

Научное приложение. Вып. СХХХХ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОРТАЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

Сборник научных трудов

Москва
Новое литературное обозрение
2015

УДК 82.01(082)+008(082)
ББК Ш300.01Я43+4105я43
М79

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СХХХХ

М79 **Мортальность в литературе и культуре:** Сб. науч. трудов / Ред.:
А. Г. Степанов, В. Ю. Лебедев. — М.: Новое литературное обозрение,
2015. — 432 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0260-1

В сборник вошли статьи, посвященные широкому кругу вопросов, связанных с гуманитарной и литературоведческой танатологией. Задача — исследовать художественный и социокультурный опыт осмысления и описания смерти. Мортальность рассматривается на обширном материале с разных научно-теоретических позиций. Анализ танатологической проблематики ведется с учетом организации художественной речи, особенностей повествования, семиотических механизмов репрезентации, национального и гендерного аспектов, жанра, топики и т. д. Издание адресовано филологам, а также всем гуманитариям, интересующимся мортальным дискурсом в культуре.

УДК 82.01(082)+008(082)
ББК Ш300.01Я43+4105я43

В оформлении обложки использованы работы К. Сомова (1869–1939) из собрания Государственной Третьяковской галереи.

© Авторы, 2015

© ООО «Новое литературное обозрение», оформление, 2015

**МОРТАЛЬНОСТЬ:
АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**

Р. А. Красильников

Вологда

Эпистемологические проблемы гуманитарной танатологии

Задачи данной статьи таковы: я постараюсь, во-первых, очертить контуры танатологии как специфической области научного знания (прежде всего гуманитарного и литературоведческого), во-вторых, наметить ее объектно-предметную сферу, в-третьих, обозначить ключевые, с моей точки зрения, задачи современных танатологических исследований. Надеюсь, что в итоге перед читателем предстанет картина определенной танатологической традиции, которая, возможно, кому-то будет интересна, но, естественно, не претендует на статус единственно верного взгляда на этот вопрос.

Эпистемологическая рефлексия вызвана многочисленными сомнениями различных исследователей по поводу необходимости и даже самого существования танатологии как специфической области знания. Я не раз сталкивался с такой радикальной позицией по отношению к своим разработкам и поэтому чувствую настоятельную необходимость в апологии танатологических изысканий.

Ключевым пунктом этих споров является проблема определения объекта танатологии. Напомню, что К. Исупов в статье «Русская философская танатология» (1994) характеризует данную проблему следующим образом: «...танатология — это наука без объекта и без специального языка описания; ее терминологический антураж лишен направленной спецификации: слово о смерти есть слово о жизни, выводы строятся вне первоначального логоса проблемы, — в плане

виталистского умозаключения, в контексте неизбываемой жизненности. Смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий. Танатология молчаливо разделила участь математики или утопии, чьи «объекты» — суть реальность их описания, а не описываемая реальность»¹.

Чтобы сформулировать свою точку зрения на эту проблему, необходимо окинуть хотя бы беглым взглядом историю танатологии как области науки, в том числе возникновение ее гуманитарной и литературоведческой отраслей.

На мой взгляд, в эволюции танатологического научного знания можно выделить три основных этапа: 1) период ее возникновения и утверждения в качестве естественной науки (вторая половина XIX — первая половина XX в.); 2) период ее трансформации в междисциплинарную науку и усиления в ней гуманитарного начала (вторая половина XX в.); 3) ее распространение в России и разработка специальных литературоведческих исследований в данной области (рубеж XX–XXI вв.).

1 этап. Оксфордский словарь отмечает использование понятия танатологии или его производных словоформ в медицинских и естественно-научных книгах за 1842, 1861, 1881, 1901 гг.² В России это слово фиксируется в «Большой энциклопедии» 1896 г.³

Одним из основателей научной танатологии по праву считается российский ученый И. Мечников. В работе «Этюды оптимизма» (1907) он приводит слова Л. Толстого, восставшего «против ученых, которые изучают разные бесполезные, по его мнению, вопросы (как, например, мир насекомых, строение тканей и клеток) и не в состоянии выяснить ни судеб человеческих, ни того, что такое смерть!». В ответ Мечников дает «общий очерк современного положения вопроса о естественной смерти», пытаясь «облегчить» ее дальнейшее изучение⁴.

Идеи И. Мечникова были развиты Г. Шором в книге «О смерти человека (введение в танатологию)» (1925). Разрабатывая терминологический аппарат новой дисциплины («танатолог», «танатологическое мышление», «танатологические задачи»), Шор, по сути, становится основателем танатологического подхода. «...Эти термины придают определенный смысл излагаемому, подчеркивая, что данный вопрос имеет

¹ Исупов К. Г. Русская философская танатология // *Вопр. философии*. 1994. № 3. С. 106.

² The Oxford English Dictionary. Oxford, 1978. Т. XI. P. 246.

³ Большая энциклопедия: в 20 т. СПб., 1896. Т. XVIII. С. 275.

⁴ Мечников И. И. *Этюды оптимизма*. М., 1987. С. 90.

то или другое отношение к танатологии в целом и к тому углу зрения, который ею должен проводиться»⁵.

В этот же период наблюдается возникновение научного интереса к проблеме смерти в психоанализе. В начале 1910-х гг. в работах В. Штекеля и С. Шпильрейн появляются термины «инстинкт смерти» и «Танатос»⁶. Решающее значение в обосновании и распространении этих понятий сыграли работы З. Фрейда, в первую очередь «По ту сторону принципа наслаждения» (1920) и «Продолжение лекций по введению в психоанализ» (1933). Напомню, что в психоанализе инстинкт смерти (Танатос) наряду с инстинктом жизни (Эросом) — это одно из базовых бессознательных влечений человека, побуждающее его к агрессии или самоубийству⁷.

В конце XIX — первой половине XX в. появляются и специальные научные танатологические исследования культурологического характера: «Смерть и бессмертие в представлениях древних греков» (1899) Ю. Кулаковского⁸, «Жизнь мертвых в религиях человечества» (1920) К. Клемена⁹, «Об образе и смысле смерти» (1838) Ф. Хуземана¹⁰ и др. Возникают и первые литературоведческие танатологические работы, например «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» П. Бицилли (1928)¹¹ и «Размышления о смерти в немецкой поэзии от средневековья до романтизма» В. Рема (1928)¹². Танатологические мотивы в литературе активно изучаются психоаналитиками: З. Фрейдом («Мотив выбора ларца», 1913), И. Нейфельдом («Достоевский», 1923), Н. Осиповым («Страшное у Гоголя и Достоевского», 1927)¹³ и др.

⁵ Шор Г. В. О смерти человека (введение в танатологию). СПб., 2002. С. 19.

⁶ Решетников М. Влечение к смерти // Фрейд З. Мы и смерть; По ту сторону принципа наслаждения; Рязанцев С. Танатология — наука о смерти. СПб., 1994. С. 9–10.

⁷ Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Там же. С. 59–60.

⁸ Кулаковский Ю. А. Смерть и бессмертие в представлениях древних греков. Киев, 1899.

⁹ Клемен К. Жизнь мертвых в религиях человечества. М., 2002.

¹⁰ Хуземан Ф. Об образе и смысле смерти: история, физиология и психология проблемы смерти. М., 1997.

¹¹ Бицилли П. М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого (1928) // Л. Н. Толстой: pro et contra. СПб., 2000. С. 473–499.

¹² Rehm W. Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Darmstadt, 1967.

¹³ Фрейд З. Мотив выбора ларца // Классический психоанализ и художественная литература. СПб., 2002. С. 35–46; Нейфельд И. Достоевский // Там же. С. 162–216; Осипов Н. Страшное у Гоголя и Достоевского // Там же. С. 237–257.

II этап. Определяющими для развития танатологии во второй половине XX в. стали последствия Второй мировой войны. Многие танатологи принимали непосредственное участие в реабилитации участников боевых действий. В результате возникло целое научное сообщество, объединившее людей самых разных профессий: врачей, психиатров, психологов, философов и др. В 1959 г. прошел определяющий для становления танатологии симпозиум «Понятие смерти и его связь с поведением человека», и тогда же был издан первый междисциплинарный труд — «Значение смерти» (под редакцией Г. Фейфеля)¹⁴. С тех пор в зарубежной науке, прежде всего в США, существует устойчивый междисциплинарный интерес к теме смерти. Его результатом стало появление множества работ по танатологической психологии, в первую очередь книг Э. Кюблер-Росс («О смерти и умирании», 1969)¹⁵ и Р. Кастенбаума и Р. Айзенберга («Психология смерти», 1972)¹⁶. Развитию науки о смерти способствовало создание в 1968 г. Фонда танатологии, в 1976 г. — Ассоциации образования и консультирования по вопросам смерти, или Танатологической ассоциации (www.adec.org). В рамках этих организаций в США проводятся ежегодные конференции междисциплинарного характера.

В европейской танатологии изначально активно разрабатывался гуманитарный аспект, представленный книгами В. Янкевича («Смерть», 1966)¹⁷, Ж. Бодрийяра («Символический обмен и смерть», 1976)¹⁸, Ф. Арьеса («Человек перед лицом смерти», 1977)¹⁹, Т. Махо («Метафоры смерти: к логике пограничного опыта», 1987)²⁰, К. Харта Ниббрига («Эстетика смерти», 1989)²¹ и др.

Первооткрывателем данной темы для советского читателя стал академик И. Фролов, писавший в работе «Перспективы человека» (1979) о необходимости междисциплинарного, диалектического подхода к феномену смерти: «Чрезвычайно плодотворно, мне кажется, вообще подойти к проблеме смерти не просто “с точки зрения естествознания”, дополненной эмоциональными переживаниями, или с чисто нравственно-философских позиций, пытаясь “снять” эти переживания, а в един-

¹⁴ The Meaning of Death / ed. H. Feifel. New York; Toronto; London, 1959.

¹⁵ Кюблер-Росс Э. О смерти и умирании. М.; Киев, 2001.

¹⁶ Kastenbaum R., Aisenberg R. The Psychology of Death. New York, 1972.

¹⁷ Янкевич В. Смерть. М., 1999.

¹⁸ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.

¹⁹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.

²⁰ Macho T. H. Todesmetaphern: zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt/M., 1987.

²¹ Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти. СПб., 2005.

стве того и другого, причем с учетом не только личностных переживаний и размышлений по поводу твоей смерти как явления, относящегося именно к тебе самому, но и того, как оно отражается в другом, для которого твоя смерть является чистой рефлексией сознания и эмоций»²².

Во второй половине XX в. значительно расширилась танатологическая литературоведческая библиография. Из многочисленных исследований этого периода отметим концептуальные статьи М. Бланшо («Художественное пространство и пространство смерти», 1955)²³, Ф. Хофмана («Смертность и современная литература», 1958)²⁴, М. Бахтина (заметки 1961 г.)²⁵, Х. Дэмриха и И. Дэмрих (словарная статья в книге «Темы и мотивы в западной литературе», 1987)²⁶ и др. В 1970-е гг. В. Казак начинает работу над своим фундаментальным трудом о теме смерти в русской литературе («Гоголь и смерть», 1979)²⁷.

III этап. Рубеж XX–XXI вв. — период повышенного внимания к танатологии в России, очевидно обусловленный долгим табуированием этой проблематики. Организуется Ассоциация танатологов Санкт-Петербурга (сейчас — Санкт-Петербургское общество танатологических исследований), которая занимается изданием альманаха «Фигуры Танатоса» (1991, 1992, 1993, 1995, 1998, 2006)²⁸. Переводятся труды зарубежных авторов, публикуются оригинальные работы.

Первые отечественные статьи и книги по танатологии П. Гуревича, А. Лаврина, С. Рязанцева²⁹ и др. отличались научно-популярным

²² Фролов И. Т. Перспективы человека: опыт комплексной постановки проблемы, дискуссии, обобщения. М., 2008. С. 280.

²³ Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 81–162.

²⁴ Hoffman F. J. Mortality and Modern Literature // The Meaning of Death. P. 133–156.

²⁵ Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 329–360.

²⁶ Daemmrich H. S., Daemmrich I. G. Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook. Tübingen, 1987. P. 78–82.

²⁷ Kasack W. Gogol' und der Tod // Russ. Lit. 1979. № 7. S. 625–664.

²⁸ Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. СПб., 1991. [Вып. 1]; Фигуры Танатоса: Философские размышления на тему смерти. СПб., 1992. [Вып. 2]; Фигуры Танатоса. СПб., 1993. Вып. 3 (специальный): Первая междунар. конф. «Тема смерти в духовном опыте человечества»; Фигуры Танатоса: философ. альм. СПб., 1995. Вып. 5 (специальный): Вторая междунар. конф. «Тема смерти в духовном опыте человечества»; Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998. [Вып. 4]; Фигуры Танатоса: философ. альм. СПб., 2001. Вып. 6: Кладбище; Memento vivere, или Помни о смерти: сб. ст. М., 2006.

²⁹ Гуревич П. С. Жница с косой: Жизнь после смерти // О смерти и бессмертии. М., 1991. С. 3–37; Лаврин А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. М., 1993; Рязанцев С. Танатология — наука о смерти // Фрейд З. Мы и смерть; По ту сторону принципа наслаждения; Рязанцев С. Танатология — наука о смерти. С. 85–379.

характером. Большой вклад в осмысление танатологии как области научного знания внесли К. Исупов («Русская философская танатология», 1994)³⁰, А. Демичев («Философские и культурологические основания современной танатологии», 1997)³¹, Д. Матяш («Танатология: социокультурный контекст», 1997)³², М. Шенкао («Смерть как социокультурный феномен», 2003)³³, Т. Мордовцева («Трансформация феномена культа в контексте отечественной танатологии», 2004)³⁴ и др. Специальные словарные статьи о танатологии появились в справочной литературе, например в «Философском энциклопедическом словаре» (1997), энциклопедии «Культурология. XX век» (1998), «Проективном философском словаре» (2003)³⁵ и др. В. Варава, выделяя различные направления в современной российской танатологии, называет ее состояние «танатологическим ренессансом»³⁶.

На рубеже XX–XXI вв. начинаются также спецификация литературоведческой танатологии, разработка ее терминологического и методологического аппарата. Из работ такого плана в первую очередь необходимо отметить исследования Ю. Лотмана («Смерть как проблема сюжета», 1992)³⁷, О. Постнова («Пушкин и смерть: Опыт семантического анализа», 2000)³⁸, А. Бабаянца («Несколько замечаний о категории смерти в литературе», 2002)³⁹, Ю. Семикиной («Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850–1880-х гг.: образы и мо-

³⁰ Исупов К. Г. Русская философская танатология // *Вопр. философии*. С. 106–114.

³¹ Демичев А. В. Философские и культурологические основания современной танатологии: дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1997; *Он же*. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб., 1997.

³² Матяш Д. В. Танатология: социокультурный контекст: дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 1997.

³³ Шенкао М. А. Смерть как социокультурный феномен. Киев: М., 2003.

³⁴ Мордовцева Т. В. Трансформация феномена культа в контексте отечественной танатологии: дис. ... д-ра культурологии. М., 2004.

³⁵ Философский энциклопедический словарь / под ред. Е. Ф. Губского и др. М., 1997. С. 447; *Культурология. XX век: энцикл.: в 2 т.* СПб., 1998. Т. 1. С. 245; *Проективный философский словарь: Новые термины и понятия*. СПб., 2003. С. 392.

³⁶ Варава В. В. Современная российская танатология (опыт типологического описания) // *Парадигма: Философско-культурологический альманах*. СПб., 2008. Вып. 10. С. 61.

³⁷ Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–430.

³⁸ Постнов О. Г. Пушкин и смерть: Опыт семантического анализа. Новосибирск, 2000.

³⁹ Бабаянц А. Несколько замечаний о категории смерти в литературе // *Начало: сб. ст.* М., 2002. Вып. 5. С. 52–64.

тивы», 2002)⁴⁰, В. Кисселя («Культ мертвого поэта и русский модерн», 2004)⁴¹, В. Казака («Смерть в русской литературе», 2005)⁴² и др. В 2006 г. в Мюнхене состоялась конференция «Танатология, танатопэтика, смерть поэтов, поэты смерти», а в 2007 г. был опубликован сборник ее материалов, который открывался парадигмальной статьей А. Ханзена-Лёве «Основные положения танатопэтики»⁴³.

На мой взгляд, такая богатая и разнообразная история является убедительным доказательством существования танатологии как специфической области научного знания. Исходя из целей и стандартов деятельности, декларированных на Национальном конгрессе по танатологии в Нью-Йорке в 1990 г. (необходимость международного сотрудничества; формирование комплексной танатологической базы данных; необходимость объединенных, мультидисциплинарных исследовательских действий; улучшение кооперации между теоретиками и практиками; передача обществу информации о последних открытиях и достижениях в сфере клинической, исследовательской, образовательной танатологии; необходимость танатологического образования на протяжении всей жизни человека)⁴⁴, позволю себе сформулировать основные задачи гуманитарной танатологии:

- 1) изучение сущности смерти и ее видов, способов их репрезентации и представлений о них в различных культурах, исторических эпохах, философских и художественных системах;
- 2) классификация форм и смыслов (моделей) умирания, способов защиты от страха смерти, которые могут использоваться в образовательных целях и для помощи умирающим;
- 3) исследование опыта умирания и наблюдения за умиранием, а также физиологических и ментальных (религиозных, философских, социальных) механизмов и причин умирания;

⁴⁰ Семикина Ю. Г. Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850–1880-х гг.: Образы и мотивы: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

⁴¹ Kissel W. S. Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne: Puškin, Blok, Majakovskij. Köln, 2004.

⁴² Kasack W. Der Tod in der russischen Literatur. München, 2005.

⁴³ Hansen-Löve A. A. Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin bis Čechov // Thanatologien, Thanatopoetik, der Tod des Dichters, Dichter des Todes (Tagung München 2006). München; Wien; Bamberg, 2007. S. 7–78.

⁴⁴ The Thanatology Community and the Needs of the Movement / ed. E. J. Clark, A. H. Kutscher. New York, 1992. P. 2.

4) определение влияния танатологических представлений на тип культуры, иначе — последствий принятия обществом или индивидом той или иной танатологической концепции;

5) анализ понятий и форм, связанных с Танатосом в истории человеческой культуры (жизнь, зло, грех, война, кладбище, женщина, хаос, эсхатология, потусторонний мир и др.), их взаимодействия с Танатосом;

6) рассмотрение танатологических метафор («смерть души», «смерть автора», «смерть искусства») и их влияния на культуру;

7) общественное обсуждение и решение вопросов эвтаназии, сопровождения тяжелобольных, распространения танатологической информации в обществе;

а также задачи литературоведческой танатологии:

1) определение объектно-предметной сферы литературоведческой танатологии;

2) изучение танатологической проблематики и танатологических элементов на всех уровнях литературного произведения;

3) выявление и классификация танатологических концепций, функционирующих в мировой литературе;

4) исследование генезиса литературных элементов и форм, связанных с танатологической проблематикой;

5) описание истории и методов танатологических изысканий;

6) анализ возможностей использования в литературоведении опыта осмысления смерти из других областей человеческого знания;

7) трансляция литературного опыта осмысления смерти в другие области человеческого знания и человеческой деятельности.

Накопленный опыт в сфере танатологии позволяет наметить и примерную *структуру* данной области знания. Кроме традиционного выделения теоретической и исторической, фундаментальной и прикладной танатологий, с ней можно связать также суицидологию (Э. Дюркгейм, Н. Бердяев, Э. Шнейдман, А. Граф, И. Паперно, Г. Чхартишвили)⁴⁵, теорию агрессивности, опирающуюся на психоаналитические и культурно-антропологические исследования (Э. Фромм, А. На-

⁴⁵ Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический этюд. М., 1994; Шнейдман Э. С. Душа самоубийцы. М., 2001; Бердяев Н. А. О самоубийстве: Психологический этюд. М., 1992; Graf A. Das Selbstmordmotiv in der russischen Prosa des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main etc., 1996. (Heidelberger Publikat. zur Slavistik; Bd. 5); Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999; Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 2000.

заретян)⁴⁶, тафологию (В. Багдасарян, А. Гришков)⁴⁷, иммортологию (И. Вишев, О. Пугачев)⁴⁸ и т. д.

Наконец, важнейшим вопросом, заявленным в начале статьи, был вопрос об *объектно-предметной сфере* танатологических исследований.

Не буду останавливаться на спорах в естественных науках об определении смерти. Устраивает ли человека толкование его кончины как «прекращение функций сердца или мозга»? Мое глубокое убеждение заключается в том, что гуманитарные науки в танатологической области имеют приоритет перед естественными. Их задача — выявлять концепции отношения к смерти, заключенные в различных источниках мировой культуры, в том числе в литературных произведениях. Следовательно, гуманитарные науки имеют дело не с самой смертью, а с ее *феноменом*, представлениями о ней, ее художественным воплощением и т. д. Гуманитарная танатология, таким образом, изучает общекультурный опыт осмысления и описания смерти.

А с чем имеет дело литературоведение? Оно обладает, пожалуй, самым разнообразным терминологическим аппаратом для работы с указанным феноменом: «тема смерти», «мотив смерти», «образ смерти», «художественная танатология» и т. д. Выбор того или иного понятия зависит от исследуемого уровня литературного произведения.

Существуют различные подходы к художественному тексту в русле танатологии: герменевтический, психоаналитический, нарратологический, структуралистский антропологически ориентированный, эстетическо-категориальный и др.⁴⁹ Здесь хочу акцентировать возможности комплексного осмысления объектно-предметной сферы литературоведческой танатологии с позиций семиотического подхода. Триада Ч. Морриса «семантика — синтактика — прагматика» позволяет говорить о 1) танатологических значениях (смыслах, концептах, в том числе из области бессознательного) и их репрезентации; 2) месте

⁴⁶ Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности*. М., 1994; Назаретян А. П. *Антропология насилия и культура самоорганизации: Очерки по эволюционно-исторической психологии*. М., 2007.

⁴⁷ Багдасарян В. Э., Гришков А. М. *История погребальной культуры: Танатологическая семантика*. М., 2003.

⁴⁸ Вишев И. В. *Проблема жизни, смерти и бессмертия человека в истории русской философской мысли*. М., 2005; Пугачев О. С. *Идея бессмертия в русской религиозной философии. Конец XIX — начало XX века*. Пенза, 1996.

⁴⁹ См.: Красильников Р. Л. *Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа*. Вологда, 2007; *Он же*. *Танатологические мотивы в художественном творчестве: эстетический аспект*. М.; Вологда, 2010.

танатологических мотивов в нарративной организации и структуре литературных произведений; 3) взаимодействии танатологических мотивов с действительностью, их эстетической рецепции, общественной реакции на них, «смертетворчестве» в литературном быту⁵⁰ и пр. Соссюровское понятие парадигматики дает возможность соотнести танатологические мотивы с различными историко-культурными и литературными парадигмами: типами поэтики, направлениями, родами, жанрами и т. д.⁵¹

Ключевой вопрос — выполняют ли танатологические элементы (мотивы, персонажи, хронотопы и т. п.) *особые функции* в литературном произведении? Представлю хотя бы некоторые свои наблюдения.

1) Семантика танатологических элементов разнопланова и во многом зависит от ментальных установок периода создания произведения. Основными историческими эпохами, определяющими трансформацию танатологической семантики, являются эпохи традиционного общества (до XVIII в.) и общества Модерна (с XVIII в.). При смене этих эпох, продолжающейся до сих пор, происходит переход от восприятия смерти как метафизического явления к отношению к ней как биологическому, физиологическому факту, особенно в XIX–XX вв. Другими факторами, влияющими на семантику танатологических элементов, являются религиозное или секуляризованное сознание, этническая ментальность, философские и научные концепции, индивидуально-авторское мировоззрение. Танатологическая семантика репрезентируется с помощью различных выразительных средств. Возможна прямая номинация танатологических элементов и переносная с использованием широкого диапазона метафорических и метонимических эффемизирующих приемов.

2) Синтаксическая специфика танатологических мотивов заключается в их «интенции к завершению», изоморфной реальной жизни. В то же время данные элементы способны выполнять не только сюжетопрерывающие функции в конце произведения, но и нарративообразующие, сюжетообразующие, давая толчок к развитию семантики и повествования в начале или середине текста, формировать тему произведения (темообразующая функция).

Изображение танатологических сюжетных ситуаций зависит от типа наррации: «смерть извне» (повествование с точки зрения уми-

⁵⁰ См.: Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока. Тверь, 2000.

⁵¹ См.: Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011.

рающего «я»), «смерть изнутри» (безличное повествование), «смерть изнутри, но извне» (повествование с точки зрения «я», наблюдающего за танатологической ситуацией), «смерть извне, но изнутри» (повествование с точки зрения «всеведущего» автора, передающего внутреннюю речь и внутреннее состояние умирающего персонажа).

Танатологические мотивы участвуют в формировании сюжета. Танатологическая рефлексия (пророчество, воспоминание) трансформирует темпоральный порядок в нарративе, оформляет внутритекстовую модальность. Танатологические мотивы предстают как реализуемая или нереализуемая возможность в «сюжете становления» Нового времени.

