохота большие неприятности и даже бури на своей поверхности» (С. 67).

Сближая сон и смех, находя в них одну логику, А. Бергсон⁵ подводит под них общую основу безумия. Смех космического бога стоит на грани между отстранением-просветлением и безумием. Восприятие маленьких человеческих историй как анекдотов лишает экстраординарные происшествия их чудовищности, равно как и смерть становится нестрашной.

Безумна у Мамлеева всякая реальность, исчезновение чувства реальности – первый признак безумия. В психиатрии «живые грезы» галлюцинирующего больного создают условия бодрствования во сне, причудливость галлюцинаций напоминает грезы наяву.

В прозе Мамлеева господствует «психотический», или «постневротический» дискурс, по определению В. Руднева, который отнес к подобному типу и творчество Сорокина, Виктора Ерофеева, где идет борьба одного воображаемого против другого воображаемого, одно из которых становится символическим, а реальное из этого конфликта выбрасывается, то есть одно из двух воображаемых у автора-постмодерниста становится на место текста, а другое – на место реальности⁶. В этой борьбе, а точнее, игре означающих отсутствует означаемое, эстетические категории мерцают, перетекают одна в другую. Текучесть и подвижность смыслов постмодернистской прозы Мамлеева расширяет поле ее интерпретаций.

Литература

- ¹ Смирнов И.П. Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 333–336.
- ² Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 244–245.
- ³ Мамлеев Ю. Черное зеркало. М., 1999. С. 92.
- ⁴ Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 9.
- ⁵ Бергсон А. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 1914. Т. 5. С. 199.
- ⁶ Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С. 284.

«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ЦИКЛ» В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

И.В. Ащеулова
Кемерово

Выделяя стихотворения, входящие в цикл, обозначим некий внутренний сюжет – осмысление поэтом Рождества в контексте диалога человека и бытия (Бога-Пустоты), где под диалогом подразумевается диалог взглядов. «Суть диалога состоит в прорыве в запредельное, в обретении себя в новом качестве, в прозревании неочевидного. Диалог совершается через самоотчуждение и через возвращение к себе в этом самоотчуждении»¹. Основными в этом сюжете являются стихотворения с мотивом видения, зрения, где взгляд поэта и взгляд Бога-отца, Бога-младенца определяют метафизическое пространство бытия. Это стихотворения: «Рождество 1963» («Волхвы пришли...» январь 1964), «Рождество 1963 года» («Спаситель родился...» 1963–1964), «24 декабря 1971 года» (1970), «Рождественская звезда» (24 декабря 1987 года), «Бегство в Египет 1» (25 декабря 1988), «Представь, чиркнув спичкой...» (1989), «Presepìo» (декабрь 1991), «Колыбельная» (1992), «25. XII. 1993» (1993), «Бегство в Египет 2» (декабрь 1995)².

В первых двух стихотворениях определяется тот круг реалий, то пространство, которые будут характеризовать ситуацию рождения из текста в текст на протяжении всего творчества Бродского. Это пустыня, песок, ветер, пещера, снег, звезда, костер, волхвы, младенец. Центр всегда один – младенец, все остальные реалии меняют свое положение в зависимости от угла зрения поэта-наблюдателя. Пространство рождества образует круг, соединяющий в себе линии взглядов младенца: вверх – на звезду-Отца; и звезды: вниз – на младенца. Пространство расширяется, когда взгляд направляется вниз. Все реалии в этом круге бытия приобретают двойной код. С одной стороны, они имеют конкретное значение в быту человека (в этом контексте рождение младенца вписывается в ряд многочисленных рождений детей). С другой стороны, есть символично-мифологическое значение огня, звезды, ветра, снега и младенца как Спасителя, Сына Человеческого. Поэтому внешняя форма мифа может меняться, но внутренний смысл остается тот же. Так происходит в стихотворении «Presepìo» (1991). Реалии мифа (Мария, Иосиф, младенец, пустыня, верблюды, волхвы, звезда) изменяются формально, внешне – это игрушки за витриной магазина. Костер и звезда сделаны их фольги, снег из

ваты, фигурка младенца из глины. Для случайного прохожего, бросившего взгляд на «рекламную» рождественскую картинку, все здесь ненастоящее, поддельное. Происходит противопоставление временных модальностей – «тогда» в Вифлееме все было по-настоящему, сейчас, «здесь» – все искусственное, совершается распад мифа, превращение в симулякр. Однако в момент зрительного контакта наблюдатель соединяется с объектом наблюдения, осуществляется диалог сознаний, представляющих разные временные модальности, в котором человек устремляется к вечности. Он оказывается заменителем взгляда звезды-Отца и вписывается в сюжет Рождества в качестве вечного архетипического отца и ребенка. «Теперь ты огромней, чем все они. Ты / теперь с недоступной для них высоты / – полным шагом проходим в окошко конурки – / из космоса смотришь на эти фигурки».

Искусственность реалий мифа не отменяет значения его подлинности. Это не симулякры, но наполненные жизнью символы, которые, несмотря на уменьшенность в объеме, продолжают осуществлять вечный сюжет рождения, и тогда они вырастают до размеров бытия, а наблюдатель уменьшается до размера игрушечной фигурки и принимает участие в действии. «Там жизнь продолжается, так как века / одних уменьшают в объеме, пока / другие растут – как случилось с тобою... И тянет зажмуриться, либо – шагнуть / в другую галактику...».

Таким образом, поэт, описывая рождественский сюжет, оперирует особым духовно-пространственным мышлением, переживает собственное присутствие в мире, во времени вечного рождения. Оказываясь на пересечении взглядов реальности и вечности, отчуждаясь от себя самого, человек становится неким зеркалом, в котором отражается и то, и другое пространство. Человек в этом случае есть слепок бытия, природы, на который проецируется судьба земного существования (младенец) и небесного (Бог-Отец). Происходит всматривание одного в другое и узнавание одинаковых черт. Бытие и небытие (Младенец-человек и Бог-Отец) не отрицают друг друга и не спорят, а перетекают одно в другое. При этом человек зрительно представляет себя на месте и младенца, и Бога-Отца, является точкой пересечения двух пустынь – земной и небесной. «Представь, что Господь в Человеческом Сыне / впервые Себя узнает на огромном / впотьмах расстояньи: бездомный в бездомном» («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», 1989). Это взгляды в пустоту, бездомность связаны со стремлением осознать индивидуальные конечность или бессмертие.

Этот процесс происходит через «минус-зрение», отсутствие у современного человека восприятия праздника, его архетипических реалий. «Волхвы забудут адрес твой / Не будет звезд над головой». «И молча глядя в потолок... поймешь... Что поздно верить чудесам» («1 января 1965 года»). «Пу-

сто в пещере: ни животных, ни яслей, ни Той, / над Которою нимб золотой» («24 декабря 1971 года»). В эмпирическом времени, в современности люди не слышат и не видят вечного сюжета. Глухота и слепота становятся одной из характеристик пустоты, которая завладевает и внешним пространством, и душами людей. Однако взгляд, обращенный к пустым небесам, рождает надежду на чудо. Направление взгляда – снизу вверх – символизирует направление рожденной в душе человека молитвы, устремленной к Богу-звезде, так человек делает первый шаг к диалогу, к вере, принося свою душу в дар. «И, взгляд подняв свой к небесам, / ты вдруг почувствуешь, что сам – / чистосердечный дар» («1 января 1965 года»); «смотришь на небе и видишь – звезда» («24 декабря 1974 года»). Тогда рождается ответный взгляд, начинающий диалог.

В «Рождественской звезде» (1987) взгляд Бога-Отца направлен на младенца, который, являясь Сыном Человеческим, олицетворяет судьбу каждого отдельного человека. Отец как бы возвращает взгляд Сына, обращенный к нему. Однако ни в одном названном нами стихотворении нет словесного диалога, ни молитвы, ни возгласа, это абсолютно безмолвное пространство, что в системе поэтических координат Бродского связано с небытием, с растворением голоса в пустоте. Так, молитва Марии, произносимая шепотом («Бегство в Египет 2») и колыбельная, в которой она определяет будущую судьбу сына (Колыбельная) едва ли не единственные слова, произносимые человеком в художественном мире рождественских стихов. Но именно отсутствие слова акцентирует внимание на взгляде, который и несет в себе семантику общения, знания, откровения: глядя друг на друга Отец, сын, человек обретают себя. «Звезда глядела через порог. / Единственным среди них, кто мог / знать, что взгляд ее означал, / был младенец, но он молчал» («Бегство в Египет 2»); «Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака, / на лежащего в яслях ребенка издалека, / из глубины Вселенной, с другого ее конца, / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца» («Рождественская звезда»); «А если ты дом покидаешь – включи / звезду на прощанье в четыре свечи, / чтоб мир без вещей освещала она, вослед тебе глядя, во все времена» («25. XII. 1993»).

Вглядываясь в пустоту как пространство существования Бога, человек тем самым вглядывается в пространство небытия. По наблюдениям И.И. Плехановой, единство бытия и небытия, «соотношение человеческого «я» и ничто, переживание бесконечности как возможность преодолеть собственную конечность» есть главная проблема творчества Бродского. В рождественских стихах эта проблема реализуется через диалог взглядов и диалог молчания. Суть диалогов – в прорыве в запредельное, в прорыве к Богу. Поэтому взгляд

Бога на Сына есть и взгляд на заблудшего сына-человека, движущегося к пониманию веры. Молчание становится эквивалентом пустоты-пустыни, это пространство невысказанности, неслышанности. Тайну бытия раскрывает именно взгляд, человек и вечность, смотрящие друг на друга, оживляют небытие, из пространства пустоты возникает всевидящий Бог-Отец, ждущий своего сына. Таким образом, преодоление Ничто становится возможным через его описание. Поэтому ежегодное описание «механизма Рождества» в поэзии Бродского становится рождением индивидуальной молитвы, так из взгляда появляется Слово (стихотворение), которое, преодолевая пустоту, становится Богом.

Литература

- ¹ Плеханова И.И. Формула бесконечность в метафизике И. Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 39.
- ² Бродский И.А. Избранные стихотворения. М.: Панорама, 1994.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ ПЕСЕН Ю. ВИЗБОРА

С. А. Мансков

Барнаул

Юрий Визбор – культовая фигура 60–70-х гг. прошлого века, он один из «отцов – основателей» авторской песни. Литературоведческий подход к творчеству этого самобытного поэта стал возможен с выходом его двухтомника, составленного Р. Шиповым, содержащим справочный материал и комментарии к текстам¹.

Лирический герой Ю. Визбора не есть полное alter ego поэта, а «литературный прием»², «образ поэта в лирике» (И.Б. Роднянская), «имеющий портрет, биографию, особый характер» (Л.Я. Гинзбург), представляющий собой «некое единство» (Б.О. Корман), где «героизируются передовые черты современника» (Л.И. Тимофеев), так как литературный герой Ю. Визбора – «человек, совершающий поступок». Он может быть интерпретирован в синхронном срезе одной авторской книги и в диахроническом аспекте.

Литературный герой ранних песен реализован как носитель речи и представлен местоимением «МЫ»³, которое можно интерпретировать двояко: «МЫ» – андрогинное единство «Я» и «ТЫ» с романтическими коннотациями неудачной или несостоявшейся любви: *«Все, что было, мы не будем беречь, / Ведь за нами все мосты сожжены...»* («Осенние дожди») (С. 218); *«С любимой мы прожили сотню лет, / Да что я говорю – прожили двести, / И показалось мне, что в новом месте / Горит поярче предвечерний свет»* («Ходики») (С. 300). Культовый для бардов гимн Грушинского фестиваля «Милая моя» – фактически сюжет о нереализованной любви. «МЫ» – центр художественного мира: принципиально, что в большинстве текстов любовной тематики нарушена коммуникация «Я – ТЫ» («Я – ОНА») – обязательно присутствует некто «третий»: *«Мы стояли с пилотом ледовой проводки... Там стояла девчонка по простому одета...»* («Чукотка») (С. 258); *«Мы подъехали к Теплому Стану. / – Эй, водитель такси, отвернись!»* («Теплый Стан») (С. 373). Аналогичным образом организованы «песни–диалоги» – обязательно присутствуют какие-либо третьи лица, что позволяет использовать «МЫ».

Другое значение «МЫ» – коллектив единомышленников, выполняющих одну работу и объединенных неким общим признаком. Чаще всего в ранних песнях это группа туристов или трудовой коллектив, который несет в себе функции единого организма. Организм часто являет собой кентаврическое единство чело-

века и техники, на которой он работает: *«Чад, перегар бензиновый. / В воздухе вой висит / Девяносто пяти лошадиных / И пяти человеческих сил. / Словно мы стали сами / Валами, цепями, поршнями, / Ревущими на рассвете. / В этом проклятом кювете»* («Чад, перегар бензиновый») (С. 46); *«И бульдозеру нужно мужское плечо...»* («На плато Расвумчорр») (С. 87). Машина олицетворяется и становится «товарищем», вместе с которым люди строят общее дело. В песнях этого периода природа осмысливается в духе мифопоэтической традиции как некое антропоморфное существо, с которым ведется поединок, но не в одиночку, как это было у романтиков, а дружным коллективом.

Кроме общей работы герои Ю. Визбора, как правило, объединены курением, которое в художественном мире мифологизируется. Курящие люди в песнях – настоящие мужчины и члены одного микросоциума: *«Мужчина, не дури – / Кури, кури / До синих петухов, / До утренней зари»* («Взметнулась вверх рука...») (С. 119); *«А мы сидим и просто курим... / Над океаном снег летит. / Мы перешли вот эти бури, / Которых вас не перейти»* («Океан») (С. 107). Курение лирического героя прочитывается как атрибут мужчины. Как отмечал К.А. Богданов, исследуя мифологию курения, последнее «легко ассоциируется со спокойствием, размеренностью и неспешной основательностью чувств и мыслей. Курение противопоставляется суете и шуму внешних событий, семантизируется в терминах «приватного», действительного контакта с миром»⁴, что в свою очередь восходит к романтической традиции прошлого века. Откровение о мире могут получить только прошедшие через испытания люди, достигшие вертикали мира в ее горном, морском или воздушном локусе. Этот круг Ю. Визбор обозначает и на языковом уровне через обращения: только к отдельным героям в художественном мире носитель речи обращается используя «товарищ», «дружище», «приятель», «мужчина», «старина», но чаще используются формы множественного числа «ребята», «друзья», «братцы», «мужчины», «парни». Большинство этих обращений восходит к «классическому» для шестидесятников «старикун».

«Мы» реализовано и в биографическом контексте. Первые «следы» биографии у Ю. Визбора появляются в текстах семидесятого года, но и здесь носитель речи говорит скорее от имени целого послевоенного поколения, а не от себя лично: *«Много знали, мы дети войны, / Дружно били врагов – спекулянтов...»* («Сретенский двор») (С. 201); *«Да, вот это наше поколение – / Рудиментом в нынешних мирах, / Словно полужесткие крепления / Или радиолы во дворах»* («Волейбол на Сретенке») (С. 385). Биографические черты ограничиваются временем детства, юности и журналистских командировок, где в «песнях–репортажах», по словам самого поэта, исключительно документальная основа.

Во второй половине 70-х и в начале 80-х гг. в художественном мире появляется лирический герой, выраженный местоимением «Я», но при этом наличие «МЫ» имплицитно, и периодически автор «срывается» на множественное число («Как я летел на самолете»). Семантическое поле «одиночество» функционирует в художественном мире фрагментарно в значении «один человек сказал» или в сослагательном наклонении («Ну а будь у меня сто веков впереди, / Я бы песни забыл, я бы стал астрономом. / И прогнал бы друзей, просыпался б один, / Навсегда отрешась от успеха земного») («Я бы новую жизнь...») (С. 195).

Телесность литературного героя явлена в художественном мире не соматично, а знаково и функционально. Физиологические составляющие имеют место только в ироническом дискурсе («Случай у метро», «Спартак на Памире», «Как я летел на самолете» и т.д.). Телесные составляющие представлены ограниченной группой: чаще других (исследовалось 354 текста) встречаются руки (88 раз), глаза (75), плечо (28), нога (12) и т.д. Тело субъекта представлено в традиционных речевых клише, отдельные песни буквально расшифровывают фразеологизмы (В. Шмид)⁵, зафиксированные в словарях («выносить на своих плечах», «рука об руку» и «быть в руках»). В этом плане авторская система Ю. Визбора не оригинальна: он использует традиционные речевые клише или ставшие поэтическими штампами одиночные эпитеты. Так, предикатом к глазам обычно выступает колоративный эпитет (синие, желтые, зеленые). При этом функция глаз отражающая, это зеркало – усилитель: «И плывут облака по глазам, как по небу, / И стекает луны золотая слеза» («Я гляжу сквозь тебя») (С. 164); «... И горит в глазах до изумления / Солнце, принесенное с вершин» («Горы – это вечное свидание») (С. 302). Таким образом, соматизм художественного мира Ю. Визбора функционален (если упоминаются ноги, то только в связи с ходьбой).

Отношения «Я→МИР» («МЫ→МИР») строятся следующим образом: лирический герой в ранних песнях (до 1970 г.) находится в постоянной борьбе с окружающим миром. Как правило, окружающий мир представлен разного рода природными стихиями (снегопад, лурга, шторм, ветер). В зрелых песнях мир внешний уходит на второй план, а на первый выходят пространства внутренние и виртуальные («бой с самим собой»). Особое построение пространства (доминирование вертикали над горизонталью) отражается на существовании в нем лирического героя. Замкнутое вокруг него визуальное пространство делает невозможной коммуникацию его с «внешним», поэтому она перемещается в мир «внутренний» (память, мечта). Таким образом, замкнутое пространство (палатка, машина, самолет, корабль) важно для поэта как «точка отталкивания» в пространство воспоминаний, мечты («Я в долгу

перед вами»). По этой же причине обычные средства бытовой коммуникации, столь популярные у Ю. Визбора (телефон, телеграф), связывают не столько героев, сколько настоящее с прошлым («Телефон»). Обычная коммуникация в художественном мире Ю. Визбора затруднена, а часто и просто невозможна, так как телеграммой невозможно соединить прошлое и настоящее: *«Отчего так не скоро / И с оглядкой бежит / Телеграмма, которой / Ожидает всю жизнь»* («Я в долгу перед вами») (С. 323). Таким образом, внешний мир в зрелых песнях существует параллельно лирическому герою, часто повторяя или дублируя его чувства, но не находится в выраженной каузальной зависимости.

Динамика лирического героя обусловлена его положением в художественном пространстве. Носитель речи в песнях барда находится в постоянном движении: он передвигается по туристическим тропам пешком, ездит на автомобиле, ходит на пароходах, летает на самолетах. Герой, который находится в статичном положении, очень редок для поэзии Ю. Визбора. Связана эта особенность с тем, что лирический герой, оказываясь на дороге, переходит в другое пространство – «внутреннее». Оно может быть в художественном мире «стихогенным» («Авто»), творческим, где дорога изоморфна струне, символу творчества у Ю. Визбора: *«Пора в дорогу, старина, / Пора действительно в дорогу... / Лежит великая страна – / Струна»* («Пора в дорогу, старина») (С. 253); наконец, это возможность уйти из физической реальности в виртуальную: *«Возьму и поеду далеко / В глубь себя, / Где мне легко, / Где нет тебя»* («Где нет тебя») (С. 265).

С другой стороны, лирический герой в контексте всех песен не меняется, он не подвержен различным трансформациям, столь популярным в поэзии традиционной. Лирический герой сформирован в послевоенные годы, набор качеств лирического героя не изменяется в зависимости от тематики или циклизации песен на «морские», «военные», «горные», «космические».

Лирический герой песен Ю. Визбора вбирает в себя романтическое мироощущение, с другой стороны, это человек своего времени, не мыслящий себя в отрыве от коллектива. В большой степени лирический герой – герой-идеолог, проповедующий морально-этические ценности, среди которых аксиологическим абсолютом является любовь и дружба. По этой причине герой лирический лишен эксплицированной телесности, а выраженная телесность носит знаковый, идеологический характер. В контексте авторской песни этого времени лирический герой Ю. Визбора оригинален: он не романтик-одиночка, как у Ю. Кукина, не болезненная нервная индивидуальность, как у В. Высоцкого, не человек мировой культуры, как у А. Городницкого и не певец Женщины и Арбата, как у Б. Окуджавы. Даже когда носитель речи непред-

ставлен «чужой» биографией («Мадагаскар», «Все навстречу облака», «Рассказ ветерана»), он скорее лицо поколения, собирательный образ, ему ближе «МЫ» (эпос), а не «Я» (лирика).

Литература

- ¹ Визбор Ю. Сочинения в двух томах. М.: Локид, 1999. Далее все цитаты даются по этому изданию.
- ² Визбор Ю. Монологи со сцены. О себе. О кино. О песне. М., 2000. С. 124.
- ³ Первое «Я» появляется в 1963 г. («Командировка»). «МЫ» поэтом ставится в сильную позицию (первое слово первой строки песни) – 11 раз, «Я» в этой позиции употребляется 10 раз.
- ⁴ Богданов К.А. «Право курить»: к социальной истории курения в XX веке // Богданов К.А. Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001. С. 311.
- ⁵ Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 11–36.

ЖАНР ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. АСТАФЬЕВА

Е.М. Букаты
Томск

Жанр повествования в рассказах стал (по мнению критиков и по признанию самого писателя) излюбленной жанровой формой для В.П. Астафьева. Жанровое определение «повествование», «повествование в рассказах» даёт сам автор как подзаголовок или второе название ряда своих произведений: повествование в рассказах «Царь-рыба», повесть в рассказах «Последний поклон». При этом автор даёт привычное определение «повесть», «рассказ», «роман» другим прозаическим произведениям, например, повесть «Звездопад», роман «Печальный детектив», рассказ «Ясным ли днем», то есть, В. Астафьев ощущает жанровую специфику тех произведений, которые он называет «повествованиями», тем не менее неотчётливость жанровой формы «повествование» проявляется в смене жанрового обозначения названных произведений: например, «Последний поклон» автор обозначил сначала как повесть в рассказах, затем «повествование в рассказах», последнее определение – «повесть в рассказах»¹. Жанр произведения «Прокляты и убиты» автор определил как роман. В «Последнем поклоне», а затем в «Царь-рыбе», В. Астафьев не только продолжил и развил тенденцию, обнаружившую себя в литературе 1960-х гг., – циклизацию новелл, но и восстановил архаическую, периодически возрождаемую традицию свободного построения произведений, свободного повествования.