3) Танатологические элементы обладают прагматическими свойствами. В контексте произведения они воздействуют на читателя эстетически, транслируя определенную идеологию. В результате они способны влиять на поступки отдельных людей (самоубийство А. Радищева, Г. фон Клейста, Ю. Мисимы и т. д.) и даже на социальное поведение в целом (феномен «вертерианства»). Особым феноменом культуры и литературного быта является смерть писателя, провоцирующая возникновение мемориальных текстов и сигнализирующая о смене литературного «лидера», а иногда и целой эпохи.

4) Танатологические элементы вписываются в различные литературные парадигмы. Писатель не только организует танатологические элементы на горизонтальной оси высказывания, но и осуществляет их выбор (с точки зрения семантики и выразительных средств) по вертикали. Этот выбор зависит от рода литературы, типа организации художественной речи, жанра, парадигм художественности (типов поэтик, направлений, стилей, школ), национального и гендерного аспектов. Танатологические элементы являются релевантными для определенного круга жанров (эпитафия, элегия, детектив, житие) и жанровых направлений («готическая», «военная» литература).

Намеченные специфические задачи, структурные компоненты, объектно-предметная сфера, обширная история вопроса литературоведческой танатологии позволяют надеяться на перспективность развития данной области.

О. А. Баженова
Санкт-Петербург

Мертвое тело
(не только мощи святых) и его описания в русских
паломнических хождениях в Святую землю
и в Египет XVI–XVIII вв.

Мощи святых — один из видов реликвий, которым уделялось внимание в русских паломнических хождениях к Иерусалиму и к святым местам Египта. Вместе с тем некоторые сравнительно поздние (не ранее XVI в.) русские описания паломничеств включают рассказы о мертвых телах или их частях, которые не принадлежали святым. При этом данные останки долгое время сохраняют целостность, неповрежденность после смерти или захоронены непривычным для русских паломников образом; они могут вовсе не поддаваться захоронению в земле либо обнаруживаться на поверхности при особых обстоятельствах и в определенные сроки (например, в период со Страстной пятницы до Вознесения дня) и др.

Сведения, которыми пользовались русские паломники — авторы хождений, восходят к разным источникам. Кроме того, рассказы о человеческих останках проживают свою жизнь в составе рукописного текста как целого, обнаруживая связи с разными традициями почитания мощей, разным пониманием нетленности и целостности тел после смерти.

Этому посвящена статья Ф. Б. Успенского «Нетленность мощей: опыт сопоставительного анализа греческой, русской и скан-

динавской традиций»¹. По отношению к нетленным и неповрежденным, не утратившим целостность останкам автор считает возможным выделить некоторые типологические константы. Так, у русских и скандинавов в период после христианизации обнаруживаются устойчивые представления о нетленности как признаке святости; при этом нетленность тесно связана с сохранением тела святого в целости, т. е. с неразделенностью его на части. Греки также судили о святости усопшего по сохранности останков, однако о ней (святости) могло свидетельствовать скорее отсутствие плоти на костях. Кроме того, была широко распространена практика расчленения мощей, часть которых заключала в себе всю святость целого. Нетленность умершего, выявленная спустя значительное время после захоронения, могла во многих случаях, с точки зрения греческого духовенства, указывать на грехи покойного, на его неугодность Богу. Греческие примеры в статье Успенского приводятся как из византийской, так и позднейшей афонской традиции. Речь идет не о строгих правилах без исключений, а о тенденциях. Обращается внимание и на то, что один и тот же признак (нетленность тела) может истолковываться противоположным образом при вскрытии могилы «нечистого» покойника (в контексте соответствующей фольклорной традиции) и при обретении мощей святого². Успенский почти не привлекает к анализу паломнические тексты (за исключением путешествия инок Парфения, которое относится к XIX в.), но сделанные им наблюдения сохраняют значимость и в интересующей нас области.

В контексте обозначенных выше типологических констант в составе «Хождения в Святую землю» Иоанна Лукьянова интересны рассказы об останках святых и тех, кто не был свят или праведен. Это — описание путешествия, которое московский священник, тесно связанный со старообрядцами³, совершил в 1701–1703 гг. Авторский список хождения не сохранился. Первая редакция создана не ранее 1703 и не позднее 1734 г., вторая и третья, скорее всего, относятся

¹ Успенский Ф. Б. Нетленность мощей: опыт сопоставительного анализа греческой, русской и скандинавской традиций // Восточнохристианские реликвии. М., 2003. С. 151–160.

² Там же. С. 153.

³ См.: Ольшевская Л. А., Травников С. Н. Житие и хождение Иоанна Лукьянова // Хождение в Святую землю московского священника Иоанна Лукьянова, 1701–1703. М., 2008. С. 397–398, 402 и др.

ко второй половине 70-х — первой половине 80-х гг. XVIII в., причем временной разрыв между ними незначителен⁴.

В Киево-Печерском монастыре по пути в Иерусалим Иоанн Лукьянов и его спутники видели, что святые отцы лежат «в нетленныхъ плотяхъ — что живыя». Этому дана вполне определенная оценка: «И толь множество ихъ, что звѣздъ небесных, все яко живы лежат — дивное чудо! Тако Богъ прославиль своихъ угодниковъ, боящихся его» (здесь и далее курсив мой. — О. Б.)⁵.

Хождение Василия Гагары, путешествовавшего на 70 лет раньше Иоанна Лукьянова (1634–1637 гг.), позволяет заключить, что нетленные останки святых для русского паломника (и для его читателей, переписчиков, редакторов) во многом определяют значимость Киево-Печерской лавры как места поклонения на пути в Иерусалим. Гагара, в отличие от Лукьянова, был в Киеве по пути в Москву, уже совершив паломничество из Казани в Иерусалим, Египет, Синай через Грузию, и в первой редакции его текста рассказано о киевских пещерах: «...и я многогрѣшный рабъ не могль [видѣти] нигдѣ во всей Палестинской странѣ столько мощей; а тѣ мощи вси *нетльнны* суть»⁶.

Текст второй редакции⁷ хождения Василия Гагары уже различает святых, лежавших «во плоти», и «токмо мощи» в узком смысле (останки, не сохранившиеся целиком) и указывает на способность первых к чудотворению: «Да много Палестинския земли прошелъ и Грузинскую землю, и Сурьянскую, и копты, и Ефиопскую, и Маронскую, и Угорскую, и Мыгьянскую, и Сербьскую, и Башиятскую, и Волоскую землю, и нигдѣ столко не нашель мощей святыхъ чудотворецъ, что въ Киевѣ въ пещерахъ: мнозии святи *во плоти* опочивають, *нетльниемъ*

⁴ См.: Ольшевская Л. А., Решетова А. А., Травников С. Н. Археографический обзор списков и редакций «Хождения в Святую землю» // Там же. С. 487, 514, 531.

⁵ Хождение в Святую землю московского священника Иоанна Лукьянова, 1701–1703. С. 19 (ср. на с. 140, 256–257). Здесь и далее цитируется первая редакция, соответствующие страницы указываются для всех трех редакций.

⁶ Житие и хождение в Иерусалим и Египет казанца Василия Яковлева Гагары 1634–1637 гг. // Православный палестинский сборник. СПб., 1891. Т. 11, вып. 3 (33). С. 44.

⁷ С. О. Долгов разделил известные ему списки хождения Василия Гагары на две редакции, хотя впоследствии правильность такой разбивки подвергалась сомнению (см.: Адрианова-Перетц В. П. Хождение в Иерусалим и Египет Василия Гагары // Сборник Российской Публичной библиотеки. Пг., 1924. Т. 2: Материалы и исследования. С. 230–247; Белоброва О. А. О ленинградских списках древнерусских хождений в Грузию // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979. С. 169–170. Обе редакции представлены списками XVII и XVIII вв.).

отъ Бога почтени, чудотворцовъ за двѣсти, а инии *только мощи лежатъ*, и тѣхъ сказываютъ не одна тысяща святыхъ; помолимся ихъ»⁸.

В хождении Иоанна Лукьянова рассказывается, что в лавре Св. Саввы Освященного греческие монахи провели паломников ко гробу основателя своей обители, а также показывали и другие реликвии: «Мы же гроб его [св. Саввы] лобъзахомъ. А мощи его где — про то Богъ вестъ, и сами греки не вѣдаютъ. Потом нам в церкви вынесли 3 главы, Ксенофонта и сыновъ ево Аркадия и Иоанна Цареградскихъ. И тако мы тѣ главы целовахом.

Потомъ повели насъ в пещеру; тутъ зѣло *костей много*, в той пещере. Мы же спросихомъ: «Что ето за *мощи?*» И старцы сказали: «Ети-де мощи новыхъ мученикъ»⁹.

Согласно дальнейшему рассказу, турецкий султан, завладев Иерусалимом, отдал приказ перебить «калугеров», живших в лавре Св. Саввы, поскольку получил сведения, что они «лихи зѣло» и могут отвоевать город. В монастыре началось кровопролитие, старцы не воспротивились туркам и сами стали клонить головы под меч. После того как были убиты 8000 монахов, паша, выполнявший приказ султана, сообщил ему, что сопротивления нет. Царь (т.е. султан) «умилися», по его распоряжению резня прекратилась, а оставшиеся в живых покинули лавру. Они сложили в пещере «мощи избивенныхъ» и отправились на гору Афон. «А нынѣ в тѣхъ пещерах живутъ арапы, зѣло много. Нам же старцы приказывали, чтоб от тѣхъ мощей не брали ничего: “А естѣли де кто возьметъ, а когда придетъ на море, такъ-де корабль с тѣми мощами на море не поидетъ. И турки стануть обыскивать, а когда у кого найдут, так-де того человека совсемъ в море и кинуть”. Мы же того зѣло опасались и не брали ничего»¹⁰.

В процитированных здесь отрывках хождения речь идет только об отдельных главах (т.е. черепах) или костях. Мощей св. Саввы, увезенных в Венецию, русские странники не могли видеть, ни об одном целом теле святого речь не идет, поэтому в тексте отсутствуют выражения особого благоговения и радости по поводу встречи с «гражданами небесными». Представляется, что такое положение дел («рассыпанность» останков) соответствует практике почитания мощей,

⁸ Житие и хождение в Иерусалим и Египет казанца Василия Яковлева Гагары 1634–1637 гг. С. 77.

⁹ Хождение в Святую землю московского священника Иоанна Лукьянова, 1701–1703. С. 86 (ср. на с. 201, 350).

¹⁰ Там же. С. 87 (ср. на с. 201, 350).

характерной для греческой церкви, и вызвано рядом внешних обстоятельств (таких, как увоз мощей и т. п.).

Вместе с тем названная обитель в другие периоды была известна именно нетленными останками. Согласно житию св. Саввы, составленному его современником Кириллом Скифопольским в VI в., тело преподобного после смерти оставалось целым и это воспринималось как прославление от Бога¹¹. По утверждению игумена Даниила, совершившего паломничество из Русской земли в Палестину в начале XII в.¹², в лавре Св. Саввы «лежат мнози святии отци телесы яко живы» (в тексте перечислены имена)¹³. Впрочем, именно в таких словах Даниил не единожды описывает останки святых, виденные им в разных монастырях¹⁴, т. е. такова стандартная приличествующая данным объектам формула.

В хождении Иоанна Лукьянова часто демонстрируется скептическое отношение к благочестию греков и их верности православию. Этому вопросу иногда уделяется немало строк, по тексту хождения разбросаны краткие свидетельства не в пользу греческого духовенства. Даже у монастыря Св. Саввы странники видели «столпника на час», а именно только на время посещения лавры богомольцами. Несмотря на эти обстоятельства и на явное предпочтение русскими нерассыпанных и нетленных мощей в качестве объекта поклонения, в монастыре паломники находятся в обстановке, которая побуждает их верить услышанному о новых мучениках и их останках («Мы же того зѣло опасались и не брали ничего»). Сами кости не являются исчерпывающим свидетельством, они сопровождаются словами живых.

Примечательно, что рассказ о воздействии христианских костей на движение корабля и о действиях турок заимствован из хождения, широко распространенного под именем Трифона Коробейникова¹⁵. В хождении Иоанна Лукьянова встречаются как прямые ссылки на Коробейникова¹⁶, так и заимствования без имени, например рас-

¹¹ См.: Житие св. Саввы Освященного, составленное св. Кириллом Скифопольским в древнерусском переводе. СПб., 1890. С. 451.

¹² Известно около 150 списков хождения Даниила, древнейшие из которых принадлежат второй половине XV в.

¹³ «Хождение» игумена Даниила в Святую землю в начале XII в. СПб., 2007. С. 58 (ср. на с. 204).

¹⁴ Там же. С. 60 (ср. на с. 206, 80, 222).

¹⁵ См.: Хождение Трифона Коробейникова // Православный палестинский сборник. СПб., 1888. Т. 9, вып. 3 (27). С. 37.

¹⁶ См., например: Хождение в Святую землю московского священника Иоанна Лукьянова, 1701–1703. С. 90 (ср. на с. 206, 329).

сказ о погребении христианских странников. Разумеется, в связи с историей текста Коробейникова¹⁷ соответствующий фрагмент есть и в хождении Василия Познякава¹⁸. Не исключено, что предупреждение, сходное по содержанию с данным рассказом, действительно было общим местом в речах, которые странники выслушивали от греческих старцев в Святой земле.

В хождениях Познякава и Коробейникова нет известий о мощах новых мучеников из лавры Св. Саввы. В этих текстах объяснение, почему нельзя брать никаких останков, относилось к костям не местных монахов-мучеников, а чужестранных паломников (праведных или грешных), умерших в Святой земле и похороненных в селе Скудельниче. Рассказ об этом захоронении также использован в хождении Иоанна Лукьянова, но без финальных строк о влиянии костей на ход корабля.

Согласно Евангелию, село Скудельниче — участок земли, который на деньги Иуды Искариота, полученные им за предательство Христа и затем брошенные в храм, иудейские первосвященники купили «в погребание странным» (Мф. 27: 7). В Средние века и Новое время так называлось место захоронения странников-христиан.

Рассказ об этом захоронении, как было отмечено, попал в хождение Лукьянова из текста Коробейникова, во многом повторившего хождение Познякава. Последнее основано на переводном греческом путеводителе, где сообщение о селе Скудельниче не читается. М. А. Го-

¹⁷ Трифон Коробейников — участник посольств с царской милостью в Царьград, на Афон и в Иерусалим в 1582 и 1593–1594 гг. Как было установлено в 1884 г. И. Е. Забелиным, самостоятельного, авторского рассказа о путешествии Коробейникова не существует: составитель хождения, в заглавии которого стоит это имя (скорее всего, не сам Коробейников), использовал целиком сочинение Познякава, включая повествование о местах, которых Коробейников не посещал. Василий Позняков — один из царских послов, ездивших с милостью и грамотами для православных иерархов; в течение поездки, длившейся с 1558 по 1561 г., побывал в Царьграде, Александрии, Каире, монастырях Синая, Иерусалиме. В основе текста Познякава лежит переводный путеводитель «Поклоненье святого града Иерусалима» (см.: Послание царя Ивана Васильевича к александрийскому патриарху Иоакиму с купцом Васильем Познякавым и Хождение купца Познякава в Иерусалим и по иным святым местам 1558 года // Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских. 1884. Кн. 1. М., 1884. С. I–XII; Белоброва О. А. Коробейников Трифон // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 1: А–К. Л., 1988. С. 490–491; Она же. Позняков Василий // Там же. Ч. 2: Л–Я. Л., 1989. С. 296–297).

¹⁸ См.: Хождение купца Василья Познякава по святым местам Востока // Православный палестинский сборник. СПб., 1887. Т. 6, вып. 3 (18). С. 55.

лубцова, установив связи между хождением Познякава и проскинитарием «Поклоненье святого града Иерусалима» 1531 г., считала, что русский паломнический текст имеет также и устные источники: «Легенды, слышанные Позняковым, по-видимому, на месте, составляют вторую довольно обширную часть хождения»¹⁹. Рассказ о селе Скудельниче исследовательница относит именно к таким легендам, носящим «местный характер»²⁰.

В тексте Иоанна Лукьянова присутствует следующее сообщение (очень близкое к соответствующему фрагменту в хождении Трифона Коробейникова):

А которыя православныя християне, от всѣхъ странъ приходящия во Иерусалимъ на поклонение, монахи и бѣлцы, и кто из нихъ умреть, и тѣхъ християнъ погребаютъ в томъ селѣ Скудельниче. В томъ селѣ ископанъ погребъ каменной, какъ пещера, а дверцы малы здѣланы; и в томъ погребѣ переделаны закромы. А кладутъ християнъ в томъ погребѣ бѣзъ гробовъ на земли. А лежитъ тѣло 40 дней нетлѣнно, а смраду от него нетъ. А егда исполнится 40 дней, и об одну ночь станетъ тѣло его зѣмля, а кости его наги стануть. И пришедъ той человекъ, кой приставленъ в той пещере, и ту зѣмлю лопатою собереть в закромъ, а кости в другой; а кости тѣ целы и до сего дни. А земля ихъ прежде сего, сказывають, голубая бывала, а нынѣ черна, что и прочихъ человекъ, толко смраду нетъ. А в пещеру когда войдешъ, такъ духъ тяжекъ; мы ходили в ту пещеру, платомъ ротъ завязавши. А закромовъ в той пещере много; а ходять со свечами, а то темно в пещере, ничего не видать²¹.

Здесь оба «идеальных» состояния — нетленность тела и превращение плоти в землю в сочетании с чистотой и сохранностью костей — сменяют друг друга. Причем полный переход совершается только за одну ночь. В целом это описание, по-видимому, выражает представление греческого духовенства о должном: второе состояние «побеждает», оказывается последней стадией, которая продлится до воскресения мертвых перед Судом. Отсутствии «смрада» и других признаков разложения в течение 40 дней возможно за счет святости самого места, купленного кровью Христа.

¹⁹ Голубцова М. А. К вопросу об источниках древнерусских хождений во Св. землю: «Поклоненье св. града Иерусалима» 1531 г. М., 1911. С. 46.

²⁰ Там же.

²¹ Хождение в Святую землю московского священника Иоанна Лукьянова, 1701–1703. С. 104–105 (ср. на с. 222, 346).

Говоря о происходящем по истечении 40 дней, паломник XVIII в. строго придерживается источника. Однако о предшествующей стадии в хождении Коробейникова можно прочесть: «...а кладутся христианине въ томъ погребѣ безъ гробовъ на земли; а егда положатъ христианина праведнаго или грѣшнаго, а лежитъ тѣло 40 дний и мякко и цѣло, а смраду отъ него нѣтъ»²². Автор мог по своему почину убрать из текста неуместную, с его точки зрения, вариативность (праведность / грешность покойного) и заменить «и мякко и цѣло» на более определенное «нетлѣнно». Нельзя, однако, полностью исключать тот факт, что он имел дело со списком Коробейникова (всего их в наши дни насчитывают около 400), где эти изменения уже были произведены.

Следует особо выделить в хождении Иоанна Лукьянова случаи, в которых говорится о целых и нетленных мертвых телах. «Что живыя лежат» не только святые в киевских пещерах, но и проклятые митрополитом изменники из города Акко (текст XVIII в. знает его как Птоломаиду, Втоломаиду, Акри, Аскри), во время осады указавшие туркам, где легче всего прорвать оборону. После смерти тела их, как и их потомков, не принимает земля. «А когда мы ходили, и увидели башни много плотей человѣческихъ не в разсыпани, целы и саваны, какъ топерво положены. И мы спросили старца, кой нас водиль: “Что, молъ, ето за тѣла лежать, что они в целости и чего ради в таком мѣсте и в презорствѣ [пренебрежении]?” И онъ намъ сказал: “Дивная вещь над етими людьми сотворилася, уже-де инымъ от нихъ 300 лѣтъ”»²³. В действительности Акко был завоеван турками-османами в 1517 г. По рассказу старца, изменники были прокляты в церкви тогдашним митрополитом: «И тот-то де весь род тут лежить: коего-де не погребутъ, а земля и выкинетъ вонъ; так-де потму знаемъ, что тотъ человѣкъ того роду. Да все-дѣ их от тѣхъ пор тутъ кладутъ; так-де, бывало, ужась от них: мимо проитти нельзя, что живыя лежат»²⁴. И так, в хождении Иоанна Лукьянова целостность, нерассыпанность останков могут означать в разных случаях либо святость, либо проклятость покойных, но слова «неистление», «нетленный» и т. п. автор избегает применять к целым телам проклятых и грешных.

Возвращаясь к повествованию о селе Скудельниче в хождениях Познякова, Коробейникова и Лукьянова отметим следующее: на рус-

²² Хождение Трифона Коробейникова. С. 37. Ср.: Хождение купца Василья Познякова по святым местам Востока. С. 55.

²³ Хождение в Святую землю московского священника Иоанна Лукьянова, 1701–1703. С. 69 (ср. на с. 184, 310).

²⁴ Там же. С. 104–105 (ср. на с. 222, 346).

ской почве этот рассказ изменялся так, что усиливался контраст между двумя состояниями останков, в том числе утверждалась нетленность на стадии, предшествовавшей разложению.

Для сравнения можно привести соответствующий фрагмент греческого проскинитария, который был написан иеромонахом Арсением Каллудой, напечатан в Венеции в 1679 г. и переведен на церковнославянский чудовским монахом Евфимием в 1686 г.: «Тая земля имать свойство и поядаетъ тѣлеса, и въ опредѣлении 24 часовъ не бываетъ ниже плоть, ниже кости тѣлесь тамо погребаемыхъ. Повѣствуютъ, яко святая Елена насыпа полны 270 корабли тоя земли и посла тья въ Ромъ въ Ватиканъ, и имать туюжде мощь изтомлятельную, и изтомляеть тѣлеса мертвыхъ»²⁵. Телам странников здесь совсем не отводится сорокадневный срок, во время которого (согласно учению отцов церкви IV–V вв., византийскому житию Василия Нового и впоследствии многим славянским книжным, а также фольклорным текстам) душа проходит посмертные испытания, или мытарства²⁶. Кроме того, от умерших не остается не только плоти, но и костей (которые нельзя никуда увезти). Примечательно, что согласно данному проскинитарию землю вывезли не столько ради того, что это часть Святой земли, купленная кровью Христовой, сколько ради «изтомлятельной мощи». Таким образом, представлению об особом процессе разложения мертвых тел в селе Скудельниче в греческих путеводителях суждена несколько иная жизнь и иная система смыслов, чем в русских паломнических текстах.

Материал хождения Иоанна Лукьянова (1701–1703 гг.) обнаруживает существенные соответствия положениям статьи Ф. Б. Успенского в той ее части, которая относится к русской и греческой традициям.

Нетленностью и целостью после смерти выделяются тела святых, что характерно для русской традиции. Останки святых также могут сохраняться в виде отдельных костей (мнение присущее грекам и разделяемое русскими). Мертвые тела могут сохраняться в целостности из-за проклятия иерея — такая точка зрения была свойствен-

²⁵ Проскинитарий святых мест святого града Иерусалима, на греческом языке написал критянин иеромонах Арсений Каллуда и напечатал в Венеции в 1679 году, с греческого на славянский диалект перевел чудовский монах Евфимий в 1686 году. СПб., 1883. С. 39.

²⁶ См.: *Пигин А. В.* Комментарии к «Хождению Феодоры по воздушным мытарствам» (из «Жития Василия Нового») // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2003. Т. 8: XIV — первая половина XVI века. С. 575–578; *Он же.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006. С. 184–185.

на греческой церковной традиции и могла быть принята русским священником.

Если тема мощей и святых, лежащих «в теле», была актуальна для русских паломнических хождений с самого начала (со времен игумена Даниила), то известия о человеческих останках, святым не принадлежавших, передают в разном объеме некоторые поздние хождения начиная с XVI в. Интерес к таким объектам описания выражен вполне отчетливо (по отдельным поводам информации может быть больше, тогда как объяснений и простых схем, по которым выстраиваются смыслы, — меньше).

Помимо хождений Познякава, Коробейникова, Лукьянова, другие русские паломнические тексты разного времени тоже знают «село Скудельниче, еже его купиша цѣною Христовою на погребение странным»²⁷. В хождении игумена Даниила (начало XII в.) рассказывается о пещерах, иссеченных в камне, и устроенных в них каменных гробах, в которых погребают странников, не взимая платы за место. У архимандрита Агрефения (70-е гг. XIV в.) читаем: «И въ тех пещерах видехом множество преставльшихся кости мрътвых и телес». В хождении диакона Зосимы (1419–1420 гг., наиболее ранний список — вторая половина XV в.) упоминается, что в этом месте «кладутся христиане». Текст Ионы Маленького (паломничество 1649–1652 гг., списки XVII в.) содержит сведения о том, что умерших хоронят, не засыпая землей, а лишь заваливая камнями двери в пещеру. Эти сообщения весьма кратки, о состоянии останков в них нет никаких сведений.

Между тем Арсений Суханов, совершивший поездку на Восток в 1649–1653 гг., в своем «Проскинитарии» (сохранился в нескольких десятках списков, среди которых два — с авторскими пометами) говорит о селе Скудельниче более подробно. Он описывает аналогичное захоронение под церковью Рождества Христова в Вифлееме и расска-

²⁷ «Хожение» игумена Даниила в Святую землю в начале XII в. С. 64 (ср. на с. 208). См. также: Прокофьев Н. И. Хождение Агрефения в Палестину (Текст и археографические примечания) // Литература Древней Руси: сб. тр. М., 1975. Вып. 1. С. 147; Хождение архимандрита Агрефеня обители Пресвятыя Богородица // Православный палестинский сборник. СПб., 1896. Т. 16, вып. 3 (48). С. 13; Прокофьев Н. И. Хождение Зосимы в Царьград, Афон и Палестину (текст и археографическое вступление) // Учен. зап. / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1971. Т. 455: Вопросы русской литературы. С. 34, 38; Хожение инока Зосимы // Православный палестинский сборник. СПб., 1889. Т. 8, вып. 3 (24). С. 19, 22; Повесть и сказание о походе в Иерусалим и во Царьград Троицкого Сергиева монастыря черного диакона Ионы по реклому Маленького 1649–1652 гг. // Православный палестинский сборник. СПб., 1895. Т. 14, вып. 3 (42). С. 17, 47.

зывает, что видел «закромы великия, а всѣ полны костей челоуѣческихъ, которыя истлѣють тѣлеса, ино кости въ особую полатку собирають, а плоть во иную, та тлѣнная плоть яко земля черная; а иныя многия лежатъ кости и жилы и тѣло сухо и не развалилося, а тѣло бѣло, а иныя истлѣли, а иной челоуѣкъ лежитъ весь цѣль, и руцѣ, и нозѣ, и глава, и утроба, и на нихъ тѣло сухо и бѣло и всѣ составы частей цѣлы, токмо уста мало и носъ отпаль; а что на немъ саванъ, и то все яко прахъ тлѣнно, а цѣло; да и много ихъ подъ исподомъ лежатъ, а смраду отъ нихъ отнюдь нимало нѣтъ, токмо духъ тяжекъ, яко сырая земля, какъ бы въ земляномъ сыромъ погребѣ»²⁸.

Суханов был книжным человеком, говорил и читал по-гречески, располагал различными письменными источниками для своего сочинения. С Иоанном Лукьяновым его сближает настороженно-критическое отношение к благочестию современников-греков, а осведомленность в обрядовой практике греческой церкви и богословских воззрениях ее иерархов превосходит познания Лукьянова. Однако из текста «Проскинитария» не ясно, как его автор воспринимал греческую традицию почитания мощей: у Арсения Суханова нет последовательного разделения мертвой плоти (и костей) на останки праведных и грешных. Можно говорить об отсутствии четкой семантизации тления / нетления, целостности / рассыпанности. При этом автор предоставляет читателям подробные, тщательно составленные отчеты об увиденном, как в процитированном выше фрагменте²⁹. Эмоциональная оценка в таких случаях не выражена. Арсений Суханов, подобно Иоанну Лукьянову, отметил раздельное хранение черной земли, в которую превращаются тела, и костей. Однако наряду с этим он описал многообразие состояний и степеней разложения, в которых находятся останки. Это отличает его текст от хождения Лукьянова, который предполагает только две стадии: нетленность и превращенность в землю.

Рассказывая о самом селе Скудельниче, Суханов также сообщает о помещении истлевшей плоти и костей в разные емкости и о черном

²⁸ Проскинитарий Арсения Суханова // Православный палестинский сборник. СПб., 1889. Т. 7, вып. 3 (21). С. 171–172.

²⁹ Если говорить только о святых, то к их мощам Арсений Суханов относится с традиционным благоговением. Вместе с тем нельзя утверждать, что ему интересны только или в первую очередь святые, лежащие «в теле, аки живы». См., например, рассказ о мощах (отдельных костях и «многих мелких частях»), хранящихся в Грузии в монастыре Кафтискеви, т. е. Кватахеви вблизи селения Кавтисхеви (см.: Проскинитарий Арсения Суханова. С. 106).

цвете земли. Вместе с тем в его рассказе ничего не говорится о переходе от нетления к земле за одну ночь: «...изсѣчены изъ тогожъ камени кровати великия, и на тѣхъ кроватѣхъ полагають безъ гробовъ тѣлеса; а инья учинены якобъ закромы великия, полны наклады какъ дровь; а инья закромы опорожнивають, которыя истлѣють, ино кости во инья собирають, а плоть тлѣнную лопатами выгребають въ особые закромы и тако порожняютъ для иныхъ преставившихся; а та персть черна, яко черная земля, а смраду какъ мы были не было ничего, токмо какъ зайдешъ въ дальния полатки глухия, ино духъ тяжекъ земляной, якоже въ земленномъ глухомъ погребѣ, а во иное время были, ино смрадъ великъ, понеже двери скутаны, смраду выходить некуда, оконъ нѣту...»³⁰

Итак, как видно на примерах Арсения Суханова и Иоанна Лукьянова, некоторые паломники XVII — начала XVIII в. проявляли большой интерес к мертвым телам и костям (не только святых), к непривычному для них способу захоронения, к материальной стороне смерти, причем именно к таким свойствам, как нетленность и целостность, в том числе к обстоятельствам, когда эти признаки не сопутствуют друг другу («все яко прахъ тлѣнно, а цѣло»). Наличие или отсутствие данных признаков тщательно фиксировалось, даже если они не соотносились с праведностью или греховностью (проклятостью) покойных, т. е. если автор воздерживался от подобных заключений. Предполагалось, что эти сведения уместны в хождениях. Такое внимание, конечно, связано с представлениями о нетленности мощей святых, но распространяется на более широкий круг объектов³¹.

В XVI–XVII столетиях в поле зрения авторов хождений попали человеческие останки, не принадлежавшие святым. Рассказы о них различны, акценты расставлены неодинаково, что можно рассматривать как косвенное подтверждение «живых» процессов, которые проходили в культурном сознании.

Хождения выявляют интерес к посмертному состоянию человеческих останков, особенно к отклонениям от нормы, хотя сама «норма» ввиду внешних факторов (например, святость места, в котором лежат останки, святым не принадлежавшие) может видоизменяться. Описания мертвых тел различаются степенью легендарности, «фан-

³⁰ Там же. С. 182–183.

³¹ Вообще, внимание поздних хождений к мертвым телам и костям (со всеми их значениями и смыслами) тесно связано с почитанием, которого удостаивались мощи святых, точнее — с представлениями о тлении и нетленности, которым придавалось особое значение в культе святых.

тастичности», натурализма, но выходят за рамки традиционного почитания материальных носителей святости — нетленных усопших, которые посмертно наделены даром чудотворения и способны на обличение противников христианства. От этих «граждан небесных» авторы поздних хождений время от времени отводят свой взгляд. Вместе с тем представленные рассказы лишены и естественно-научного назначения. В них проявляется интерес к посмертной участи человека (не только святого). Этот интерес в период, примыкающий к Новому времени, отчасти удовлетворялся вниманием к материальной стороне смерти. При этом речь идет не о секуляризации культуры, но о существенных изменениях некоторых составляющих самой религиозности и связей между ними.

А. Г. Кулешов

Москва

Кладбища в Селивановском районе
Владимирской области
(на материале экспедиций ГРЦРФ 2007–2009 гг.)

Предлагаемый обзор, отражающий современное состояние кладбищ в Селивановском районе Владимирской области, дает в какой-то мере исторический срез, связывающий разные временные уровни. Это тот конкретный материал, характерный как для прошлого, так и для настоящего, который оказывается более целостным на глубинных российских территориях. Кроме того, этот материал (более, чем в других районах Владимирской области) дает представление о новых тенденциях, которые просматриваются в связи с темой «Кладбища и погребальный ритуал».

Кладбища в Селивановском районе во многом похожи на кладбища в других районах Владимирской области. Это вполне объяснимо, так как связаны они с одним регионом и с общими культурно-историческими традициями. Вместе с тем в каждой местности есть свои устоявшиеся правила, есть новые подходы к оформлению захоронения, которые продиктованы нашим временем, изменившимся миро-воззрением, возможностями и вкусами.

Входные ворота, ведущие на территорию кладбища, обычно представляют собой очень простое сооружение (реже каменное, чаще деревянное, а иногда металлическое): две вертикальные опоры, поперечная балка и двухскатный навес, под которым размещаются крест или распятие. Иногда ворота получают более художественное решение, но чаще

имеют символическое значение и потому особого внимания не привлекают. Некоторым исключением являются входные ворота на кладбище села Дуброво, в строении которых использована резьба в вертикальных частях и с особым старанием выполнено распятие под навесом. В их оформлении принимал участие известный местный мастер — С. И. Агеев. Он выполнил и несколько надгробных резных крестов на этом кладбище.

Когда-то кладбища в больших селах существовали при храмах, теперь это правило не соблюдается, но кое-где такой порядок сохранен. В селе Тучково, например, кладбище находится на старом месте, рядом с храмом Владимирской Божьей Матери (1874), в селе Дуброво — рядом с Троицкой церковью (1838), в урочище Спас-Железино — с церковью Спаса Преображения (1800–1825). Иначе — в селах Никулино и Ильинское. Там кладбища располагаются на новом месте, в стороне от храмов. В 1920–1930-е гг. этого требовали новые исторические условия. Сегодня происходит восстановление часовен при кладбищах (например, в поселке Красная Горбатка, где на месте разрушенной старой Никольской церкви построен небольшой деревянный храм).

Раньше на кладбище рядом с храмом хоронили почетных граждан, старейших жителей села или священнослужителей. Их могилы существуют и сегодня, хотя действующее кладбище может находиться в другом месте. Так, рядом со Спасским храмом в селе Никулино (1777) сохранилась могила одного из графов Воронцовых, владевших этими землями с XVIII в. Последний из этого дворянского рода, почетный гражданин Степан Васильевич Воронцов, умерший в 1916 г., покоится под строгим гранитным надгробием (рис. 1). Изначально оно, видимо, завершалось чугунным или кованым крестом, который утрачен. Не сохранилась и икона, укрепленная над надписью «Господи, да будет воля Твоя». Она размещалась под аркой романского типа на мощных выступающих колонках. На обеих боковых сторонах памятника в верхней части каменного блока остались овальные углубления с отверстиями для крепления рельефных медальонов и надписи — «Мир праху твоему». Имя умершего и дата его смерти начертаны на основании, в нижней части надгробия.

Еще одно надгробие, по-видимому принадлежавшее лицу с высоким статусом, обнаружено нами на кладбище в урочище Спас-Железино. Оно относится скорее всего к концу XVIII в. На это указывают пирамидальная форма известнякового памятника с рельефным крестом у вершины и богатое барочное скульптурное оформление в виде гирлянд и картуша, в котором некогда находилась икона (рис. 2). Доска с надписью утрачена, поэтому восстановить имя и социальное положение умершего невозможно. Довольно крупная плита содержала, вероят-



Рис. 1. Село Никулино. Гранитное надгробие графа и почетного гражданина С. В. Воронцова, скончавшегося в 1916 г.



Рис. 2. Кладбище в урочище Спас-Железино. Известняковый памятник с рельефным крестом у вершины и богатым барочным скульптурным оформлением в виде гирлянд и картуша. Конец XVIII или начало XIX в.

но, не только имя и сан покойного, но и герб семейства. Церковь Спаса Преображения была заложена в 1800 г. и завершена в 1825 г. На ее месте находилась более ранняя постройка. Не исключено также, что позднебарочная стилистика надгробия могла быть связана с началом XIX в.

Типичные для XIX в. белокаменные надгробия встречаются в основном на больших кладбищах: в урочище Спас-Железино, селах Дуброво и Тучково. Это — памятники в виде стелы с рельефным изображением Голгофского Креста и орудий Страстей Христовых, находящихся под аркой на витых колонках, или памятники в виде «гольца» (придорожной часовенки). Здесь арки на колонках представлены на всех четырех сторонах, на лицевой дается либо Голгофский Крест с сиянием над ним, либо небольшая ниша с иконой. Больше всего таких надгробий в селе Тучково. Их завершали, как правило, кованые металлические или чугунные кресты, которые почти все были сбиты в 20–30-е гг. XX в. Иногда металлический крест заменяли каменным. На неизвестной могиле в Спас-Железино такой большой каменный



Рис. 3. Типичное для XIX в. надгробие в виде голбца на могиле почетного гражданина села Тучково Г. И. Способина, скончавшегося в 1886 г.



Рис. 4. Памятник на кладбище в селе Тучково, имеющий скульптурное завершение в виде чугунного изображения Плакальщицы на высоком постаменте с эпитафией. Конец XIX — начало XX в.

крест сохранился, на другом памятнике (кладбище в селе Тучково) он гораздо меньшего размера, но отличается высоким мастерством в обработке материала. Хорошо сохранившийся памятник может быть образцом для надгробий такого типа. Он установлен на могиле одного из почетных граждан села — Григория Ивановича Способина, скончавшегося, как указывает надпись на постаменте, в апреле 1886 г. (рис. 3).

Редкой разновидностью каменных местных надгробий является памятник из неполированного серого гранита в форме саркофага. Он расположен на одном из центральных участков того же кладбища в селе Тучково у храма Владимирской Божией Матери. Надпись плохо читается; бесспорно только, что на одной из продольных сторон выбито имя умершего, а на другой — имя его покойной супруги: Матвеев Иван Васильевич (скончался в 1858 г.) и Матвеева Наталия Алексеевна (скончалась в 1853 г.). Саркофаг имеет строгую геометрически правильную форму и выполнен довольно тщательно, особенно — его четко профилированная крышка. В других районах Владимирской губернии каменные саркофаги в ранних захоронениях, относящихся

к концу XVIII — началу XIX в., встречались довольно часто (например, на кладбищах Судогодского и Гороховецкого районов), но они в основном изготовлены из известняка.

Изредка старые белокаменные надгробия имеют вторичное использование. В этом случае они подвергаются различным искажениям, которые серьезно меняют их облик и характер. По произведениям церковной утвари можно судить о высоком мастерстве местных селивановских кузнецов. Вполне вероятно, что кресты для кладбищ изготовлены ими. Крестов сохранилось очень мало и в основном в виде фрагментов. Мы не встретили кованых решеток для оград, хотя когда-то они, наверное, были. На деревенском кладбище в Курково имеется одна такая ограда, выделяющаяся замыслом и качеством исполнения. Однако подобные произведения здесь редки. Сегодня их сменили решетки из арматуры, чаще всего с элементарным набором декоративных деталей.

Фрагменты старых чугунных крестов на местных кладбищах также немногочисленны. Художественным достоинством обладает, например, обломок чугунного креста на низком чугунном постаменте на одной из могил в селе Тучково. Когда-то (вероятно, на рубеже XIX–XX вв.) это был равносторонний крест на известной могиле. Поверхность его покрыта сложным плетением из крупных растительных элементов, выполненных в очень высоком рельефе.

Еще один интересный памятник на кладбище в селе Тучково имеет скульптурное завершение — литое чугунное изображение Плакальщицы (скорбящая женская фигура в длинных складчатых одеждах). Она поставлена на высоком постаменте и сопровождается эпитафией, начертанной с левой стороны (рис. 4). Надпись располагается строго по вертикали и оттого синтаксически разорвана. Ее содержание поражает своей чувствительностью:

Услышь мой
другъ изъ заг
роба печаль
ный гласъ му
жа и детей
твоих такъ
рано смертью
заставила въ
стречать пе
чальный каж
дый часъ.

На могильном участке — два надгробия. Кроме описанного — еще одно (предположительно, мужа умершей). Это постамент из розового гранита в виде тумбы, на котором, вероятно, был укреплен высокий чугунный крест. Имена покойных на памятниках не сохранились: доски с надписями сняты. Датировка обоих памятников — конец XIX — начало XX в.

Крест — неотъемлемая часть любого надгробного памятника в русской мемориальной культуре вплоть до начала XX в. Он является одновременно символом страстей Христовых, напоминающим о жертве, принесенной во искупление человеческих грехов, а также символом воскрешения и вечной жизни, которая ожидает человека в Царствии Божьем. Крест на могиле умершего мог быть и отдельно стоящим (из дерева, камня или металла) или начертанным на плите погребальной стелы либо каменного голбца, напоминающего придорожные кресты и часовни с иконой Спасителя, Богородицы или Николая Угодника. После Октябрьской революции положение изменилось, хотя окончательно кресты не исчезли. На могилах ставились стелы с различными надписями, обелиски и пирамиды со звездами, однако древнюю традицию они не разрушили. Прошло время, и люди вернулись к погребальному ритуалу. Основное место на могиле снова занял крест. Мы можем наблюдать его во всех погребальных комплексах, на всех кладбищах в разных районах Владимирской области, в том числе и на кладбищах Селивановского района.

Особое внимание привлекают отдельно стоящие деревянные кресты. Они отличаются большим разнообразием форм, отсылающим к древним традициям и образцам. *Первый (самый простой) вариант* — довольно высокий крест с двумя неширокими верхними и косою нижней перекладинами. Иногда он имеет навес. Концы перекладин всегда прямые и ровные. Крест может быть светлым, покрытым олифой, или окрашенным. *Второй вариант* — крест с широкими перекладинами, имеющий закругленные края, покрашенный чаще всего серой краской. *Третий вариант* наиболее архаичный — крест сокращенных пропорций, с крупными трилистниками на концах, с одной горизонтальной и близко расположенной косою перекладиной. Окраска черным делает его очень массивным, напоминающим древние образцы.

Самое сложное художественное решение находим на могилах кладбища в селе Дуброво, где работал местный резчик и скульптор С. И. Агеев. На одном из участков этого кладбища — сразу три высоких деревянных креста, выполненные мастером. Один (в центре) покрыт олифой, светлый, два других — тонированные. На всех Кре-

стах — трехгранновыемчатая резьба и рельефное Распятие по центру. Вписанные в круг розетты и ряды цепочек из резных треугольников покрывают всю поверхность перекладин крестов, имеющих округлые или заостренные сердцевидные края (рис. 5).

На другом участке кладбища — три высоких деревянных креста с навесом, выполненные в другом стиле. Скорее всего, они изготовлены одним мастером. Все — очень вытянутых пропорций, в технике накладной рельефной резьбы.

Тонкий второй крест наложен на основной. Концы каждой из перекладин имеют рельефно-выпуклые декоративные детали. Можно предположить, что их изготовил всё тот же

художник-резчик С. И. Агеев. Он профессионально владел разными приемами и техниками резьбы, умело обрабатывал любую породу дерева. Тонировка крестов серым цветом придает им особую выразительность — кажется, будто они сделаны из мореного дуба (очень дорогого материала).

Техника накладной рельефной резьбы, которую издавна использовали в этих местах, востребована и сегодня. Примером может служить деревянный крест на одной из недавних могил в деревне Малышево. На основу главного бордово-красного креста, имеющего фигурные завершения перекладин, наложен второй внутренний крест из светлого покрытого олифой дерева. Создается впечатление сложного рельефа. Необычны также завершения концов в каждой из перекладин: это не трилистник, а лист другого рисунка, напоминающего цветок.

На основе местных поверий складывается современная традиция, признаки которой зафиксированы на нескольких местных кладбищах. Деревянный крест не убирается с могилы даже после установления памятника (рис. 6). Крест остается позади него и продолжает выполнять



Рис. 5. Кладбище в селе Дуброво. Два высоких деревянных креста с трехгранно-выемчатой резьбой и рельефным Распятием, выполненные С. И. Агеевым. 1990-е гг.



Рис. 6, рис. 6а. Надгробная мраморная стела И. И. Сафоновой на новом кладбище в поселке Красная Горбатка с деревянным крестом позади. На оборотной стороне стелы — изображение Богородицы с младенцем Христом. 2006 г.

защитную функцию. Он воспринимается как животворящее дерево, что допускает его семиотическую замену. Вместо креста на могилах может находиться старое дерево. На его стволе укрепляют фотографию покойного (рис. 7), а на освобожденном от коры участке вырезают имя и дату смерти (захоронения на кладбище близ поселка Новлянка и на кладбище в деревне Николо-Ушна).

Интересны в художественном отношении также некоторые памятники из металла. Отдельно стоящие современные металлические кресты отличаются оригинальными конструктивными решениями. Выполненные из самой разной арматуры, они изготовлены по-своему.

Если раньше каменный памятник на могиле близкого или родственника могла установить только зажиточная семья, то теперь это доступно многим. Строгой традиции в оформлении памятника не сложилось, поэтому вариантов существует множество. Очень распространены стелы из черного полированного лабрадорита с гравированными фотографиями умерших и дополнительными изображениями культового характера. Набор их довольно стандартный: крест и изображение храма, крест и плачущая береза, крест и цветы. На оборотной стороне плиты часто помещается изображе-

ние Богородицы или лик Христа (рис. 6а). То, что не поощрялось в атеистической стране, сегодня становится массовым, демонстрируя отсутствие художественного вкуса.

Более доступный вариант современного надгробия — бетонная отливка с нишей для рельефного изображения или фотографии покойного. Надписи занимают большую часть лицевой стороны памятника. Бетон может быть белым (имитация белого мрамора), а иногда тонирован бледно-голубым или розовым цветом. В рельефе часто дается изображение Христа, Богородицы или храма. Встречается также образ пятиглавого собора, известного храма на Нерли и других архитектурных памятников Владимирской земли.

Селивановский район, отдаленный от торговых путей, никогда не был экономически развит. Его населяли в основном люди среднего достатка, что подтверждает материал местных кладбищ. В соседних богатых районах на кладбищах довольно много памятников из твердых пород (гранит и мрамор), помимо кованых крестов имеются надгробия из литого чугуна. На селивановских кладбищах во второй половине XIX — начале XX в. были распространены надгробия исключительно из известняка, изготовленные местными каменотесами. Отсутствуют дорогие художественные надгробия, выполненные по заказу и за пределами района. Непосредственная и активная связь с местными ремеслами прослеживается здесь также в 1930–1950-е гг. и во второй половине XX в. В других местах мы не встретили такого количества разнообразных деревянных крестов, в том числе выполненных по старым традиционным образцам. Связь с истоками, с памятниками владими́ро-суздальских земель настолько устойчива, что вызывает удивление. Мастера-резчики по дереву продолжают обращаться к образцам и мотивам древне-



Рис. 7. Захоронение П. А. Демьянова на кладбище близ поселка Новлянка с использованием вместо креста ствола дерева. К стволу прикреплена табличка с именем умершего. 1995 г.

го искусства. Тяга к своим, владимирским, древностям естественна и органична. Это — не мода, а актуальная культурная потребность. Не случайно в погребальном ритуале этих мест совершенно отсутствуют помпезность и безвкусица, которые распространены в современных больших городах¹.

¹ *Добровольская В. Е., Кулешов А. Г.* Кладбища в традиционной культуре Гороховецкого края // Традиционная культура Гороховецкого края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 164–174; *Кулешов А. Г.* Мастера-резчики Владимирской земли (по материалам экспедиций ГРЦРФ в Судогодский, Гороховецкий, Муромский и Селивановский районы Владимирской области) // Живая старина. 2009. № 3. С. 13–16.

А. С. Полушкин
Челябинск

Смерть в Стокгольме,
или К вопросу о влиянии «мортального фактора»
на «Нобелевский формат» в литературе

Ежегодно в октябре Нобелевские комитеты и учреждения-наделители (Шведская королевская академия наук, Шведская академия, Каролинский институт и Норвежский стуртинг) оглашают имена лауреатов. Октябрь 2011 г. был омрачен скандалом: Нобелевский комитет Каролинского института определил в качестве одного из трех лауреатов премии по физиологии и медицине Ральфа Штайнмана, скончавшегося за три дня до присуждения награды. Члены комитета слишком поздно узнали о трагическом событии и решили не изменять своего решения (денежное вознаграждение и медаль были переданы родственникам покойного). Несмотря на многочисленные заслуги лауреата в мировой медицине, позиция комитета была далеко не бесспорной — устав Нобелевского фонда запрещает посмертное номинирование. «В 1974 году в документе появился пункт, согласно которому премия не может вручаться посмертно, кроме тех случаев, когда это случилось уже после объявления лауреатов. Такое было только однажды — в 1996 году американский экономист Уильям Викри скончался спустя несколько дней после того, как он был объявлен лауреатом премии по экономике. До 1974 года премия дважды вручалась посмертно. Шведский поэт Эрик Аксель Карлфельдт получил Нобелевскую премию по литературе в 1931 году. В 1961 году премия мира была присуждена погибшему в том же году генсеку ООН Дагу Хаммаршёльду.

Случаев, когда лауреат умирал за считанные дни до присуждения, в истории Нобелевской премии не было»¹.

Как видим, один из трех трагических инцидентов приходится на Нобелевскую премию по литературе, что дает повод задуматься над ролью «мортального фактора» в формировании и функционировании литературного «Нобелевского формата».

«Феномен Карлфельдта»

Попробуем разобраться с ситуацией посмертного присуждения Нобелевской премии Карлфельдту, которая была прецедентным событием в истории нобелианы. Эрик Аксель Карлфельдт (Erik Axel Karlfeldt, 1864–1931), шведский поэт неоромантического стиля, принадлежавший к «поколению 90-х» (наряду с С. Лагерлёф, В. фон Хейденстамом, Г. Фрёдингом и др.), четверть века состоял членом Шведской академии. С 1905 г. он являлся сотрудником Нобелевского института Академии, с 1905 — членом Нобелевского комитета, а с 1912 г. и до конца жизни занимал пост постоянного секретаря Академии.