Если «Последний поклон» отчасти создавался под влиянием лирической повести в новеллах 1950–1960-х гг. и трехчастная структура «повествования» об исчезновении национального уклада жизни возникала постепенно (к концу 1970-х – началу 1980-х гг.), то «Царь-рыба» (1975), основывающаяся на мифопоэтике, присущей онтологической прозе 1970-х гг., сразу включает принцип жанра повествования как воссоздания потока национальной жизни в ее исторической конкретности. Жесткая натуралистичная проза 1980-х гг., основанная на поэтике «жесточкого реализма», безусловно, корректировала замысел романа о войне в сторону свободного воспроизведения потока жестокой реальности военного быта и абсурда батальных событий войны в многогеройном повествовании «Прокляты и убиты» (1992–1994).

Странно, но жанровое определение автора «роман», данное «Проклятым и убитым», не вызывает споров, тогда как и отсутствие романного центра, или нескольких центров, представленных персонажами первого плана, и рыхлость фабульной структуры, хроникальный принцип нанизывания событий в ограниченные временные промежутки, и обнаженная временная и оценочная позиция автора-свидетеля и хроникера заставляют усомниться в романной природе «Проклятых и убитых». А подчеркнута незпическая, дегероизирующая концепция войны препятствует отнесению этого произведения к эпическому роману, где в центре народ, – у В. Астафьева народ, превращенный в жертву абсурдной истории XX в., перестал быть целостностью, перестал быть субъектом истории.

Жанр «Последнего поклона» и «Царь-рыбу» литературоведы и критики определяют по-разному. И. Жуков, Ю. Селезнев, А. Хватов называют их повестями. Л. Якименко, И. Стрелкова, Н. Яновский называют романом «Царь-рыбу». В. Курбатов называет это произведение «свободным романом», традиция которого идет от «Евгения Онегина». Х.Д. Хамракулова относит «Царь-рыбу» и «Последний поклон» к жанру новеллистического романа². А.Е. Ануфриев называет «Царь-рыбу» «романом в рассказах». Н.Л. Лейдерман находит в основе этих произведений циклизацию, отказывая им в целостности, по его мнению, здесь нет романной концепции мира и человека, а значит, нет завершенного художественного мира³. А.И. Смирнова рассматривает «Последний поклон» как «лирический эпос», сплав автобиографического и эпического начал⁴.

Жанровая природа «повествования» как специфического художественного единства не выяснена в полной мере. Термин «повествование» имеет нарративное (широкое) и жанровое (узкое) толкование.

«Повествование» в эпическом литературном произведении – речь автора, персонафицированного рассказчика, сказителя, изображение действий и событий во времени, описание, рассуждение, несобственно-прямую речь героев.

Узкое значение: повествование как жанр, как тип художественной структуры – разработано менее полно. «Повествование» в жанровом значении использует те черты поэтики, которые приписываются «повествованию» в его «широком» и общепринятом значении.

Выделим некоторые типологические черты повествования как жанрового образования. Предмет изображения – во-первых, воссоздание истории социума, истории народа, что сближает «повествование с эпосом; но если эпос, эпопея изображают переломные, эпохальные исторические события и ситуацию объединения нации в критический момент истории, различные героические деяния персонажей, то повествование изображает текущую, повсед-

невную, как будто «обыкновенную» жизнь народа в ситуации распада эпического единства, тогда как в эпосе испытание смертью социум выдерживает; если эпос вырастает из мифа, из предания, то повествование организовано как фиксация достоверного, правдивого, прошлого недавнего, о котором свидетельствует очевидец описываемых событий («Взвихренная Русь» А. Ремизова, «Времена» М. Осоргина, «Красное колесо» А. Солженицына).

Во-вторых, предметом «повествования» может быть воссоздание жизни реального человека, автобиография или биография, отличающиеся от жития отсутствием сюжета жизни героя как некоего изначально заданного канона, «сценария» жизни, отсутствием идеализированного образа героя; в отличие от биографии как таковой в повествовании биография героя становится обобщенной биографией нации и включает множество героев и историй их жизни. («Жизнь Климса Самгина» М. Горького, «Бодался теленок с дубом» А. Солженицына).

Опора на подлинность, отсутствие вымысла или выдача вымысла за подлинность разрушают фабульное единство, подчинённость одному событию, одной ситуации, свойственные прежде всего рассказу, но также и повести. Повествование воспроизводит неорганизованный поток событий и фактов, создающий образ движущейся социальной жизни.

Способ изображения: 1) свободная, открытая, незавершенная в плане художественного времени композиция, присоединение новых эпизодов по принципу либо временной последовательности, либо по принципу последовательности рассказывания об этих эпизодах, а также (часто, но не всегда) по принципу монтажа; организующий композиционный принцип – принцип контраста; 2) объединение разнородных стиливых отрезков (документы, описания, рассуждения, динамичные сюжетные отрезки и т.п.); 3) особая организующая роль автора-повествователя, субъективность изложения, иногда сказовая манера, ярко выраженная стилистическая окрашенность речи.

Черты «повествования» как жанра становятся очевидны в сравнении с близкими по предмету и форме, генетически близкими жанрами: летописью, хроникой, эпосом, а также с циклом. Цикл, хотя и наделен жесткой композицией, все же обладает относительной «свободой», разомкнутостью целого, это группировка произведений, некое сверхжанровое единство. «Эпос» (в его жанровом значении, близком к «эпопее») отличается от «повествования» проблематика и сюжетная ситуация – ситуация эпического, героического единства нации перед лицом переломных событий истории. В отличие от летописи повествование избирательно воспроизводит исторические или биографические события; избирательность, право на субъективную версию истории в повествовании подчеркнута.

«Повествование» – это особая жанровая разновидность, рожденная из разных слагаемых: летописное повествование, контаминирующее различные жанровые формы («Повесть временных лет»), жанр повести (в ее традиционном смысле) и рассказа с его опорой на устную, сказовую традицию. «Повествование» – синтетическая жанроформа, обладающая «двойной» целостностью: во-первых, внутренняя завершенность частей (малый жанровый «обруч») произведения), во-вторых, внутренняя завершенность целого (большой жанровый «обруч», который становится главенствующим). В. Астафьев сравнил «повествование» с «оградой», в которой он по мере роста произведения может трансформировать композицию (двухчастность «Последнего поклона» сменяется трехчастностью; «Царь-рыба» пополняется главой «Не хватает сердца»). При относительной замкнутости рассказов смысл возникает не на границах рассказов, как в цикле (так считает А.И. Смирнова), а в единстве произведения, повествования. В результате возникает не мозаика образов мира, а единый миробраз. Очевидно, что рассказы «Последнего поклона» (в отличие от «Царь-рыбы») можно изымать и публиковать отдельно от целого. Но художественный смысл рассказа-главы во всей его полноте возможно увидеть лишь в контексте целого.

Правомерность принятия жанрового определения «повествование» вместо других, в том числе и вместо определения «цикл», доказывает роман «Прокляты и убиты», где соединение двух ситуаций национальной жизни, данных как события жизни вымышленных персонажей, так же далеко от романа, как и от лирической повести в новеллах. Все три произведения имеют общий принцип фронтального изображения народного бытия в ситуации утраты прошлого эпического единства, современного кризисного состояния мира: разобщенного социума, утраченного национального Дома-колыбели в «Последнем поклоне», разрушающегося мира природы в «Царь-рыбе», разделенного «тела» страны в ситуации войны в «Прокляты и убиты».

Форма жанра повествования в трёх «больших» произведениях В. Астафьева проявляется в следующем. Предметом изображения становится: 1) воссоздание истории социума, истории народа, ситуации утраты эпического единства; 2) персонажи становятся обобщенным лицом нации; 3) опора на подлинность, отсутствие вымысла или выдача вымысла за подлинность, которые разрушают условность, сочиненность художественного мира (Астафьев констатирует установку на правду жизни: он очевидец войны, Овсянки, поселка Чуш). По способу изображения во всех трех произведениях: 1) свободная, открытая, незавершенная в плане художественного времени композиция (кроме «Прокляты и убиты»), но и там эпилог, изображающий затопление как потоп, включает изображенное в контекст делящейся истории человечества);

присоединение новых эпизодов по принципу либо временной последовательности, либо по принципу последовательности рассказывания об этих эпизодах; 2) объединение разнородных стиливых отрезков (документы, описания, рассуждения, динамичные сюжетные отрезки и т.п.), публицистические главы, лирические главы, главы – описания в «Последнем поклоне» и «Царь-рыбе», статичность описаний 1-й книги и динамичность повествования 2-й книги в «Прокляты и убиты»; 3) особая организующая роль автора-повествователя, субъективность изложения; автор-повествователь пронизывает весь текст, соединяясь в несобственно-прямой речи с персонажами (автобиографическими и вымышленными). В повествовании реализуется трехступенчатая система отношений: персонаж – повествователь – автор. Субъект повествования не совпадает ни с конкретным рассказчиком в сказовых формах, ни с реальным автором произведения. 4) сложная система персонажей, многогеройность, несводимость к одному центру, представляемому лирическим (автобиографическим) героем или эпическим героем (бабушка в «Последнем поклоне», Лёшка Шестаков в «Прокляты и убиты»); 5) сквозные мотивы и сюжеты: мотивы охоты, рыбной ловли, встреч и прощаний, смертей и поминок и т.п., а также организующий композиционный принцип – принцип контраста: контраст дома и бездомья в «Последнем поклоне», контраст Боганиды и Чуши в «Царь-рыбе», ада казармы и ада переправы в «Прокляты и убиты»; общие символы и мифы, скрепляющие разные фрагменты художественного мира (символ дома в «Последнем поклоне», миф о царь-рыбе, миф о хлебном поле в «Прокляты и убиты»); 6) организующая роль художественного пространства, соединяющего персонажей в единой реальности географического пространства, условного пространства и бытийного (мифологического) пространства.

Таким образом, мы объединяем «Последний поклон», «Царь-рыбу» и «Прокляты и убиты» по принципу формально-содержательной общности в единой жанроформе – «повествование».

Литература

- ¹ Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 4, 5. Красноярск, 1997.
- ² Хамракулова Х.Д. Современный роман в новеллах // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1980. № 3. С. 3.
- ³ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 121.
- ⁴ Смирнова А.И. Поэтика прозы В. Астафьева: Автореф. дис... Томск, 1983. С. 10.

ОТ СЛОВА К БУКВЕ («СЕНТЕНЦИЯ» В. ШАЛАМОВА И «БУКВА «А» В. МАКАНИНА)

Т.Ю. Климова
Иркутск

В рамках сопоставительного анализа две разные художественные системы вступают в диалог не только на уровне «лагерной» темы, но и проблемно: возможности возрождения через Слово и вопросы осмысленности жизни организуют идейное поле выбранных для анализа текстов.

«Колымские рассказы» В. Шаламова, которые завершаются «Сентенцией», призваны художественно выразить мысль о «небеспредельности сил человеческих». Споря со стоицизмом А. Солженицына, полагававшего, что тюрьма – место приобретения метафизической свободы личности, Шаламов в статье «О прозе» выразил свою позицию с абсолютной определенностью: ни один человек не становится ни лучше, ни сильнее после лагерного опыта.

Л. Тимофеев в ткани рассказа не нашел оснований для оптимистического вывода о возможности возрождения, тем более не увязал его со словом: «...На сером фоне колымского пейзажа какое огненное слово будет спасено для последующих поколений? Будет ли это всесильное слово, обозначающее порядок мира сего, – ЛОГИКА! Нет, «сентенция» не есть понятие из словаря колымской реальности. /.../ Абсурдный случай – название здешней судьбы»¹.

Такому выводу противоречит, во-первых, сама структура рассказа: он выстроен «по восходящей». Шаламов обозначает стадии «оживания» человека: от физиологии к творящему слову. Во-вторых, жизнь возвращается сама, «помимо моей собственной воли»².

Второе рождение слова вызывает человеческие реакции, в которых преодолевается равнодушие-небытие. Это соотносится с авторским комментарием к собственной прозе: «Самое главное для писателя – это сохранить живую душу»³. После возвращения Слова герой Шаламова начинает сомневаться, в мертвый ли мир уходит человек? Образ реки, которая, «повинуясь извечному своему долгу, ручейком, потерявшим надежду на помощь неба» (С. 443), течет себе и течет, – это метафора вечного обновления жизни.

Логическое слово как ипостась божественной сущности не прозвучало. Но слово и родилось «под правой теменной костью» – в полушарии, отвечающем за творческое мышление, родился образ Слова. Радость узнавания слова без

понимания смысла – это акт творческого высвобождения. Индивидуальное возвращение из потустороннего иррационального мира самого Шаламова состоялось именно через Слово, разросшееся до поэтических сборников, до «Очерков преступного мира», пьес, наконец, трех томов «Колымских рассказов».

В. Маканина от В. Шаламова отличает не только возраст, но и отсутствие лагерного опыта в личной биографии. Избрав то же историческое время, Маканин дает ему другую психологическую мотивацию. Повесть – явление современного сознания.

Название повести редуцирует шаламовское: от слова осталась только буква, целостность распалась. Сюжет Маканина словно подхватывает «колымский»: зек Коняев перечисляет имена (из небытия Шаламова), ни один из умерших непосредственно «в кадре» повести не оглашается в перечне героя Маканина. И фабульный разворот (как меняется лагерный человек с улучшением обстоятельств жизни), и массовые сцены, где зеки ждут Логоса, и «мясные» метафоры у Шаламова и Маканина рифмуются.

Объединяет оба текста и пространство абсурда. В «Букве «А» он подчеркнут эпиграфом из «Котлована». В «Одном дне Ивана Денисовича» зеки строят ТЭЦ, герои Шаламова работают на лесоповале, на приисках. У Маканина зеки строят насыпь. Но знают они об этом только потому, что «так было написано на лозунге в зоне. Белым по красному»⁴. Строят просто так, чтобы что-то делать, как и бьют букву на скале: «Делать надо. Ничего не делать – с ума сойдешь» (С. 14). Поэтому, когда появилась возможность не работать, зеки сделали не добрее, а злее. «Хотелось выmaterить, а еще лучше – кому-то врезать. Душа просила...» (С. 28).

Ритмически сюжет Маканина много динамичней: он переполнен событиями. Точнее, все воспринимается как событие: кусок говядины, побег, улыбающиеся охранники. Происходящее требует метафизического объяснения, и зеки находят ближайшее – это буква. Полтора года в свободное от работы время высекают они букву того слова, которое способно придать смысл их «сраным жизням». Буква закончена – и зеки на целую букву становятся ближе к этому таинственному смыслу. Она-то и «сдвигает» привычную жизнь: ее ритм, ощущение времени и пространства.

Видимо, поэтому, буква – непосильный для маленького человека груз высшего смысла – стала давить на Коняева: «Не мог спать. Вскрикивал, видя ее раскоряченные огромные ноги... Ее треугольную акулю голову» (С. 8). Независимо от вожака срединные зеки тоже ощущают зловещую, агрессивную силу буквы: «буква выстреливала им в лица...» (С. 14).

Какой символический смысл видят в букве зеки?

Во-первых, это способ нарушения не меняющегося годами лагерного регламента, знак «воли», которой «век не видать». В системе ценностей же воля стоит в одном ряду с такими словами, как «житуха, лафа, халява».

Во-вторых, буква – это надежда на возрождение, вера в то, что «стоит выскочить из колочей проволоки, как что-то доброе и вечное сделает их свободными навсегда» (С. 30).

В-третьих, буква – символ единения, спасения в коллективе – «гурьбой и гуртом», хотя и объединяет зеков не как единомышленников, а как подельщиков: «Бейте букву, падлы. Бейте букву – будете вместе» (С. 15).

У Маканина с забытым словом связана сквозная в его творчестве идея вечности. Не случайно Лям-Лям, пытаясь вспомнить слово, выкладывает его из камешков. Слово осваивает пространство небытия, пустоты, беспамятства: зеков хоронят без имен, без табличек, забывается опорное слово их жизни.

Обесцениваются значения слов: слова «обнулили». Если у Шаламова временно забыты слова, смысл которых остался «на материке» («... людям среди лиственниц / Не нужен поиск истины, / А поиски еды...»⁵), то у Маканина слово и смысл разошлись. Лям-Лям безуспешно ищет утраченное слово в ряду слов с непреходящим ценностным содержанием. В жизни, лишенной метафизического измерения, в ряд бессмысленных слов попали не только значимые слова сЧАстье, знАние, но и свобода. Они становятся «словами-заменителями» и вызывают смех.

Последний шаг к инобытию – безмыслие. В бормотаниях Лям-Ляма возникают другие внешне нейтральные к происходящему варианты слов с буквой «А»: атака, астрал, аллилуйя. Но по сути это своеобразные пиктограммы текста.

Атака – основная модель поведения зека в повести и выражение «философии удара» героев Маканина последних лет. Удар отчетливо противопоставлен немоте, неответу как приспособленчеству к обстоятельствам.

Астрал – обозначение инобытия. Жизни без объяснений и смысла. У Маканина это выражается в разбухшей бесконечными повторами метафоре всеобщего сумасшествия.

Наконец, аллилуйя отсылает к ритуальной процедуре «посрамления символов» несвободы: «радостно вскрикивали», «сидя орлами, они перекрикивались».

То, что к прежним ценностям возврата нет, выражается на персонажном уровне: для «лагерной прозы» характерно четкое разделение зеков на уголовных и политических, Маканина же масса однородная. Афонцев не лучше других, просто «не дошел черед стать подлым», но это персонаж, который самоопределяется в повести. Афонцев не требует табличек для зеков, не умирает вожачьей смертью, но приобщается к вечности через стыд – за мелкость

жизни, за осознанную бедность души. С утратой осмысленности затеи с буквой Афонцев фиксирует уход высокого и, ища, чем заполнить пустоту, открывает пространство «неменяющейся высоты неба». Человек, взирающий в небо, по традиции ищет Бога.

Слово как коллективная метафора памяти осталось неозвученным. Любые подстановки бессмысленны: маканинский «маленький человек» пришел в жизнь тогда, когда ценностное содержание слов уже было утрачено, он сам мало что потерял. И в силу этого герой должен судиться не с позиции его «вины», а с позиции его «болезни»: «после многовекового насилия человек сколько угодно перестрадает, но уже не заговорит про Бога, не взорвется Словом» («Андеграунд, или Герой нашего времени»).

Если в рассказе Шаламова происходит символизация слова (словарный смысл названия в границах рассказа себя не реализует), то в «Букве «А»» налицо замещение и дробление символов. Если вечность велика для понимания срединного человека, ее можно пытаться осмыслить в обозримых единицах времени: год-два (Коняев), неделя (Хитянин). С другой стороны, если не объединяет созидание, можно попробовать войти в вечность отчаянием и разрушением.

Шаламов следует моральным императивам, и норма в его творчестве легко реконструируется, поэтому абсурд у Шаламова экзистенциалистский: иллюзорность всех жизненных ценностей перед лицом иррациональной жестокости и смерти. Маканин пишет в эпоху тотального «оползния» норм, и его герой научился жить без смысла и даже «смотреть вниз» (Афонцев), хотя это его не устраивает: «смысл этот был пока что им не вполне доступен. Смысл сложен. Но ведь это нормально, если человек (зек) хочет чего-то большего, чем он сам...» (С. 35).

Герои Маканина не судят мир, а постоянно приспособляются к нему, по мере сил соотнося свое существование с идеальным смыслом. В месте несовпадения и возникает парадокс, нонсенс, абсурд, однако сам процесс полагания ценностей неизменно важен: «Для мысли важнее всего не исчезнуть. Важно быть. Существование так или иначе удержавшейся на плаву мысли и есть сама мысль» (С. 30). Остается надежда на неиссякаемость витального начала, на «самодвижение бытия».

Литература

- ¹ Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы // Октябрь. 1991. № 3. С. 185.
- ² Шаламов В. Сентенция // Шаламов В. Левый берег. М.: Современник, 1989. С. 445. Далее цитаты по этому изданию.
- ³ Шаламов В. О прозе // Шаламов В. Левый берег. М.: Современник, 1989. С. 551.
- ⁴ Маканин В. Буква «А» // Новый мир. 2000. № 4. С. 11. Далее цитируется это издание.
- ⁵ Шаламов В. Из литературного наследия // Знамя. 1990. №7. С. 46.

ЖАНР ЛЕГЕНДЫ, АНЕКДОТА, ПРИТЧИ В ПРОЗЕ В. МАКАНИНА

Т.Н. Чурляева
Новосибирск

Относительно жанровой природы произведений В. Маканина в критике до сих пор нет единого мнения. Решение проблемы жанрового своеобразия критикам видится в том, чтобы вписать его прозу в рамки какого-либо жанра. Предпочтение отдается жанрам притчи и анекдота. Действительно, в одной из новелл повести «Утрата» (1987) обнаруживается очевидная параллель с притчей о блудном сыне: герой-горожанин решает вернуться на малую родину, в свою деревню. Однако на этом связь с каноническим текстом притчи заканчивается. Вместо ликования, радости (ср. Лук. 15, 23–24: «станем есть и веселиться, ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся») (Лук. 15, 23–24), встреча с прошлым (детством) заставляет героя страдать. Он видит разрушенные дома, выросшие возле остатков фундамента домов бурьян и полынь, вросшую в землю кровать как символ бесполезности усилий устроения жизни, кладбище, со знаками глена: где-то остались имена, где-то даты жизни, на каких-то памятниках лишь «тире». Ценность человеческой жизни умалется осознанием бессмысленности всякой жизни, неизбежности исчезновения, убывания жизни, в том числе социальной и родовой (исчезновение деревни как родовой жизни).

Жанр – определенный тип отношений человека и мира, закреплённый в определенном типе организации внутреннего мира произведения; жанровая семантика включает в себя как объективную сторону (общую ситуацию жизни), так и субъективную сторону (общую эстетическую оценку воссозданного состояния жизни). Картина мира, моделируемая притчей, «ценностно поляризована», в ней наличествует некий нравственный закон, направляющий жизнь, судьбу человека. Притча утверждает незабываемый миропорядок, герои же предстают как «субъекты этического выбора» (С.С. Аверинцев)¹. Однако в художественном мире В. Маканина авторская картина мира демонстрирует реальность, лишённую метафизического смысла. Это качество маканинского мира сравнивается критиками с «беспочвенностью», «междомьём», «пустотой» (Л. Аннинский).

Притча используется В. Маканиным не для поиска «нравственного центра», т.к. нет такого центра, но для того, чтобы извлечь из потока реальности

устойчивые, стереотипные ситуации и положения, извлечь из них некую логическую схему с целью проверки ее современностью. В. Маканин, используя притчевые сюжеты, выстраивает различные модели жизни для объемного, многоаспектного анализа действительности. Герои Маканина открывают свою «правду» жизни: путь к счастью иллюзорен.

Наравне с притчей критиками отмечается использование В. Маканиным анекдота. Анекдот и притча имеют немало общего: компактность сюжета, емкость ситуации, лаконичность композиции, неразвернутость характеристик и описаний, акцентированная роль немногочисленных деталей, краткость и точность словесного выражения (см работы Е.К. Ромодановской, Е. Курганова и др.)². Анекдот отличается от притчи картиной мира, в которой случайность является основополагающим принципом. Признание жизни как случайного стечения обстоятельств, отсутствия порядка (логики) в ней предполагает позицию внутренне свободного, игрового отношения к миру, своеобразного бегства от его трагического наполнения. Однако у В. Маканина нет игры, есть пристальное, бескомпромиссное всматривание в реальность, проверка ее логикой, идеалом.

Стремление художника к полному охвату сложной и неоднозначной жизни определяет соединение в рамках одного произведения примет разных жанров. Их «слипание» таково, что приводит к взаимопроникновению, при котором трудно определить жанровые границы: анекдот переходит в притчу, в которой сюжет приобретает иронический смысл. Ирония Маканина рождается не в ситуации отстраненности от действительности, но в результате погружения в нее, и как элемент мироощущения, и как элемент поэтики. В. Маканин в поисках универсума выразил проблемность, неоднозначность реального мира.

Примером подобных жанровых смешений может быть история знахаря Якушкина из повести «Предтеча» (1982), перифраза евангельского сюжета обсуждалась в критике (Пискуновы, А. Казинцев и др.). Взаимопроникновение анекдота и притчи приводит к тому, что библейские ассоциации выступают в пародийном варианте. Якушкин как библейский Сеятель (Притча о сеятеле Матф. 13, 3–8; Мк. 4, 1–9; Лук. 8, 11–15) разбрасывает «семена», проповедует о «правильном порядке» жизни, исцеляет, как Иисус Христос, страждущих. Но притчевый герой становится героем анекдота: чудесный дар исцеления появляется не в результате знамения, но после того, как на голову Якушкина падает бревно. Немотивированность дара подтверждается и его внезапным исчезновением. Анекдот отражает не только случайность в судьбе героя, «снижает, окарикатурирует» духовные силы человека, предлагающего взамен неидеальной действительности «систему правильной жизни», но и вскры-

вает случайность самой жизни: с одной стороны, действительность оказалась не готова к встрече с духовным человеком, с другой – сам «святой» оказался мнимым Спасителем, Предтечей. Таким образом, анекдот служит толчком (своего рода «конфузной ситуацией») для обнаружения метафизической пустоты, а потому бессмысленности сведения неоднозначного эмпирического мира к логике притчи.

Своеобразным примирением с действительностью, утратившей метафизический смысл, становится для массового сознания вера в чудо, которая сближает несоединимое в реальном мире. Явление ангелов или бесов, глас свыше, чудотворение от икон, внезапное исцеление болящих – чудеса встречаются в легенде, цель которой «подкрепить верования³, повествуя о чудесном». Легенда – это устный рассказ, повествующий о чудесных событиях, воспринимающихся «рассказчиком и слушателями как достоверные» (С.С. Аверинцев)⁴. Легенда порождается массовым сознанием как средство преодоления необъяснимости действительности; фантастическое соотносит проявления физического мира с внутренними потребностями человека, нуждающегося в подтверждении веры. Легенда реализует смыслопорождение, которое определяется несколькими уровнями: онтологическим, гносеологическим и экзистенциальным.

Онтологический уровень выводит к картине мира, которая передает неоспоримый миропорядок. Жизнь земная соприкасается в легенде с метафизической сферой, где «чудо» выступает как вмешательство высших сил, уравновешивающих возникшее противоречие. Гносеологический уровень демонстрирует сложившееся в массовом сознании представление о наличии некой сверхреальной силы, которая вторгается и управляет материей. Экзистенциальный уровень утверждает наличие нравственного императива, в результате которого осуществляется «контакт» грешного человека с миропорядком.

Возможности легенды позволяют Маканину раскрыть свойства массового сознания, обращающегося к фантастике для подтверждения веры, и выйти к онтологии, заставляющей человека обратиться к «чуду» как к спасению, в-третьих, обнаружить природу самого «чудесного», выступающего в значении случайного, нарушающего причинно-следственную связь в мире.

Легенда в прозе Маканина часто входит в повествование: легенда о знахаре, который лечит словом («Предтеча»), старинная уральская легенда о юноше, чувствующем золото («Отставший»), легенда о купце, вырвавшем подкоп под реку («Утрата»), легенда о вожде племени и шалопае, желавшими умереть легко («Голоса»)

История, изложенная в легенде о Сером («Голоса», 1977), вначале развивается как бытовая – во время ограбления церкви убивают звонаря, при этом

сам убийца, Серый, убегает, Афоньку же, его подручного, ловят и хотят казнить. Бытовые детали подчеркивают материальность, вещьность реального мира, лишённого трансцендентной сферы. Однако по мере повествования элемент случайности разрушает причинность: читателю становится известно, что убийство случайное – звонарь был глух и не слышал, как его прогнали из церкви, несильный удар Серого оказался для него роковым. Далее череда нелепостей продолжается: казнят не Серого, а Афоньку, самому же Серому удастся не только избежать наказания, но и добиться признания и уважения среди односельчан. Ему дарят коня, и он уходит в горы, становится настоящим разбойником, о котором и слагают впоследствии легенду. «Странное» обнаруживается не в необычном и загадочном, а в бытовом и обыденном. Случайности становятся демонстрацией неоднозначности жизни, свидетельством несводимости ее к логике, не уведат от действительности, но, напротив, вскрывают заложенные в ней противоречия.

Неоднозначность сюжетной ситуации задается начальным эпизодом: в кармане Серого находят ворованные золотые монеты. Он дает этому неправдоподобное, с точки зрения здравого смысла, объяснение: золото якобы является чешуей русалки; она подарила ему свою чешую во время любовных утех. Серому не верят и подвергают наказанию («воровство нужно было пресекать во всех видах»). Однако некоторое время спустя русалку видит управляющий («она плыла куда легче, чем люди»). Его свидетельство снимает налет неправдоподобия с нелепого объяснения Серого. В массовом сознании языческая фантастика играет роль поддерживающих мотивов, когда логической мотивации случайности становится недостаточно, и очевидная ложь в целях оправдания теснится перед ложью чудесного, неочевидного, но тем и желанного.

Элементы фантастики, подкрепляющие веру человека в незыблемость, праведность мира в легенде, в художественном мире Маканина, напротив, становятся средством создания многозначной реальности, лишённой центра, и противоречивости массового сознания, сопротивляющегося необъяснимости бытия и человека. Принцип вариативности, положенный в основу повествования, демонстрирует перетекание обычного в необычное, творимое коллективным сознанием.

Маканин, совмещая в легенде о Сером сразу несколько легенд: 1) легенду о неземных существах; 2) легенду о чудотворной иконе Богородицы; 3) легенду о грехе и покаянии – меняет и собственные их значения, и значение всего текста. В легенде о Сером отсутствует традиционный момент справедливого божьего наказания, за которым следует покаяние. Серому удастся избежать наказания, эксплуатируя религиозное чувство односельчан, имитируя

истинную веру. Мотив осквернения иконы в повести редуцируется: Серый ненамеренно «топчет» икону, а поскользнувшись, дважды «в ярости» топнул сапогом. И показания Афоньки, его раскаяние в том, что сам чуть не стал топтать икону, при недостижимости Серого, привели к тому, что народ самосудом казнит Афоньку, абсурдно восстанавливая «справедливость» перед Богородицей. После несправедливой расправы люди просят прощение у подлинного грешника, восстанавливая нравственный закон в ситуации непрояснённой истины, то есть превращая в абсурд самоё нравственность. Последствия непрояснённой истины проявляются в усилении греха (Серый после первого греха продолжает череду грехов).

Маканин отсылает читателя к разным литературным традициям, причем аллюзивность касается здесь не столько отдельных текстов, сколько определенных сюжетных моделей тех или иных жанров. Помещенные в контекст повести, они наделяются собственным смыслом, корректирующим уже общеизвестные истины. Подобное жанровое взаимопроникновение не сводится к игре, редуцирующей все значения и смыслы до полного нуля. Жанровое варьирование у Маканина является художественным экспериментом, в котором установка на познание открывает нелогичность мира.

Литература

- ¹ Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 305.
- ² См.: Ромодановская Е.. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Евангельский текст в русской литературе XVII–XX веков. Петрозаводск, 1998; Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997.
- ³ Демин А.С. Древнерусская фантастика // О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 695–738.
- ⁴ Аверинцев С.С. Легенда // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 90–91.

ЛЕЙТМОТИВЫ РОМАНОВ Ч. АЙТМАТОВА

М.С. Мискина
Томск

Романы Ч. Айтматова отличаются от повестей углублением аналитического начала. Этому способствует система мотивов, которые проходят через все произведения, составляя общие линии лейтмотивов.

Основным лейтмотивом можно определить хронотоп дороги. Путь для героев Айтматова – познание себя и окружающих людей, открытие красоты души другого человека («Джамиля», «Белый пароход»); «переоценка ценностей», рефлексия прошедшей жизни («Тополек мой в красной косынке», «Материнское поле», «Прощай, Гульсары!», «Буранный полустанок»); будущее человечества, мысль о том, что его необходимо спасти от неизбежной гибели («Плаха», «Тавро Кассандры»). Хронотоп дороги – основной сюжетобразующий элемент как в романе «Буранный полустанок», так и в повести к роману «Белое облако Чингисхана». Во-первых, это железная дорога, символизирующая вечное движение времени и истории, необратимость человеческой жизни. В романе Айтматова железнодорожные пути – это система координат современной цивилизации, разрушающая духовные ориентиры. Хронотоп дороги определяет сюжетное построение и во вставной повести к роману, где, во-первых, это миф об армии Чингисхана, во-вторых, железная дорога, представленная, как символ губительной человеческой истории, жестокой и несокрушимой, в какой-то мере абсурдной, под колесами которой ломаются человеческие судьбы.

Хронотоп дороги в «Буранном полустанке» связан и с другой сюжетной ситуацией – смертью. Смерть всегда является разрушением упорядоченного мира, возвращением к первоначалу, отсюда тождество двух понятий: смерть-хаос. В основе же ритуального действия лежит упорядочивание, возвращение миру Космоса, чему в романе соответствует сюжет смерть-захоронение, вводящий проблему возрождения души умершего в потомках, сохранения глубины и богатства человеческой памяти. По принципу ленты Мебиуса, движущейся по извечному кругу, на какой бы стадии прогресса ни был человек, он рано или поздно возвращается к своим корням, обращается к мудрости древних.

Важен в романах Айтматова образ обруча, который связан с мотивом круга. Он связан с центральной темой романа «Буранный полустанок» – памяти и беспамятства – и продолжен в романе «Плаха» (в высказывании Обера-Кандалова). Этот мотив получает развитие в романе «Тавро Кассандры» в образе искусственного человека, «иксрода». Родовая вина, поколениями накопленная, влияет и на будущие поколения, упрочивая бездну негатива в каждом вновь рожденном на свет, продолжая неуклонное движение к апокалипсису. Мотив страха перед реальной жизнью еще не родившегося существа присутствует в «Плахе», когда детенышам в утробе волчицы передается ее дикий страх перед шумом вертолета. Продолжение этого мотива – экзистенциальный страх кассандро-эмбрионов перед жизнью – это следствие накопленно-го веками зла, отчаяния и ненависти.

Мотив круга, как метафора единения людей, присутствует и во вставной новелле «Шестеро и седьмой». Круг единения людей, сроднившихся через любовь к родной земле, символически разрывает Сандро, ему приказано казнить всех, исполнить волю истории, приговорившей этих «шестерых» к плахе. Совершив возмездие истории, седьмой сам себя приговаривает к смерти. Человек, по мысли автора, в крайней степени детерминирован обстоятельствами, и желание разомкнуть, отделиться, выйти из порочного круга – наказуемо. Так, в романе «Плаха» в поисках лучших пастбищ, погибает напарник Бостона Эрназар. Жизнь возможна только в единстве родового коллектива, надежда на спасение только в объединении всех, иначе по принципу круга трагедия разрушает все.

Круговое движение становится наиболее устойчивым мотивом в художественном пространстве романов Айтматова. Во-первых, круговой полет птиц у Айтматова становится символом неизбывного течения жизни, связующей нитью между прошлым и будущим, между вечностью и настоящим (птица Доненбай). Во-вторых, птица в художественном мире Айтматова становится метафорой свободы и воли: орел белохвост, наблюдающий процессию похорон в «Буранном полустанке»; птица, парящая над Иерусалимом в день убийства Иисуса Христа. Образ птицы сливается с фигурой Авдия, распятого на ветвях старого саксаула. В-третьих, образ птицы является метафорой неограниченной власти, представленной Понтием Пилатом в «Плахе» и развитый в «Тавре Кассандры» в образе современного лайнера как метафоры развития могущества человека над природой.

В творчестве Айтматова особое значение приобретают образы животных: верблюд Каранар, потомок легендарной верблюдицы Ак-Майи; Акбара и Ташчайнар; старая сова и киты в «Тавре Кассандры». Волки в «Плахе» представляют природный мир как хищников-гонителей, убивающих во имя жиз-

ни по вековечному укладу, так и символически трансформированное сакральное начало (на Востоке, у древних тюрков и монголов, Волк был главным тотемом, почитавшимся как прародитель).

Изначально волчья пара относилась к топосу степи, саванны. Место логова, образ старого саксаула, становится онтологической точкой отсчета: символическое зарождение жизни, появление волчат в логове под его стволом и распятие Авдия. Дерево – порождающее начало, поэтому противоестественно выглядит смерть на ветвях дерева, что противоречит семантике рождения и спасения деревом в мифологии.

В лейтмотивной структуре романов Айтматова можно условно выделить мифологическое трехчастное деление мира: верхний слой – Небо, где находится сокровенный покровитель, всемогущий Бог Тенгри; нижний – подземный, где обитают темные враждебные силы, между этими частями Вселенной находится непосредственно мир людей, жизнь которых напрямую зависит от этих сакральных сил. Небу в данной структуре уделялось наибольшее значение в управлении судьбами людей. Объясняется это тем, что основные характеристики небесных просторов, такие, как удаленность, трансцендентность, включали его в космос Вселенной.

Небо становится в романах Айтматова сакральным, способным на спасение и на возмездие. Например, семантика образа Чингисхана во вставной повести к роману воплощает единство двух стихий – водного и небесного (символ дракона на знаменах – воплощение единства водной и воздушной стихий, отражающего могущество предводителя). Он продолжает идею Богочеловека и разворачивается в мотивном контексте ницшеанского сверхчеловека. Небо благоволило великому завоевателю, ниспослав ему символ своего благословения, особый знак с высоты – белое облако, которое является «перстом Верховного Неба». Смертному человеку невозможно стать Богом, вмешиваться в его незыблемые законы. Попытка человека сравниться с Богом непременно повлечет за собой наказание; во вставной повести облако направлено вслед за младенцем и старой наложницей: знаком покровительства Неба стало молоко – символ жизни, божественного блага.

В романах Айтматова можно выделить мотив воды как сакрального начала; она присутствует во всех проявлениях (река, море, природные явления и т. д.). В «Буранном полустанке» использован фольклорно – мифологический мотив чудесного избавления от пришельцев (гибель жуаньжуаней). Мотив реки как спасительного рубежа присутствует и в повести «Белое облако Чингисхана. В мифологии вода – порождающее начало, в связи с этим важен в романе ливень как спасительная и очистительная сила, которая становится символом очищения и омовения души (для семьи Абуталипа Куттыбаева в

романе «Буранный полустанок»). Этот же символ присутствует и в «Плахе», когда живительная влага степного ливня, оживив и обновив природу, облегчает страдания Авдия, выброшенного под откос анашистами.

В связи с этой символикой возникает образ рыбы (алтын мекре в романе «Буранный полустанок»). Рыба, по Айтматову, – частица, содержащая в себе мудрость первобытия, отсюда желание женщины прикоснуться к рыбе – приобщиться к вечности. Самоубийство стаи китов становится метафорой смерти в романе «Тавро Кассандры». Киты улавливают все мировые катаклизмы, предчувствуют наступление катастрофы.

Вода является и враждебной, губительной стихией, что обнаруживается в романе «Плаха»: одни волчата остаются в пламени горящих камышей, два других захлебываются в воде озера.

Горы в романе становятся символом спасения и возрождения. Как известно из мифологии, в том числе и тюркских народов, гора, являясь семантическим центром территории, представляет материнское начало, пещера, материнское лоно. Поэтому логово свое Акбара и Ташчайнар устроили в расщелине горы, однако природе нет спасения от человека.

Мотив восхождения на плаху, добровольное жертвоприношение, присутствует во всех романах Айтматова. Этот мотив связан амбивалентным образом палач – жертва (манкурт, убивший мать; Бостон, потерявший сына; Филофей – первый космический самоубийца, т.д.).

Мотивы романов находятся в сложном взаимном переплетении, составляющем единое целое. Это способствует раскрытию замысла: напомнить человеку об его ответственности за жизнь на земле, об угрозе как физическому, так и духовному существованию.

ЖАНР В ЭТНОПОЭТИКЕ МЛАДОПИСЬМЕННЫХ ЛИТЕРАТУР СЕВЕРА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ (МАНСИ, НЕНЦЫ, ХАНТЫ)

О.К. Лагунова
Тюмень

Этнопоэтикой именуется отрефлексируемая модель взаимодействия концептов, интуиций, мотивов и словообразов в определенной национальной литературе. Каждая из литератур коренных малочисленных народов севера Западной Сибири имеет свою этнопонику. Однако в силу определенной общности территориальной, религиозной, государственно-правовой, устно-письменной судьбы народов манси, ненцев, ханты в их этнопоэтике есть очевидные схождения на уровне концептов, интуиций и мотивов. К ним относятся система концептов (свой/чужой; живое/мертвое; раньше/теперь; здесь/там), система интуиций (дорога, единство, встреча, случай, время, слово, молчание, память, другая жизнь, порог, боль, земля, звезда, огонь, тьма, зверь), а также система мотивов (уход, приход, ожидание, слушание, сиротство, преждевременность, конец, бег) и система словообразов (тьма, ребенок, мать, отец, дед, гость, сосед, осень, дождь, город).

В силу того, что задача миромоделирования и установления заочной конвенции с читателем не устранима из творческого акта искусства письменного слова, жанры играют важную роль в этнопоэтике. Характерной чертой жанрообразования в младописьменных литературах является гибридизация форм в рамках художественного целого: романа и сказания в «И лун медлительный поток» А. Коньковой и Г. Сазонова, рассказа и сказки в «Русском Лекаре» Е. Айпина, поэма и эпос в «Языческой поэме» Ю. Шесталова. В стихах Ю. Шесталова, Р. Ругина установка на жанровую гибридность открыто заявляется названием произведений: загадка, песня, напутствие, дума, молитва, слово, сказка, здравица, приметы, советы, исповедь, приглашение, сны; у Ю. Вэллы – песня, пожелание, причитание и т.д. Вместе с тем, стиховая культура опирается и на жанровые формы, получившие развитие в художественных системах XIX–XX вв.: баллада, элегия, послание. Это характерно для поэтов, сознательно ориентирующихся не только на свою национальную, но и на русскую традицию (А. Тарханов) или работающих в контакте с русскими переводчиками (Р. Ругин). В состав «малой прозы» входят сказки, легенды и иные жанровые образования, которые иногда объединяются автора-

ми и оформляются как цикл или книга. Эти опыты занимают промежуточное место между фольклорным и литературным творчеством (напр., между фольклорной и литературной сказкой), не вписываясь до конца в канон и не противореча общей тенденции гибридизации. Из эпических жанров писатели чаще обращаются к повести, реже – к рассказу.

Повесть пластична и генетически связана с древними образцами устного и письменного повествования, где не было личностной выделенности из мира. Мир для северных народов больше человека, в его границах человек ответствен перед бесконечным и родом. Повесть требует радикальной событийности в духовной эволюции героя, а также овладения автором «социальным многоязычием» (М.М. Бахтин). Этот жанр легче и естественнее других приспособляем к мифологической и эпической закрытости сознания, сформированной образом жизни и еще недавним неписьменным характером культуры. Сказанное объясняет, почему, например, роман Е.Д. Айпина «Ханты, или Звезда Утренней Зари» был первоначально задуман и написан как повесть и лишь потом жанрово трансформирован, а «Старшой» в разных источниках обозначается то как «маленькая повесть», то как «рассказ». Автор повести, от которой во многом зависит судьба родного мира, имеет возможность в повести малый мир сохранить в качестве относительной целостности, обобщенно охарактеризовав жизнь чужой цивилизации. При этом переходы от изображения героя к изображению среды могут быть ослабленно мотивированы («В ожидании первого снега», «В тени старого кедра», «Я слушаю Землю», «Звезда утренней зари», «У гаснущего очага» Е.Д. Айпина; «В гнездышке одиноком...», «Средний мир» Анны из Маланга», Т.А. Молдановой; «Ранний ледостав», «В ожидании сына», «По следу», «Ланги», «Гул далекой буровой», «Сорок северных ветров», «Особая командировка», «На нерестовой реке», «Счастливые деньки на Шум-Югане» Р.П. Ругина; «Анико из рода Ного», «Илир», «Белый ягель», «Молчащий» А. Неркаги).