По контрасту с бурной «эпохой Вирсена» (предыдущего секретаря Академии, при деятельном участии которого началась история Нобелевской премии по литературе) период, когда секретарем Академии был Э. Карлфельдт², проходил достаточно спокойно. При Карлфельдте функции секретаря Академии и председателя Нобелевского комитета были дифференцированы: «должности, которые объединял деспотичный Вирсен, предпочли разделить между двумя академиками. Это тоже улучшило обстановку»³. Несмотря на то что поэту пришлось руководить Академией в годы Первой мировой войны, решения Нобелевского комитета в этот период представляются в основном взвешенными и объективными. В «эпоху Карлфельдта» (1912–1931 гг.) нобелевскими лауреатами стали Г. Гауптман, Р. Тагор, Р. Роллан, К. Гамсун, А. Франс,

¹ Козенко А., Кузнецова Е. Нобелевская премия отстала от жизни. Вопреки уставу она присуждена посмертно // Коммерсантъ. № 185 (4726). 04.10.2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1787312>. Загл. с экрана.

² Карлфельдт сменил на этом посту К. Д. аф Вирсена (1842–1912), известного своей тенденциозностью и приверженностью консервативным взглядам (по его воле премию не получили Л. Толстой, Э. Золя, Х. Ибсен и др., зато были удостоены награды полузабытые сегодня А. Сюлли-Прюдом, Р. Эйкен, П. Хейзе).

³ Илюкович А. М. Согласно завещанию: заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. М., 1992. С. 77.

У. Б. Йейтс, Дж. Б. Шоу, Т. Манн. С вступлением Карлфельдта в должность в жизни Шведской академии произошли перемены: «Академия стала более открытой для современных писателей, и в ее состав впервые вошла женщина (С. Лагерлёф)»⁴. 1920-е гг., на которые пришелся основной этап деятельности Карлфельдта, часто называются периодом «высокого стиля». В это время сохраняется свойственная «эпохе Вирсена» ориентация на классические каноны (так, в 1929 г. Т. Манн получает Нобелевскую премию за роман «Будденброки», опубликованный в 1901 г., а не за «Волшебную гору», изданную в 1924 г.) и одновременно преодолевается ограниченность в понимании критериев отбора лауреатов (это позволило, в частности, ранее отвергнутым А. Франсу и Б. Шоу занять место в Нобелевском списке). Такая позиция характеризует Карлфельдта как проницательного секретаря, стремящегося принимать обдуманные решения.

Поэтическое творчество Карлфельдта укладывается в рамки неоромантизма 1890-х гг. и принадлежит к так называемой «ландшафтной поэзии», которая противопоставляла современному городу патриархальный уклад крестьянской жизни. Карлфельдт воспевал родную Далекарлию, обращаясь к этнографии и фольклору, синтезируя «неоруссоистское» почвенничество с элементами символизма и философской лирики. В мемориальной речи член Шведской академии А. Эстерлинг отметил, что если бы шведа спросили, за что он ценит поэзию Карлфельдта, то ответ был бы следующим: «За то что в своей поэзии он представляет наш национальный характер в нашем стиле и с нашей искренностью, за то, что он с невиданной силой и изысканностью воспевал традиции нашего народа и все те ценные качества, которые лежат в основе нашего чувства родины, нашей любви к стране лесистых гор»⁵. Несмотря на то, что поэзия Карлфельдта существенным образом повлияла на развитие шведской лирики в XX в., а его стихи переведены на немецкий, английский и другие языки, вне Скандинавии творчество Карлфельдта почти неизвестно.

Без сомнения, Карлфельдт был крупным поэтом. Но насколько оправдано присуждение ему Нобелевской премии, тем более посмертно? Некоторую ясность в этот вопрос вносят данные о номинациях

⁴ Цит. по: Официальный сайт Карлфельдтовского общества [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.karlfeldt.org/Karlfeldt/Standig_sekreterare.html

⁵ Presentation Speech by Anders Österling, Member of the Nobel Committee of the Swedish Academy, on December 10, 1931 // Nobelprize.org [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1931/press.html. Загл. с экрана.

на Нобелевскую премию по литературе с 1901 по 1950 г., опубликованные на официальном сайте Нобелевской премии⁶. Из них следует, что впервые Карлфельдт был номинирован на премию в 1916 г., впоследствии его кандидатура выдвигалась в 1917, 1918, 1919, 1929 и 1931 гг. Номинаторами были исключительно скандинавы: члены Шведской академии Н. Сёдерблум, К. Бильдт и Г. Биллинг; член Королевской Шведской академии словесности, истории и древностей Л. Леффлёр; члены Норвежской академии наук И. Алнэс и Д. Сейп; профессор Стокгольмского колледжа, лингвист Р. Берг.

В 1919 г. кандидатура Карлфельдта была утверждена на голосовании в комитете, однако номинант, пользуясь правами секретаря Академии, взял самоотвод, мотивируя это решение непропорционально большим присутствием шведов в Нобелевском списке и своим положением в Шведской академии и Нобелевском комитете. Вот как это описывает С. Лагерлёф, которая на тот момент была в составе Академии и голосовала за Карлфельдта:

Вчера в Академии было голосование по Нобелевской премии и случилось нечто удивительное и достойное восхищения. Мы проголосовали за Карлфельдта. <...> Пока шло голосование, Карлфельдта не было, но как только все закончилось, он вошел и высказал одновременно и свою радость и свои сомнения. Он сказал, что до тех пор, пока он занимает пост секретаря Академии, ни о какой премии не может быть и речи. Это было так неожиданно и красиво, что всех охватило состояние какой-то приподнятости духа и ощущение величественности момента. Нам посчастливилось стать свидетелями великого события. Шюк был на седьмом небе от счастья:

— Слава Богу, что этот человек — наш секретарь!

Это был один из таких моментов, о которых я только читала в романах или писала сама, но каких мне самой ни разу не доводилось пережить⁷.

После самоотвода Карлфельдта в течение десяти лет номинаций не поступало. Однако в последние три года его жизни, он вновь номинировался на премию, и, возможно, это было связано с ухушке-

⁶ Nomination Database — Literature // Nobelprize.org [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/nomination/nomination.php. Загл. с экрана.

⁷ Цит. по: Официальный сайт Карлфельдтовского общества [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.karlfeldt.org/Karlfeldt/Nobelpriset.html>

нием здоровья писателя. В конце зимы 1931 г. Карлфельдт заболел бронхитом, вскоре выздоровел, но на Пасху вновь почувствовал себя плохо. Скончался Карлфельдт в ночь на 8 апреля в результате приступа стенокардии. Панихиду служил архиепископ Стокгольма Натан Сёдерблум, член Шведской академии, дважды выдвигавший поэта на Нобелевскую премию по литературе⁸. Именно его номинация, поступившая в комитет, как и положено по уставу, до 1 февраля 1931 г., дала повод обсуждать кандидатуру Карлфельдта как возможного нобелиата посмертно.

В октябре 1931 г., спустя полгода после кончины писателя, он был объявлен лауреатом Нобелевской премии, несмотря на критику в адрес Академии. Как известно, по уставу организация не имела права присуждать премию посмертно, однако «лазейка» была найдена: в случае если кандидат успел прижизненно номинироваться на премию (до 1 февраля), он может стать лауреатом после смерти. Как уже отмечалось, это правило сработало в двух случаях: в ситуации с Э. Карлфельдтом и с Д. Хаммаршёльдом. Однако в 1974 г. в устав была внесена поправка, согласно которой Нобелевская премия может быть вручена посмертно только в том случае, если кандидат был при жизни объявлен лауреатом (в октябре), но умер до церемонии награждения (как это было с лауреатом Премии Шведского государственного банка по экономическим наукам памяти Альфреда Нобеля У. Викри)⁹. Не исключено, что поправка 1974 г. была внесена благодаря резонансу вокруг посмертных «нобелей» Карлфельдта и Хаммаршёльда. По крайней мере, для критиков Нобелевской премии по литературе это лишний повод упрекнуть Шведскую академию и Нобелевский комитет в необъективности и стремлении любой ценой поощрить шведских писателей¹⁰. Однако, по мнению С. Карповой, позиция Академии не представляется столь уж предвзятой:

Когда Карлфельдт умер, коллеги вспомнили один из пунктов завещания Альфреда Нобеля, допускавший посмертное награждение, если выдвижение произошло при жизни. Думается, здесь упрекнуть академиком не в чем.

⁸ *Sydow C. von. Jag ville ha sagt dig det ömmaste ord. Kärleken mellan Gerda och Erik Axel Karlfeldt. Stockholm, 1999. S. 246–253.*

⁹ См.: *The Nobel Prize: The First 100 Years / ed. by Agnetta Vallin Levinovitz, Nils Ringertz. London, 2001. P. 17.*

¹⁰ См., например: *Кожин В. В. Нобелевский миф // Кожин В. В. Судьба России: вчера, сегодня, завтра. М., 1997. С. 262–276.*

Косвенно пострадавшим от этого оказался наш Бунин: дело шло к избранию лауреатом именно его. На следующий год кандидатуру Ивана Алексеевича отвели по схожей причине. Стало известно о тяжелой болезни Джона Голсуорси (кончина последовала через месяц после стокгольмской церемонии, которую он уже не смог посетить), и кандидатуру Бунина вновь отложили¹¹.

Довольно сложно судить о том, имела ли Академия право присуждать Нобелевскую премию бывшему руководителю в знак благодарности за его честное служение и за его блестящую поэзию. Между тем ситуация может быть интерпретирована по-другому: Карлфельдт получил премию еще в 1919 г., но сам момент награждения был отложен на 12 лет. Как бы то ни было, «дело Карлфельдта» стало очередным стимулом к уточнению устава премии и к решению вопроса о буквальном следовании завещанию А. Нобеля, которое формирует ядро «Нобелевского формата».

Посмертная Нобелевская премия vs. последняя воля Нобеля

Каким образом завещание А. Нобеля регламентирует соотношение «Нобелевского формата» и «мортального фактора»? Формулировка той части завещания, которая относится к Нобелевской премии по литературе, оставляет много вопросов. Текст завещания гласит:

...Капитал мои душеприказчики должны перевести в ценные бумаги, создав фонд, проценты с которого будут выдаваться в виде премий *тем, кто в течение предшествующего года (2) принес наибольшую пользу человечеству (1)*. Указанные проценты следует разделить на пять равных частей, которые предназначаются: первая часть тому, кто сделал наиболее важное открытие или изобретение в области физики, вторая — тому, кто совершил крупное открытие или изобретение в области химии, третья — тому, кто добился выдающихся успехов в области физиологии или медицины, четвертая — *создавшему наиболее значительное литературное произведение (4), отражающее человеческие идеалы (5)*, пятая — тому, кто внесет весомый вклад в сплочение

¹¹ Карпова С. Нобелевская премия: Книги и люди // Литература: еженед. газ. изд. дома «Первое сентября». 2002. № 5 (428). С. 14.

народов, уничтожение рабства, снижение численности существующих армий и содействие мирной договоренности. <...> Мое особое желание заключается в том, чтобы на присуждение премий не влияла национальность кандидата (3), чтобы премию получали наиболее достойные, независимо от того, скандинавы они или нет»¹².

По мнению члена Шведской академии, профессора С. Аллена, в формуле завещания можно выделить пять критериев, которые А. Нобель предъявлял к отбору лауреатов (в приведенной выше цитате они отмечены цифрами и курсивом), причем первые три применимы ко всем пяти премиям и только два — к премии по литературе¹³. Критерии можно сформулировать следующим образом: 1) исключительная значимость открытия или творчества в масштабах всего человечества; 2) актуальность и современность; 3) независимость от национальности номинанта; 4) высокий уровень литературного мастерства; 5) идеализм (идеалистичность). Мы видим, что по совокупности критериев А. Нобель уравнивал литературную и научную премии, отказавшись принимать в расчет несоизмеримость эпохального научного открытия и художественного произведения (пусть даже гениального). Каждое из учреждений-наделителей вносило свои коррективы в формулировку завещания, хотя и старалось ему неукоснительно следовать. Подтверждением служит присутствие категории «идеализм» едва ли не в каждой третьей формуле лауреатов первой половины XX в. (начиная с 1930-х гг. Академия решила отказаться от этого критерия, поскольку не выработала единой позиции по поводу его толкования)¹⁴.

Судя по всему, именно это несоответствие предъявляемых требований формату литературной премии (он будет выработан спустя более полувека после ее учреждения) определило как сильные, так и слабые стороны стокгольмской награды. Сильной стороной является цель отмечать выдающийся литературный феномен, имеющий глобальное значение и соответствующий идеалам гуманизма. Отсюда высочайшая ответственность, которую налагает Нобелевская награда

¹² Цит. по: *Илюкович А. М.* Согласно завещанию. С. 38.

¹³ *Allén S.* Topping Shakespeare? Aspects of the Nobel Prize for Literature [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/articles/sture/index.html. Загл. с экрана.

¹⁴ Кроме того, как показало исследование С. Аллена, основанное на графологической экспертизе самого завещания, Нобель несколько раз исправлял «idealiskt» на «idealiserad» (и наоборот), по-видимому не имея точного понимания данной категории.

как на самого лауреата, так и на учреждение-наделителя. Эта задача не может быть решена в рамках одного произведения, хотя большинство литературных премий (Гонкуровская, Букеровская, Пулитцеровская) отмечают именно книгу, ограничивая временные рамки награждения годом публикации произведения. Этот критерий прописан и в завещании Нобеля («в течение предшествующего года»), однако впоследствии он был пересмотрен. Нобелевская премия гораздо чаще присуждается за совокупность произведений, а не за отдельный текст (за 112 лет существования премии таких случаев было всего девять).

Кроме того, подобно другим литературным премиям, Нобелевская, по замыслу ее создателя, должна была поощрять и стимулировать творчество молодых авторов. В итоге она стала, скорее, наградой за литературные достижения маститых авторов. А. Эстерлинг, один из секретарей Академии, заявлял: «Хорошее или даже превосходное произведение молодого автора не дает никаких гарантий того, что его будущие труды останутся на том же уровне... Чтобы получить более надежную основу, естественно рассматривать все книги писателя по прошествии времени, необходимого для того, чтобы мир составил представление об их литературной значимости»¹⁵.

Отсюда вывод: Нобелевская премия по литературе предназначена в первую очередь для писателей, завершающих жизненный путь, для тех, кто не сможет скомпрометировать высокую награду «ошибками» молодости. Хотя и тут не может быть гарантий (пример — Нобелевская медаль К. Гамсуна, полученная им в 1920 г. в шестидесятилетнем возрасте и спустя двадцать лет принесенная в подарок Й. Геббельсу). Тем не менее молодых писателей среди нобелевских лауреатов нет (самым молодым нобелиатом является Р. Киплинг, удостоившийся награды в возрасте 42 лет, а самым возрастным — Д. Лессинг, ставшая лауреатом в 88 лет).

Одна из глав книги Б. Фельдмана «Нобелевская премия: история гениальности, противоречий и престижа» (2000) называется вполне симптоматично «Old Age Pension Prizes»¹⁶. По мнению автора, Нобелевская премия стала «пенсией за выслугу лет» для большинства лауреатов: для К. Хосе Села, получившего премию в возрасте 73 лет, для Я. Сейферта (83 года), для К. Симона (72 года), для Н. Махфуза (77 лет), для О. Паса (76 лет), для В. Шимборски (73 года), для Ж. Са-

¹⁵ Цит. по: *Илюкович А. М.* Согласно завещанию. С. 78.

¹⁶ См.: *Feldman B.* The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige. New York, 2000. P. 57–63.

рамагу (75 лет). «Средний возраст получения Нобелевских лавров по литературе, доходивший в первые годы присуждений до 73–74 лет, потом постепенно снижался, достиг минимума в 61 год в конце 30-х годов, а затем снова начал расти — на 1991 год он составил примерно 64 года»¹⁷.

Стремлением оценить совокупность произведений автора объясняется и дистанция между апогеем его творчества и моментом вручения премии, которая подчас достигает полувека. Так, наиболее интересные и значительные произведения Г. Грасса были созданы в 1960-х гг., а нобелиатом он стал только в 1999 г. после выхода книги «Мое столетие», подводящей итог всему XX в. и жизни писателя. То же можно сказать и о М. Варгасе Льоса, и о Т. Транстрёмере и др. Причем это примеры из практики Нобелевских премий последних лет, т. е. никакого изменения «Нобелевского формата» в данном аспекте не произошло.

Такая практика представляется Б. Фельдману порочной: в течение столь продолжительного времени творчество авангардного писателя успевает стать мейнстримом, как это произошло с Т. С. Элиотом. По выражению самого поэта, «Нобелевская премия — это гвоздь в крышку гроба писателя». Критик Г. Говард выражался еще более прямолинейно: «Нобелевская премия — это посмертная маска для прославленного гения»¹⁸. Несовершенство этой практики еще и в том, что писатель может не дожидаться заслуженной награды, что бывало не раз.

Вместе с тем стремление следовать завещанию Нобеля и увековечивать наиболее выдающиеся творения всех времен и народов нуждается в ограничении (в противном случае Нобелевскую премию следует присудить Гомеру, Данте, Шекспиру, Гёте, Пушкину и др.¹⁹). Таким образом, требование прижизненного присуждения премии, в которое трансформировался второй критерий («в течение предшествующего года»), является закономерным ограничителем «Нобелевского формата», позволяющим отмечать величайшие литературные достижения только здравствующих писателей.

Итак, завещание Нобеля поставило «Нобелевский формат» в сложные условия: Академия вынуждена откладывать момент присуждения премии до последних дней автора и в то же время ограничивать круг лауреатов живущими литераторами. Именно эти юридические и этические

¹⁷ Илюкович А. М. Согласно завещанию. С. 78.

¹⁸ Цит. по: *Feldman B. The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige.* P. 57.

¹⁹ Ср. с заглавием вышеупомянутой статьи С. Аллена «Topping Shakespeare?».

ские тонкости скрывались за напряженной атмосферой вокруг посмертного присуждения премии Э. Карлфельдту. Однако они не единичны.

Нобелевская премия как последний шанс на бессмертие

Стремление Шведской академии вручать Нобелевскую премию только «проверенным временем» кандидатам нередко приводит к тому, что награда находит героя в последний момент. И, как ни странно, именно угроза жизни известного писателя может стать стимулом для присуждения ему премии.

Наиболее яркий пример — упомянутый выше случай с Дж. Голсуорси, который стал лауреатом в 1932 г. «Когда Голсуорси присудили премию Нобеля, он был неизлечимо болен и знал об этом. Видимо, именно эта болезнь побудила Академию наконец-то принять решение по его кандидатуре — Нобелевский комитет поставил Голсуорси во главе списка еще в 1921 году, но тогда академики остановили выбор на престарелом Анатоле Франсе. На церемонию в Стокгольм Голсуорси не приезжал, а меньше чем через два месяца знаменитого романиста и драматурга не стало»²⁰. Детали присуждения премии Голсуорси в официальных отчетах не приводятся, однако они любопытны: писатель номинировался на премию шесть раз (впервые — в 1919 г.), а получил ее за два месяца до смерти.

Упомянутый случай А. Франса также заслуживает внимания. Писатель был номинирован на Нобелевскую премию девять раз²¹. Первые его кандидатура была предложена комитету в 1904 г., но в «эпоху Вирсена» сатирическое творчество Франса плохо сочеталось с «идеализмом». Только в 1921 г., когда под «идеалистическим направлением» академики стали понимать гуманизм, А. Франс и Б. Шоу, отвергнутые ранее Академией, получили шанс стать лауреатами. Именно «гуманизм» фигурирует в формулировке присуждения премии французскому писателю. Однако за этим кроются и более прозаичные факты. Финал жизни А. Франса был тяжелым: он потерял жену, а затем дочь. В огне Первой мировой войны сгорели все надежды писателя на гу-

²⁰ Илюкович А. М. Согласно завещанию. С. 258.

²¹ См.: Nominations 1901–1950. Nominations for the Nobel Prize in Literature each year (1901–1950) // Nobelprize.org [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/nomination/1901_1950.html. Загл. с экрана.

манистический путь развития человечества. «Ему кажется, что старая культура (а может быть, и культура вообще?) оказалась несостоятельной. Как утопающий хватается за соломинку — он пытается найти прибежище своим надеждам в скороспелых социальных теориях. В 1921 году примыкает к коммунистам. <...>

<...> Последние месяцы жизни принесли непрерывные страдания: неизлечимая стадия тяжелого склероза. Но эта “собачья жизнь” не отпускает его; он просит прекратить его мучения, умирает целую неделю. Утром в день смерти, улыбаясь, говорит доктору: “Это мой последний день”²². Франс получил Нобелевскую премию за три года до смерти, но последние годы разочарованного в жизни человека не соответствуют оптимизму формулы присуждения: «отмечая его блестящие литературные достижения, характеризующиеся как благородством стиля, так и глубокой симпатией к человеку, а также изяществом и неизменным галльским темпераментом». Скорее всего, Нобелевский комитет выдавал желаемое за действительное и пытался сохранить облик Франса таким, каким он запомнился его читателям в момент расцвета творчества.

Попыткой скрасить последние годы писателя стала Нобелевская премия для Х. Р. Хименеса, жившего в изгнании и умершего в 1958 г., через два года после награждения. Тяжело больным в 1986 г. получал Нобелевскую премию Я. Сейферт, не приехавший на церемонию и скончавшийся в 1988 г. Польский писатель В. Реймонт также не смог участвовать в праздничных мероприятиях и умер на следующий год после своего триумфа. Спустя год после вручения награды ушли из жизни Т. Моммзен и Дж. Кардуччи. Возможно, эти случаи свидетельствуют о желании Нобелевского комитета успеть присудить награду величайшим писателям современности во избежание исторической несправедливости.

Смерть лауреата как «фильтр» «Нобелевского формата»

Нередко в истории Нобелевской премии по литературе «мортальный фактор» выполнял противоположную функцию: он отсеивал писателей, не вписывавшихся в «Нобелевский формат». Это могло происходить, когда писатель был неизвестен при жизни (например, Ф. Кафка, большая часть наследия которого стала доступной благо-

²² Илюкович А. М. Согласно завещанию. С. 217.

даря М. Броду, нарушившему последнюю волю писателя и опубликовавшему основную часть его произведений) или когда его творческий путь закончился раньше, чем начался путь Нобелевской премии. Так произошло с А. Чеховым, умершим в 1904 г., в то время как первая Нобелевская премия была вручена только в 1901 г.

Менее очевидными кажутся случаи, когда наследие писателя оценивалось по достоинству спустя много лет после его кончины. Перечень имен здесь может быть бесконечно длинным: Дж. Конрад, М. Пруст, Р. М. Рильке, Дж. Джойс, В. Вульф, Д. Г. Лоуренс и др. Ни один из них не был выдвинут на Нобелевскую премию. Возможно, это свидетельствует о том, что в свое время читающее сообщество еще не разглядело в этих писателях великих художников, поскольку Нобелевским комитетом рассматриваются только кандидатуры, предложенные лицами (или группой лиц), имеющими право номинировать на премию: лауреатами прошлых лет, университетскими профессорами, представителями писательских организаций или академий.

На репутацию Нобелевской премии по литературе бросают тень случаи, когда писатель многократно номинировался на премию, вплоть до последнего года жизни, но так и не был удостоен. Убедиться в этом позволяет база данных по номинациям с 1901 по 1951 гг., опубликованная Шведской академией. К сожалению, срок секретности, измеряемый 50 годами, не позволяет судить о ситуации в целом, но на 45 случаев присуждения премии за указанный период (в годы Первой и Второй мировых войн, а также в 1935 г. премия не присуждалась, зато дважды за это время были случаи награждения двух авторов в год) приходится минимум 14 случаев, когда многократное номинирование известных писателей на Нобелевскую премию закончилось безрезультатно. Череда номинаций для каждого завершилась смертью потенциального кандидата.

Рекордсменами по числу выдвижений на Нобелевскую премию являются Й. Йенсен (18 раз), Г. Деледда (12 раз), К. Шпиттелер, А. Франс и Ф. Э. Силланпяя (9 раз). Из числа писателей, неоднократно номинированных на премию, но не дождавшихся ее, лидируют Г. Брандес (11 раз), Т. Харди и П. Валери (10 раз). Смерть помешала претендовать на получение награды Э. Золя, Ч. Суинберну, Г. Джеймсу, Г. Уэллсу, К. Чапеку, Г. Честертону, Й. Хёйзинге, Н. Бердяеву, Г. Броху. Сколько бы раз ни выдвигался на премию каждый из упомянутых авторов, всех их объединяет одно — год последнего номинирования оказался последним годом их жизни. Возникает вопрос: что же мешало присудить Нобелевскую премию этим писателям? Точного ответа мы ни-

когда не узнаем, но можно предположить, что в большинстве случаев они не вписались в «Нобелевский формат».

Наиболее несправедливым выглядит случай Э. Золя. По словам А. М. Илюковича, «Анатоль Франс считал, что Золя “был этапом в сознании человечества”. Умер Золя неожиданно, случайно отравившись угарным газом. И Академия, имевшая возможность отметить его в 1901 году, не сделала этого, хотя в рекомендациях Нобелевского комитета имя Золя стояло тогда первым. Голосовавшие не сочли возможным согласиться с мнением Комитета, им представлялось, что “голый натурализм” Золя несовместим с формулой завещания об “идеалистическом направлении”. Учитывалось и то, что сам Альфред Нобель относился к его сочинениям однозначно неблагоприятно»²³. Решающим оказался голос К. аф Вирсена, который не мог связать с творчеством Золя представления об «идеале», заявленные в завещании Нобеля.