Рассказ обычно стремится вычленить главное противоречие, определяющее сущность человека и его времени, проверить и доказать решающее значение этого противоречия. Миромоделирующие особенности жанра совместимы с мифологическим соотношением мига и вечности, с установкой на поиск сущностного в единичном. Это рассказы «Погоня», «След левши», «Тревожная ночь», «Сватовство» Р.П. Ругина, книга рассказов «Время дождей» хантыйского прозаика, пишущего на русском языке Е.Д. Айпина («Конец рода Лагермов», «Клятвопреступнику», «Русский Лекарь»). Техника изображения ситуации сознательно рассчитана на наивно-реалистическое сознание, чтобы в дальнейшем обескуражить. Такое построение связано с учетом национального менталитета читателя, необходимостью найти какой-то сред-

ний язык общения. За счет создания особой «семантической границы» для героя Айпина выводит инационального читателя на небеллетристическую орбиту ценностного диалога. На границе перехода у Айпина существует группа мотивов, находящихся в иерархических отношениях. Герой вовлечен в текучую Историю, род истребляется в процессе ее течения (река жизни и времени), поэтому история заменяется памятью, но памятью избирательной – о войне и истреблении, памятью, начинающей жить по их законам, отсюда агрессивность и прерывная текучесть памяти.

«Семантическая граница» для героя предельна: история, род, память, жизнь – все на грани исчезновения. Следовательно, в результате перехода границы должна возникнуть новая логика, потому что в рамках прежнего возможна лишь смерть, обесмысливание всего. Новая логика обретается как выход на грань сверхреальности, на грань духовного и материального, удержаться можно лишь в позиции религиозного покоя, в точке религиозного кругозора, объединяющей и сводящей автора, героя и читателя. Эта позиция, реализуемая как эстетическая, создает эффект завершенности художественного целого. Предельность «семантической границы» может быть понята как апелляция жизни к человеку, как требование к нему жить иначе. Сложная стратегия творчества Е. Айпина порождает заботу писателя о несделанности «вещи», чтобы не утратить ощущения жизни, не увести читателя за грань жизни, ее трагизма. Мифологизм прозы Е. Айпина не как инерционно существующий, то есть традиционный для младописьменных литератур, новый по природе, рефлексивный мифологизм. Это вписывает опыт хантыйского прозаика Е. Айпина в диалогическую литературу новейшего времени.

Работа выполнена при поддержке гранта Министерства образования РФ (ГОО-1,5-409).

АЛЛЮЗИИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ В ПОЭТИКЕ ЦИКЛА ДРАМ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»

Н.В. Каблукова
Благовещенск

По мнению большинства критиков, объектом исследования творчества Петрушевской становится бытовая реальность и люди обыденного массового сознания. Обращение автора к массовому, народному сознанию позволяет исследователю искать близость ее драматургического творчества с народным театром, в частности, с комедией дель арте, т.е. эта связь не столько с фольклорным действием, сколько с «олитературенным» образом европейского народного театра. Прямым указанием на связь с этим театром является название цикла одноактных пьес «Квартира Коломбины».

По мнению исследователей¹, коллизии комедий дель арте (жанр итальянского народного театра эпохи Возрождения) сводились либо к социальному неравенству молодых влюбленных, либо к борьбе юноши за обладание возлюбленной, охраняемой строгими родителями. Преодоление препятствий, в котором помогали слуги, являлось пружиной развития действия. В целом комедия дель арте давала образ ложноупорядоченного социального мира, в котором инициатива индивида утверждалась как этически и эстетически значимая по отношению к социальной иерархии и основывалась на *естественных*, «земных» потребностях и свойствах человека: проворстве, уме (хитрости), любви.

Комедия дель арте воссоздавала животворный хаос за счет максимальной динамичности действия, поэтики перипетий, неиссякаемого потока словесных поединков, всевозможных переплетений и неожиданных изменений положений. Моделируя социальную реальность, она создала основные типы персонажей, организуемые в три группы: слуги, старики, молодые влюбленные. Старики представляли социальные нормы, устоявшиеся обстоятельства, слуги – карнавальное переворачивание (пародирование) нормы господ. Влюбленные выражали естественные потребности индивида. Персонажи комедии дель арте подразделялись на «благородные маски» – это Влюбленные (которые имели разные имена); «величественные» – Тираны, Педанты; ученые – Доктора; – и шутов, «дзанны»: Бригелла, Арлекин, Пульчинелла, Коломбина, Пьеро.

В связи с тем, что главной темой комедий становилась любовь, можно утверждать, что основными и центральными персонажами комедий дель арте являлись Влюбленные. На стороне Влюбленных были слуги (дзанны), «благородные» старики, против них – старые глупые богатые кушцы. Влюбленные занимали противоречивое положение в сценариях комедии дель арте. Но, являясь масками, они лишались импровизации, для них стали заранее придумываться тексты, что было не свойственно для этого театра. Речь Влюбленных строилась на правильном литературном языке, а не диалекте, как у всех остальных масок. Внешне они были с открытым лицом, без масок, в модном костюме, с утонченными манерами. Коллизия Он – Она становится исходной точкой действия. Каждый виток развития сюжета (отклонение от нормы – и возвращение к ней) совпадает в комедии дель арте с элементом нового узнавания персонажа. Особенностью комедии (по М. Кургинян) является многослойность сюжетных линий. Функции Он – Она могут взять на себя любые персонажи, в том числе и слуги. Любовь при этом остается основным человеческим чувством, ломающим соотношение маски и человеческой сути, что позволяло зрителю накладывать схему отношений на реальные ситуации жизни.

В дальнейшем художественная структура театра масок была преображена литературой (К. Гольдони и К. Гоцци), сложился некий условный образ комедии масок. К образу театра масок обращается и Л. Петрушевская.

В творчестве Л. Петрушевской, основанном, казалось бы, на бытоподобии и на воспроизведении социально определенных персонажей, можно выделить устойчивые типы. М. Липовецкий² связывает их с архетипами: Он – Она, Мать – Дитя, Сирота, Жертва и др. С нашей точки зрения, обобщение в персонажах достигается возведением их не только к архетипам, но и к устойчивым литературным образам, в частности, к маскам комедии дель арте.

Обращаясь к созданным в эпоху Возрождения маскам, Л. Петрушевская проявляет реалистическую эстетику – представление о силе жизни, о вечном ее хаосе, о вечном разрушении норм, связей. С другой стороны, она говорит о игровом «начале жизни», которое является и способом соучастия в неорганизованном потоке жизни (проявлением прихотливой свободы, инициативой человека), и проявлением несвободы человека, принятием социальной роли, стереотипа.

Л. Петрушевская не создает прямой парафразы театра масок, не строит фабулу по схеме комедии дель арте, она использует общий принцип – смену функций (масок) действующих лиц, создающую фабульные перипетии; сюжетный алогизм драматического действия, превращающий реальные коллизии в бытовой театр. Фрагментарность реальности, в которой нарушаются

причинно-следственные связи, реализуется, прежде всего, в её одноактной драматургии: «Квартира Коломбины» (1974–1981), «Бабуля Блюз» (1977–1986)³. Сценки жизни, во-первых, связывают монтажно не связанных в реальности персонажей, во-вторых, обретают семантику повторяемых, узнаваемых ситуаций, где персонажи представляют стереотипы поведения, социальные, бытовые, культурные маски.

Из многообразия типов комедии дель арте аллюзии направлены преимущественно на два типа: Влюбленных или слуг: прихотливые отношения персонажей соотносятся с разными игровыми формами, напоминают импровизации разных масок. Благодаря многоликости персонажей, пьесы Петрушевской остаются психологическими драмами, т.е. открывают в масках характеры.

Немногочисленные персонажи в пьесах Петрушевской представляют разные варианты социального поведения, они и носители социальных ролей, и маргиналы. Подлинность социальной роли персонажа автором выявляется косвенно. Главная тема цикла – проверка человека на естественное и индивидуальное чувство – Любовь.

Название цикла «Квартира Коломбины» создаёт ограниченное (сценическое) пространство частной жизни (современный эквивалент дома-квартиры), жизни женщины-маски Коломбины.

В центре первой пьесы цикла «Любовь» находятся персонажи, соотносимые с образами Влюбленных комедии дель арте в финальной ситуации, когда влюблённые преодолели препятствия для их соединения. Толя и Света – молодожены – возвращаются со свадьбы, где исполняли роль молодых Влюбленных со всеми внешними атрибутами: платье, туфли, кольца. Сюжет сценического действия выявляет не любовь, а неготовность к любви. Внешние причины несоединимости оказываются мнимыми по сравнению с внутренними.

В комедии дель арте препятствием для Влюблённых были родители, социальное неравенство, культурные запреты, соперники (соперницы). В пьесе Л. Петрушевской семейные препятствия ничтожны, более того, пространство для Влюблённых временно свободно. Мать Светы – современный вариант Педролино – в начале пьесы отсутствует, а появившись, провоцируя влюблённых на разрыв, только подталкивает их друг к другу.

Петрушевская даёт аллюзию на любовный треугольник, свойственную комедии дель арте. Света ревнует Толю к его студенческой любви Кузнецовой, которую по-прежнему любит герой. Влюблённая (Света) соединяет две маски – Она (любящая) и Коломбина – разлучница. Но любовный треугольник ломается Петрушевской. Кузнецова не любила Толю, она счастлива в своей, отдельной от персонажей пьесы жизни. Поэтому роль коварной Коломбины Свете не подходит, она сама становится жертвой не влюблённого в

неё Возлюбленного, и потому он предстаёт не благородным персонажем, а Пьеро и Арлекином: одновременно он жертва равнодушной к нему и успешной в жизни Коломбины – Кузнецовой и коварный обманщик Светы, на которой женится без любви.

Причины нелюбви не сводятся к любовным отношениям – они за их границами. Толя находится в положении «слуги», провинциала, которому трудно занять свое место в жизни. Он неоценен, ощущает свою ненужность, нелюбовь женщины (Кузнецовой), в связи с этим, одинок (Пьеро). Гуманизм пьесы Петрушевской связан с тем, что одиночество и социальное ощущение может быть побеждено состраданием, любовью в широком смысле.

В пьесе «Лестничная клетка» в отношениях Он – Она находятся три персонажа. Мужской тип раздваивается: героиня, идя на свидание по объявлению, встречает не одного, а двух мужчин (Арлекина и Пьеро: Юра более сентиментален, способен к сопереживанию, Слава – прагматичен и пессимистичен.). Галя для них становится Коломбиной, над которой можно подшучивать (над желанием выйти замуж, родить ребенка). Роль шутов, слуг проявляется как в жестах (ремарка – «Нежно целует ей руку, она не дает, целует ей полу пальто»), так и в фразах, когда Юра искажает звучание слов (Юра (тонким голосом) «Угадай! Кте эте?»).

По ходу действия Юра и Слава меняют роли, шуты на некоторое время надевают маски Благородных, стремясь успокоить Галю, подталкивая к благородному поступку, (забрать мать из больницы). Благородные маски появляются в разговоре о смерти (Юра: «Завтра проснешься и вспомнишь. Вспомнишь, замечтаешь, а меня уже нет»). Ни роль Влюблённых, ни роль Благородных не закрепляется в поведении персонажей: с появлением соседки персонажи снова превращаются в шутов (Юра: Добренький вечер. Слава: Здравствуйте (кланяются в пояс)).

Перипетия связана с отказом героини играть роль влюблённой, она переодевается в халат и тапки и, вынося еду и водку, не впускает шутов в свой дом-квартиру, надевает маску Коломбины, присущую прочим женщинам, «Галинам». Галя не разрушает претензии слуг-шутов на игровую любовь, не верит в высокую любовь, потому и отказывается играть роль Влюблённой, возвращается в реальный мир, Модели поведения различных масок, сочетающихся в персонажах, свидетельствуют о неоднозначности современного человека, его многоликости. В зависимости от ситуации, он может вести себя благородно, быть шутом или играть роль Влюбленного. В связи с многоликостью современного человека мир предстаёт в разрушенных отношениях: любовь становится недостижимым идеалом. Несовпадение маски в фабуле с ролью в сюжете вызвано и экзистенциальными причинами – ощущением

временности, зыбкости человеческой жизни: музыканты-шуты оказываются музыкантами на похоронах, слугами смерти.

В пьесе «Анданте» персонажи более близки к маскам – имеют условные имена: Май, Бульди, Ау. Мужской персонаж – Май сочетает в себе несколько масок: Господин (дипломат) благородный, умный, с другой стороны, Купец, богат, может содержать двух женщин: Бульди, Ау. Статус Господина не подтверждается: квартира, в которую он возвращается, сдается Ау, ему приходится сталкиваться с бытовыми проблемами. Маска Влюбленного (любовный треугольник), но он в центре ссоры, любви в высоком смысле нет, возникает необходимость прибегать к таблеткам, чтобы обрести гармонию.

Роли персонажей четко не определены, хотя отношения находятся в рамках любовного треугольника. Ау, снимающая квартиру Мая, – четвертый персонаж, не разрушающий логику любовного треугольника, а его дополняющий. В связи с этим можно сказать, что отношения Он – Она представлены как уже разрушенные, Май (Он) становится Арлекином для раздвоенного образа Она – двух Смеральдин, в отношении которых включается Ау – Коломбина, дополняющая их отношения. Вариативность женских образов не восстанавливает схемы отношений Он – Она, высокий образ снижается до масок слуг, где и возможна вариативность. Каждый последующий женский образ повторяет предыдущий, в связи с этим образ Она делается наиболее условным.

В пьесе «Квартира Коломбинь» персонажи казалось бы выведены из социально-бытовой конкретности в заведомо условную реальность театра, что подчеркнуто именами. Коломбина, Пьеро, Арлекин – это маски слуг. Реальная функция не высока, ценима самими персонажами – они люди искусства (Арлекин – режиссер театра, Коломбина – ответственный работник с молодыми специалистами, Пьеро – молодой актер). Человеческая сущность прикрывается маской культурных ролей, не только бытовым театральным поведением, но эстетизацией низкой жизни, при этом эстетизация оценивается Петрушевской как утрата естественности, ложь, приводящая к абсурду. Искаженное представление о любви проявляется в том, что персонажи путают свои маски: Она (Коломбина) – Он (Арлекин), Он (Арлекин) – Она (Пьеро – Маня), Она (Коломбина) – Он (Пьеро – Ваня).

В сюжетной ситуации пьесы смешивается театр и жизнь: персонажи убегают в театр от прозы жизни, но не освобождаются от неё (вынуждены ходить в магазины, отношения в театре построены на социальных ролях – режиссер и актёр зависимы от функционера), и тогда герои театрализируют бытовую реальность, вводя в жизнь театральные тексты, имитируют любовь по шекспировской модели и, одновременно создавая социальный театр, испол-

няют социальные роли, при этом нарушая амплуа комедии дель арте. Пьеро (синоним непрактичности) приходит просить роль у режиссёра и оказывается жертвой женщины, использующей своё положение (современная трансформация Коломбины). Коломбина берет инициативу на себя, используя социальное положение, строит театрализованную ситуацию любви, предлагая разыграть сцену по «Ромео и Джульетте», при этом неспособность современного Пьеро сыграть любовь приводит к смене ролей, Коломбина играет Ромео, Пьеро должен играть Джульетту.

Поведение Коломбины объясняется не только социальной ролью, но и потребностью в любви. Театральные роли позволяют персонажам прикрыть противоречивые мотивы их отношений, выдавать себя за героев трагедии будучи персонажами комедии. Пьеро осознаёт неготовность играть высокую роль, но Коломбина пересочиняет их игровые отношения: Пьеро беден, но Коломбина угрожает рассказать мужу, что он пришел с цветами. Игровая любовь Пьеро и Коломбины подменяется телесной имитацией страсти (Коломбина: *Послушайте, как у меня бьется сердце* (С. 263); *«Давайте померяем, у кого ладошки больше, у вас или у меня?»* (С. 264)).

Смена театральной роли приводит к перемене реальных жизненных ролей. При появлении Арлекино Коломбина выводит Пьеро из-за ширмы в *своих* вещах – платье и туфлях, и Пьеро перевоплощается в девочку из реальности: *«Меня зовут Маня... А я в театр всегда первая прихожу. Я все ваши спектакли видела»* (С. 267). Пьеро занимает место Коломбины в отношениях Коломбины и Арлекина (*«Пьеро протягивает руку как для поцелуя, Арлекин крепко пожимает руку Пьеро, тот в ответ жмет еще сильнее»*).

С появлением Арлекина начинается репетиция новых ролей. Арлекин, взяв на себя функции маски Влюбленных (*«А вообще целуются вот так. Показываю! Целует Пьеро, Отодвигается»* (С. 268)), выступает в роли «свертателя» и действием разрушает «высокую» любовь роли, только что сыгранной Пьеро в репетиции.

На всех уровнях отношений между персонажами любовь воплощается как игра. Игровой характер любви свидетельствует об утрате истинного смысла этого чувства в современном мире.

В пьесах Петрушевской двойная театральность: персонаж надевает маску, имитирует «высокие» или «низкие» схемы поведения, помимо того он сам исполнитель социальной роли, несвободен от судьбы. Жизнь уподобляется театру: импровизация, игра в ней – временны, хотя и возобновляются, отсюда цикличность эпизодов, вариативность картинок действительности.

Усиление условности поведения и чувствования персонажей приводит к изменению жанровой семантики пьес. Первые две пьесы можно назвать пси-

хологическими драмами, в которых театрализация происходит от несовпадения поступков персонажей и их внутренних мотивов. Третья пьеса приближена к трагикомедии, в бытовой жизни человек обречен быть маской и шутком. Четвертая пьеса – это драма абсурда, где абсурд – это несовпадение поступков человека и их результатов, отсутствие смысла существования.

Литература

- ¹ Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Академия наук, 1954. 268 с.; Кургинян М. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964.
- ² Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10. С. 231.
- ³ Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 т., Т. 3: Пьесы. Харьков; М.: Фолио; ТКО АСТ, 1996. Далее цитируется это издание.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА РОЖДЕСТВЕНСКОГО РАССКАЗА В НОВЕЛЛЕ А. БИТОВА «БИТВА ПРИ АЛЬФАБЕТЕ»

Н.С. Гулиус
Томск

Новелла «Битва при Альфабете» входит в состав новелл цикла «Преподаватель симметрии» (1986), ознаменовавшем в творчестве А.Г. Битова качественно новую прозу: прозу, трактуемую как явление постмодернистской поэтики и эстетики. В основе цикла лежит проблема мистификации текста, история якобы перевода английской прозы, воспринятой носителем русской культуры.

Новелла воссоздаёт английский образ жизни в другой культурной среде (Париж) Варфоломея Смита – англичанина-католика смешанных кровей, клерка энциклопедической редакции, художественного и литературного редактора дополнительного тома энциклопедии. В частной жизни он – отец семейства, живущий реальными проблемами массового человека. Вместе с тем Варфоломей становится соучастником Большой истории – он убегает в мир «Британики», где оживает английская история и где Варфоломей редактирует тексты. Новелла является метафорой жизни человека современной цивилизации; в отличие от древних цивилизаций, где завоевания были в действительности, современный человек живёт в виртуальном мире.

Архетипической жанроопределяющей основой новеллы «Битва при Альфабете» является жанр рождественского рассказа, который в мировой литературе нашел воплощение в десятке различных жанров, начиная с духовных песнопений, высокой духовной лирики, профанной трактовкой в народной театральной культуре (пантомима, вертеп...) и заканчивая собственно литературными обработками.

В английской литературе жанр рождественского рассказа восходит к жанру рождественской пантомимы и связан, в первую очередь, с именем Ч. Диккенса, «изобретателя» английского рождества («Рождественская песнь в прозе», «Рождественские повести» (1843–1846)). Хотя существует и русская традиция рождественского рассказа в творчестве Н.В. Гоголя («Ночь перед рождеством» (1830) – вера в осуществление человеческой мечты), А.П. Чехова («Ванька» – открытие трагического не как страшного, исключительного, но как будничного – «прозаическая трагедия»), в творчестве Л.Н. Толстого («Чем люди живы» (1891)).

Считается, что канун рождества – это время чудес, время, когда духи и чароден вмешиваются в повседневную жизнь. По традиции в духов день избирался Лорд Безобразий – глава пира дураков – распорядитель рождественских увеселений: именно ему предстояло обеспечить непрекращающуюся смену развлечений и забав¹.

Рождественская английская пантомима – вид народной драмы – имеет в своей основе сюжет одержания победы над противником, которого убивают рождественские морозы. А весеннее возрождение природы к жизни (ведь канун рождества соответствует зимнему солнцевороту) символизируется «воскрешением» погибшего благодаря вмешательству доктора. Пантомимы как жанр оформились во времена крестовых походов: главный герой неизменно звался Св. Георгием или Королем Георгием, а противником его выступал Турецкий рыцарь. В список действующих лиц входили: Знахарь, Отважный солдат, Юрист и пр. Злодеям зачастую присваивались имена реальных исторических деятелей: Оливер Кромвель, Наполеон.

Истоки праздника лежат в языческом культе «умирающего и воскресающего бога». С рождеством связано представление, что ничто живое не умирает, а лишь временно покидает этот мир, чтобы появиться в нем, родившись повторно. Основной семантический комплекс, вычленяемый в мифологеме христианского рождества, представляет собой переплетение мотивов чудесного рождения от непорочного зачатия и смерти-возрождения.

Во всех странах Рождество – семейный праздник, его стараются провести в кругу семьи. Сам обряд устраивать и наряжать елку – не новогодний, а рождественский, так как елка – символ неувядающей жизни, а будучи украшена зажженными свечами, она служит символом духовного света.

Действие новеллы «Битва при Альфабете» происходит в канун католического Рождества (25 декабря) – центрального праздника католической культуры. С христианством в кругозор общеевропейского мира вошла мифология специфического типа: «если языческий бог или герой вплетён в безличный круговорот космических циклов и выбор между приятием и неприятием для него в принципе невозможен»², то в христианских мифах в центре стоит как раз проблема личного выбора и нравственной ориентации (центральная проблема творчества Андрея Битова): на место Бытия становится самознание, на место космологии – этика.

Внешне новелла построена по канону рождественского рассказа: в основе новеллы «Битва при Альфабете» лежит идея самоопределения героя в канун рождества – Варфоломею предоставляется шанс проверить себя сакральными истинами любви и жизни-смерти. Таким образом, ситуация будничной жизни накладывается на ситуацию рождества и должна обнаружить либо

соответствие, либо несоответствие фундаментальному смыслу рождества – торжеству духа.

Варфоломей по сюжету новеллы уподобляется Мессии или Демиургу: сюжет составления дополнительного тома энциклопедии воспроизводит сюжет сотворения мира. Претензия на мировое господство объяснена в новелле посредством экскурсии в историю семьи.

Место действия новеллы «Битва при Альфабете» – Париж, но косвенно (Варфоломей – англичанин) возникает образ английской империи в период её постепенного превращения в маленькое островное государство, которое становится моделью общечеловеческой культуры и истории.

В прошлом семья коренных англичан Смитов (типичная английская фамилия) – Варфоломей, его брат, отец и мать – жили в Лондоне. Карта Британской империи, на 3/4 зелёная (зелёный на карте мира – цвет Британской Империи), висела над кроватями двух братьев. Старший мечтал странствовать, а Варфоломей – царствовать.

Варфоломей, англичанин-католик, практически выгнанный со своей семьёй из Великобритании по политическим причинам (связь с болезненным отделением Ирландии), островитянин с континентальной психологией, переезжает на континент, родину энциклопедии. Потеряв связь с малым островком национальной культуры, каждый человек становится человеком мира, с «континентальным сознанием», но без претензии власти над миром. Варфоломей берёт на себя работу по дополнительному тому энциклопедии. Здесь он чувствует себя царём, владыкой мира, он убегает в мир иллюзий энциклопедии, мир культуры, симулякров, происходит симуляция реальности посредством образов «Британики».

Игра в Творца, с одной стороны, смешна, с другой стороны, редактирование текстов соотносимо с кровавой историей войн, где создаются и распадаются империи (Короля Георга, Александра Македонского, Римская, Наполеона, Великой Британии, СССР...).

Этимология имени Варфоломея предопределяет смысл жизни и деятельности. «Варфоломей – в переводе с арамейского «сын Толмая», один из 12 апостолов Иисуса Христа, проповедовал христианство в Индии и Аравии, где он претерпел мученическую смерть через распятие вниз головой. Варфоломей англичанин³, Bartholomeus Anglicus, английский францисканец, живший в XIII веке, составивший в 19 книгах в 1260 г. энциклопедию отцов церкви и философов – «De proprietatibus rerum». То есть смена буквального преобразования жизни (и расплаты за это) властью над текстами о мире очевидна в истории человечества: от апостола до книжника, в XX в. книжник превращается в Смита.

В реальности Варфоломей один из авторов «Британики» – англо-американской энциклопедии, хотя фамилия героя (семейное имя) Смит – Smyth – «кузнец» – распространённая фамилия, указывающая на массовидный характер героя, связана с мотивами демиурга, создающего, куящего свой собственный мир. Ощущению особой миссии отводится больше половины новеллы: «Варфоломей в своём царствовании обладал властью, которой человечество не знало во всю свою историю»⁴.

В работе над энциклопедией, над текстами Варфоломей обретает иллюзию власти над миром – он «король мира» (вносить или не вносить статью в энциклопедию, сохранить или уничтожить какое-то явление прошлого, то есть превратить это явление в симулякр).

В новелле воспроизводится и театр жизни, где герои разыгрывают не только текст, но власть над миром – ложную, потому и соотносимую с рождественской пантомимой, где перед вхождением в жизнь подлинного Спасителя властвуют ложные истины.

Жизнь Варфоломея имитирует жизнь королевского семейства, где действует он сам, Варфоломей-Единственный (исключение возможности продолжения царствования?), его королева Мадлен, мать (вдовствующая королева), наследный принц (сын Варфоломея, баловень судьбы и наркотиков) и племянник Варфоломея (сын отыскавшегося брата), что соответствует присвоению ролей в рождественской пантомиме.

В реальности Варфоломей создаёт мир семьи, переносит в Париж традиции Британии («Мой дом – моя крепость», – скажет он доктору Форцепсу и начнёт рубить ёлку на Рождество из собственного палисадника), проявляет себя как заботливый семьянин.

Поэтому третий уровень жизни – бытовой, реальный – прорастает через театр жизни и через виртуальную реальность текста. В канун Рождества Варфоломей вовлекается в реальные жизненные ситуации, хотя он забывает о существовании праздника, о приезде лучшего друга доктора Форцепса: вдовствующая королева-мать нуждается в коляске; хитрый Гарун-аль-Рашид отказывается отдать денежный долг, на который Варфоломей планировал приобрести коляску; в редакции дополнительного тома энциклопедии возникает серьёзная проблема вынужденного сокращения общего объема словника и иллюстраций...

Определяющей становится судьба ребенка – Варфушеньки, который подворачивает ногу. Жизнь ребенка в христианстве трактуется как «дар божий», душа ребенка боговдохновенна. А потому о чистоте души взрослых судят по их отношению к детям. Возникшие проблемы разрешаются в семейном кругу: долг принесли, но Варфоломей «его прощает»; находятся деньги на при-

обретение коляски. Кстати оказался приезд доктора Форцепса, который не только помогает срубить елку в палисаднике Варфоломея, но и вылечивает ногу племяннику, спасает жизнь ребенку. Варфоломей вновь восстанавливает отношения с женой Мадлен, и целуются они под веткой омелы по старинному рождественскому английскому обычаю...

Казалось бы, к концу новеллы Варфоломей осознаёт, что жизнь выламывается за пределы словника энциклопедии, он осознаёт значимость реальности, значимость своей семьи, ребенок выживает, в быту происходит новое рождение живой жизни. Но в середине семейного праздника Варфоломей исчезает в своем кабинете, где продолжает работу над энциклопедией. Важно при этом, что он вводит в словарь слово «абажур» – знак бытовой реальности, тем самым обозначая и уровень притязания на престол – быт, а не Бытие. Однако сам он уходит в текст от быта.

Возникает модель культуры, сохраняющей прошлое (консервативный тип культуры), с другой стороны, убегающей от реальности в её знаки, фетиши, симулякры, во власть которых и уходит маленький человек. Эти знаки, фетиши лишены сакрального смысла (ср. энциклопедию и Библию) и сомнительно обозначают реальность усилиями маленького человека. Снижается сакральный смысл праздника Рождества Христова, чуда не происходит.

Литература

¹ См.: Большая книга Рождества. М., 2000. С. 217.

² Манн Ю. Миф // ЛЭС. М., 1987. С. 224.

³ Христианский энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1. С. 335–336.

⁴ Битов А.Г. Человек в пейзаже. М., 1987. С. 384.

ТРАНСФОРМАЦИИ АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Т.Н. Маркова
Челябинск

Мнения современных исследователей относительно жанровой природы утопии и антиутопии разошлись по двум полюсам. Одни считают эти жанрообразования разновидностями утопии (В. Чаликова, В. Шестаков, Г. Моррисон), другие выделяют антиутопию как самостоятельный жанр со своей историей и традициями (Н. Арсентьева, А. Зверев, Б. Ланин). В научной литературе и критике можно встретить немало слов-заместителей, синонимичных термину антиутопия: негативная, или сатирическая, утопия, теодицея, какопопия, дистопия, роман-предупреждение, что свидетельствует о размывости жанровых границ изучаемого феномена.

Антиутопия возникла в качестве корректива утопии, но никогда не сводилась к сатире на конкретный проект, предпочитая иные формы полемики. Она вписывает утопический проект в логику реальной жизни и бесстрашно предъявляет результаты этого эксперимента. Антиутопия – это художественная модель осуществленного утопического идеала, демонстрирующая последствия социально-утопических преобразований. События в антиутопии локализованы во времени и пространстве. Они происходят *после* грандиозного катаклизма (войны, переворота, экологической катастрофы) в отдельном, закрытом, *изолированном* от остального мира месте. Антиутопия персоналистична. Картина будущего рисуется изнутри, видится и проживается героем-повествователем. Антиутопия нового времени вобрала в себя художественные открытия классического социально-философского и психологического романа: трагедийный конфликт, нравственный выбор героя, философский потенциал. Ее семантическое ядро овеществляется как в форме романа, так и в форме повести, рассказа, притчи, философской сказки. При этом антиутопия, став литературой, не утрачивает связь с философией, напротив, возводит ее в новое качество, становясь нетрадиционной формой философствования.

В противоположность утопии она не только отрицает возможность идеального общества, но исходит из убеждения, что любые попытки построить произвольно сконструированный «справедливый» общественный строй приводят к катастрофическим последствиям. По мере того как идеал обретает

статус практической цели, он неизбежно превращается в догму, в идола, требующего жертвоприношений. Жертвой же всегда оказывается живая жизнь, не вмещающаяся в прокрустово ложе логической конструкции, схемы. Парадокс утопической идеологии в том, что возведенная в Абсолют идея просто обречена на то, чтобы превратиться в свою противоположность.

XX в. дал множество вариантов принудительного спасения человечества – от футуристических манифестов тотального разрушения до создания Коммунистического Интернационала и Третьего Рейха. Катастрофическая динамика минувшего столетия превратила многие из пророчеств писателей в чудовищную реальность. Проекты «справедливого» мироустройства обернулись массовыми репрессиями и концентрационными лагерями, тотальным террором и насилием. Тщеславные претензии человечества на господство над силами природы и мироздания обернулись трагической гримасой. На исходе столетия реальной угрозой существования человечества как биологического вида представляется не столько даже атомный апокалипсис, сколько медленное, но неуклонное сползание в экологическую катастрофу.

Современных писателей привлекают темы биоинженерии, наркотического гипноза, идеи параллельных миров, виртуальных реальностей, власти «масс-медиа», зомбирования и других способов манипуляции человеческим сознанием. Эксплуатация классической жанрово-композиционной структуры антиутопии в современной ситуации чревата эпигонством. Пришла пора говорить об *антиутопизме* как пафосе произведений самых разных жанров, об антиутопизме как проявлении (отражении) рубежного сознания. Эсхатологическая традиция русской историософии предопределила критическое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. На рубеже тысячелетий в русском национальном сознании, в основе которого изначально заложена антиномия эсхатологизма и утопизма, необычайно активизировались апокалиптические идеи. Сохраняя функцию предупреждения и важнейшие элементы структуры (хронотоп, субъектный строй, формы условности), современная антиутопия развивается по пути сращения и скрепления (контаминации) с другими жанрами и одновременно дробится на подвиды.

Ближе других к классическим опытам футурологической диагностики стоит социальная антиутопия, экстраполирующая реалии в устрашающем тоталитарном антураже, в гротесковой форме, часто с сатирическим пафосом (роман В. Войновича «Москва 2042», повесть В. Пелевина «День бульдозериста»). Технократическая антиутопия противостоит наивно-технистским иллюзиям и идеям неукротимого прогресса («Покушение на миражи» В. Тендрякова, «Записки экстремиста» А. Курчаткина). «Руссоистская» ан-

тиутопия демонстрирует бегство от смертельной опасности, которую несет город, или вынужденное возвращение к первобытному существованию в результате гибели цивилизации («Последняя пастораль» А. Адамовича, «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской). Гипотетически возможно выделение экзистенциальной антиутопии, представляющей метафизическую трактовку времени и пространства (повесть «Лаз» В. Маканина).

Количественное и качественное многообразие литературных текстов конца века свидетельствует о том, что возможности антиутопии (и семантические и жанрово-композиционные) далеко не исчерпаны, более того, она обнаруживает изрядные способности к модификациям. Функциональное переосмысление присущих ей способов жанрового моделирования связано в первую очередь с отказом от основных постулатов философского рационализма – познаваемости, разумности, эволюционности. Кризис рационализма отразился в структуре антиутопии, которая утратила жесткую идеологическую альтернативность, базовую социальную антитезу и сдвинулась в сторону текучести, *вариативности*. Эпистемологический кризис в свою очередь обусловил замену объяснения – экспликацией, доказательств – предъявлением множества модусов бытия-в-мире.

Традиционный для антиутопии конфликт верха и низа приобрел очевидную *полисемантичесность* («Маскировка» Ю. Алешковского, «Зияющие высоты» В. Зиновьева, «Записки экстремиста» А. Курчаткина, «Лаз» В. Маканина). Принцип полярности бинарных оппозиций уступает место качественному новому. Современная антиутопия предъявляет не противоположный, а просто другой, иной мир. Не мир после катастрофы, а мир *после будущего*, потому что конец истории уже наступил. Это новая точка отсчета (начало после конца), демонстрирующая парадокс эволюции, когда ускоренное движение вперед оборачивается провалом в архаику. Опыты радикальной социальной хирургии по удалению верхних, культурных слоев общественного сознания, диагностированных как заблуждения, ошибочные точки зрения, приводят к обнажению темного бессознательного. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое. Такое возвращение к первобытному состоянию дано у Маканина («Лаз»), у Петрушевской («Новые Робинзоны»), у Т. Толстой («Кысь»).

В конце XX в. произошел глубокий цивилизационный сдвиг. В недрах мировоззрения, ориентированного на овладение внешним миром посредством логики, родилось представление о возможности манипулировать природой самого человека, а значит, возможности превращения человека в функцию, мыслящей личности – в зомби. Антропологический скептицизм конца века привел к рассеиванию, расщеплению, убыванию характера, *деперсонализа-*

ции. В новых условиях антропоцентризм антиутопии, защищавшей индивидуальность от унификации, сменяется *феноменологическим* подходом к человеку. Я «феноменологического» человека, единичного, автономного, «человека как он есть» становится альтернативой социальной и исторической личности и главным объектом исследования художников конца XX в.

Современные писатели настойчиво ищут *нетрадиционные формы* для раскрытия тех тенденций, которые могут противостоять идеологии. Если в классической антиутопии идеологической сфере противопоставлялась телесная, чувственная – секс, любовь, эротика, то сегодня – подсознание, инстинкт, интуиция, а также воображение и фантазия. Моделирование иного мира происходит в человеческом сознании (сны, полет, переход из одной реальности в другую). Альтернативой тоталитарной идеологии выступает не другая идеология, а иррациональное в психике, биологические импульсы, креативные способности человеческого сознания.

Представление о мире как о хаосе находит выражение и в языковой структуре произведений. Это проявляется в максимальном использовании семантических возможностей слова, его многозначности, неожиданного (гардак-сального) контекстного употребления, квазиноминации, пародийности как способе осмысления явлений социальной действительности. К числу новых форм следует отнести и широкую экспансию кинематографических приемов. Сюжет современной антиутопии выстраивается преимущественно за счет зрительных образов: динамично мелькают эпизоды, преобладает крупный план, почти нет описаний, монологи и диалоги вытеснены за кадр. Сценарный монтаж фиксирует события, происходящие в настоящем времени повествования, и предьявляет обрывистый видеоряд сюрреалистических картин. Одним словом, формотворческие устремления современной антиутопии свидетельствуют о ее неисчерпанных возможностях и нерастратенной энергии внутреннего обновления.

АНТИНОМИЯ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

И.И. Плеханова
Иркутск

Антиномия, т.е. противопоставление равноправных, но взаимоисключающих начал, казалось бы, наименее приемлемая характеристика пространственно-временного континуума. Но эти неразрывные формы бытия материи обладают разным ценностным потенциалом в восприятии разных культур и творческих индивидуальностей. Русская традиция, в отличие от европейской, обращённой к проживанию времени («фаустианская душа», по О. Шпенглеру), основой самоопределения полагает чувство пространства. Тема «русской земли» пронизывает историю литературы, но и обретение личной судьбы изначально связано с выбором и освоением перспективы, когда направления движения указывает надпись на камне. И сейчас сама история мыслится как «некое общее, никогда не прерывавшееся пространство», которое, «как метафизическое, существует сопротивлением русской самобытности и борьбой за самобытность»¹. О приоритетности простора перед темпоральным началом свидетельствуют хрестоматийные поэтические формулы, как трагически безысходные («Ночь, улица, фонарь, аптека...», А. Блока, 1912), так и патетические: «Привлечь к себе любовь пространства, // Услышать будущего зов» («Быть знаменитым некрасиво...» Б. Пастернака, 1956). Образ времени вообще имеет тенденцию к выражению себя в языке через пространственные ассоциации², что говорит об изначальном синкретизме восприятия. Но историческая тенденция такова, что переориентация на ускорение истории привела в советской культуре к «панибратскому обращению со временем»³, а в последние годы – к отчуждению от самого исторического чувства. В XX в. художественное сознание играет онтологическими характеристиками, сообщая пространству черты времени (относительность проявления) и наоборот (у Хроноса обнаруживается безусловная дискретность, статичность и обратимость). Но знаменательно, что пространство теряет позитивный, т.е. витальный, ореол («Москва – Петушки» Вен. Ерофеева), прежняя оппозиция «сакральное – профанное» связана не со спасительной силой центра и верха, напротив, именно пограничные окраины России – прибежище света и вечной весны («Немец» Н. Сакур), а сами просторы страны «высосали» силы народа («Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Ма-

канина). Диалог с объективной природой прерывается, но координатой самоопределения становится стихия времени, историческая составляющая которого поглощается личным опытом, а память (индивидуальная и социальная) представляет конкретные перипетии неизменной судьбы. В результате разделение на прошлое, настоящее и, тем более, будущее имеет условный характер, а текучесть только подчёркивает неизменность. Мерой времени становится человеческая судьба, т.е. исполненная жизнь, в которой сам образ существования не меняется. Антиномия пространства и времени предстаёт как дуализм несвободы и samozавершённости.

Такова формула поведения героев реалистической прозы Т. Толстой (сб. «На золотом крыльце сидели», 1987). Это повествование о двуплановости существования: о недостоверности реального и недостижимости подлинного, о дрящемся времени несостоятельности, которое делает фиктивной саму жизнь во всех её подробностях, и буксующем времени мечты и надежды – время и пространство одинаково обесценены. Герой рассказа «Круг» надеется на случай и испытывает его как возможность открыть новую перспективу с помощью новой женщины, всякий раз это попытка вырваться из системы координат через превращение цифровой метки на простыне в номер телефона, но поиск шифра свободы заканчивается ничем, поскольку не обусловлен собственным внутренним движением, тем временем пространство сжимается, как шагреневая кожа. Женщинам дано на миг разорвать пути пространства в чужом городе («Вышел месяц из тумана»), но возвращение назад становится водворением в колею судьбы. Женщина может быть автономна от власти времени и самих обстоятельств, несмотря на все несчастья («Самая любимая»), что и составляет особую игру личного существования с объективной тенденцией к разрушению («Река Оккервиль»). Реальная, но неведомая всем Оккервиль (сама река – символ и параллельного времени, и границы бытия, то ли Стикс, то ли речка Смородина) – образ близости экзистенциального существования, но являет оно себя неузнаваемым, особенно в бытовой трансформации. Встреча поклонника со старой певицей отпугивает его вакханалией грубых страстей, исходящих от предполагаемого «живого трупа»: очевидно, что пространство только мыслимо, а время – живо, но одинаково недостоверны и быт, от которого герой отчуждён, и идеальные фантазии. Время может быть и «законсервировано», например, в образе шляпки, украшенной плодами всех годовых сезонов, а носительница этого богатства переживёт трёх мужей, всё ещё разыгрывая несостоявшийся роман молодости («Милая Шура»). Нереализованная судьба делает фиктивной силу самого Хроноса. Даже в описательной прозе («Йорик»), где пространство объективно, целостно и – статично, оно копит дискретное время,

как банка с пуговицами и прочей вещной мелочью. Эти осколки памяти ассоциируются с обрывками песен – «мир крутится, вертится, хочет упасть», – но прошедшее цепляется за малые подробности, например, за пластинки китового уса, как прежде мир держался на трёх китах – так замершее пространство останавливает время. Но очевидно, что «остановившееся», «законсервированное» объективное время – только производное авторских ощущений, что можно было бы объяснить мировосприятием периода «застоя», то есть не застывшей, а остывшей истории, когда складывалось содержание сборника рассказов.