Вопиющим представляется и случай с П. Валери, который с 1930 по 1945 г. выдвигался на премию 10 раз. Иногда на адрес Нобелевского комитета приходило до шести номинаций на его имя в год (всего — 24 номинации). По мнению Ч. Эспмарка, П. Валери был слишком элитарным для периода «универсального интереса», который пришелся на 1940-е гг. Период «пионеров» наступил в 1945 г., т. е. в год смерти Валери. Поэт просто не дожил до той поры, когда лауреатами стали Т. С. Элиот, С. Беккет, У. Фолкнер, С.-Ж. Перс и др.²⁴ Кандидатура П. Валери была вынесена на обсуждение в 1945 г., но он умер в июле, и Академия, которая присудила премию посмертно Э. Карлфельдту, не сочла нужным повторить это в случае с П. Валери²⁵. Основной причиной, по мнению Б. Фельдмана, была элитарность его поэзии. «Мортальный фактор», как видим, может выступать скрытым механизмом фильтрации кандидатов, не вписывающихся в «Нобелевский формат».

Нобелевская премия как повод для смерти

Рассмотрим еще один вариант взаимосвязи «мортального фактора» и «Нобелевского формата» — когда Нобелевская премия становилась прямой или косвенной причиной смерти лауреата. Разумеется,

²³ Илюкович А. М. Согласно завещанию. С. 106.

²⁴ См.: *Espmark K. The Nobel Prize in Literature // The Nobel Prize: The First 100 Years. P. 140–141.*

²⁵ *Feldman B. The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige. P. 99.*

тут мы вступаем в область догадок и предположений, но некоторые факты весьма красноречивы. Так, после получения Нобелевской премии в 1960 г. немецкая поэтесса еврейского происхождения Н. Закс, пережившая ужасы Холокоста и спасенная от концлагеря С. Лагерлёф, прожила всего четыре года. А. М. Илюкович предполагает, что «известность не принесла старой, больной женщине ничего, кроме нервного кризиса, воскресившего ее старые страхи: ей мерещилось, что она снова в западне, в руках ловцов»²⁶.

Решение о присуждении Нобелевской премии Б. Пастернаку, как известно, стало поводом для спланированной травли поэта. После этих событий он прожил всего два года²⁷.

Загадочна смерть Я. Кавабаты, первого писателя-японца в Нобелевском списке. Он умер, якобы отравившись угарным газом в результате несчастного случая. Однако одной из версий до сих пор остается самоубийство. Не случайно о суициде Кавабата говорил в Нобелевской речи, приводя примеры японских писателей-самоубийц: Акутогавы Рюноскэ, Дадзая Осаму, монаха Иккю. Так или иначе после получения Нобелевской премии Кавабата прожил всего два года.

Итак, роль «мортального фактора» в становлении и функционировании «Нобелевского формата» в литературе многопланова. Это придает затронутой нами теме ноту трагизма и в то же время сакрализует сам статус Нобелевской премии, делая ее непохожей на другие литературные награды. Для многих писателей Нобелевская премия по литературе оказалась вопросом жизни и смерти, для некоторых (в частности, для Карлфельдта как секретаря Академии) — делом всей жизни, и почти для всех лауреатов она стала жизнью после смерти, обеспечив им посмертную славу, а значит, бессмертия.

²⁶ Илюкович А. М. Согласно завещанию. С. 381.

²⁷ О нюансах, связанных с Нобелевской премией Б. Пастернака, см. подробнее: Толстой И. Н. Отмытый роман Пастернака: «Доктор Живаго» между КГБ и ЦРУ. М., 2009; Марченко Т. В. Проза русского зарубежья 1920–1940-х гг. в европейском критическом осмыслении: нобелевский аспект (по иностранным архивам и периодике): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008.

А. В. Татару
Балашов

Дискурсивная и модально-оценочная
репрезентация оппозиции «жизнь / смерть»
в повести Дж. Джойса «Мертвые»*

Доминанты идеологии Джойса — Ирландия, католичество, искусство. В сборнике «Дублинцы» они осмысляются в контексте модернистского мировосприятия и расширяются до диалектики универсальных категорий бытия «жизнь / смерть».

Дискурсивная структура нарратива охватывает сеть речевых и мыслительных актов автора, повествователя, персонажей и читателя. Специфика анализа нарративного дискурса заключается в комбинированном использовании как лингвистических категорий, так и нарративных (образ автора, типы повествователей, фокализация, точка зрения и перспектива). Категорией, которая «скрещивает» методы лингвистического и нарративного анализа, является «текстовая сетка» — системообразующая категория текста, позволяющая читателю ориентироваться в изменениях пространственных, временных, речевых и оценочных позиций участников мира истории. Текстовая сетка, таким образом, —

* Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ. Сокращенная версия статьи под другим заглавием опубликована в электронном издании: *Татару Л. В.* Ритм семантической оппозиции «жизнь / смерть» в нарративной структуре сборника Дж. Джойса «Дублинцы» // *Современные проблемы науки и образования.* 2013. № 6 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.science-education.ru/113-10916>. Загл. с экрана.

результат взаимодействия четырех ее видов: пространственной, темпоральной, нарративно-речевой и модальной¹. Мы рассмотрим функции нарративно-речевой и модальной сеток и покажем особенности их ритма в повести «Мертвые», который рассматриваем как главный когнитивный фактор формирования и восприятия мира истории.

Нарративно-речевая сетка текста сплетена из фрагментов, которые представляют эпизоды истории с позиций говорения, восприятия и сознания повествователя. Фрагмент, репрезентирующий его дискурсивную точку зрения, актуализируется на уровне сверхфразового единства (СФЕ) и образующих его предложений. Его ритм является первичным — синтаксическим, наиболее «мозаичным» и динамичным. Соответственно понимание повествовательного текста на этом ритмическом уровне зависит от понимания того, чья точка зрения представлена в каждом предложении — нарратора или персонажа. Во всем тексте ритм и пропорциональные соотношения нарративных фрагментов переходят в ритм структурный, в цельную композиционно-симметрическую модель. Соотношение нарративно-речевых сегментов текста становится значимым потому, что каждый из них представляет определенную *точку зрения как позицию говорящего, воспринимающего или мыслящего субъекта* по отношению к миру истории и к ее участникам, а чередование этих сегментов образует динамику психологической перспективы текста. Кроме того, регулируя «диалог сознаний» повествователя и персонажей, дискурсивный ритм регулирует и когнитивный процесс восприятия мира истории.

Целостность и динамическая изменчивость дискурсивной структуры «Дублинцев» обеспечиваются образом автора-повествователя. Джойс как художник выступает в этом произведении в роли «управляющего сознания» (*superintending consciousness*), выстраивающего отдельные части в такую последовательность, при которой эмоциональный и эстетический эффекты достигаются благодаря их взаимодействию внутри единой формы².

Повествовательная форма образа автора в «Дублинцах» — это способ производства трех сменяющих друг друга модусов дискурса. В начале автор-повествователь вступает в коммуникацию с самим собой, занимая внутреннюю позицию перволичного повествователя-участ-

¹ См.: Татару Л. В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива (на материале англоязычных модернистских текстов). М., 2009.

² *San Juan E.* James Joyce and the Craft of Fiction: An Interpretation of «Dubliners». Rutherford [N.J.], 1972. P. 19.

ника, затем — в диалог с персонажами, занимая одновременно внутреннюю и внешнюю позиции персонифицированного третьеличного повествователя, и, наконец, самоустраняется, становясь деперсонализированным повествователем-наблюдателем. Образ автора-повествователя в «Дублинцах» един, но динамика его коммуникативных позиций, меняясь от внутренней к внешней и наоборот, создает сложную (множественную) психологическую перспективу текста. Ритм нарративно-речевой сетки текста, фиксируя смену коммуникативных позиций (точек зрения) повествователя, определяется его готовностью или отказом проникать в индивидуальные миры персонажей. Эта динамика определяет и когнитивную логику восприятия каждой истории читателем, и логику восприятия целостного мира истории «Дублинцев».

Дублинский цикл заканчивается повестью «Мертвые». Ее нарративно-речевая сетка представляет собой последовательное соединение двух перспектив: в первой половине представлена внешняя перспектива объективного повествователя-наблюдателя, доминирующая во «взрослом» цикле, во второй — внутренне-диалогическая перспектива персонифицированного повествователя-персонажа, которая доминировала в «юношеском» цикле. Тем самым композиционная спираль разворачивается к началу повествования, восстанавливая симметрию точек зрения.

Таблица 1 показывает динамику постепенного перехода позиции повествователя в нарративно-речевой сетке «Мертвых» от внешне бесстрастной к внутренней. Из таблицы видно, что доля внутренней субъектно-речевой перспективы возрастает от части к части (15,5% → 25,6% → 43,8%), при этом увеличивается и количество «погружений» во внутренние монологи и психологические состояния повествователя-персонажа (7,9% → 16,7% → 26,7%).

Таблица 1

Часть 1. Сцена «Начало новогоднего вечера в доме сестер Моркан»			
План истории (ПИ):	План истории (ПИ):	План истории (ПИ):	План дискурса (ПД):
Описания повествователя-наблюдателя, свободная косвенная речь лиц, не участвующих в истории	Диалогическая речь, косвенная речь участников + повествовательные ремарки	Свободный косвенный дискурс Габриэля Конроя (его восприятие происходящего)	Свободные косвенные мысли, внутренние монологи и состояния Габриэля Конроя
67,5 предложения (32,1%)	110 предложений (52,4%)	16 предложений (7,6%)	16,5 предложений (7,9%)
Всего объективных предложений — 177,5 (84,5%)		Всего субъективных предложений — 32,5 (15,5%)	

Продолжение таблицы 1

Часть 2. Сцена «Праздник. Новогодняя речь Конроя»			
72 предложения (19,3%)	204 предложения (55%)	33 предложения (9%)	62 предложения (16,7%)
Всего объективных предложений — 276 (74,4%)		Всего субъективных предложений — 95 (25,6%)	
Часть 3. Сцены «Прощание с гостями» и «Конрой с женой в отеле»			
43 предложения (10,8%)	179 предложений (45,3%)	67,5 предложения (17%)	105,5 предложения (26,7%)
Всего объективных предложений — 222 (56,2%)		Всего субъективных предложений — 173 (43,8%)	
Всего объективных предложений в повести — 675,5 (69,2%)		Всего субъективных предложений в пове- сти — 300,5 (30,8%)	

По мере приближения к финалу повести ритм нарративно-речевой сетки текста замедляется за счет крупных психологических планов, число которых увеличивается. Он вновь, как и в «детском» цикле, течет по модели «план истории (далее ПИ) → план дискурса (далее ПД) → ПИ → ПД». В первой части внешняя позиция повествователя-наблюдателя, обуславливая доминирование описаний и диалогов, позволяет читателю фиксировать картину предновогодней сутолоки и портреты участников. Периодические смещения повествовательной позиции в сознании Габриэля Конроя выделяют его на фоне праздничной толпы: «The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his»³ (свободное косвенное восприятие + свободная косвенная мысль). Во второй части усиление роли персонифицированного повествователя, перебивающего описание и диалоги, позволяет глубже понять причины самоотчуждения Конроя: болезненное воспоминание о смерти матери, диспут с последовательницей Ирландского Возрождения мисс Айворс и т. д. Кульминацией становится третья композиционная часть, где восприятие персонажем собственного отражения в зеркале ведет к внутреннему портрету-психонаррации.

В эпифании (коде) ритм замирает на самом крупном плане дискурса героя, занимающего почти две страницы. Постигая вместе с Конроем скрытый от него внутренний мир жены, читатель «проживает» его опыт освобождения от ложной самооценки и подклю-

³ Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. — На англ. яз. / предисл. и коммент. Е. Ю. Гениевой. М., 1982. С. 182.

чается к ритмическим колебаниям его мысли, идущей, как и в «юношеских» рассказах, от прошлого (смерть возлюбленной жены) к настоящему (спящая жена) и будущему (смерть, которая унесет его родных, его самого и «всех живых»). Финальное отождествление сознаний повествователя и героя, отмечая конец его пути «на Запад», туда, где «обитают огромные призраки мертвых», маркирует и финальный момент «стасиса сознания» (термин джойсовской теории ритма красоты). Он растворяет все внутренние противоречия персонажа, нейтрализует его высокомерную оппозицию несовершенному миру и проявляет в его сознании и в сознании читателя генерализованную картину видения.

Нарративно-речевая сетка в эпифании на 29% состоит из предложений типа «свободное косвенное восприятие» (Габриэль смотрит на жену и на падающий за окном снег). Эти фрагменты восприятия реальных и фантазийных объектов невелики по объему, чаще это синтагмы, смысловые части предложений. На 71% конечный фрагмент сетки занят свободными косвенными мыслями, психонаррацией и воспроизведенными состояниями, плавно перетекающими друг в друга и переходящими в поток сознания. Приведем знаменитую коду «Мертвых», ставшую каноническим текстом — репрезентантом джойсовской нарративной техники:

Generous tears filled Gabriel's eyes (1). He had never felt like that himself towards any woman (2), but he knew that such a feeling must be love (3). The tears gathered more thickly in his eyes (4) and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree (5). Other forms were near (6). His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead (7). He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence (8). His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling (9).

A few light taps upon the pane made him turn to the window (10). It had begun to snow again (11). He watched sleepily *the flakes*, silver and dark, *falling* obliquely against the lamplight (12). The time had come for him to set out on his journey westward (13). Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland (14). It was *falling* on every part of the dark central plain, on the treeless hills, *falling* softly upon the Bog of Allen and, farther westward, *softly falling* into the dark mutinous Shannon waves (15). It was *falling*, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried (16). <...> His *soul swooned slowly* (17) as he heard

the snow *falling faintly* through the universe and *faintly falling*, like the descent of their last end, upon all the living and the dead (18)⁴.

Это самый музыкально-ритмичный фрагмент сборника. На уровне фонетической и образно-символической структуры ритм создается за счет аллитераций и хиазма (отмечено курсивом), а также повтора существительного snow и слов одного с ним лексико-тематического поля (cold, flakes, cool, winter, white).

На уровне субъектно-речевой структуры ритм строится за счет чередований субъективных предложений психологических типов: «состояние» (1), (2) → «внутренний монолог» (3) → «состояние» (4) → «восприятие фантазийного объекта» (5), (6) → «внутренний монолог-психонаррация» (7), (8), (9) → «восприятие реального объекта» (11), (12) → «внутренний монолог» (13), (14), (15), (16) → «состояние» (17) → «поток сознания» (18).

Точка зрения обезличенного повествователя-наблюдателя, доминирующая во «взрослом» цикле, вновь преломляется через рефлектирующее сознание персонажа, гармонично разрешая все оппозиционные отношения точек зрения в нарративно-речевой сетке сборника и завершая диалектическую симметрию его композиции.

Определяющей для дискурсивной структуры сборника является оппозиция скрытой объективной модальности абстрактного автора и явленных в тексте субъективных модальностей персонажей. Композиция становится той формой, которая определяет когнитивную логику читателя, алгоритм восприятия ритма чередований оценочных позиций повествователя и участников мира истории.

Текстовой категорией, актуализирующей модально-оценочный план точки зрения, является *модальная сетка*. В линейном плане она формирует первичное восприятие ритма субъективной модальности, определяет схему ожиданий возможной последовательности оценочных позиций. Границы между сегментами модальной сетки, представляющими отдельные модальные точки зрения, совпадают с границами сегментов трех других текстовых сеток, поскольку ядром точки зрения является дейктический центр или центральное сознание субъекта эмоционально-оценочной деятельности. Но текстовая модальность дискурсивна по своей природе, а потому в рамках одной точки зрения, выстраивающей единую сцену-СФЕ, часто чередуются несколько типов модальности.

⁴ Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. С. 219.

Реализуясь в местоимениях, союзах, вводных словах, формах наклонения, коммуникативных типах предложений, субъективная модальность «расщепляет» текст на сегменты и характеризует динамику его смысла. Суммируясь в оценку высказывания в целом, субъективная модальность текста перерастает в «объективную» для личности автора квалификацию фактов отражаемой действительности как реальных / ирреальных, хороших / плохих, которая существует до написания текста. Модальная сетка текста является соответственно прагматической категорией — ведь именно изначальная установка на характер освещения действительности придает текстовой модальности проективный характер. Автор «учитывает» возможности вступления в «эмоциональный резонанс» с читателем, предупреждая ошибочные интерпретации.

Опираясь на типологии нарративных и пропозициональных типов модальности Л. Долежелы и Ф. Палмера⁵ и на анализ текстового материала, мы выделили шесть типов нарративной модальности:

1) *Эпистемологическая модальность* выражает суждения о фактуальном статусе нарративной ситуации: значения «знание / незнание», «уверенность / неуверенность», дедуктивные выводы из наблюдаемых фактов, предположительные выводы из общеизвестных фактов.

2) *Эвиденциальный тип модальности* включает изложения персонажем доказательств в пользу фактуального статуса ситуации: воспроизведение доказательств, данных другими, собственные доказательства, полученные на основе перцептивной деятельности. Эвиденциальная модальность может актуализироваться и через речь безличного повествователя-наблюдателя или репортера, которые представляют сцены в остраненном ракурсе, подчеркивают свое желание опираться на факты, которые они «видят» и «слышат» впервые.

3) *Эмотивная модальность* появляется в тексте периодически, небольшими сегментами, поддерживая остальные типы модальности. Содержанием ее является эмоциональная реакция на события и ситуации, а также чувства — любовь, ревность, ненависть, зависть и др. Эмоции и чувства выражаются эмотивной лексикой, междометиями, глаголами ощущения и чувства (to feel, to strike, to love, etc.).

4) *Значение обуславливающей (деонтической) модальности* — выражение внешних условий, определяемых некими авторитетными инстанциями, или обязательств, обещаний, принятых самим субъектом.

⁵ См.: Doležel L. Narrative Modalities // Journal of Literary Semantics. 1976. Vol. 5, No. 1. P. 5–14; Palmer F. R. Mood and Modality. Cambridge, 1986 (2nd ed. published 2001).

Оно формируется понятиями «запрещение», «необходимость», «способность» и «волеизъявление». Главными средствами выражения являются модальные глаголы, их эквиваленты и волеизъявительная лексика (wish, want, desire, long for, able, prohibit, impossible, etc.).

5) *Гипотетическая модальность* формируется понятиями «возможность» и «невозможность», «желание» и «нежелание». В содержании истории представлены виртуальные миры центральных сознаний. Средства ее выражения — это по преимуществу конструкции с нереальным условием и предположительным следствием «What if», «I would», «If only he could», «How I wish» и др., модальные слова possibly, perhaps, etc.

6) В основе *оценочной (аксиологической) модальности* лежат понятия «добро» и «зло», «хорошее» и «плохое». Аксиологическая доминанта активизирует стремление персонажей к поиску ценностей, к приложению усилий для их достижения. Основные средства выражения — оценочные эпитеты и лексика, в которой есть оценочный компонент значения, а также ключевые слова-символы, которые всегда представляют аксиологическую позицию автора.

В тексте определенного жанра обычно доминирует модальность одного типа, но она взаимодействует и с другими типами. Базовый принцип ритма модальной сетки — чередование сегментов плана истории, задаваемых эвиденциальной и эпистемологической модальностью, и сегментов плана дискурса, содержание которых определяется остальными, маркированными типами модальности.

Алгоритм динамики модальной сетки «Дублинцев» состоит в постепенном увеличении объема эвиденциальной модальности безучастного повествователя-наблюдателя, за которой скрывается моральное осуждение абстрактного автора, нарастающее по мере оскудения идейных позиций персонажей. Но в финальной повести «Мертвые» автор корректирует свой «проект», вновь вступая в диалог с сознанием персонажа, находя мотив примирения с ограниченной, слабой, но живой природой человека. Это нарушение алгоритма в финальной позиции текста меняет всю повествовательную перспективу книги и уравнивает баланс оценочных позиций автора и персонажей.

Авторская аксиологическая модальность проявляется в символике названий рассказов и в семантике ключевых слов, организующих смысловую структуру текста сборника, хотя они и вписаны в контексты «чужой речи» участников историй.

В субъективной модальности доминирует эвиденциальность. На ее фоне выделяются сегменты оценочной, обуславливающей, эмо-

тивной и гипотетической модальностей. Соотношения «маркированных» типов субъективной модальности, вступая в противоречие с нейтральной эвиденциальностью повествователя, актуализируют идейное содержание произведения: автор моделирует индивидуальные пути, которые проходят дублинцы от непонимания ошибочности своих оценок и идеалов к моменту осознания их тщеты, которое происходит (или не происходит для них) в эпифании. Особенно ярко это содержание выражено в историях «детского» цикла. Детям свойственна идеализация действительности, от которой они избавляются, постигая реальности жизни. Так, мальчик из первого рассказа («Сестры») идеализирует священника-иезуита, зачарован непонятными и привлекательными образами смерти, науки и католической церкви, которые возникают у него при звучании слов «паралич», «гномон» и «симония». Но увиденное и услышанное в «доме скорби» (в доме сестер умершего священника) возвращают его от фантазий к повседневности.

Заголовок («Сестры») выполняет функцию зачина повествования. Персонажи, являющиеся референтами заголовочного слова в мире истории, – сестры умершего священника. Вынесенность в сильную позицию актуализирует, помимо основного номинативного значения слова «сестры», еще два: «монахини» и «родные вообще». Они понятийно связаны с темами религии и родственных связей (главного условия продолжения жизни), а контекстуально — с темой смерти. Заголовок становится доминантой трех семантических констелляций — «Жизнь», «Смерть» и «Религия». Эта сеть семантических констелляций образует основу ритма ассоциативно-смысловой перспективы сборника. Вначале — в первом абзаце «Сестер» — слова «the third stroke», «the corpse» и «paralysis» относятся к реальному событию смерти. Далее ключевые слова со значением «смерть» и «жизнь», соотносясь с реальными событиями, и с темой, становятся метафорическими и символическими образами. Заголовки других рассказов получают в перспективе повествования новые символические смыслы: «Аравия» — символ тщеты утопических детских идеалов; «Эвелина» и «Облачко» — символы паралича воли; «Пансион», «Земля» — символы вырождения семейных ценностей и женского начала; «Прискорбный случай» — символ мертвенности интеллекта; «День Плюща», «Мать» и «Милость Божья» — символы смерти политических, эстетических и религиозных идеалов в мире Дублина. Символика заголовка финальной повести — «Мертвые» — вбирает значения всех этих смысловых центров, но получает новый эпистемологический модус.

Повесть «Мертвые» объединяет также дискурсивные и модальные репрезентации всех аспектов дублинской жизни начала XX в. — искусство (музыка, театр, литература), религия, политика, семейные связи и традиции ирландской жизни, но особое развитие получают гендерная тематика, журналистская тема и тема любви, которые ранее не акцентировались. К скрытому осуждению «паралитичности» дискурса участников, выражаемому внешней позицией повествователя, периодически подключается осуждение главного персонажа — журналиста Габриэля Конроя. Подобно подростку из «Встречи» он осознает, что его знакомые интеллектуально уступают ему. Это выражается в тех пассажах гипотетической модальности, в которых он предвидит реакцию гостей на свою застольную речь: «He was undecided about the lines from Robert Browning, for he feared they would be above the heads of his hearers. <...> (ГМ). <...> They would think that he was airing his superior education. <...> (ГМ) His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure (ОцМ)»⁶. Исключением является мисс Айворс — единственная во всем сборнике националистка и феминистка. Ее резкая критика антипатриотичности Габриэля Конроя смущает и раздражает его.

Таблица 2 показывает, что в целом модальность «центрального сознания», занимающая 31% текстовой сетки, на 14% эвиденциальна (свободное косвенное восприятие), остальные 18% оформлены эпистемологической и другими типами модальности.

Таблица 2

ЭвМ (ПИ)	ЭпМ (ПД)	ЭмМ (ПД)	ГМ (ПД)	ОбМ (ПД)	ОцМ (ПД)
789 предложений	58 предл.	44 предл.	26 предл.	16 предл.	15 предл.
ЭвМ повествователя — 69,2% ЭвМ персонажа — 14% Всего — 83,2%	6,1%	4,6%	2,7%	1,8%	1,6%

Рекуррентной моделью чередований типов субъективной модальности является следующая: «ЭвМ → ЭмМ → ОцМ → ЭпМ». По мере приближения повествования к концу на первый план выходят оценочность и эпистемологичность, порожденные любовью героя к жене.

⁶ Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. С. 182.

Любовь определяла эпистемологию и предыдущих рассказов («Аравия», «Эвелина», «Прискорбный случай»), но каждый раз это чувство оказывалось «паралитичным». В «Мертвых» понимание героем идеала любви происходит в эпифании благодаря новому видению этого чувства сквозь призму смерти.

Сегменты гипотетичности в первой и второй частях повести провозируются ожиданием реакции на центральное событие (праздничная речь) и эскапистским настроением («How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone...! How much more pleasant it would be there than at the supper-table!»⁷). В третьей части гипотетическая и обуславливающая модальности вначале порождаются предвкушением того момента, когда Габриэль останется с наедине с женой («He would call her softly: "Gretta!" Perhaps she would not hear at once: she would be undressing. Then something in his voice would strike her. She would turn and look at him...»⁸). Но квинтэссенцией гипотетичности как визионерства является заключительный пассаж-эпифания.