Но художественное сознание последних лет вообще упраздняет время как самостоятельный фактор, что свойственно не только постмодернистскому релятивизму, но, в особенности, метафизической прозе, для которой подлинной ценностью обладает только мыслимый образ мира. У В. Отрошенко и время, и пространство в равной степени объективируют игру творческого сознания и в равной степени относительны на фоне единственного абсолютного факта – неизбежности человеческой смерти. Соответственно, героем этой прозы становится не характер, а сознание, которое постулирует своё знание, доказывая фиктивность всего внеположенного в отношении себя. У Отрошенко это сознание игрока-авантюриста (мистификатора, дирижёра движущихся войск и оркестров), герои подвергают сомнению самые незыблемые постулаты – достоверность истории («Прощание с архивариусом»), безмерность бесконечности («Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия»). Антиномия времени и пространства проявляется здесь как соперничество слова и образа, текста и фотографии, мнения и факта. Фантасмагорический герой с комической фамилией Кутейников затеял тяжбу с фотографом за помещение, в котором они пребывают в разное время, но – оба правы, поскольку находятся каждый в своём настоящем (игра смысла – в ныншнем как подлинном). Это спор, где каждый отрицает изменчивость: фото запечатлевает и опечатывает миг, слово постулирует всеприсутствие всех моментов существования в единой статике настоящего, неделимого круга, где пространственный образ (круг) – только модель вечности. Вечность как непрерывное настоящее упраздняет время, а статика реального пейзажа, десятилетиями созерцаемого из окна архивариуса, как будто подтверждает умозрительную истину. В структуре повествования тоже идёт тонкая игра: подробности быта (адреса, узнаваемые подробности) как будто настаивают на неизменности, но в итоге сам идеолог перед лицом смерти отрекается, провозглашая отсутствие извечного миропорядка. Так уничтожение личного времени мигом упраздняет вечность. В рассказе «Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия» герой, смешавший в своей биографии все сакральные простран-

ства (Россия – Италия – Франция – Англия – Гималаи), отрицает архетип странствия как формулу обретения судьбы и освоения мира. Авантюрист, т.е. плут, человеческий символ подвижности, ставит под сомнение идею вечных превращений (переселения душ с сохранением прежнего знания) и безграничность Единого, которого «едва хватило на весь этот пёстрый балаган воплощений», – а вместе с ним и время как фактор бесконечной изменчивости. Для героя обладает ценностью только идея покоя (т.е. автор предлагает через него ещё один вариант идеи вечного неизменного настоящего), ибо он есть не смерть, но воспроизводство одной и той же судьбы – способности родиться всякий раз одним человеком – профессором истории тамбурмажорского искусства. Но это судьба мудреца, управляющего ритмом самого движения, так идея устойчивого и упорядоченного в своём движении времени остаётся достоянием трикстера. То ли время падает в цене, то ли растут акции этого героя, но его судьба становится мерой бытия. Судьба – не рок, а определение и избывание миссии, а миссия состоит в постижении и высказывании тайны. В третьей повести цикла, который многозначительно назван «Персона вне достоверности», герой, меняющий маски, отстаивает идею фиктивности целого мира («Тайна жалонёрского искусства, или Разоблачение доктора Казина»). Само пространство проявляет себя в результате мастерских перестроений на поле воинской массы, этой «восхитительной игрой» дирижируют жалонеры, «ощутители пространства». Эта игра, «некое самодостаточное искусство», – диалог с пространством, которое само по себе лишено воли, зрелище его преображений демонстрирует отсутствие устойчивости, а миссия человека состоит в том, чтобы придать величественной иллюзии очевидность. Так Ничто, или Божественное Всеединое, являет свои грани человеку через своих избранных, в его воле сообщить о себе через «чувство пространства и власть внушать это чувство».

Но конечная истина запечатлевается как представление из Ничего страниц мистических трактатов, которые выбирают себе «авторов», поскольку Бытие – не Книга, а не до конца проявленный Текст, а его целостность представляется фрагментами, т.е. дискретно. Так вечное (время) являет себя через пространство, но это условное пространство слова, пространство знания, принадлежащее не жрецу, не мистагогу, а мистификатору, который благодаря игре превращений задержался во времени историческом и делится откровением на пороге смерти. Личная смерть остаётся абсолютной точкой, а антиномичность времени и пространства являет себя как независимость личного времени от пространственной череды воплощений, что позволяет дать оксюморонное определение личного существования как «устойчивого фантома», т.е. единства статики и расселинности, дискретности и фиктивности. Антаго-

низм жизни и смерти снимается игрой представлений, использованием старой оппозиции сна и бодрствования, в которой сон – неуничтожимая внепространственная вечность, а бодрствование – недостоверное явление времени и конкретного пространства («По следам дворцового литавриста»). Когда музыкант упраздняет достоверность целого мира, это объективное свидетельство победы временного над материальным не только в его сознании, но и в авторской концепции. В этом движении к дематериализации мира проза В. Отрошенко оказалась радикальнее метафизической поэзии, поскольку полностью отказалась от личностной определённости, которую не может позволить себе лирика, ведь сознание философствующего трикстера столь же условно, как и его идеи условности проявления бытия. Но само начало стихов поэта – «Мне кажется, со мной играет кто-то» («Игры и шалости», Б. Ахмадулина, 1981) – свидетельствуют, что «я» ищет персонифицированного, т.е. обладающего некоей пространственной определённой, образа, который может быть образами пушкинской поэзии, а можно «вести игру, где действуют река, // пустое поле, дерево, старуха, // деревня в три незрячих огонька» («Сумерки», 1962). Как представляется, суть не в субъективном потенциале метафизического мышления, а в родовой потребности лирики в персонифицированном диалоге, где даже самое отвлечённое не может дематериализоваться, поэтому время или пространство сохраняют свою ценность.

И в метафизической прозе, сохраняющей определённую чувств («Немец» Н. Садура), игры со временем и пространством предстают как формы духовного, но не словесного диалога с реальностью, которая открывает собственную инфернальность. Сюжет повести – сюжет прозрения любви как буквальной встречи с Богом, а Бог является как юноша Готтфрид без линии жизни на ладони, как вневременной прекрасный образ – лик в пространстве – и как остановленные зримые образы пространственного-временного единства – ночь или снегопад. По ходу действия безымянная повествовательница обретает имя, т.е. личностную определённую, и это соответствует двуплановости «метафизическое – реальное» как принципу изображения самого мира: исповедь превращается в осознание своей архетипической миссии – обрести потерянного возлюбленного (Финиста), спасти его и собственную душу, что и есть бессмертие – обретение себя в другом. Антиномия времени и пространства обусловила двуплановость повествования – подлинность ирреального (воплощение сказочной линии) и фиктивность настоящего (бытовое общение). Сначала происходят «свидания со временем» – как встречи с водой в пустом бассейне, как одинокое существование в чистоте снегопада. Главное в этом чувстве – «не соскользнуть в смерть», так действуют два времени – личное и материализовавшееся объективное, сосредоточенное в са-

мом себе, в которое можно вступить и в нём задержаться, опираясь на самое себя. Само пространство обладает ценностью только в той мере, в какой оно пронизано этим чувством «свидания со временем»: и город одиночества (Москва), и город любви (Берлин) могут быть освящены временем распахнувшейся бесконечности, как ночное окно во всю стену в берлинском доме или пустота московского бассейна. Время разрыва с любимым ощущается как участие в мистическом сюжете утраты–обретения. Поэтому пространство утраты – тот же Берлин – может быть переосмыслено как точка воспроизведения вечного циклического события – борьбы с соперницей, похитившей Финиста, т.е. конфликт судьбы навязывает своё собственное измерение. И в повествовании появляется своя внутренняя рамка – многократно повторяемый образ бедного монашка, бредущего босиком по весенней земле, который составляет параллель героини, стремящейся к своему Финисту. Образ, очевидно, исполняет роль медиатора – он возвращает благодать, утраченную почвой, но постепенно смещается из центра на окраину России, ближе к основным событиям. Превращение фольклорного сюжета в религиозно-мистический подкреплено метафизическим с состоянием души, уже расположенной к страданию – к предвечной возвышенной печали, буквально произрастающей из самого пространства. Героиня, вопреки предостережениям, видимо, в предчувствии собственной судьбы собирает ковыль, траву печали, «тело, ставшее светом»: так вещее начало, заключённое в материальном образе, превращает его во временной. Пространство «стекает» во время, реальное пространство – в экзистенциальное существование. Антиномия переходит в «метонимию», пространство реально представляет не себя, а время, и эта метаморфоза демонстрирует и отчуждённость духовных процессов от материи жизни, и тенденцию к умозрительности самой духовности.

Итак, общим свойством и реалистических, и сюрреалистических, и метафизических произведений является следующая художественная философия:

– утрата витальных чувств в созерцании пространства, т.е. утрата уверенности в его онтологической природе и устойчивости координат бытия;

– недоверие эпической, житнетворящей силе времени, отрешение от его исторической составляющей, погружение в настоящее с присутствующим в нём личным прошлым, но не будущим, когда экзистенциальное время сознания никак не связано с общим бытием;

– единственной абсолютной точкой в системе координат становится личная смерть, на фоне этого события (исчезновения собственных времени и пространства, которые в процессе жизни могут оцениваться как недостоверные) мыслится всё подлинное, рефлектирующее «я» не может расстаться со своим «эго-центрическим» положением в мире;

– пространство и время в равной степени становятся объектом игры, когда художественные приёмы и мистификации отражают не только отсутствие пиетета перед объективным, как и перед мистическим (В. Отрошенко), но и возможность равноправного диалога с безмерным временем через физическое или духовное участие в судьбе пространства;

– формой этого диалога становится судьба – личная мера времени, судьба не рок, а срок, т.е. доля личного участия в обезличенном процессе, которое и сообщает ему многомерность;

– складывается общая тенденция отчуждения от пространства и самоопределения во времени как объективное свойство творческого, а может быть, и национального сознания;

– если в творчестве экзистенциальное самоопределение через время есть художественная закономерность и форма духовной свободы в литературе XX в., то в социальной практике это отчуждение от реальностей жизни вызывает тревогу.

Литература

¹ Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. № 1. С. 173.

² Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е. М.: Академический проект, 2001. С. 261.

³ Степанов Ю. Указ. соч. С. 249.

СТРУКТУРА «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ

Т.Л. Рыбальченко

Томск

Если следовать определению текста как семиотического пространства, построенного на особом «коде», на устойчивом законе организации информации, то, как это определял Ю.М. Лотман, художественный текст представляет собой «систему разнородных семиотических пространств»¹, столкновение которых и неоднократная перекодировка на границах «субтекстов» порождает, генерирует новые смыслы. Проблема анализа художественного текста как сложной системы текстов связана с определением границ семантического пространства, позволяющих, с одной стороны, воспринимать основной текст как текст, отделять его от реальности, а с другой стороны, выделять в основном тексте «субтексты», тексты, основанные на отличных от основного текста кодах. В практическом литературоведении возникают разные подходы к иерархии семантических пространств, субтекстов, к определению структуры «текст в тексте». Под «текстом в тексте» принимаются: 1) развёрнутые высказывания персонажей, излагающих личную версию мира, события, суждение о другом персонаже; при этом границы текста обозначены и сменой субъекта речи, и ощущаемой сменой языкового кода, отличающего текст данного персонажа от текста повествователя и других персонажей; при таком подходе всякий интеллектуальный полифонический роман, основанный на обнажении процесса познания и столкновении разных версий реальности, предстаёт как структура «текст в тексте»; 2) сложная система наррации – смена субъектов повествования (рассказ в рассказе) внутри основного текста; 3) вводный текст как элемент сюжетного повествования (письмо, песня, описание картины, музыкального произведения); 4) нарушение иерархии текстов, при котором субтексты равно претендуют представлять реальность и объявляются текстами о реальности. Если Ю.М. Лотман, отличая структуру «текст в тексте» от нарративной структуры, понимает под структурой «текст в тексте» всякое «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую» (С. 13), не только смену кода «текст/не-текст», но и «внутренние участки различного кодирования», то В. Руднев² считает структурой «текст в тексте» только структуру нереалистических текстов, в которых разрушена граница текста и реальности (названные им из русской лите-

ратуры примеры – «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Школа для дураков» Саши Соколова и «Бесконечный тупик» Д. Галковского – отнюдь не однотипны).

В поисках точности понятия стоит выдвинуть критерием структуры «текст в тексте» письменную овеществлённость высказывания, созданного по иному, нежели основной текст, коду, то есть письменное закрепление высказывания, отличное от говорения. Устное существование текста в речи персонажа или рассказчика не разрушает семантических границ основного текста, предполагает неразделённость высказывания от «реальности», воссоздаваемой основным текстом, неотчуждённость от ситуации говорения; происходит только раздвижение пространственных и временных границ «реальности» либо столкновение разных точек зрения на «реальность». Ощущаемое смещение кода призвано выделить субъективную версию реальности как значимую: таково «Житие Евдокии-великомученицы» в романе Ф. Абрамова «Дом» (1978), вводимое как рассказ, входящий в сюжетное развитие «реальности», в текст основного повествования. Возникающая при этом семантическая граница мотивирована (воспроизведена ситуация, в которой возникает устная речь персонажа о другом времени) и включена в семантическое пространство повествователя реакциями как самого повествователя, так и персонажей, участвующих в ситуации рассказывания. По тому же основанию не соответствует понятию «текст в тексте» и структура, основанная на монтаже текстов с разными субъектами повествования. Например, в романе Ю. Трифонова «Время и место» (1982), где чередуются главы-новеллы, представляющие текст повествователя, воссоздающий судьбу одного из главных персонажей, писателя Антипова, с опорой на кругозор этого персонажа, и главы от лица другого персонажа, математика Андрея; единство семантического пространства сохраняется и тем, что персонажи соединены в романной «реальности», и тем, что их сознания не воплощены во вторичных текстах – письмах, дневниках, художественном творчестве; хотя один из них – писатель и воспроизведение психологии творческого процесса, судеб текстов, написанных Антиповым, занимает значительную часть сюжета, однако самих текстов Антипова и Андрея нет, основной текст приобретает статус реальности, опрокинутой в разные сознания, имеющей разный образ, но остающейся объективностью независимо от восприятия персонажей, так как отношение автора к реальности текста остаётся постоянным – как к образу действительной реальности (реалистическая эстетика).

Иное значение обретает отграниченный от основного высказывания текст, замещающий и ситуацию высказывания, и реальность, запечатлённую высказыванием. Само овеществление текста (буквенный текст или записанная

на магнитофонную плёнку речь, фотография, картина, схема, словесное воспроизведение музыкального или театрального текста, если оно отделено от ситуации восприятия) создаёт удвоение реальности в реальности основного текста: текст принадлежит «реальности» основного текста как знак (книга, письмо и пр.), он подвергается интерпретации, раскодированию, он выводит к ситуации создания текста, но с другой стороны, введённый текст замещает реальность, удваивает её или поглощает. Именно в проблеме письма лежит разрешение проблемы отличия структуры «текст в тексте» от нарративной структуры, связанной со сменой субъектов текста, дающей лишь варианты одного семантического пространства. Так, именно столкновение разных текстов персонажей романа Л. Леонова «Вор» (вторая редакция 1959 г.) – Манюкина, Чикилёва, Доньки, песен Зины Балуховой, исполнение роли в фильме Машей Доломановой и, прежде всего, фрагментов повести Фирсова – создаёт структуру «текст в тексте», когда персонажи равно существуют и в «безусловной» реальности повествования, и в инореальности текстов. При этом противоречива связь реальности и текстов: персонажи, во-первых, пересоздают реальность в сослагательном наклонении (возникает проблема родства Митьки и Манюкина, подлинности отношений Маши Доломановой и Митьки), во-вторых, тексты подвергаются интерпретации, замещая реальность (так, Маша и Фирсов обсуждают фильм о Маньке Вьюге, при этом реальная тайна Маши остаётся скрыта), в-третьих, тексты влияют на реальные судьбы персонажей (цирковой номер переходит границы текста-модели жизни и вторгается в реальность, заканчиваясь гибелью Тани; предположения Фирсова о судьбе героя его повести реализуются в судьбе Векшина). Персонажи реальности одновременно являются и субъектами текстов, и объектами текстов, что моделирует леоновскую концепцию человека и как творца бытия, и как продукта бытия. В «Воре» очевидна функциональная разница вставных новелл, легенд, апокрифических библейских мифов (например, рассказываемых Пчховым), остающихся проявлением романной «реальности», и введённых текстов, создающих гибкую систему границ разных реальностей.

Отсутствие или присутствие текстов, принадлежащих персонажам романного мира может быть знаковым элементом поэтики, как, например, в романе А. Солженицына «В круге первом» (1959), где есть сюжетная коллизия написания текста персонажем, Нержиным, есть судьба рукописей Нержина, но нет самих текстов, поскольку Солженицыну важно не выявление разных иерархических реальностей, а столкновение разных версий реальности, которые достаточно раскрываются в сюжетах персонажей и их идеологических спорах, в актах говорения. Неслучайно возможность прорыва в метафизи-

ческую реальность, подвергнутая сюжетно и словесно авторской иронии, потребовала включения иного текста – картины Кондрашёва-Иванова «Замок Святого Грааля», представленной в описании («перевод» на словесный язык) и данной в интерпретации персонажей, художника, творца картины, и Нержина, зрителя. Метафизическая реальность оказалась представлена только в тексте, в картине, но подвергнута скептическому отрицанию и Нержина, и повествователя, иронически трактующего убежденность художника в соответствии его картины и инореальности. Итак, наличие вторичного текста, подчеркнуто отграниченного, существующего в двойном статусе – статусе объекта «реальности» основного текста и новой, иной реальности – первое условие структуры «текст в тексте». Второе условие – нарушение статуса основного текста (то это представленная реальность, то это создаваемый текст) реализуется в зависимости от эстетической природы текста. Основной текст может сохранять за собой статус реальности, и это будет проявлением реалистической эстетики, признанием наличия объективной внетекстовой реальности, либо основной текст предстанет в неопределённом статусе – и реальности, и текста, субъективного образа реальности – что станет свидетельством нереалистической эстетики.

Третье положение связано с предложением выделять три формы структуры «текст в тексте»: интекст, метатекст и контекст.

Интекст – введение «чужих» текстов, субъекты которых принадлежат реальности основного текста (персонажи или внесценические персонажи) или внетекстовой реальности, с которой отождествляется основной текст (документы) с разными кодами, отличными от основного текста и открывающими иные реальности. Так, в модернистском романе Саши Соколова «Между собакой и волком» (1985) сталкиваются не просто три субъекта повествования (повествователь и два персонажа), но три типа текстов: поток сознания персонажа, Якова Паламахтерова, объективированный в потоке несобственно-авторской речи («Картинки с выставки»); поэтические тексты Паламахтерова («Записки запойного охотника»); письма другого персонажа, Ильи Зынзырелы, следовательно после собственной смерти. Столкновение текстов призвано выявить не просто разное отношение к реальности, но соприсутствие разных реальностей: фиксируемой сознанием, навязываемой языком и культурой, открываемой в небытии. Форма писем из небытия, то есть материализованного высказывания, принципиально значима для утверждения автором инореальности, существования неэмпирического бытия, «пакинебытия». В реалистическом романе Ю. Трифонова «Старик» (1978) введение текстов-документов (протоколы суда над Мигулиным, письма и воззвания Мигулина, фрагменты телеграмм и постановлений революционного времени) также

выходит за пределы приёма, дающего полифонию голосов, оценок реальности, становится подтверждением исчезнувшей реальности, стёртой историческим временем, оставшейся только в субъективной памяти свидетелей (стариков, бывших участников событий, не сходящихся ни в оценке фактов, ни в подтверждении наличия фактов; в разорванной памяти Аси, вынужденной отречься от памяти о Мигулине, сменившей фамилию, боявшейся напомнить сыну, чей он сын). Документы в статусе текстов немы без усилий людей их прочитать, расшифровать, не несут всей истины, лишены самооценной семантики (не случайно протоколы суда моделируют полифонию версий одного только события – версии обвинителя, защитника, судьи, самого Мигулина, свидетелей взаимоисключают истину). Реальность существует, но её смысл принадлежит людям, и потому он недостижим, тексты реальности подлежат постоянной интерпретации, как и сама реальность. Вместе с тем тексты мешают забыванию, сохраняющимися текстами реальность заставляет людей выходить за границы эмпирического существования, вписывать себя в исторический масштаб реальности, искать истину о своей реальности через иную реальность. В этом смысле письма Аси, являющиеся частью сюжета, возникающие в сюжетном времени, – это свидетельство выхода частного человека бытового сознания в круг бытийного существования, когда рождается необходимость зафиксировать в тексте ненужную эмпирическому времени субъективную истину о прошлом. Важно, что побуждение к оформлению в тексте своего знания о реальности исходит от текста (Ася прочитала статью Летунова о Мигулине и вначале написала частное письмо, соединившее двух разведённых реальной историей людей, а затем пишет свой текст о Мигулине). Текст в концепции Трифонова осуществляет ту прерывистую связь людей по горизонтали и вертикали, которая материализует метафизическое бытие, творимое сознанием людей, вписывает человека в человечество.

Метатекст – введение текстов, направленных на интерпретацию основного текста, его комментирование субъектом текста или персонажами текста, воспроизведение процесса создания основного текста, когда основной текст приобретает двойной статус («реальности» и текста). Метатекст – это не просто изображение процесса творчества, это либо саморефлексия субъекта текста по поводу создаваемого текста, в которой границы текста и реальности становятся подвижными, либо прагматика, чтение текста самим субъектом или другими читателями, при которых возникает текст о тексте, его перевод в другой код, на другой язык: пересказ, комментирование, анализ не только содержания информации, но способов построения текста. В «Пушкинском доме» А. Битова (1971) возникает два уровня подхода к тексту: восприятие реальности текста как отражения внетекстовой реальности, реальности

1950–1960-х гг., иллюзия реальности, иллюзия подлинности персонажей; с другой стороны, восприятие романа как текста, который создаётся писателем, персонажей романа как знаков-образов авторского воображения, как знака текста. Собственно нарративные части текста (повествование о персонаже, данные в слове выявленного повествователя, встающего на точку зрения персонажа и отделяющегося от него, комментирующего его поступки как акты реальности) соединяются с текстами персонажей (Дяди Мити, деда Одоевцева, самого Лёвы), лишь подтверждающими иллюзию реальности, хотя и вводящими иную, исчезнувшую, загадочную реальность, то есть представляющими случай интекста) с авторскими текстами, комментирующими не только реальность текста, но и процесс создания собственного текста. В главах «от автора» персонаж предстаёт и как тип реальности, «другой» представитель автора в художественном мире, и как творение собственной конструкции, своего «дома», романа. Битов отрефлектировал этику отношения автора и героя в романе («Ахиллес и черепаха») как невозможность абсолютной власти автора над героем, ибо текст, персонаж не воплощают полную знания автора, некоторая самостоятельность героя объясняется приматом реальности над текстом, творимым человеком (поэтому роман Битова при всей близости приёмов технике постмодернистского текста нельзя назвать постмодернистским романом). Игра в подмену реальности текстом, в неразличимость границ текста и реальности в «Комментариях» к роману, написанных якобы персонажем, филологом-академиком Одоевцевым в 1999 г., остаётся ироническим приёмом, намёком на виртуальность текста романа, вызванную непечатаемостью его: в сноске к «Комментариям» Битов восстанавливает своё авторство, время их реального создания (до 1978 г.), их необходимость в связи с исчезновением реальных, «общеизвестных ко времени окончания романа, то есть к 1971 г.». В комментариях исчезает маска комментатора-персонажа, остаётся автор, своими комментариями подтверждающий связь текста как с исторической реальностью, так и с текстами русской литературы, предлагавшими свои трактовки реальности и тем определявшими самую реальность. Так, Достоевский в романе «Бесы» не только «отразил» явление, но, «просветив его насквозь», сформулировав его, «настолько недееспособное, что никогда не смогло осознать себя», сделал явление, созидательной энергией гения создал то, чему стало можно подражать. Вот почему Битов подчёркивает условность собственного текста, заставляет не уподоблять его внетекстовой реальности, а видеть в нём «версии и варианты» реальности. Текст не становится чистым симуляком, но и не замещает реальность.