Все критики подчеркивают насыщенность коды повести символической и трактуют ее как канонический фрагмент нарративной репрезентации Ирландии. Излишне говорить о значимости ритмизирующих повторов слова «снег», превращающих его в «обобщенный агент» — символ смерти вообще и смерти национальной идентичности в частности. Подчеркнем два момента. Во-первых, деталь реального пространства — падающий снег — воспринимается как универсальный символ смерти, поскольку она завершает перспективу всего повествования. Во-вторых, немногие критики обращали внимание на фразу «Да, газеты правы: снег выпал повсеместно по всей Ирландии», включенную в монолог-медитацию Конроя. Это эвиденциальная фраза, подтверждающая слова его кузины Мэри Джейн, сказанные ранее: «They say... we haven't had snow like it for thirty years; and I read this morning in the newspapers that the snow is general all over Ireland»⁹. Почему же в эпифанический момент вмешивается не самый релевантный источник — газетный репортаж о метеорологическом явлении?

Во-первых, эта фраза связывает две семантические констелляции «Мертвых», порожденные двумя центральными темами повести: женской темой, в частности темой одиноких и образованных женщин (Мэри Джейн и мисс Айворс), и темой журналистики. Внутренние

⁷ Там же. С. 193.

⁸ Там же. С. 211.

⁹ Там же. С. 209.

монологи, оформленные разными типами модальности и проходящие через весь текст, выдают осознание Габриэлем шаткости собственной идентичности, включая национальную (ее он прикрывает псевдонимом Г. К. в рецензиях на книги в пробританской «Дейли Экспресс» и «глянцевым» публицистическим языком, использованным в застойной речи). Во-вторых, сообщения о погоде — важный материал в западных газетах того времени, причем новообразования типа «погода королевы» («queen's weather»), подразумевающие идею власти королевы Виктории над самой природой, придавали этим сообщениям империалистические коннотации¹⁰. В-третьих, Джойс презирал газетчиков и не верил тому, что они пишут о погоде (в своем эссе 1907 г. «Ирландия, остров святых и мудрецов» он называл журналистов «the phrase-makers of Fleet Street»). В-четвертых, газеты ориентировались на особую читательскую аудиторию, считавшую погоду важной темой, характерной для национального мировосприятия.

Таким образом, повторная ссылка на точные, вопреки ожиданиям, сообщения о необычном для Ирландии «британском» погодном явлении в коде «Мертвых» не случайна. Принятие героем «сомнительного» газетного факта — знак признания того, что он жил в фальшивом материальном мире, «лингвистически» прикрываясь своей журналистской отстраненностью. В этом свете модернистская эпистемология Габриэля предстает как квинтэссенция джойсовского отношения к журналистике и прессе, воплощенного в повестях сборника, а позднее — в «Улиссе». В действительности тема прессы далеко не магистральная, хотя и одна из «вездесущих» в книге. Почти в каждом рассказе он обвиняет прессу в потворстве культурной и политической стагнации, охватившей Ирландию на рубеже веков. Клерк Том Чэндлер в рассказе «Облачко» мечтает стать такой же «блестящей фигурой в Лондонской прессе», как его пошлый друг Галлахер. «Паралитичное» сообщение о «Деле миссис Синико» в газете «Ивнинг Мейл» («Прикорбный случай») воспроизведено Джойсом полностью. Музыкальный концерт в рассказе «Мать» проваливается, несмотря на газетные объявления, «напоминающие ценителям музыки об удовольствии, которое для них заготовлено». Миссис Кири, героиня того же рассказа, осуждается за «скандальное поведение» О'Мэдденом Бэрком, журна-

¹⁰ Donovan S. «Snow is General»: Newspaper Weather Forecasting and «The Dead» // *Hypermedia Joyce Studies: An Electronic J. of James Joyce Scholarship*. 2002. Vol. 3, No. 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.geocities.com/hypermedia_joyce/donovan.html. Зарг. с экрана.

листом из «Фримэн Джорнал», который появится и в «Улиссе» (в эпизоде «Эол», пародирующем язык прессы). В рассказе «Милость Божья» алкоголик Том Кернан хвастается перед друзьями (среди них и Мак-Кой, бывший рекламный агент двух газет — проанглийской «Айриш таймс» и проирландской «Фримэн»), что «напишет в газету» в защиту полицейских.

Этот лингвокультурный и гипертекстовый контекст объясняет решение Джойса представить поток сознания Габриэля как отклик-реакцию на тривиальную газетную фразу. Полученный эффект — фраза «снег выпал повсеместно» — становится общей кодой для целого спектра взаимосвязанных проблем: национальной политики, гендерной проблематики, модерности и, в частности, парализующего воздействия масскультуры на общественное сознание. В эпифании представление идентичности Габриэля, «растворяющейся в каком-то сером эфемерном мире», воспринимается как символ реакции писателя-модерниста на реальный мир, делающий человека рабом масскультуры.

И все-таки эпистемология коды «Дублинцев» не исчерпывается идеологическим приговором ирландской национальной идентичности. Нарратор создает в финале особое «поле тяготения», собирающее все семантические констелляции книги в концентрированный, философско-эстетический фокус. В контексте «Мертвых» особую роль играют слова-медиаторы «память» и «прошлое», сближающие полюса семантических оппозиций, доминантами которых являются контрастные ключевые понятия «жизнь / смерть», «тело / душа», «грех / святость». Образы прошлого являются рекуррентными в сборнике, сближая разные истории дублинцев и превращая собрание повестей в единый сверхтекст. Память о матери заставляет Эвелину остаться на родине, старинная баллада Марии и воспоминания о миссис Синико вызывают эпифанические моменты в душах скромного клерка Джо Доннели и эстета мистера Даффи, память о Парнелле сближает на время его жалких поклонников, блестящая, хотя и не вполне искренняя речь Габриэля Конроя построена на ключевых фразах: «*the memory of those dead and gone great ones whose fame the world will not willingly let die*», «*sadder thoughts that will recur to our minds: thoughts of the past... Our path through life is strewn with many such sad memories*»¹¹. Старинная песня пробуждает в памяти Гретты образ юного Майкла Фьюри, который определяет момент «стасиса сознания» Габриэля: «*He thought of how she... had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes*

¹¹ Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. С. 203.

when he had told her that he *did not wish to live* (ЭпМ) <...> He had never felt like that himself towards any woman (ЭММ), but he knew that such a feeling must be *love* (ЭММ) ... and in the partial darkness *he imagined* he saw *the form of a young man standing under a dripping tree* (ГМ)»¹².

Итак, «история жизни дублинцев» репрезентирует мифологему пути «материального тела» в паралистичном мире модернистского города. Этот путь, отражая не столько внешние, сколько ментальные события, завершается гипотетической смертью, которая по сути является моментом прозрения. Эффект конечного «сияния» сложного динамичного образа, репрезентированного в тексте, создается благодаря конечной трансформации объема и содержания ключевых концептов «жизнь» и «смерть», порожденной множественными субъективными перспективами сборника. Эти перспективы, в свою очередь, определяются всей дискурсивной структурой и модально-оценочной базой текста, эпистемологией веры автора в гуманистическую силу искусства, которое остается единственным модусом примирения «современного» человека с абсурдной, паралистичной реальностью мира эпохи модерн.

¹² Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. С. 219.

С. В. Бессмертнова
Балашов

Дискурсивный аспект репрезентации мотива
абсурда смерти в стихотворении Б. Брехта
«Апфельбёк, или Лилия полей»

Мотив абсурда смерти связан с традиционным мотивом смерти. Он включает как устойчивые значения и образы повествовательной традиции, так и экзистенциальные смыслы. Речь идет об экзистенциальной литературе XX в., представленной произведениями Ф. Кафки, А. Камю, Э. М. Ремарка, А. Платонова и других писателей, на творчество которых повлияло экзистенциальное сознание эпохи¹. Понимание человеком конечности своего существования присутствовало всегда, однако в XX в. оно обострилось настолько, что стало возможным говорить о преобладании переживания конечности и абсурдности жизни над другими. Это связано со многими факторами XX в., подробно описанными в научной литературе. Здесь отметим лишь основные: войны, повлекшие за собой смерть в небывалых масштабах, политические и технические революции с их переоценкой ценностей, «смерть» Бога.

В сравнении с традиционным мотивом смерти мотив абсурда смерти, во-первых, более конкретен. Это изображение смерти выну-

¹ При этом литературные опыты представителей экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель, М. де Унамуно) мы рассматриваем наравне с другими произведениями, отражающими экзистенциальное сознание, не придавая первым привилегированного положения.

жденной, внезапной (смерть на войне, самоубийство) либо поведения человека перед лицом смерти. Здесь важную роль играет обстановка смерти персонажа, окруженного явлениями, чей вид, говоря словами И. Бродского, «волнует, нежели язвит». Часто это ночное небо и океан («Стена» Сартра, «Посторонний» Камю; «Мартин Иден» Лондона, «Четверо мужчин и покер, или слишком много счастья — несчастье» Брехта и др.). Близок к этому и мотив ожидания казни («Процесс» Кафки, «Стена» Сартра, «Посторонний» Камю, «Жизнь Галилея» и «Плащ еретика» Брехта). О вопиющем абсурде и жестокости такой казни говорил Камю, вспоминая бунт Сада, с которого началась история экзистенциального бунта.

Во-вторых, мотив абсурда смерти обязательно связан с абсурдностью смерти и с ничтожением² как следствием увиденной смерти либо ожидания собственной смерти. Ничтожение при этом характеризуется потрясенным состоянием разума, потерей миром и человеком своих привычных характеристик (социальных, физических, моральных и проч.).

Экзистенциальные мотивы имеет смысл рассматривать в нарративных категориях, исходя, во-первых, из самой природы мотивов, а именно — их предикативности, во-вторых, из событийной и прагматической направленности экзистенциальных мотивов в целом и, в-третьих, из того, что экзистенциальные свойства традиционный мотив смерти приобретает на дискурсивном уровне (при преобразовании истории в дискурс). Рассматривая особенности мотива абсурда смерти в стихотворении Брехта «Апфельбёк, или Лилия полей», мы будем использовать нарративный анализ.

Нарративность поэзии остается пока неосвоенной областью нарратологии. С одной стороны, есть поэтические тексты с ярко выраженной нарративностью, с другой — имеются случаи (их большинство), когда в стихотворении никакой истории не рассказывается. Впрочем, если нарративность понимать в «структуралистском смысле слова», как ее понимает В. Шмид, то все поэтические опыты займут свою нишу во всеобъемлющей категории нарративности. «Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает со-

² Ничтожение — термин экзистенциальной философии (преимущественно у М. Хайдеггера), означающий потрясение при созерцании абсурда, прояснение сознания.

бытие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире, или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)»³. Иначе говоря, баллада — это поэтически представленное внешнее событие, лирическое стихотворение — внутреннее. К сожалению, Шмид не представил методологии нарративного анализа поэтического текста. По мнению Л. В. Татару, от остальных типов нарративных дискурсов поэтический нарратив отличает, прежде всего, специфическая композиция — особая смыслообразующая сегментация, проявляющаяся в метричности и контрметричности (ритмизации) и связывающая поэтический текст с нарративом⁴.

Жанр стихотворения «Апфельбёк, или Лилия полей» — баллада. Что касается лирики Брехта в целом, то она носит по преимуществу нарративный характер, т. е. большинство его стихотворений относится именно к тем поэтическим жанрам, в которых содержится история с изменением «внешней» ситуации и в которых все нарративные категории функционируют так же полноценно, как и в прозаическом дискурсе. В нарративной поэзии Брехта через повествовательные категории эксплицируется экзистенциальный вариант мотива смерти, т. е. традиционный мотив, получивший в экзистенциальном сознании свои особенности (абсурд вынужденной смерти). В большинстве случаев этот мотив служит полноправной основой фабулы именно в балладах («Vom ertrunkenen Mädchen», «Von der Kindesmörderin Marie Farrar», «Die Ballade von den Prominenten», «Ulm 1592» и др.). В других стихотворениях прослеживаются факультативные мотивы, объективируемые самыми разнообразными лексемами с семантикой смерти⁵: «Sorge, wenn du zu *sterben* (*умираю*) gedenkst» (с. 90); «Willst du deinem Feind die Ruhe im *Grab* (*могила*) verwehren» (с. 112); «Und fragen: Welchen sollen wir *töten* (*убить*)?» (с. 120); «Liegt ein *toter Mann* (*труп*) am Strand» (с. 146); «Schlafen legte ich mich unter die *Mörder* (*убийца*)» (с. 184); «Mit *Todesfurcht* (*смертельный страх*) gereinigt und geläutert»; «Mit *Todesschweiß* (*смертельный пот*) kalt unterm Siegeslaub» (с. 242);

³ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 13–14.

⁴ Татару Л. В. Ритм темпоральности неклассического нарратива как когнитивная модель (Роман М. Спарк «Рассвет мисс Джин Броди») [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bfsqu.academia.edu/LudmilaTataru/Papers/461384/>. Загл. с экрана.

⁵ Все цитаты из Брехта даются по изд.: Брехт Б. Сто стихотворений = *Brecht B. Hundert Gedichte* / пер. с нем. С. Городецкого. На нем. и рус. яз. М., 2010. При цитатах указывается страница.

«Nur den *Tod* (*смерть*) gewinnt, wenn verkommt» (с. 292) и др. Примерно половина лирических произведений Брехта прямо или косвенно связана с темой смерти.

В балладе «Апфельбёк, или Лилия полей» важна прежде всего сама фабула. В ее основе реальный факт, о котором Брехт узнал из газеты, — убийство сумасшедшим ребенком своих родителей. Вот как он представил эту историю:

Порой рассветной Якоб Апфельбёк
Прикончил разом и отца, и мать,
В шкаф платяной их трупы уволок,
Один стал дома жить да поживать.

И плыли в поднебесье облака
И летний ветерок играл, шутя,
А Якоб дома отлежал бока –
Семь дней назад он был ещё дитя.

Тянулись ночи, день сменялся днем,
Был в целом прежним жизни обиход,
Не покидал родительский он дом,
Ждал только: дальше что произойдет.

Когда же появился запашок,
То паренек азалию достал,
И с той поры бедняжка Апфельбёк
В гостиной на кушетке почивал.

Молочница еще приносит в дом
Чуть сладкое парное молоко,
Но Апфельбёк не видит проку в нем,
С невыпитым прощается легко.

С газетою приходит почтальон
Походкою тяжелой ввечеру,
И в щель ее забрасывает он,
Но Якобу она не по нутру.

Когда же провонял насквозь весь дом,
Заплакал Якоб, испустивши стон,

Не мог он больше оставаться в нем,
И с той поры облюбовал балкон.

Однажды почтальон задал вопрос:
«Чем пахнет так? Что здесь за вонь стоит?»
А Якоб только поднял кверху нос:
«Бельем несвежим шкаф у нас набит».

Возник и у молочницы вопрос:
«Чем пахнет так? Как будто умер кто!»
Но Якоб снова поднял кверху нос:
«Телятина лежит в шкафу лет сто».

Когда ж потом застукали его
Рассветною порой, у шкафа, с краю,
Спросили: «А убил ты для чего?»
Ответил честно Якоб им: «Не знаю».

А сутки после этого спустя
Молочница звонила на весь свет,
Гадая, станет грешное дитя
Ходить потом к могиле или нет.

(с. 38–42)

Для экспликации экзистенциального мотива смерти при переводе истории в дискурс используется эффект «очуждения»⁶ — необычный ракурс, потрясающий разум. Эффект очуждения достигается нарративными средствами. В качестве повествовательной инстанции выбран очуждающий нарратор, представляющий событие убийства в необычном дискурсивном ракурсе, руководствующийся в отборе и расположении композиционных элементов разными планами (про-

⁶ «Очуждение» (Verfremdung) — художественный принцип Брехта, обозначающий показ привычного в необычных обстоятельствах. Само слово близко по значению «отчуждению» (Entfremdung), но обозначает у Брехта именно творческий принцип. По словообразовательной аналогии (arm — бедный → verarmen — обеднеть) возникает и слово очуждение (fremd — чужой, чуждый → verfremd + ung — очуждение). Значение приставки ver- при присоединении к прилагательному — изменение состояния. Такое же изменение состояния предполагается и у зрителя, читателя: он перестает быть вовлеченным в ситуацию, отстраняется от нее, становится «чужим».

странственным, временным, речевым, идеологическим) точки зрения персонажа (сумасшедшего Апфельбёка). При этом «обычными» являлись бы традиционные дискурсивные особенности изображения смерти — повышенное нарративное внимание к ней, описательные паузы, детальное изображение, крупный план, всё то, что обеспечивает выдвигание в пространстве, времени, языке, во внимании повествователя. В балладе Брехта событие смерти сразу фиксируется в предыстории, подвергаясь временному обобщению:

In mildem Lichte Jakob Apfelböck
Erschlug den Vater und die Mutter sein
Und schloß sie beide in den Wäscheschrank
Und blieb im Hause übrig, er allein.

Функция обобщения «состоит в ускоренном представлении фоновой информации и в соединении сцен. Как правило, за суммированием незначительных для истории событий следует замедление темпа в сцене, где получает детальное представление ключевое событие, резко меняющее всю ситуацию»⁷. Так убийство выполняет в стихотворении только экспозиционную функцию фона, у смерти как события истории нет шансов стать «неожиданным поворотом».

При этом в экспозиции приводится, казалось бы, лишняя деталь («In mildem Lichte»), тем более что Брехту было неизвестно время убийства. Однако эта деталь, указывающая на момент убийства, для экзистенциального сознания является символом: в отличие от традиционной символики, связывающей смерть с ночью, солнечный свет для экзистенциального сознания олицетворяет глаз «сумасшедшего» Бога, смотрящего на смерть. Возник этот символ, возможно, в связи с фактом расветной казни, а также с тем, что рассвет, знаменующий начало нового дня, знаменует и приближение смерти. Солнечный свет в художественном мире экзистенциальной литературы — это хронологический элемент мотива абсурда смерти: Мерсо в повести «Посторонний» совершает убийство днем, на освещенной солнцем равнине, более того, он и убивает «из-за солнца», спящего его глаза. У Сартра хронотоп Ада — это непрерывающийся день и комнаты без штор, а одно из наказаний в Аду — лишение грешника век («За закрытые двери»). Отсюда и негативная символика всего, что порождено

⁷ Татару Л. В. Ритм темпоральности неклассического нарратива как когнитивная модель (Роман М. Спарк «Рассвет мисс Джин Броди»).

светом и, в первую очередь, традиционно «милых» образов природы. Ничтожение заставляет смотреть на все прелести природы очужденно и отчужденно, как на враждебный, сумасшедший мир, равнодушный к смерти и ужасу временности, как на тот компонент, что, сталкиваясь с человеком, рождает абсурд. Этот символ становится составляющей экзистенциальных мотивов в ряде лирических произведений Брехта, определяя их хронотоп: «День чудесный, день воскресный, / и на пляже лежит труп» (с. 146).

Равнодушный внешний мир природы передан на уровне противопоставления двух пространственных планов — дом, в котором Якоб остался наедине с трупами родителей, и мир природы:

2-я строфа: «Es schwammen Wolken unterm Himmel hin / Und um sein Haus ging mild der Sommerwind» («И плыли в небе облака, был мягким летний ветерок у дома»);

3-я строфа: «Die Tage gingen und die Nacht ging auch / Und nichts war anders außer mancherlei» («Шли дни, сменялись ночью, не стал другим привычный жизни обиход»).

Далее, с 4-й по 9-ю строфу нарратор видит мир глазами Якоба, когда тот приоткрывает дверь, чтобы забрать молоко и газету. Эта точка зрения совпадает с точкой зрения Якоба в пространственном, временном, психологическом и идеологическом планах. С помощью повтора событий (стремление спрятаться от запаха, посещение дома молочницей и почтальоном), создающего темпоральный ритм текста, передается нарастание тревоги Апфельбёка, вызванной усиливающимся запахом. Это выражается через лексические указатели восприятия: «Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus / Gerahmte Buttermilch, *suß, fett und küh*» («Молочница еще приносит в дом молоко, парное молоко, сладкое жирное и свежее»), «Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch / Mit *schwerem Tritt* ins Haus beim Abenblich» («Еще приносит почтальон газету ввечеру, тяжелыми шагами к дому подходя»). Идеологическая точка зрения сумасшедшего представлена в эпитете, который дан ему нарратором: «Arme Kind» (бедное дитя).

Восприятие хронотопа наряду с восприятием смерти подчинено точке зрения Якоба. Убийство лишено нарратором негативных характеристик, поскольку Апфельбёк убивал без злобы и без причины. Апфельбёк, на наш взгляд, сам есть олицетворение равнодушного к смерти мира и сумасшедшего Бога, лишаящего жизни бездумно и наугад. У Апфельбёка ощутимы полномочия Бога, пусть в рамках не Вселенной, а одной семьи. Это подтверждает и заглавие баллады, где имя собственное сопровождается словосочетанием, в котором актуализи-

рован абсурд смерти. При этом важны по крайней мере три символических значения лилии, фиксируемые в энциклопедиях и словарях⁸:

1) лилия как символ благовещения (по легенде, архангел Гавриил явился Деве Марии с белой лилией в руках). Этот флористический образ подчеркивает незрелость и невинность Апфельбёка-ребенка и одновременно — его божественные полномочия отнимать жизнь. Дополнение «полей» может указывать на одиночество и сиротство героя, на которое он обречен после убийства родителей;

2) лилия как королевский символ, который усиливает первое значение, связанное с правом героя казнить;

3) лилия как символ загробной жизни (в Германии лилия часто украшает могилы).

Само словосочетание «лилия полей» (или «долины») пришло в культуру из Библии. В Евангелии оно — символ отречения от мирских забот, верности Богу, красоты: «И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, ни прядут;

Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф. 6: 28–29)⁹.

Аналогия образов Апфельбёка и Бога прослеживается на уровне их деяний, беспричинных и абсурдных с точки зрения людей. И эта абсурдность не имеет под собой никаких смыслов, недоступных человеку, но доступных Богу, поскольку Апфельбёк на вопрос «Для чего ты убил?» отвечает: «Не знаю». Повествователь, который увидел бы и констатировал невозможность познать смысл жизни и смерти и смысл всего вообще, а также высказать подозрение, что смысла нет вовсе, не присутствует как диегетический центр восприятия, а значит, чувство Абсурда должно возникнуть непосредственно у реципиента. На это и направлена очуждающая нарративная модель, действующая в стихотворении. Нарратор, осуществляя повествовательный акт, использует эффект очуждения на нарративном уровне, занимает такую

⁸ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкапара. М., 1996. С. 333–334; Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 209; Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева и др. М., 1999. С. 285; Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М., 2006. С. 292–293. О символике значения лилии в немецкой литературной традиции см., например: *Ненарокова М. Р.* Язык цветов: лилия в русской поэзии первой половины XIX века // Романтизм: грани и судьбы: учен. зап. Тверь, 2012. Вып. 10. С. 84–86.

⁹ В «Песни песней Соломона» символика этого образа значительно сложнее: «Я нарцисс саронский, лилия долин!» (Песн. П. 2: 1). Евангельские смыслы символа в полной мере реализованы в романе О. де Бальзака «Лилия долины».

точку зрения, которая очуждает мотив смерти и за счет этого очуждения сообщает ему экзистенциальные смыслы. Использование им на протяжении повествования некоторых планов точки зрения персонажа обеспечивает семантическую перекодировку, принципиально изменяющую смысловую направленность повествования. История (фабула) убийства получает экзистенциальные смыслы абсурда смерти — беспричинность, равнодушие природы и высших сил, сопровождающее смерть человека, внезапность, абсурдность, свидетельствующая и об абсурдности жизни.

**МОРТАЛЬНОСТЬ
В СЕМИОТИЧЕСКОЙ
ПРОЕКЦИИ**

Романтика, романтика
Небесных колеров!
Нехитрая грамматика
Небитых школяров.

А. Галич

Прощание с гитарой

В. Ю. Лебедев

Тверь

О мортальной семантике
стихотворения К. Симонова «Дом»:
жизнь и ее текстовое кодирование

Статья посвящена диалектическим связям текста с реальностью, которую он семиотически моделирует, подготавливая «сюрпризы интерпретации». Мы рассмотрим использование мортальной семантики для вторичного кодирования определенных реалий, самих по себе нейтральных. Постараемся выяснить, как мортальная семантика появляется в «непрогнозируемых» местах текста.

Вначале одно терминологическое уточнение. Конситуацию мы понимаем как ситуацию, в которой был порожден текст и в которой он интерпретируется (включая предполагаемых реципиентов). При этом восприятие текста происходит каждый раз в иной конситуации. Как правило, тексты живут в культуре длительное время, в течение которого могут произойти значительные изменения. Первоначальную конситуацию необходимо реконструировать, но процедура реконструкции не всегда надежна и верифицируема. Так появляются два аспекта конситуации: исходно фиксированная, требующая реконструкции, и темпорально (и экзистенциально) подвижная, меняющая горизонт интерпретаций и саму конфигурацию интерпретационных ходов. Здесь мы сталкиваемся со сложностью, отчасти порожденной позитивистской методологией и мыслимой подчас излишне прямолинейно. При анализе

и интерпретации текста мы ориентируемся обычно на «нормального» интерпретатора, являющегося утопией. Не случайно от нее отказался Р. Барт, анонсировав «прогулку по тексту». Читатель, на которого ориентируется автор, — также фигура изменчивая из-за подвижности кон-ситуации. Она меняется в зависимости от движения по оси истории.

В пространстве конситуации может конструироваться как миф личности, так и рефлексированная картина мира (включая ее аксиологический компонент). Пытаясь реконструировать личность (обычно личность реципиента-интерпретатора), мы часто выстраиваем миф личности, принимая мифологический конструкт за реальность. Спасительным оказывается лотмановский выход в семиосферу, где предметная реальность также может становиться текстом и выступать как корректив по отношению к первоначальному тексту.

Стихотворение К. Симонова «Дом»¹ содержит дидактический смысл и рассчитано на дидактический эффект. Нам предстоит увидеть, как поэтическое высказывание взаимодействует с текстом-реальностью, с текстом-коррективом в единой подвижной семиосфере. Обращает на себя внимание концентрическая конкретизация семантики: старый мир — старая культура — поколение отцов и, наконец, старый быт. Но если отношения с поколением отцов относительно стабильны, то отношения к быту не столь однозначны.

Современная философская и социологическая мысль все чаще обращается к исследованию дома. Достаточно указать на концепцию «возвращающегося домой» А. Шюца². Человечество периодически проходит через романтические эпохи безытности. Текст Симонова знаменует последние удары по поверженной эпохе быта. Но сегодня ее сменила тоска по быту и конситуативная интерпретация во многом поменялась. Слова В. В. Розанова о том, что за крыльцом дома человека ожидают зло и гибель, звучат на редкость актуально. По отношению к таким эпохам выработаны две точки зрения. Например, у М. Бубера такие эпохи оказываются проблемными и позитивны лишь постольку, поскольку побуждают к рефлексии над тем, что утрачено. Пожалуй, пафос борьбы с традицией мы видим только у «франкфуртцев», но не случайно после 1968 г. этот пафос угасает, а ставший «патриархом» Франкфуртской школы Ю. Хабермас фактически отходит от ее традиций. Отказ от быта уже не владеет умами.

¹ Жанр этого произведения автор определял как «повесть» (*Лазарев Л. Поэзия Константина Симонова // Симонов К. Стихотворения и поэмы. Л., 1982. С. 13*).

² *Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. М., 2004. С. 579.*

Семантический эффект фундирован приемом контраста, что проявляется в структурировании текста: глава 1 — старый мир, глава 2 — мир новый, глава 3 — окончательное сведение счетов со старым миром (своего рода завершение триады), глава 4 — полуэпилог-полуоткрытый финал. Текст не просто строится вокруг семантической оппозиции: ею определяется его прагматика. Оппозиция подчеркнута даже композиционно (и графически) делением на части, где наиболее значимыми оказываются первые две.

Весьма интересен выбор средств для создания негативных и позитивных характеристик:

1) прямые утверждения:

Так часто бывает: в доме,
Пропашем столетним хламом³;

2) пейоративные тропы:

Ей племя пыльных диванов
Мешало дышать и жить;
(с. 12)

3) детали, указывающие на специальность врача:

Оно создавалось не сразу, надежное здешнее счастье.
Оно начиналось с дощечки: «Прием с двух до десяти».
Здесь продавалась помощь, рознятая на части:
От висмута — до сальварсана
От целкового — до десяти.
И люди дурно болели, и дом обростал вещами.

(с. 11)

Сальварсаном в то время лечили в основном сифилис, соли висмута употреблялись для этой же цели. Итак, глава дома — врач-венеролог⁴. Обращает на себя внимание обилие косвенных характеристик,

³ Симонов К. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1966. Т. 1. С. 12. Далее цитаты из стихотворения «Дом» приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁴ Показательна фиксация Симонова на медицинской специальности, спрос на которую вырос в годы нэпа. В пьесе «Русские люди» единственный отрицательный (помимо немецких оккупантов) герой Харитонов представлен в списке действующих лиц как врач-венеролог. При этом в самом действии пьесы его профессия никак не проявляется.

данных через ольфакторную сферу. Это прежде всего запахи: «тяжкий запах добра смешан с вонью эфира» (с. 11), «запах хлама», духота, пыль.

Обратимся к тексту-коррективу. Не совсем понятно, почему в доме пахло эфиром. Если доктор не производил мелких операций, эфир вряд ли был ему нужен, в отличие от спирта или камфары. Очевидно, перед нами индексализация медицинской профессии через вещество с неприятным, но не отталкивающим запахом. Интересна метафора «тяжкий запах добра». Слово «добро» не только задает одну из основных тем произведения, но и содержит негативные коннотации (синоним «барахла», «тряпок», утрированное пренебрежение к которым отмечено современной критикой⁵). Кроме того, оно является эвфемизмом слова «дерьмо», что позволяет вспомнить ольфакторные характеристики. Мы не располагаем сведениями о том, использовался ли этот эвфемизм в эпоху создания стихотворения, но в современной конституции такое прочтение вполне возможно.

В образе главного героя центральной гиперсемей становится «старость»:

Отец был кряжистым дубом.
Он проклял меня, который дал руку ей, чтоб уйти.
<...>
Он съежился
И пропустил.

(с. 12)

<...>
И встретился на тротуаре с глухим деревянным смехом,
С хитрым стуком подметок —
Словом, с ее отцом.
Он постарел и согнулся, но видел еще отлично.

(с. 14)

Момент проклятия нуждается в пояснении. Данная практика существовала у множества народов, но чаще она связывается с идиш-культурой. Реакция Отца — это типичное поведение старика-еврея, врача⁶.

⁵ См.: *Топоров В. Л. Скажи-ка, тетя, ведь не даром...* // Топоров В. Л. Жесткая ротация. СПб., 2007. С. 270–274.

⁶ Врач — одна из традиционных «еврейских профессий» XIX — первой половины XX в.

Положительно маркированный член оппозиции представлен у Симонова образами, восходящими к романтическим мотивам бездомности, дороги, дальних странствий:

Девчонка рвалась из дома
И бредила океаном.
<...>
Она решила уехать,
Понюхать соленого пота...

(с. 12)

Физическая атмосфера становится метафорой атмосферы культурной, характерной для начитанного подростка той поры. Примером может служить одна из интертекстуальных реплик несколько иной эпохи:

Все в говорок про странствия,
Про ночи у костра,
Была б, мол, только санкция,
Романтики сестра⁷.
(А. Галич. Прощание с гитарой)

Привлекая текст-корректив, задумаемся: какова референтная основа текста? Ее составляет традиционный семейный уклад с заботой о завтрашнем дне, благополучии детей и комфорте (после того как «над городом грохнула осень», быт врачебной семьи мало изменился; услуги врачей по-прежнему пользовались спросом и часто оплачивались продуктами).

Указание на то, что с доктором расплачивались вещами («Он брал за визиты натурой: шубами и часами, / Старыми орденами, воблюю и мукой»), осмыслиется в тексте негативно («жадность»). Между тем, по свидетельствам мемуаристов и мнению культурных антропологов, это был естественный и нередко единственно надежный способ оплаты разных услуг, поскольку деньги не только обесценивались, но зачастую отсутствовали⁸. Натурой могла выдаваться

⁷ Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 110.

⁸ Измозик В. С., Лебина Н. Б. Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве. 1920–1930-е годы. (Социально-архитектурное микроисторическое исследование). СПб., 2010. С. 107–114.

зарплата на производстве. Сельские врачи в качестве гонорара брали в основном вещи и продукты: так населению было удобнее расплачиваться.

Конечно, из 1935 г., когда частная врачебная практика стала сворачиваться⁹, многое виделось уже со значительными аберрациями. На это направлена вся риторика текста. Так нейтральная подробность эпохи разрастается до сокровищ Кашея, который чахнет над сундуками с несправедливо нажитыми «шубами и часами». Между тем для неангажированного культурного сознания эта картина не содержит ничего негативного. Тем более что врачи-венерологи до революции и в годы нэпа были высококвалифицированными специалистами и ценились очень высоко. Но то, что совершенно нормально в прежней жизни, в новой становится воплощением пошлости и мещанства:

Над городом грохнула осень, но врач затворил окошко.
Приделал на дверь четыре давно припасенных замка.
Припрятал столовые ложки,
Котик сменил на кошку...

(с. 11–12)

Приведенный фрагмент указывает лишь на осторожность и предусмотрительность врача. Н. Б. Лебина отмечает, что всё население послереволюционного Петрограда сменило одежду, пальто и шляпы, дабы не провоцировать грабителей¹⁰. Ношение котикового воротника в данных обстоятельствах было бы неуместной бравадой и безрассудством. Практичность врача объясняется страхом за свое жилище, которое в те годы могло пострадать от квартирных краж. Укрепление двери (четыре замка) — это не мания, а вынужденная мера, ибо население жило в страхе постоянных налетов.

Стихотворение Симонова — памятник очередной эпохи воспеания безытности, который в современной конситуации выглядит во многом иначе. С ним соотносятся, например, «Происхождение» Э. Багрицкого («Еврейские павлины на обивке, / Еврейские скисающие сливки...»¹¹) и «Бригантина» П. Когана. Интересный вопрос: насколько сам Симонов ощущал трудновыполнимость задачи? Вместо

⁹ Бейлин П. Е. Поговори со мною, доктор: эссе, повести. Киев, 1980. С. 173.

¹⁰ Измозик В. С., Лебина Н. Б. Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве. С. 23.

¹¹ Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. М., 1984. С. 212.

базовой оппозиции «жизнь / смерть» получилась контаминация двух (в лучшем случае) смертей. Докторский быт наделяется *sui generis* семантикой «влечения к смерти», хотя в самой реальности, к которой отсылает текст, нет ничего, что выходило бы за рамки повседневной жизни врача. Важно подчеркнуть, что в других произведениях ту же реальность окружает ореол подвижничества, героизма (биография «Жизнь Пастера» Р. Валлери-Радо, роман Г. Голубева «Житие Даниила Заболотного» о микробиологе и эпидемиологе Д. К. Заболотном, мемуарная проза врача-писателя П. Е. Бейлина, эссеистика С. С. Юдина)¹². Подробности врачебной работы воссозданы у Симонова вполне поэтично, между тем вторая глава (второй, позитивно маркированный член оппозиции) насыщена семантикой, реферирующей к смерти ничуть не меньше.

Если описывать семантику в координатах, заданных в семантическом пространстве текста, то можно увидеть следующую контаминацию: «референция к смерти мещанской» плюс «референция к смерти героической». Пространство, простор семантизируются как пустота, а смерть в финале предстает как закономерный итог смертельно опасной авантюры. Если безымянный доктор — обычный частнопрактикующий врач, то ему противостоит некто могущественный, наделенный способностью менять человека. Романтика смерти выступает альтернативой мертвенному быту, где в то же время герои живы и даже не голодают.

Говоря о семантике Дома, отмечают его устойчивость, защищенность, уют. Другой семантический уровень задается мифологемой «Дом как лоно». В данном контексте похищение детей из дома врача прочитывается уже не только как конфликт поколений (культур). Это изъятие детей из лона-дома и их отторжение от отца. Продолжая данную аналогию, можно предположить, что перед нами символическое исторжение плода. Масштабные последствия подобной операции предсказуемы.

Настаивая на контрасте, автор мыслит семантическими оппозициями: «хорошее / плохое», «живое / мертвое», «молодое / старое». Но то, как будет прочитан текст, зависит во многом от читателя, чье восприятие обусловлено конситуацией.

¹² Впрочем, подобный пример можно найти и у Симонова: «Всю жизнь лечить-ся люди шли к нему / Всю жизнь он смерть преследовал жестоко / И умер, сам привив себе чуму, / Последний опыт кончив раньше срока» (Симонов К. Собрание сочинений. Т. 1. С. 24).

Вторая часть не содержит натуралистически ярких деталей (преобладают общие контуры романтики трудных дорог), но в первой их так много, что они влияют на прочтение второй части. Это грозит физиологизацией процессов, обозначенных метафорами (для современного читателя плавание в океане легко может ассоциироваться с морской болезнью, расстройством пищеварения, подчас тропическими болезнями; да и скуки в морских путешествиях бывает не меньше, чем в родном доме), затекстовым заполнением фигур умолчания, провоцирующих вопросы (отчего и при каких обстоятельствах умерла дочь? Возможны ли тут вопросы, допустимые, например, по отношению к Эмме Бовари — другому носителю романтических настроений?). Есть вопросы, связанные с ольфакцией. Если в первой части она совмещена с медициной, то реципиент может задаться вопросом: чем пахло в поезде и в бараке? Каковы подробности этих ольфакторных переживаний героев? Кроме того, воздух, пусть даже «вольный», — естественная среда для переноса инфекций. Вот почему смерть во второй части может выглядеть вполне предсказуемо и не столь уж романтично. Остается надеяться на конситуативную удачу и непредсказуемость личности интерпретатора и заданного ею горизонта смысла.

Сейчас наш поезд трясется
Где-то под Кустанаем...
<...>
Он скоро умрет от удушья,
И дом четьрьмя стенами
Сомкнется и с грохотом рухнет
На труп своего творца.

(с. 15)

Такой финал сказывается на обеих сторонах, а не на одной, как это было в случае семиотизации в рамках романтического дискурса. Исключающую оппозицию построить не удалось. Неоднозначна и попытка сыграть на разнице грамматических времен. *Тот* умрет, а *мы* сейчас живы. Но что будет? Три реалистических времени конкурируют с романтическим, катастрофически свершающимся настоящим, а интерпретатор живет в трех временах.

Однако интерпретатор может опираться на жизненный опыт, подсказывающий, что разрыв с прошлым, с традицией, культурным укладом не обязательно мешает осуществлять миссию культуротворчества. Об этом говорят и многие тексты. В качестве примера такого

текста-корректива приведем эпизод из биографии физика-академика Евгения Михайловича Лифшица. Они с братом Ильей, тоже впоследствии физиком-академиком, — выходцы из семьи известного харьковского врача¹³. Отец направил детей по иной научной стезе, обеспечив им прекрасное образование. Евгений Лифшиц, получив после войны квартиру при Институте физических проблем, расставил в ней старую отцовскую мебель, привезенную из Харькова. «Пыльные диваны» в данном случае оказались долговечными.

На наш взгляд, мифологическим ядром семантики стихотворения «Дом» является конфликт романтического разрушителя и культурного героя. В первой функции с учетом современной конституации выступает рассказчик (не автор!), в то время как доктор, будучи создателем и хранителем старого мира, близок культурному герою. Это подчеркнуто библеизмом:

Мир завешен гардиной, и прочная мгла
От сотворенья мира
Стоит в четырех углах.

(с. 11)

А также словами, содержащими семы «творение», «созидание»:

Оно создавалось не сразу, надежное здешнее счастье.
Оно начиналось с дощечки: «Прием с двух до десяти».
(там же)

Разрушитель здесь выступает в достаточно архаизированной ипостаси, а текст акцентирует преимущественно момент разрушения. Романтический пафос стихотворения знаменует в культурно-антропологическом смысле возвращение к архаике. На это указывают отказ от наследия отцов, мотивы «голой земли», пустоты, холодных просторов и т. д. Это наблюдается и в самих человеческих типах, стремящихся к пределам вагнеровского титанизма. Так одна, более поздняя культурная традиция отвергается ради другой, более ранней, «органической». В произведении Симонова представлена характерная для романтизма модель возврата к чистому началу, абсолютный титанизм, доведенный до крайности романтического дискурса.

¹³ Его работой интересовался сам И. П. Павлов (*Горобец* Б. С. Круг Ландау и Лифшица. М., 2009. С. 20).

С. Ю. Преображенский
Москва

От архетипа к идиостилю
(мотивы подсматривания и перехода
в смертельном коде Дмитрия Веденяпина)

Как справедливо пишут школьники в сочинениях, «тема смерти неисчерпаема, как сама жизнь». Вместе с тем, сколь ни прихотливы смертельные коды, они с неизбежностью сводятся к тривиальным инвариантам, закрепленным в каталоге семиотических оппозиций. Вот почему не только вся поэзия, но и львиная доля поэтики — вариации на темы универсального *marche funebre*¹.

Несмотря на то что концепт смерти можно без преувеличения считать альфой и омегой вторичного семиозиса, оппозиция «живой—мертвый» редким культурологом или антропологом выдвигалась как логически и исторически первичная. Между тем «парадокс покойника» куда значимее иных парадоксов: переставая быть в реальности, объект продолжает бытовать в сознании (временами субъекствуя как советчик и носитель вспоминаемого опыта), расчлняя экзистенцию, опредмечивая собой кажимость, выводя в светлое поле оппозицию прошлого и настоящего, реального и мнимого и т. д. и т. п.

¹ Некоторые примеры классики жанра: П. Гиро о «пропасти и падении» у Ш. Бодлера, о его же «Кошках» — К. Леви-Стросс и Р. Якобсон, последний о пушкинской «монументофилии», о маяковском суициде; и далее вплоть до В. Н. Топорова о мифе Е. Гуро и А. К. Жолковского о «трупe, любви и культуре».

Исходными в семиотических моделях признаются пространственные («правый–левый»), физиологические («мужской–женский») или физиопсихологическое («свой–чужой»), а «живой–мертвый» обычно трактуется как сложное производное. Неизвестно, чего в подобном логическом следовании больше — позитивистского редукционизма или священного восторга перед многоаспектностью, полиморфностью всепроницающей мортальной символики и сложностью ее культурных конструкций. Хотя архаические мортальные коды описаны весьма обстоятельно, применительно к современным художественным текстам мортальный код не был предметом типологизации и каталогизации. Иные случаи заставляют пожалеть о том, что разрыв между «словарем символов» классической мифологии и современных стихотворных текстов удручающе велик.

Д. Веденяпин (автор четырех поэтических сборников, лауреат премии «Московский счет») — поэт, которого в свете современных представлений о русской поэзии можно охарактеризовать как традиционалиста. Внимание филолога и лингвиста привлекают прежде всего четкая очерченность референтного пространства его текстов и стабильность набора лексики, претендующей на символическую функцию. Поскольку в современных условиях в роли литературных критиков выступают, как правило, те же представители научного филологического сообщества, наблюдения над объектом лишь по форме изложения выглядят как интуитивные и импрессионистичные, а по сути являются методологически полноценным анализом. Особенно это касается так называемой элитарной литературы, обслуживаемой группой критиков, совмещающих публицистику и научно-педагогическую деятельность. Неудивительно, что пишущие о Веденяпине в периодике озабочены не столько эстетической оценкой, сколько моделированием его «метатекста»².

² См.: *Костюков Л.* Дмитрий Веденяпин. «Трава и дым» // Ежегод. журнал. 2002. № 12 (доступно на сайте: <http://supernew.ej.ru/012/life/litera/vedenyapin/index.html>); *Ефремов Г.* Все зеркала расставить по местам: отгиск бессмертья // Дружба народов. 2003. № 3. С. 216–219 (доступно на сайте: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/3/efrem.html>); *Ионова М.* Рай отпущенный. О поэзии Дмитрия Веденяпина // Воздух. 2010. № 3. С. 170–182; *Дашевский Г.* Чувство неутраты // Коммерсантъ Weekend. 2009. № 41 (137) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1256881>. Загл. с экрана; *Гродская Е.* Над вымыслом из букв. О трех стихотворениях Дмитрия Веденяпина // Полит.ру. 2010.03.06. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2010/06/03/grodved>. Загл. с экрана.

«Почти в каждом стихотворении Веденяпина обязательно встретится хоть одно из четырех ключевых слов. Свет. Зеркало. Дверь. Пустота. Также отмечены пристрастием поэта луч, снег, сон, стекло с производным от него качеством»³. В данном случае терминосочетание «ключевое слово» употреблено в значении близком той трактовке, которая всегда представлялась наиболее перспективной (семантические «переключатели», переводящие поэтическое высказывание в режим символической семантики, сохраняющие сами двойную принадлежность — к общеязыковому и к символическому коду)⁴. Технология утверждения слов некоторой лексико-семантической группы с общим компонентом в качестве ключевых для цикла или в целом идиостиля предполагает прежде всего совместную реализацию ряда лексем в пределах стихотворения в позиции повтора, своеобразного рефрена (далее в примерах курсив мой. — С. П.):

Одуванчик

*Жизнь моя в столбе бесплотной пыли,
В облаке, расплывшемся от слез,
В зеркале, которое разбили,
А оно очнулось и срослось.*

*В комнате, как в солнечном осколке
Озера, сверкающего сквозь
Листья и ослепшие иголки,
Пляшут пряди солнечных волос;*

*Рыбаки спускаются по склону
По траве, блестящей от росы;
Папа говорит по телефону,
Обреченно глядя на часы.*

*Даже в зимней обморочной давке,
В стеклах между варезек и шуб
Тонкие секунды, как булавки,
Падают, не разжимая губ;*

³ Ионова М. Рай отпущенный. О поэзии Дмитрия Веденяпина. С. 172.

⁴ Новиков Л. А., Преображенский С. Ю. Ключевые слова и их роль в идейно-эстетической структуре стиха // Язык русской поэзии XX века. М., 1989. С. 13–35.

Но не зря в *серебряном* конверте
 Нас бесстрашно держат на весу –
 Как от ветра, спрятавшись от смерти,
 Одуванчик *светится* в лесу⁵.

1994

«Интегральные семы», объединяющие группу, очевидны — ‘оптический эффект вспышки, блеска, стеклоподобие, полупрозрачность = способность отражать и/или пропускать свет’.

Количество опубликованных текстов Веденяпина не слишком велико, поэтому можно утверждать, что шестьдесят с небольшим стихотворений и прозаическая «Часть первая» книги «Между шкафом и небом» представляют идиостиль, почти исчерпывающе материализующий авторский миф. Лишь в редких стихотворениях нет слов названной группы: например, в стихотворении об Акиве Моисеевиче Розенблате («В такой — какой? — то влажной, то сухой...»), которое связано с мифокодом статуи и отсылает к строке И. Ф. Анненского «там тоскует по мне Андромеда» («Я на дне») из «Трилистника в парке». Единственным лексическим элементом, который с натяжкой можно отнести к указанной семантической группе, становится словосочетание:

В такой — какой? — то влажной, то сухой
 Траве-листве на *бледно-сером фоне*
 Небес, колонн, ступеней, на газоне
 Стоит безносый пионер-герой⁶.

За счет анжамбмана словосочетание выносится в сильную позицию и семантически автономизируется. Однако «фон» тоже фиксируется как частотный элемент изобразительного словесного ряда лирики Веденяпина: «...выявлялась, очерчивалась какая-то картина, и спокойствия, почти неподвижности самой этой картины: светлое пространство, кубическое или прямоугольное, в нем размещены отчетливо отдельные предметы, и по световому фону — то ли царапины, то ли иглы»⁷. Подобную фотокиноизобразительность Веденяпин старательно эксплицирует, начиная с того, что некоторые стихотворения — это изложение эпизо-

⁵ Веденяпин Д. Трава и дым. М., 2002. С. 5.

⁶ Веденяпин Д. Что значит луч. М., 2010. С. 51.

⁷ Дашевский Г. Чувство неутраты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1256881>.

дов киноклассики («Гражданин Кейн» Орсона Уэллса в «Даже эти шаги, даже эти следы на паласе...»), продолжая аллюзиями на фильмографию («Как в “Зеркале”, где Бах и Перголези» («Как кто убил? Из книжки лился свет...»); ср.: «в зеркале, которое разбили» («Одуванчик») — общее место кинокритики — «разбитое зеркало Тарковского»), заканчивая тривиальным сравнением происходящего с фильмом — «как в кино» («Сквозь белый день, цветные пятна, где...»), наконец, настойчиво возвращаясь к мотиву фотографии. Фотография — постоянная тема и предмет описания, сюжет с фотографом дублируется в стихотворной («Там, где слова стоят, там непонятно как...») и прозаической формах («Часть 1» — проза, которая композиционно в значительной мере построена как комментарий к включенным в текст фотографиям).

Дублирование стихотворений и прозаических эпизодов сообщает текстам, в которых синемаграфичность лишь просматривалась, явный киносмысл. Например, стихотворение «В трухлявой Аркадии, в царстве прогрызенных пней...»:

<...> я видел в просвете
 Над черным асфальтом и пыльной дорожкой за ним
 Ботинки, сандалии, кеды приехавших этим
 Вечерним автобусом солнечно полупустым⁸;

и проза:

...Я вглядывался в воздушный просвет между автобусным днищем и темно-серой полосой асфальта, где... начинали мелькать ноги сходящих пассажиров⁹.

Несмотря на упоминание о «перевернутом кукольном театре» в прозаическом фрагменте, дважды описанная ситуация выглядит как зафиксированная объективом. Причем фотоаппарат поэт помещает в один ряд с другой «ключевой» оптикой:

И лес, и шкаф, и фотоаппарат,
 И чайка, и очки, и плоскодонка...¹⁰
 («И лес, и шкаф, и фотоаппарат...»)

⁸ Веденяпин Д. Трава и дым. С. 18.

⁹ Веденяпин Д. Между шкафом и небом: Проза. Стихи. М., 2009. С. 45.