Подобное подчёркивание условности текста, «безответственного слова», не должного осуществляться в реальности, есть в повести А. Снявского «Любимов» (1963), где текст библиотекаря Профрансова воспринимается

вначале как фантастическая реальность, антиутопия, а затем обретает статус текста. Фантазии персонажа Синявского остаются в его сознании, не реализуются, ибо реализация текстов, с одной стороны, может привести к губительным результатам, так как полнота реальности подавляется узкой моделью реальности, возникшей в сознании человека, а во-вторых, власть текста, его гипнотичность оказывается временной, бессильной навсегда исправить или подавить реальность.

Б. Пастернак, выделив как самостоятельную часть «Стихи Юрия Живаго», тоже превратил сюжетные ситуации основного текста, где воспроизведены размышления главного героя о собственных стихах, о силе языка, стихия которого вовлекает поэта не менее чем стихия реальности, в метатекст, в текст о тексте, о законах построения текста. Но, в отличие от Синявского и Битова, Пастернак показал, что в текстах Живаго запечатлён прорыв в высшую реальность, которую герой ощущал и чувственно, выражал и в диалогах с другими (Ларой, друзьями), но именно в текстах он оставил материалистическому, фарисейскому обществу напоминание о связи быта и бытия, частной и священной истории. На столкновении текста и метатекста основан роман Д. Галковского «Бесконечный тупик» (1988), где комментарии заменяют основной текст; роман-комментарий Е. Попова «Подлинная история «Зелёных музыкантов»» (1998) и «Накануне накануне, Роман персонажа романа, написанного персонажем романа» (1993). Современный исторический роман часто использует структуру «текст в тексте» в её метатекстовом варианте, обнажая процесс интерпретации и расшифровки документов другой эпохи и одновременно создавая новую по отношению к современной реальности реальность прошлого (Ю. Трифионов «Нетерпение», Ю. Давыдов «Две связки писем», «Бестселлер», Д. Гранин «Эта странная жизнь»).

Контекст как форма «текста в тексте» (в отличие от аллюзии) – это введение через фрагмент известного текста (или мистифицирование) другой художественной реальности или обсуждение, перекодировка существующего в культуре образа реальности; при этом реальность основного текста взаимодействует с пространством художественной реальности, так что разрушается иллюзия замкнутого пространства реальности, осознаётся его условность. Контекст – это намеренная, акцентированная автором интертекстуальность, но и соотносённость с реальностями, существующими в литературе, и эта соотносённость разрушает самодостаточность реальности основного текста, требует поиска разных кодов ее прочтения. Контекстный приём введения чужих текстов в основной текст широко используется в том же «Пушкинском доме» А. Битова, где система названий глав, эпиграфов заставляет соотносить нарративный сюжет с сюжетами русской и мировой литературы (прежде всего, с «Героем нашего времени» и «Маскарадом» М. Лермонтова, рома-

ном «Отцы и дети» И. Тургенева, «Бесами» и «Бедными людьми» Ф. Достоевского, «Выстрелом», «Медным всадником» А. Пушкина). Контекст рождается и в текстовой реальности, где герой-филолог сам соотносит себя с персонажами литературы, сам переносит реальности чужих текстов в реальность своего существования, «сводит счёт» с Тютчевым, снисходителен к Лермонтову, проникается духовной свободой Пушкина, и в реальности автора творца, соотносящего свои тексты, своего персонажа с произведениями русской литературы, с литературными героями. В романе Ф. Горенштейна «Псалом» (1975) введение в реальность романного текста библейской реальности обусловлено задачей дать апокрифическую, полемическую христианской концепцию связи профанного и сакрального миров: профанный мир предстаёт в сюжетах реальности, сакральный мир – как в текстах Ветхого завета, цитируемых или явленных персонажам, так и в сюжетном воплощении сакрального текста – явлении Дана Антихриста в действительность XX в., в выявлении генетической связи персонажей исторической реальности с зафиксированными в Библии персонажами. Разорванная связь с метафизической реальностью автором преодолевается, объявляется мнимой, связанной с разрушением сознания современного человека, не способного понять Бога.

Чаще сближение реальности основного текста с реальностью других текстов используется в пародийных целях, призванных разрушить шпетное отношение к авторитетным текстам, с одной стороны, и с другой – имитационность, цитатность, дурную повторяемость реальности, что стало устойчивой семантикой в постмодернистских текстах (С. Довлатов «Заповедник», В. Пьецух «Новая московская философия», В. Шаров «До и во время», Ю. Буйда «Борис и Глеб»).

Выделенные формы структуры «текст в тексте» могут сочетаться в одном произведении, могут имитироваться, мистифицироваться. Так, в романах М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (1985) и Ю. Буйды «Ермо» (1995) основной текст представляет собой реконструкцию жизни вымышленного персонажа – провинциального писателя Богданова-Милашевича и нобелевского лауреата Ермо-Николаева (у Харитонова этот процесс ведёт персонаж, филолог Лизавин, Буйда же поддерживает мистификацию подлинности героя-лауреата объективным текстом повествователя). При этом в текст вводятся тексты персонажа, художественные и представляющие саморефлексию персонажей-писателей; тексты исследователей творчества этих писателей; тексты-документы эпохи, которые удостоверяют подлинность и текстов, и самих вымышленных персонажей. На основании этих текстов реконструируется и сознание вымышленных персонажей, и та возможная реальность, которая порождается текстами. Сопоставление двух романов показывает разную функцию приёма. Роман Харитонова на первый план выд-

вигает проблему чтения текстов, позволяющего разгадать в тексте скрытого автора. Харитонов многократно показывает процесс порождения текста как преобразования реальности (например, история рассказа «Откровение»), как уход от отражения реальности в выделенный из реальности фрагмент (эффект микроскопа) и обнаружение в микромире самодостаточной реальности – по сути, это неомифологизация, универсализация малого как способ сопротивления обесличивающей и обесмысливающей реальности: «Мир, не воспринятый, не пережитый, не преображённый, – ещё не вполне подлинный, не вполне живой мир»³. Текст (фантики, найденные в сундучке) закрепляет ничтожно малые проявления бытия, продлевая их существование (см. реплику одного из персонажей Милашевича: «Дайте посуществовать!»), тексты – только знаки реальности, порой скрывающие реальность, но иного способа закрепления реальности нет: «...Мы стекаем с чернильного кончика, складываемся из букв... Нас творят наши творения. Он, который сочиняет нас, или думает, что сочиняет»⁴. Люди обречены разгадывать реальность через тексты, помня об их подобии палимпсесту, где есть бесконечная иерархия субъектов текста и читателей. Иная концепция связи текста и реальности в романе Ю. Буйды. Текст закрепляет сознание, образы реальности, а не самоё реальность, и герой романа от журналистской деятельности уходит в творчество, созидание ложной реальности, даже если художник намерен воплотить реальность (ложью оказалась книга о подвиге и гибели Джанкарло, оказавшемся живым и превратившем в неподлинность любовь к Лиз, жене Джанкарло). Реальность текстов, вторгаясь в живую жизнь, может дать счастье (Ермо находит счастье в доме, где висит портрет его любимой Софьи) и погубить (съёмки фильма по трагедии Шекспира заканчиваются смертью актрисы, чьи руки оказываются окровавленными). Поэтому герой в текст переводит реальность в сослагательном наклонении («Als ob»), воображённую реальность, которая не даёт истины, но помогает встретиться с непредсказуемой реальностью. Тексты, книги «замещают собой мир», но в мире без метафизической реальности тексты становятся выражением игрового зазеркалья, не спасают от смерти.

Разные формы структуры «текст в тексте» выводят основной текст из границ наррации, создавая не просто игру взаимозамещающих текстов, но образ многослойной реальности.

Литература

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981.

² Руднев В. Словарь культуры XX века. М., АГРАФ, 1999.

³ Харитонов М. В поисках языка // Знамя, 1997/ № 5. С. 197.

⁴ Харитонов М. Линии судьбы или Сундучок Милашевича. М.: Московский рабочий, 1994. С. 348.

ПОЭТИКА КНИГИ Ю. МОРИЦ «ТАКИМ ОБРАЗОМ»

З.Г. Кривоусова
Новокузнецк

В 90-е гг. Ю. Мориц публиковала свои стихотворения в журнале «Октябрь»¹. О том, что это не подборки стихотворений, а лирические циклы², свидетельствует наличие необходимых признаков «художественной целостности: общий заголовок, заданная композиция, устойчивость публикации и т.д.»³

Циклы 90-х гг. объединены автором в две книги, увидевшие свет в 2000 г.⁴ Пять из них вошли в книгу стихотворений «Таким образом». Первые три сохраняют свои прежние заглавия («Вчера я пела в переходе», 1997; «Бу и Гря», 1996; «Голая в шляпе с полями», 1994), а два, помещенные в конце, приобретают новые («Здесь превращают», 1993; «С камнями гуляя», 1998⁵). С первого по четвертый циклы следуют друг за другом в порядке, обратном времени их журнальных публикаций: от 1997 к 1993 г. Заключительный же возвращает нас к началу книги и – соответственно – к 1998 г., что, вероятно, позволяет говорить о продуманной и достаточно сложной композиции книги в целом.

Появление в творчестве Ю. Мориц циклов, на наш взгляд, достаточно закономерно, подтверждает продолжение поисков в формально-содержательной сфере и свидетельствует о новом этапе творчества поэтессы. Сохраняя ориентацию на традиции русской классической поэзии, Ю. Мориц в то же время пытается зафиксировать «ускользание сдвига», происходящего в обществе и отражающегося в литературе.

Лирическое «я» Ю. Мориц, отмеченное в 70–80-е гг. знаком внутренней гармонии, отличающееся онтологическим мироощущением, приятием противоречивого, но цельного мира, в 90-е г. подвергается серьезным испытаниям.

В лирику этого периода активно вторгается социальная тематика: нищета, наркомания, продажность политиков, недостойное поведение литераторов и т.д. Это свидетельствует об изменении мироощущения лирической героини, переживающей рубеж эпох: «Какой там у Кафки Кафказ?! Кафказ – это наши кафказы...»⁶ Ощущение зыбкости бытия, пустоты, отсутствия реальной и прочной опоры усиливается благодаря системе художественных образов и мотивов, достаточно устойчивых в лирике этого периода. Постоянными становятся образ ненастной ночи («Ночь ветра», «Скользкая ночь»,

«Снег бросается с крыш, всю ночь грохоча...») и др.), мотив искусственности, игры, миражности окружающей жизни («В бумажной руке – бумажная чашка...»), «Комедия взаимного узнанья», «Вышла в сад, которого нет...», «Здесь все – воображения игра...»). В комплексе со злободневной тематикой («Свежие новости», «Некоторый момент», «Новое мышле...», «Текущий момент») круг образов и мотивов создает ощущение зыбкости и неустойчивости бытия. Все сказанное особенно характерно для циклов начала и середины 90-х гг.

Однако поэтесса не переходит грань, отделяющую трезвый взгляд на действительность от полного в ней разочарования и утраты надежды на лучшее. Именно поиски опоры в колеблющемся мире определяют мироощущение Ю. Мориц этого периода. Как никогда ранее актуализируется в них роль общекультурного и литературного контекста. Он создается вереницей имен (Гомер, Катулл, Гораций, Данте, Рабле, Овидий, Омар Хайям, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Моргенштерн, Кафка, Визбор, Довлатов и др.), обращением к минувшим эпохам – от античности до эпохи «большого стиля», включением в стихотворения чужих образов и цитат, помещенных в иной контекст («За эту мудрость золотую / судьба мне Розу Золотую/ немедля дарит...» – К. Паустовский; «как сказал бы славный ворон, / Возопивший: «Никогда!» – Э. По; «кругом одно ворье, / свинья под дубом вековым, / скоты! Да ну их на...» – И. Крылов; «Стройна и легка, словно гибкая ветка, / листьясь над пирушкой во время чумы...» – А. Пушкин и т.д.). Диапазон функций непрямого цитирования и переосмысления образов широк: от осознания включенности творчества каждого настоящего художника в единое духовное пространство культуры до достижения сатирического эффекта в результате противоречия между вечными именами и ценностями и злободневными проблемами и «низким» бытом.

В циклах, опубликованных в конце 90-х гг., изменяется и поэтический строй. Все чаще звучат мотивы рассвета, утра, нередко еще окрашенные в серые, зимние, холодные тона («Рассвета серое, мокрое полотно...», «В сером воздухе рассвета...», «Утро, свинцовые крыши...», «В небо гляжу по утрам...»), «Шестое апреля, восемь утра, снегопад...»). В циклах «Вчера я пела в переходе» и «С камнями гуляя» поэтесса вновь обращается к своим любимым природным образам. В стихотворениях появляются звезда, вода (море, океан, река), бабочка, цветок и другие растительные образы («Бабочка», «В каждой капле Жизни...», «Я нарисую тебе морячку...», «Трепетный отброс», «Стакан с дождем и цветами» и др.). Интересно, что сдвиг в сторону преобладания светлых образов и мотивов особенно характерен для завершающего книгу цикла «С камнями гуляя» и для последнего в данном цикле стихотворения «Люблю рассветную прохладу...»⁷.

Литература всегда была неотделима в творчестве Ю. Мориц от других видов искусства. Особенно значима связь поэзии с музыкой и живописью. Стихотворения, вошедшие в книгу «Таким образом», в этом отношении не составляют исключения, напротив, в целом ряде произведений поэтесса подчеркивает органичную связь литературы с другими видами искусства. Это находит отражение в образах и мотивах стихотворений (песня, музыка, мелодия, музыкант, челеста, люгня, аккордеон, гармошечка; рисовальщица, гуашь, портрет, китайская тушь, карандаш, крылья картины, холст), а также в названиях стихотворений («Мандолинщица», «Серенада», «Музыкальная заставка», «Бродячий мотив»; «Белый портрет», «Холст», «Пейзаж», «Каменя на коралле»). Темы музыки (песни) и живописи (картины) звучат и в рамках одного стихотворения («Плавающий след», «Концертина», «Бабочка» и др.).

Известно, что Юнна Мориц не чужда изобразительному искусству. Книга стихотворений «Таким образом» проиллюстрирована автором. Если взять во внимание заглавие завершающего сборник цикла («С камнями гуляя»), эпиграф к этому циклу («Камены любят чередование») и частое обращение к образам камен («А я, с камнями гуляя чаще многих...», «Камена прекрасная крутит романы...», «Тут всех на старость повело строчить донос...» и др.), то можно говорить о закономерности включения автором собственных иллюстраций в свою книгу стихотворений.

Период 90-х гг. прошел для лирического «я» Ю. Мориц, говоря строками из ее стихотворения, в «обыденной жизни, где вечно смешон и унижен, / висишь меж надеждой и страхом» (С. 175). Мироощущение, выраженное в лирике этого периода, когда «вдруг оборотясь, ты застаешь враспloch / столетия конец» (С. 167), смещения и разломы, отраженные в поэзии Ю. Мориц, находят воплощение и в области формы, и в области содержания. Уверенность в том, что «есть роскошь, есть, которой нет цены» (С. 90), помогает лирической героине обрести опору. В сдвинутом, зыбком, миражном мире символом прочности оказываются камни, которые «над бездной подставляют мне плечо» (С. 189). Искусство во всех его проявлениях и в первую очередь – литература, поэзия – дают ощущение духовной опоры: «Хранилищами пахнет эта книга, / Холодной глубиью, ускользаньем сдвига, / Приведшего к гармонии кошмар / Улыбок, пыток, виселиц, пленений, / Измен, доносов, вещих сновидений, / Красу победы – свежей крови пар» (С. 237).

Логика обращения Ю. Мориц в 90-е гг. к циклам, равно как и логика построения книги стихотворений «Таким образом», свидетельствуют, на наш взгляд, о сложном пути, проделанном самой поэтессой и ее лирическим «я», и о возвращении к прежним убеждениям, но выраженным уже в иной форме.

Литература

- ¹ С 1991 по 1999 гг. в журнале «Октябрь» были опубликованы семь циклов Ю. Мориц: «Скульптура ока» (1991), «На умственном сдвиге ушедших в себя» (1993), «Голая в шляпе с полями» (1994), «Бу и Гря» (1996), «Вчера я пела в переходе» (1997), «Дивный какой я зверь» (1998), «На случай отравления надеждой» (1999).
- ² Под лирическим циклом мы понимаем определенную общность стихотворений, которая сформирована самим автором. См.: Дарвин М. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.
- ³ Дарвин М. Указ. соч. С. 23.
- ⁴ Мориц Ю. Таким образом: Стихотворения. СПб., 2000; Мориц Ю. Стихотворения. Поэма. М., 2000.
- ⁵ В журнальном варианте соответственно – «На умственном сдвиге ушедших в себя» и «Дивный какой я зверь».
- ⁶ Мориц Ю. Таким образом: Стихотворения. СПб., 2000. С. 66. Далее стихотворения цитируются по этой книге.
- ⁷ В журнальном варианте этот цикл носил другое заглавие («Дивный какой я зверь») и завершался стихотворением «Элегия». Не обращаясь здесь к этим изменениям подробно, заметим лишь, что они могут служить подтверждением обретения лирическим «я» Ю. Мориц опоры в нестабильном мире.

РУССКАЯ ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА В АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (К. ПАРТЭ)

И.М. Чеканникова
Новокузнецк

Введение многочисленного корпуса работ западных славистов в научный оборот отечественных литературоведов необходимо для осмысления исследовательских стратегий, предлагаемых зарубежными литературоведами для постижения литературного процесса в России.

Еще 15 лет назад приоритеты западных славистов в выборе предмета исследования зависели от характера социальных ситуаций в СССР. Во времена «застоя» обращались в основном к тому, что лежало за пределами официальной системы – к самиздату и тамиздату. Такой подход упрощал реальный литературный процесс, но иного пути для западной критики не существовало¹. В 1990-е гг. наиболее часто в качестве доказательства того, что в СССР во времена «застоя» русская литература все-таки выжила, западные литературоведы приводят феномен деревенской прозы.

Одна из известных современных зарубежных исследователей этого течения – Катлин Партэ из Университета Рочестер, автор монографии «Русская деревенская проза»². В монографии совмещаются два подхода. Первый – стремление к типологической интерпретации основных концептов деревенской прозы³ и выявление картины мира, создаваемой в ее границах. Ссылаясь на опыт К. Кларк⁴, К. Партэ анализирует становление и развитие деревенской прозы через выявление ее собственных «кодов прочтения». Она выводит эти коды из художественной и публицистической литературы о русской деревне советского периода и критических работ. Американская исследовательница подчеркивает, что главная задача ее исследования – поэтика деревенской прозы, хотя в монографии не игнорируются политические и исторические вопросы, возникающие в связи с судьбой деревенской прозы. Второй подход – историко-литературный, связанный с желанием показать основные тенденции развития этой прозы от момента ее генезиса (1950-е гг.) до момента ее кризиса (1980-е гг.).

Структура монографии соответствует логике выбранных подходов. В первой главе «Отличительные черты деревенской прозы» К. Партэ выясняет ту картину мира, которая изображается в деревенской прозе. Во второй главе

«Вопрос жанра» рассматривается генезис и развитие жанровой системы деревенской прозы, судьба ее ведущих жанров. В третьей главе «Поэтика деревенской прозы» исследовательница определяет те элементы поэтики, с помощью которых и создается в этой прозе картина мира. В шестой главе («Писатели деревенской прозы и их критики») К. Партэ уточняет как основной корпус писателей и произведений, которые могут быть отнесены к этому явлению, так и основной ряд русских критиков, исследующих его. Рассматривая деревенскую прозу в ее историческом развитии от 1950-х к 1970-м гг. К. Партэ в 4, 5 и 8 главах монографии ставит вопрос об эволюции как выявленных ею основных концептов, так и течения в целом.

В границах первого подхода Катлин Партэ детально анализирует главные концепты деревенской прозы: природа, деревня, дом, детство, память, утрата, время, язык. Одним из центральных элементов в художественной картине мира деревенской прозы, как справедливо считает К. Партэ, является природа. Вслед за Ж. Нива, который отмечает воскрешение культа русского пейзажа в деревенской прозе, характеризуя его как «наполовину языческий, наполовину христианский»⁵, исследовательница выделяет цикличность, отмечая, что природные циклы фактически контролировали каждый акт деревенской жизни – когда работать, когда отдыхать, когда отмечать праздники. Она выделяет несколько типов пейзажа в деревенской прозе, связывая один из них (описание природы в русской советской литературе в форме охотничьих рассказов в произведениях Ю. Казакова, Ю. Нагибина, В. Астафьева, где природу наблюдают обычно охотники и рыболовы) с продолжением аксаковско-пришвинского стиля в русской литературе, который принадлежит писателям не крестьянского происхождения. Те же писатели, которые выросли в деревне, по ее мнению, не наделяют природу большим значением и не романтизируют ее, их отношение к природе в основном практическое. Это не исключает поэтического отношения, когда необходимо художественно усилить открытие детским сознанием красоты окружающего природного мира или показать необратимость вреда, наносимого ей современной цивилизацией.

Не менее важные концепты этой прозы, по мнению исследовательницы, – это деревня, дом, родина. В монографии К. Партэ выявляет не только конкретно социальную, но и фольклорно-мифологическую семантику топоса деревни, центральное место в котором занимает локус дома. Дом, по мнению К. Партэ, важен для этой литературы как эмблема всей сельской России, поэтому отъезд из деревенского дома в современный город становится одним из центральных мотивов в этой прозе вместе с темой возвращения в родной дом. Дом – не безличная структура, он «родной». Как отмечает К. Партэ,

слова с корнем *род-* играют важную роль в этой прозе. Слово «родина» обычно относится к России, но в канонической деревенской прозе оно более широко употребляется в значении «малая родина», а не вся страна. Родина – это микрокосм – миниатюрная всеобъемлющая вселенная.

По мнению К. Партэ, ключевые понятия «родной» и «родина» связаны с концептом времени. Переживание времени в деревенской прозе распадается на чувство природного времени, вмененного, цикличного, определяющего характер повседневной жизни, и переживание исторического времени, открываемого в прошлом. Даже если действие происходит в настоящем, именно в прошлом, как показывает К. Партэ, рассказчик и герои ищут истоки, красоту, традиции и ценности. Прошлое становится опорой, утрачивая которую русский человек может потерять и будущее.

Останавливаясь на проблемах языка и стиля, американская исследовательница отмечает, что язык деревенской прозы и ее стиль – это те аспекты деревенской прозы, которые меньше всего изучены как в отечественном литературоведении и критике, так и в зарубежном, и именно они меньше всего поддаются переводу. Стиль, по мнению К. Партэ, – это та характеристика, которая связывает деревенскую прозу с фольклором и дореволюционной русской литературой. Повествовательный язык деревенской прозы показывает поразительные изменения по сравнению с предшественниками советской деревенской прозы, особенно в области внутренних монологов и сказов. Писатели-деревенщики сознательно искали возможности сохранить традиционные местные названия. Но образное использование языка в большей части деревенской прозы выходит, по мнению К. Партэ, за эти пределы, чтобы передать чувство благоговения крестьянина перед лицом стихийных сил природы. Достоверность и интимность, достигнутые с помощью языка, не менее существенно для понимания этой литературы, хотя и менее успешно передаются при переводе.

В своем исследовании Катлин Партэ анализирует и систему жанров деревенской литературы. Она отмечает, что, начиная с «Районных будней» Овечкина, малые формы очерка и рассказа доминировали до рубежа 1950-х – 1960-х гг., жанр повести преобладает с начала 1960-х гг. до заката деревенской прозы в конце 1970-х гг. По ее мнению, типичная деревенская проза включала мало романов, самый удачный из которых – четырехтомный эпос Ф. Абрамова «Пряслины». Исторические романы о сельской России, основанные, как пишет К. Партэ, «больше на архивных материалах или идеологических искажениях, чем на личных воспоминаниях автора», выводятся исследовательницей за границы деревенской прозы.

В монографии К. Партэ градация этого течения, его периодизация и эволюция от деревенской прозы к онтологической четко не выделены, и это сви-

детельствует о необходимости не только переводов англоязычных литературоведов на русский язык, но и отечественных исследователей на английский.

Литература

- ¹ «Цензура в советскую эпоху занимала одно из лидирующих мест в списке тем, вызывающих трудности у исследователей. Те из нас, кто пытался понять систему извне, работали тихо, без преимуществ архивного доступа и со случайными возможностями подтвердить свои находки. Мы чувствовали, что прикасаемся только к верхушке айсберга». Marianna Tax Choldin, «Censorship in Soviet Literature, 1917–1991. By Herman Ermolayev.» // *Slavic Review* (Winter 1993), 385.
- ² Parthe K.F. *Russian Village Prose. The Radiant Past*. Princeton. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- ³ Термин «концепт» употребляется в том значении, которое дается ему Ю.С. Степановым. См.: Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 40–76.
- ⁴ Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, 2d ed. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- ⁵ Nivat G. Le paysage russe en tant que mythe // *Rosssia/Russia*. 1987. № 7. P. 20.

О НЕКОТОРЫХ ПУТЯХ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НОВЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ

Т.А. Голубцова
Караганда

Некоторые исследователи выделяют ряд характерных для журналистики сегодняшнего дня признаков: персонифицированность информации, режим диалога с аудиторией, возросшую роль приема в подготовке материалов. Теперь журналисту приходится заботиться об эффективном контакте с аудиторией, искать яркие формы подачи информации, которые могли бы привлечь к ней внимание. Поиск остроумного решения творческой задачи способствует расширению жанровых границ материала.

Процесс размывания жанров был отмечен еще в середине 1970-х гг. В. Ученовой¹. Она отмечала, что диффузия жанров способствует их взаимообогащению, что она является результатом усложняющихся отношений человека с окружающим миром, что взаимопроникновение элементов одних жанров в другие способствует внутренним преобразованиям, происходящим в публицистических текстах. Для современной журналистики, которая направлена на установление прочных контактов с аудиторией, характерно активное смешивание жанровых форм и возникновение межжанровых образований.

Если раньше новые жанры образовывались за счет заимствований внутри системы газетно-журнальных жанров, то сейчас заимствование происходит между системами: газетчики пытаются приспособить опыт телевизионных журналистов, пытаясь преодолеть неинтерактивность общения благодаря «прямым линиям» или, отсутствие визуализации события – благодаря компьютерной обработке фотографий («оживление» персонажей, увеличение размера отдельных частей фотографии).

Происходит заимствование форм и методов исследования из других сфер человеческой деятельности, напрямую с журналистикой не связанных (например, юриспруденции, науки), переход метода сбора и обработки информации в определенный жанр. Раньше совмещение метода и жанра исследователи выделяли только в интервью. Сейчас активно используются на газетной полосе жанры журналистского расследования и эксперимента, которые построены на специальной методике сбора фактов и сведений, устойчивые морфологические и типологические признаки позволяют выделять их в отдельные жанры. Создание новых жанровых форм идет по четырем направлениям:

1) внутрижанровые заимствования в системе газетно-журнальных жанров, создание синкретических жанровых форм;

2) заимствования между системами СМИ (между телевизионной и газетной журналистикой, совмещение качеств газетных материалов и ТВпрограмм в сети Интернет);

3) заимствование из других сфер человеческой деятельности (юриспруденция – жанр версии, деловая сфера – пресс-релиз, рекламные и пиаровские материалы, социология – социологический опрос и т.д.);

4) переход методов сбора и обработки информации в устойчивые жанровые формы.

Последние два направления сейчас являются самыми продуктивными и дают наибольшее количество новых жанровых форм. Они являются наиболее перспективными, так как журналистика продолжает активно вторгаться в различные сферы человеческой деятельности, приспосабливая к ним свои творческие ресурсы. Вторжение в жизнь общества электронных СМИ позволяет совершенствовать и создавать новые способы сбора информации (использование информационных сетей может отодвинуть на второй план такой метод сбора информации, как непосредственное наблюдение).

Журналистика как особая форма творческой деятельности стоит на стыке науки, искусства и общественной деятельности. В связи с этим «чистых» журналистских жанров, порожденных только специфической репортерской практикой, не так уж много. К ним можно отнести заметку, репортаж, корреспонденцию. Остальные жанры имеют «прародителей» или аналоги в искусстве, философии и др. сферах человеческой деятельности. Жанр интервью традиционно связывают с «диалогами» Платона и Сократа, очерк, эссе, памфлет заимствованы из литературы. Журналистика использует опыт других профессий для создания собственных творческих форм. Современные газетчики активно «эксплуатируют» такие жанры, как версия или расследование (термин заимствован у юристов). Мир бизнеса обогатил журналистов целым рядом жанровых форм: пресс-релиз, рекламная статья и пиаровский материал (в английском языке имеет особое название *aditogialing* – симбиоз редакционной и рекламной статьи). Из социологии пришел в журналистику популярный сегодня жанр социологического опроса, из статистики – статистического отчета. Все эти жанры синкретичны, сохраняя свою первоначальную специфику, они перерабатываются журналистами и приспосабливаются к информационным вкусам и ожиданиям аудитории. Например, журналистскому расследованию придается «острота» детективного жанра с интригой и «раскучиванием» сюжета по принципу репортажа (хотя возможна и статейная форма). Точный, выверенный, но суховатый текст пресс-релиза

журналист всегда «оживит» заголовком, позволяет привлекать внимание аудитории к такого рода газетным материалам.

Особенно показателен в этом отношении жанр пиаровского материала. Подобные произведения используют внешние признаки таких устоявшихся жанров, как интервью, познавательного репортажа и т.д. Анализ же их внутренней структуры показывает, что кроме характерной односторонности освещения по знаку отношения (благоприятная информация), налицо также отсутствие событийного или проблемного повода, отсутствие сопоставлений (это диктуется правилами рекламы: о конкуренте не говорить плохо, – и невозможностью автора упоминать о недостатках предоставляемого товара или услуги), наконец, «полезная» для аудитории детализация материалов: указание адреса или контактного телефона.

Появление таких жанровых форм можно объяснить тем, что сейчас перед журналистами встают новые коммуникативные задачи, которые «старые» жанры решить не позволяют. Заимствование творческой формы из другой сферы деятельности позволяют порой снять возникающие проблемы между аудиторией и журналистом. Так произошло с жанром версии, определяемой как «метод истолкования журналистом уже случившихся событий, явлений и изложение его в форме предположений». К этому жанру журналисты прибегают тогда, когда у них нет полной картины события, а аудитория «требует» информации об актуальном. Кроме того, версия – это открытый жанр, который включает в себе возможность продолжения темы: на критическое выступление могут откликнуться люди, о которых идет речь в публикации; могут появиться новые факты, проливающие свет на истинное положение дел, а значит, появляется возможность возврата к теме. Есть и еще один коммуникативный аспект, позволяющий стать жанру версии достаточно популярным среди читателей газетно-журнальной периодики: журналисты признают тот факт, что они не являются «глашатаями истины», а лишь выносят на обсуждение аудитории одну из возможных «историй» события.

Установление прочного контакта с аудиторией является одной из коммуникативных задач, которую позволяют решить жанры, построенные на методах сбора и обработки информации. Метод сбора информации как один из определяющих жанровых признаков предлагает выделить В.М. Горохов исключая из традиционных классифицирующих признаков, такой как масштаб выводов и обобщений. Горохов предлагает заменить «языково-стилистические средства» на «метод общения с аудиторией»². Эти изменения позволяют ему расширить жанровые границы и ввести новые жанровые группы, что соответствует потребности журналистской практики. Исходя из того, что линейная система дифференциации жанровых групп (информационные, ана-

литические, художественно-публицистические жанры) уже не выдерживает испытания практикой, можно предложить выделить особую подгруппу жанров, основанных на методе сбора и обработки информации. К этой подгруппе могут быть отнесены интервью, эксперимент, журналистское расследование, социологический опрос. Особенность этих форм в том, что они подразумевают активное участие журналиста в событии, не только в качестве наблюдателя, но и в качестве участника, организатора этого события. За счет этого журналистом преодолевается пассивность восприятия происходящего и отстраненность автора материала от события. Для таких текстов характерна высокая эмоциональность, динамичность сюжета, «живое» изложение материала, соединение аналитического начала и «репортажного» (даже социологический опрос и интервью нередко предваряются деталями, позволяющими зрительно воспроизвести картину происходящего). Благодаря этим качествам коммуникативные свойства жанров, достаточно сильны, чем объясняется их популярность в читательской аудитории.

Литература

- ¹ Ученова В.В. Время и жанр // Современная советская журналистика. М.: МГУ. 1983. С. 172–175.
² Горохов В.М. Газетно-журнальные жанры. Теоретический курс авторизованного изложения. М.: МЭГУ, 1993. С. 12.

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬСКАЯ КРИТИКА XX ВЕКА: ТИПЫ И ЖАНРЫ	
<i>Казаркин А.П.</i>	3
ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ К. БАЛЬМОНТА	
<i>Астахов О.Ю.</i>	10
МИФ ОБ ИНИЦИАЦИИ В ПОВЕСТИ В.В. ВЕРЕСАЕВА «БЕЗ ДОРОГИ»	
<i>Наумова Н.Б.</i>	14
МОТИВ «БОСЫХ НОГ» В ЛИРИКЕ Ф. СОЛОГУБА	
<i>Губайдуллина А.Н.</i>	19
О ВЕРНОСТИ «ВЕРНОГО ДРУГА» В СТИХОТВОРЕНИЯХ А. АХМАТОВОЙ И В. БРЮСОВА	
<i>Худенко Е.А.</i>	24
АКМЕИСТСКАЯ ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА «МОРОЖЕНО! СОЛНЦЕ. ВОЗДУШНЫЙ БИСКВИТ...»	
<i>Тырышкина Е.В.</i>	28
ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА «СТРЕКОЗЫ БЫСТРЫМИ КРУТАМИ...»	
<i>Никитина Т.Ю.</i>	32
СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ Н. ГУМИЛЕВА	
<i>Самойлова Н.Ю.</i>	36
«ВОЛШЕБНАЯ СКРИПКА» Н. ГУМИЛЕВА И «СМЫЧОК И СТРУНЫ» И. АННЕНСКОГО (об одном диалоге в русской поэзии)	
<i>Налегач Н.В.</i>	41
ПОЭТИКА НАЗВАНИЙ ЦИКЛОВ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	
<i>Кривошапова Т.В.</i>	45
ЭЛЕМЕНТЫ ПРИТЧИ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «ЖЕРТВА»	
<i>Рогова Г.И.</i>	49
«ДАЛЬНИЙ КРАЙ» Б.К. ЗАЙЦЕВА: ПРОБЛЕМА ЖАНРА	
<i>Хатямова М.А.</i>	54
ТИП ГЕРОЯ-БЛАГОДЕТЕЛЯ И ЖАНРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ В ПРОЗЕ Е. ЗАМЯТИНА	
<i>Сваровская А.С.</i>	58
К ЖАНРОВЫМ ИСТОКАМ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»	
<i>Сузи В.Н.</i>	63
СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЗЫ В.В. РОЗАНОВА КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА	
<i>Пушкарева Ж.В.</i>	69
В. ХОДАСЕВИЧ – И. БУНИН: НЕСКОЛЬКО ПАРАЛЛЕЛЕЙ	
<i>Владимиров О.Н.</i>	72
«ПРОЗРАЧНОЕ» СЛОВО В СИСТЕМЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В. НАБОКОВА	
<i>Павлов А.М.</i>	75

СИНТЕЗ КЛАССИЧЕСКОЙ И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭТИК В НОВЕЛЛИСТИКЕ	
М.А. БУЛГАКОВА 20-Х ГОДОВ	
<i>Пономарева Е.В.</i>	79
ИСТОРИСОФСКИЕ КОННОТАЦИИ УТОПИИ В ПОВЕСТИ	
М.А. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»	
<i>Менглинова Л.Б.</i>	84
МОТИВ ОБОРОТНИЧЕСТВА В ПЬЕСЕ	
Н.Р. ЭРДМАНА «МАНДАТ»	
<i>Спехова О.П.</i>	89
ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МИФОПОЭТИКИ КОМЕДИЙ	
В.В. МАЯКОВСКОГО «КЛОП» И «БАНЯ»	
<i>Камаров С.А.</i>	94
ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВОВ ВЕРХА И НИЗА В ПЬЕСЕ	
В.В. МАЯКОВСКОГО «БАНЯ».	
<i>Смокотина Е.Ю.</i>	98
ШУТОВСТВО И ЮРОДСТВО КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН	
И ТВОРЧЕСТВО ДАНИИЛА ХАРМСА	
<i>Гладыш Н.В.</i>	103
ОБРАЗ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО И «ЖИТИЕ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ»	
КАК ДУХОВНАЯ ДОМИНАНТА В СТРУКТУРЕ «БОГОМОЛЬЯ» И С. ШМЕЛЕВА	
<i>Еременко Л.И., Карпова Г.И.</i>	107
РАССКАЗ В. НАБОКОВА «КОРОЛЕК»: СОБЫТИЕ СОТВОРЕНИЯ МИРА	
<i>Красюк Т.Д.</i>	112
СЕМАНТИКО-ПОЭТИЧЕСКАЯ РОЛЬ СТРОИТЕЛЬНОГО ТЕКСТА	
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА О 30-х ГОДАХ	
(мотивы башни, пирамиды, котлована)	
<i>Якимова Л.П.</i>	117
«ПЬЕСА ПРО ШПИОНА» В ДРАМЕ Л. ЛЕОНОВА «ВОЛК»	
<i>Чубракова З.А.</i>	122
МИФОЛОГИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ В «ДНЕВНИКАХ»	
М. ПРИШВИНА НАЧАЛА 30-х ГОДОВ	
<i>Новоселова И.Г.</i>	128
ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ М.М. ПРИШВИНА 30-х – 50-х годов	
<i>Машикина О.А.</i>	133
ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТЕОРИИ В НАСЛЕДИИ Д. АНДРЕЕВА	
<i>Дашевская О.А.</i>	138
АНСАМБЛЕВЫЙ ХАРАКТЕР ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ГЕНЕЗИС	
ЖАНРА «РУССКИХ БОГОВ» Д. АНДРЕЕВА (к постановке проблемы)	
<i>Красовская Е.Н.</i>	145
«ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» И А. БУНИНА И ПРОБЛЕМА ЖАНРА	
<i>Ставицкий А.В.</i>	150
И. БУНИН В ВОСПРИЯТИИ ПОСТМОДЕРНИСТОВ	
<i>Золотарев Я.А.</i>	155
СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ КОД РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	
<i>Козлова С.М.</i>	160

МОДЕРНИСТСКАЯ КАРТИНА МИРА В ПОВЕСТИ В. КАТАЕВА О ЛЕНИНЕ	
«МАЛЕНЬКАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДВЕРЬ В СТЕНЕ»	
<i>Рытова Т.А.</i>	171
ТЕМА «ПОДПОЛЬЯ» В РАССКАЗАХ ШУКШИНА «НОЧЬЮ В БОЙЛЕРНОЙ»	
И «ГЕНА ПРОЙДИСВЕТ»	
<i>Левашова О.Г.</i>	178
ФОЛЬКЛОРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РАССКАЗЕ В. ШУКШИНА	
«ЖЕНА МУЖА В ПАРИЖ ПРОВОЖАЛА»	
<i>Плахотнюк Т.Г.</i>	181
«ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ» А. ВАМПИЛОВА: ДВА ФИНАЛА	
<i>Собенников А.С.</i>	188
СЮЖЕТ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ВОРОБЬЕВА	
<i>Шпрингер А.Э.</i>	190
ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ ФЕНОМЕНЫ	
В ПРОЗЕ Ю. ТРИФОНОВА	
<i>Суханов В.А.</i>	194
ЛЕГЕНДЫ О «ДАЛЕКИХ ЗЕМЛЯХ» И ПОВЕСТЬ В. РАСПУТИНА	
«ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ»	
<i>Костун Н.В.</i>	199
СНОВИДЕНИЕ И БЕЗУМИЕ В ПРОЗЕ Ю. МАМЛЕЕВА	
<i>Нагорная Н.А.</i>	205
«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ЦИКЛ» В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО	
<i>Аицелова И.В.</i>	209
ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ ПЕСЕН Ю. ВИЗБОРА	
<i>Мансков С.А.</i>	213
ЖАНР ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. АСТАФЬЕВА	
<i>Букаты Е.М.</i>	218
ОТ СЛОВА К БУКВЕ («Сентенция») В. Шаламова и «Буква «А» В. Маканина)	
<i>Климова Т.Ю.</i>	223
ЖАНР ЛЕГЕНДЫ, АНЕКДОТА, ПРИТЧИ В ПРОЗЕ В. МАКАНИНА	
<i>Чурляева Т.Н.</i>	227
ЛЕЙТМОТИВЫ РОМАНОВ Ч. АЙТМАТОВА	
<i>Мискина М.С.</i>	232
ЖАНР В ЭТНОПОЭТИКЕ МЛАДОПИСЬМЕННЫХ ЛИТЕРАТУР	
СЕВЕРА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ (манси, ненцы, ханты)	
<i>Лазунова О.К.</i>	236
АЛЛЮЗИИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ В ПОЭТИКЕ ЦИКЛА ДРАМ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ	
«КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»	
<i>Каблукова Н.В.</i>	239
ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА РОЖДЕСТВЕНСКОГО РАССКАЗА В НОВЕЛЛЕ	
А. БИТОВА «БИТВА ПРИ АЛЬФАБЕТЕ»	
<i>Гулиус Н.С.</i>	246
ТРАНСФОРМАЦИИ АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ	
<i>Маркова Т.Н.</i>	251
АНТИНОМИЯ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ	
<i>Пелеханова И.И.</i>	255

СТРУКТУРА «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ	
<i>Рыбальченко Т.Л.</i>	262
ПОЭТИКА КНИГИ Ю. МОРИЦ «ТАКИМ ОБРАЗОМ»	
<i>Кривасусова З.Г.</i>	271
РУССКАЯ ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА В АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (К. ПАРТЭ)	
<i>Чеканникова И.М.</i>	275
О НЕКОТОРЫХ ПУТЯХ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НОВЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ	
<i>Голубцова Т.А.</i>	279

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ**

Материалы
X Международной научной конференции
посвященной 400-летию г. Томска
15–17 октября 2001 г.

Часть 2

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Редакторы и корректоры:
О.А. Дашевская, Т.Л. Рыбальченко,
А.С. Сваровская
Оригинал-макет В.К. Савицкого

Лицензия ИД № 00208 от 20.12.99 г.
Подписано к печати 10.12.2002 г. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Ризография.
Печ. л. 18. Усл. печ. л. 16,74. Тираж 500 экз. Заказ № 295

Томский государственный университет
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Участок оперативной ризографии
Редакционно-издательского отдела ТГУ
Лицензия ПД № 00455 от 15.11.99 г.

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00456929