¹⁰ Веденяпин Д. Трава и дым. С. 25.

Недвусмысленно указывается и на то, что в мифокоде Веденяпина оптический прибор, объектив — мортальные символы. И не только потому, что мотив фотографии подразумевает воскрешение прошлого и превращение реальности в иконический знак. Топос фотографии своеобразен (более, чем живописное изображение с его вариантами перспективы): «Реальность существует только по ту сторону фотографии. Именно к ней движется зритель в этом разрыве. Ужас этой “запредельной” реальности недостижим и неосознаваем. Это место обитания любви и смерти. Это хайдеггеровское “прямое Ничто”»¹¹.

При таком движении из «этого» мира в «тот» линза, оптический прибор получают в мифокоде назначение ворот, своеобразного пропускного пункта между двумя мирами. В этом смысле «Очки Савонаролы» (эпиграф, объединяющий три стихотворения: «Есть мир и Бог; мир, человек и Бог...»; «Есть лес и снег, пустыня и вода...»; «Я полюбил тебя, бессонный человечек...») — оптическая линза между миром вечности, абсолюта и посюсторонним наблюдателем, которая позволит ему объединить в своем сознании *посю-* и *потустороннее* видение при условии, что наблюдатель войдет *внутри* оптической камеры. В стихотворениях микроцикла разворачиваются ряды антитез:

Есть камень у развилки трех дорог
И путник, выбирающий дорогу¹²

и

Есть лес и снег, пустыня и вода
Круг Зодиака, воздух, время года,
Земля и небо, слава и свобода,
Отчаянье и память, «нет» и «да»¹³.

Эти антитетические построения воспроизводятся в текстах как пароль, магическое сочетание слов, разрешающее оппозицию и — тем самым — разрешающее проникновение в оптическое средостение между мирами:

¹¹ Плуцер-Сарно А. Пустота воображаемого: Метафизика эротической фотографии 1920-х гг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/history/3078.htm>. Загл. с экрана.

¹² Веденяпин Д. Трава и дым. С. 15.

¹³ Там же. С. 16.

Лес порхает, кружится — на синь и сень
 Рассечен вдоль просек по вертикали
 Световыми ширмами...
 <...>
 Это как прозрачная дверь...
 <...>
 Это место встречи живых и мертвых.
 <...>
 Встретиться и все-таки разминуться¹⁴.
 («Лес порхает, кружится — на синь и сень...»)

На частые ряды контекстуальных антонимов, выполняющих особую композиционно-семантическую функцию, обращали внимание некоторые рецензенты Веденяпина¹⁵. В мортальном коде они играют чрезвычайно важную роль, причем их функция вполне архетипична. Знаменитое изречение Гераклита («бессмертные смертные, смертные бессмертные: жизнь одних — смерть других, и смерть тех — жизнь этих») современные культурологи склонны трактовать не как иллюстрацию к ранней материалистической диалектике, а как ритуальное заклинание, обращенное к хаосу, дабы он принял и обрел структуру¹⁶. Аналогичную заклинательную функцию выполняют чаще всего завершающие стихотворение антитезы в идиостиле Веденяпина:

Как в зеркало, где — против всех традиций
 Магического знания — если ты
 Не призрак, — *ни пропасть, ни отразиться*¹⁷.
 («Слова стоят, как стулья на песке...»)

¹⁴ Веденяпин Д. Трава и дым. С. 29.

¹⁵ Ионова М. Рай отпущенный. О поэзии Дмитрия Веденяпина; Гродская Е. Над вымыслом из букв. О трех стихотворениях Дмитрия Веденяпина.

¹⁶ См.: Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 75.

¹⁷ Веденяпин Д. Трава и дым. С. 26.

О. А. Плахова

Тольятти

Флороморфный и колороморфный коды обряда погребения в английской культуре (на материале сказочного дискурса)

Принадлежность поминально-погребальной обрядности к фундаментальным основам культуры обусловлена необходимостью осмысления смерти и отношения к ней в плане развития отдельной личности и общества в целом, т.е. многогранностью феномена смерти. Погребально-поминальный обряд — «совокупность символических и реальных действий, осуществляемых в соответствии с определенными нормами, несущими религиозно-идеологическую нагрузку в процессе подготовки, совершения захоронения умершего и в течение определенного времени после захоронения с пропигиально-мемориальной целью»¹. В его структуре выделяются семантический процессуальный и практический уровни².

Структурно-семиотический метод позволяет рассматривать поминально-погребальный обряд как вторичную моделирующую систему, как сложный текст, элементы которого содержат в закодированном виде систему мифопоэтических и религиозных представлений данного этноса об онтологических основах бытия. В настоящее время структурно-семантическая дескрипция обряда осуществляется на ос-

¹ *Ольховский В. С.* Погребально-поминальная обрядность в системе взаимосвязанных понятий // Советская археология. 1986. № 1. С. 68–69.

² Там же. С. 67–68.

нове пространственно-временного, артефактного, натуроморфного, флороморфного, вербального кодов³. Интерес для исследователей представляет также изучение динамики семиотических фиксаций отдельных элементов обряда и его функциональной нагрузки⁴.

Объект настоящего исследования — обряд погребения как центральное звено в системе погребально-поминальной обрядности (предпогребальный обряд — погребальный обряд — поминальный обряд). Материалом исследования являются произведения народного творчества, составляющие англоязычный сказочный дискурс. Отобранные тексты входят в классические и современные сборники английских народных сказок («The Fairy Funeral», «The Flaycrow»⁵, «The Fairy Funeral», «The Black Cock»⁶, «The Bishopsthorpe Ghost»⁷, «The Fairy Funeral», «A Clergyman's Ghost»⁸). В них дискурсивную репрезентацию получают фрагменты погребального обряда, совершаемого как героями-людьми, так и сверхъестественными существами — фейри и призраками. Учитывая антропоцентризм в познании и отражении действительности, можно утверждать, что мы имеем дело с проекцией элементов традиционных для английского этноса погребальных церемоний на сверхъестественный мир. Наша цель — исследовать флороморфный и коломорфный коды обряда погребения в английской культуре.

Растительный код — значимая составляющая народной культуры английского этноса. До норманнского завоевания территория Бри-

³ См.: Арчимачева М. Ю. Символика погребального обряда хакасов // Омский науч. вестн. 2010. № 2. С. 254–258; Дарчиева М. В. О поминальном ритуале и тексте обряда осетин заххаесаен // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2009. № 108. С. 114–120; Ковалевский С. А. О роли огня в погребально-поминальной обрядности населения ирменской культурно-исторической общности юга Западной Сибири // Изв. Алтай. гос. ун-та. 2010. № 4–2. С. 105–110; Семенова В. И. Археолого-этнографическое моделирование погребального обряда в структурно-семиотическом контексте // Вестн. археологии, антропологии и этнографии. 2007. № 7. С. 120–130; Она же. Универсалии традиционной погребально-поминальной обрядности в контексте пространственно-временного кода (возможности реконструкции) // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. 2006. № 6. С. 169–172; Цахилов О. Л. Погребальный ритуал осетин в прошлом и настоящем // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2007. № 43–1. С. 362–365.

⁴ Дарчиева М. В. Вербальный код обрядового текста // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2009. № 111. С. 177–181; Цахилов О. Л. Погребальный ритуал осетин в прошлом и настоящем.

⁵ Народные сказки Британских островов: сб. / сост. Дж. Риордан. М., 1987.

⁶ Bowker J. Goblin Tales of Lancashire. London, 1883.

⁷ Briggs K. M. British Folk-Tales and Legends: A Sampler. London; New York, 2002.

⁸ Hartland E. S. English Fairy and Other Folk Tales. London, 1890. Доступно на сайте: www.sacred-texts.com/neu/eng/efft/index.htm

танских островов была столь густо покрыта лесами, что белка могла пересечь всю территорию Англии от реки Северн до залива Уош в Северном море по верхушкам деревьев, не спускаясь на землю⁹. Большинство населения жило на отвоеванных у леса участках, в окружении наступавшей на поселения дикой природы. Культ деревьев играл огромную роль в системе языческих практик народов, населявших Британские острова. Значимость растений объяснялась их целебными свойствами и возможностями использования в медицине, магической деятельности, религиозных обрядах.

В англоязычном сказочном дискурсе к лингвосемиотическому пространству обряда погребения относятся номинации розы и мирта (*white flowers, wreaths of little roses, branches of the blossoming myrtle*). Эти растения входят в атрибутику обряда и используются в ритуальных действиях. Так, предание тела королевы феири земле в знак великой скорби сопровождалось обрыванием лепестков у цветов и обламыванием веток мирта: «The entire company crowded around, eager to catch a parting glimpse of that beautiful corpse ere yet it was placed in the earth. As was lowered into the ground they began to *tear off the flowers and break their branches of myrtle*, crying: “Our queen is dead! our queen is dead!”¹⁰ В соответствии с языческими представлениями ветка считалась символом сверхъестественной силы и одновременно жертвоприношения. М. М. Маковский возводит семантику английского существительного *branch* без префикса *be-*, выполняющего табуирующую функцию, к древнеанглийскому существительному *lāc* со значением «жертвоприношение» (ср. и.-е. *lakstis «ветка»)¹¹. Можно предположить, что семиотика таких действий, как обрывание лепестков и обламывание веток, изоморфна и представляет собой вид приносимой жертвы для облегчения перехода души усопшего в потусторонний мир.

Кроме того, роза и мирт являются семиотически отмеченными в культурах разных народов. Роза мыслится как символ завершенности и совершенства. В Риме она была цветком Венеры и, украшая изголовья умерших и могилы, символизировала вечную любовь. В христианской символике роза отождествляется с очищением, освобождением от грехов (красная роза) и чистотой, добродетелью (белая роза). Венки из роз на головах ангелов, святых или умерших означают небесную

⁹ Folklore, Myths and Legends of Britain. London, 1973. P. 38.

¹⁰ Hartland E. S. English Fairy and Other Folk Tales.

¹¹ Маковский М.М. Язык — миф — культура. Символы жизни и жизнь символов. М., 1996. С. 78–79.

радость¹². Мирт — вечнозеленое кустарниковое растение с белыми цветами — является символом радости, спокойствия, постоянства. Венок из мирта — знак человека посвященного. Мирт передает «дыхание жизни» и символизирует возрождение и жизнь возобновленную¹³. Таким образом, белые цветы, использованные для украшения мертвой королевы фейри, независимо от того, были ли они белыми розами или белыми цветками мирта, отражают религиозные представления английского народа о смерти как о начале новой жизни, этапе обновления и возрождения: «*The body was covered with white flowers, and its hair, like gold threads, was tangled amongst the blossoms*»¹⁴.

Колороморфный код — неотъемлемая часть мортального кода любой культуры. Несмотря на то что колористика не относится напрямую к атрибутике обряда, она связана с ней, являясь одним из свойств предметов и орудий обряда погребения. В текстах английских народных сказок колористика погребального обряда находит отражение в номинациях основных цветов: *black* («in raiment of a dark hue»; «a little black coffin»; «a heavy black pall of velvet»), *white* («white flowers»; «fringed with white silk»; «ghastly pallor and dews of death»), *red* («a bright red cap»), *yellow / gold* («its hair, like gold threads»). Как видно из примеров, цвета могут получать в сказочном дискурсе эксплицитную знаковую объективацию. В то же время присутствие желтого (золотого) в большинстве случаев имплицитно; в тексте наблюдаются лишь указания на яркий лунный свет или искусственное освещение помещения («*the moon shining in all her beauty, and casting her glamour upon the peaceful scene*»; «a beautiful moonlight night»; «moonlight»; «a stray gleam of moonlight»; «lights in the church»; «everything was so distinctly illuminated»). Присутствие в обряде белого цвета либо получает традиционное в культуре языковое обозначение (см. примеры выше), либо «выводится» в ходе анализа символики мирта.

Цветовой ряд, включающий черный, белый, красный и золотой, несет семиотическую нагрузку, отражающую духовное восхождение от черной первичной материи до золотого цвета славы¹⁵. Черный цвет — цвет траура и глубокой печали, цвет смерти и распада. Не случайно гроб как последнее пристанище мертвеца (его дом) обит либо покрыт черной материей. Черный цвет может выступать цветом мра-

¹² Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. М., 2007. С. 558–560.

¹³ Купер Дж. Энциклопедия символов: Книга IV. М., 1995. С. 206–207.

¹⁴ Hartland E. S. English Fairy and Other Folk Tales.

¹⁵ Иллюстрированная энциклопедия символов. С. 670.

ка, зла, вечной смерти без надежды на возрождение. В облике черного петуха предстает в народном сознании дьявол, пришедший забрать душу новопреставившегося грешника: «*luk at th' black cock on th' top o' th' coffin*»; «*but every time it wer knockt off back it flew to it' place at th' deead mon's feet*»; «*an' th' fowk geet a throwin stooans at th' black bird, an' hittin it wi' sticks an' shaatin at it, but it stuck theer like a fixter*»¹⁶. В данном случае колороморфный код вступает во взаимодействие с зооморфным кодом, получая в сказочном дискурсе однозначную интерпретацию: «*they begun to think as mebbi it were th' Owd Lad hissels*»; «*it met be th' Owd Lad claimin' his own*»¹⁷. Вместе с тем следует признать, что символика черного цвета не может быть ограничена только негативными смыслами; она многослойна. Обозначая мрак, хаос и смерть, черный цвет не только противопоставлен белому как цвету новой жизни и возрождения, но и выступает символическим аналогом белого цвета, выражая как абсолютную полноту, так и абсолютную пустоту¹⁸.

Семиотика белого цвета в анализируемых произведениях также неоднозначна. Помимо положительного значения белый цвет содержит отрицательные ассоциации, связанные с неприятием человеком идеи смерти, нежеланием осознать собственную конечность. Негативное восприятие белого цвета отражается в семантике существительного *pallor* в составе субстантивного предложного словосочетания *ghastly pallor and dews of death*. Важнейшими семантическими компонентами лексемы *pallor* и однокоренных *pale*, *pallid*, *paleness* являются «недостаток (отсутствие) цвета» («*having less than the usual amount of colour; rather white*»¹⁹; ср. белесый, белесоватый — *whitish* и «нездоровье»; ср. *pallid* — *unusually or unhealthy pale*; *pallor* — *unhealthy paleness of the skin or face*²⁰). Таким образом, белизна (бледность) здесь есть проявление нехватки жизненных сил человека, крайняя степень которой приводит к неспособности продолжать жить вообще, т. е. к смерти.

Желтый цвет различной интенсивности (от золотого до бледно-желтого) в архаическом сознании отождествлялся со светом небесных светил, составляя атрибутику древних божеств. В английской народной культуре образы фейри как представителей природных духов — результат персонификации природных сил. В сказочном дискурсе они

¹⁶ *Bowker J. Goblin Tales of Lancashire*. P. 235.

¹⁷ *Ibid.* P. 237.

¹⁸ Иллюстрированная энциклопедия символов. С. 692.

¹⁹ *Longman Dictionary of English Language and Culture*. Longman Group UK Ltd., 2000. P. 972.

²⁰ *Ibid.* P. 973.

сравниваются, а иногда отождествляются с источниками света («a *radiant form* seemed to glide through the chamber»²¹). Прямые и косвенные указания на характер освещения обряда погребения становятся элементами архаических представлений о сущности данных мифологических персонажей.

Таким образом, колороморфный и флороморфный коды являются естественными составляющими мортального кода английской культуры. В лингвосемиотическом пространстве обряда погребения они активно взаимодействуют друг с другом и другими кодами (натуроморфным, артефактным, зооморфным). Их реализация в англоязычном сказочном дискурсе имеет как эксплицитное, так и имплицитное вербальное выражение. В случае эксплицитного выражения данных кодов важную роль играют номинации растений, основных цветов спектра и действий, производимых с растениями. Имплицитная дискурсивная актуализация кода (прежде всего, цветового) обуславливает необходимость использования совокупности лингвистических методов (методов дефиниционного, этимологического, дискурсивного анализа), позволяющих правильно интерпретировать означаемое соответствующих языковых знаков.

²¹ Dowdall M., *Campagnac E. T. Lancashire Legends*. London, 1911. P. 116.

О. В. Соколова

Москва

Мортальный код в рекламных и PR-текстах: анализ поликодовой структуры*

В семиотических концепциях, которые нашли отражение в трудах Ф. де Соссюра, Ч. Пирса, Ю. С. Степанова, Б. А. Успенского, Р. Барта и др., многообразие культур трактуется как разнообразие знаковых систем, что позволяет интерпретировать принципы текстуальности в невербальных сообщениях — музыке, живописи, кино. Такой подход актуален при обращении к современным рекламным и PR-текстам, созданным на пересечении различных (вербальных, изобразительных, музыкальных, ольфакторных и др.) семиотических систем.

Формирование поликодовых образований восходит к авангардистской экспериментальной практике «нелинейного» письма, реструктуризации и синтеза различных типов текстов, что оказало влияние на рекламу и политический PR. Особенно выделяется деятельность футуристов и конструктивистов (В. Маяковский, Н. Асеев, О. Брик, А. Родченко и др.), заложивших основы текстопостроения в рекламе и агитационной деятельности. Новейшие подходы к теории поликодового текста представлены в работах по исследованию невер-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130).

бальной семиотики Г. Е. Крейдлина¹, анализу «креолизованных текстов» Е. Е. Анисимовой², Ю. А. Сорокина и Е. Ф. Тарасова³ и др.

Обращаясь к анализу поликодовых рекламных и политических PR-текстов, мы рассмотрим способы реализации и функции мортальной номинации. Мортальный код, табуированный во многих социальных дискурсах, активно используется и получает специфические формы выражения в рекламе, PR и политике.

В маркетинговых текстах образ смерти используется для создания шокового эффекта. Мортальный код является также способом реализации коммуникативной стратегии дифференциации и способствует выделению рекламного сообщения в конкурентном контексте. Возможны разнообразные варианты применения мортального кода в рекламных и PR-текстах: прямое обозначение смерти в рекламе ритуальных услуг, эпатажное воздействие на молодежную целевую аудиторию, использование приема двойного кодирования в некоторых видах рекламы табачной и алкогольной продукции, употребление символов смерти в политических лозунгах и др.

Прямая и косвенная репрезентация лексемы «смерть» распространена в рекламе и PR похоронных бюро. Языковые игры, возникающие в данных рекламных текстах, нарушают алгоритм кодирования информации, что приводит к реструктуризации и семантической трансформации сообщения⁴. Так, если в художественном тексте языковые игры выполняют не только игровые, но и метаязыковые, коммуникативные функции, то в манипулятивно нацеленных рекламных текстах языковая игра становится лингвистической техникой маркетинговых стратегий. Исследователи отмечают значимость персуазива как речевого акта, распространенного в рекламе (позиционирование положительно-го имиджа, привлечение внимания, формирование интеракции и др.)⁵:

¹ Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2002.

² Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М., 2003.

³ Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180–186.

⁴ О языковых играх в рекламе см.: Пирогова Ю. К. Речевое воздействие и игровые приемы в рекламе // Рекламный текст: семиотика и лингвистика. М., 2000. С. 167–190; Ильасова С. В., Амири Л. П. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы. М., 2009; Исаева Л. В. Языковая игра в поликодовом рекламном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2011.

⁵ См., например: Голоднов А. В. Лингвопрагматические особенности персуазивной коммуникации (на примере современной немецкоязычной рекламы): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003; Пономарева Г. В. Каламбур как форма реализации

Вы поместитесь в наши гробики без диеты и аэробики (рекламный слоган похоронного агентства Г. Стерлигова)⁶.

Это совсем как в лучших ресторанах. Прежде всего, вам нужно зарезервировать место (рекламный слоган кладбища в Софии «Православен гробищен парк»)⁷.

Go to your grave in a guitar coffin. <...> Other designs available for those who shun a sombre traditional coffins include a phone box, a ballet shoe — and a crate of veg with the jokey slogan: «Rest in Peas». <...> It's one way to put the, er, «fun» in funeral⁸.

(Отправляйся в могилу в гробе-гитаре. <...> Для тех, кого не устраивают традиционные мрачные гробы, мы также предлагаем гроб-телефонную будку, балетный пуант — и даже ящик с овощами с шутивным слоганом «Покойся в горошке». <...> Почему бы не повеселиться / оторваться на похоронах как следует?)



языковой игры в англоязычной персуазивной коммуникации в аспекте перевода: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2009.

⁶ Стерлигов, Герман. Православный предприниматель, в прошлом — основатель советской товарно-сырьевой биржи «Алиса» // Lenta.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lenta.ru/lib/14184979>. Загл. с экрана.

⁷ Поиск слоганов: Ритуальные услуги // Афоризмы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aphorism.ru/slogan/funerals.shtml>. Загл. с экрана.

⁸ Creative Coffins // Press and PR [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.creativecoffins.com/view-media/press-and-pr/?doing_wp_cron=1389608187. Загл. с экрана.

Привлечение внимания адресата и преодоление негативных коннотаций, связанных с похоронным бюро, осуществляется с помощью языковой игры, построенной на омонимии английских слов *peas* 'горох, горошек' и *peace* 'мир'. Далее используется редукция слова *funeral* до *fun*, которое имеет сленговое значение 'повеселиться / оторваться'.

A Green solution for those who want a distinctive and practical funeral;
Green is the way to go; Be seen dead in one of these?⁹

(Зеленое решение для тех, кто хочет необычные и практичные похороны; Зеленый — для тех, кто хочет выглядеть стильно всегда; Хотите, чтобы вас запомнили в таком?) («Creative Coffins», Великобритания — похоронное бюро, которое специализируется на декорировании гробов в соответствии с интересами клиента: игра на гитаре, боулинг и т. д.)



Презентация таких экстравагантных продуктов, как «креативные гробы», строится на авангардистском принципе эпатажа. Его задача — оказать иллюкутивное воздействие на адресата.

Другой способ привлечения внимания к похоронным услугам — семантический сдвиг. Закрепленная за метафорами смерти («поздно», «конец») семантика неотвратимости ухода и сопровождающие это со-

⁹ Creative Coffins // Press and PR [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.creativecoffins.com/view-media/press-and-pr/?doing_wp_cron=1389608187. Загл. с экрана.

бытие горе, скорбь нейтрализуются в слоганах: «Если вы читаете это, значит, еще не слишком поздно»; «Не думайте о конце в самом конце» («Православен гробищен парк»)¹⁰. Смерть в этом случае минимизируется до статуса бытовой проблемы.

Использование мортального кода широко распространено в коммерческой рекламе товаров, не связанных с ритуальными услугами. Среди различных типов косвенной номинации мортальности в рекламе отмечается языковая метафора, основанная на типовых ассоциативных связях по сходству (например, название напитка, ориентированного на подростковую аудиторию, — «True Blood» ‘Настоящая кровь’). Здесь напиток с терпко-сладким вкусом позиционируется как синтетический заменитель человеческой крови. В поисках «способа индивидуализации»¹¹ образа товара автор рекламы нередко прибегает к метафоре. Слоган кампании «All flavor. No bite» (‘Полноценный вкус. Без укуса’) строится по принципу языковой игры, активизируя синтаксический (эллиптические конструкции) и лексико-семантический уровни. Лексема *flavor* приобретает дополнительную семантику (вкус; привкус; изюминка, острота, пикантность) благодаря взаимодействию с конструкцией «No bite». Происходит актуализация дихотомии *жизнь–смерть*, *вампиры–смертные*, а «букет» напитка становится более интригующим.

Шоковый эффект, повышающий воздействие текста на адресата-ребенка, используется в рекламе йогурта «Скелетоны» — «Позаботьтесь, дети, о своем скелете»:



¹⁰ Поиск слоганов: Ритуальные услуги // Афоризмы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aphorism.ru/slogan/funerals.shtml>. Загл. с экрана.

¹¹ Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37, № 4. С. 334.

В заголовке пресс-релиза похоронного бюро «Creative coffins» «Ded Zep. Go to your grave in a guitar coffin» используется прием паронимической аттракции. Написание «Ded Zep» (близкое к фонетической транскрипции) формирует общесемантическое поле слова «dead» и названия группы «Led Zeppelin». Фоносемантический прием получает дальнейшее развитие в тексте, где звучит отсылка к одной из самых известных песен группы и ее основателю:

Here's a strum of comfort as you climb that stairway to Heaven — a coffin featuring Jimmy Page's guitar¹².

(Когда вы будете подниматься по лестнице в небо, пусть вас сопровождают утешающие переборы гитарных струн — для вас гроб в виде гитары Джимми Пейджа.)

Слоган агентства недвижимости «Saber vivir. Saber morir de la felicidad» ('Уметь жить. Уметь умирать от счастья') связывает глаголы «жить» и «умереть», обладающие фонетическим сходством.

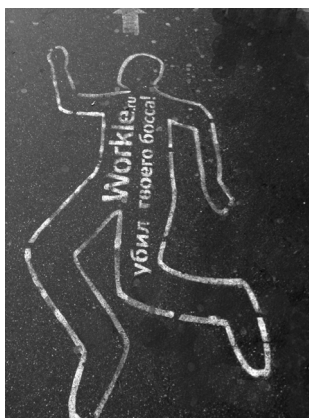
Один из способов воздействия на сознание реципиента — использование графических приемов в социальной рекламе, направленной на борьбу с наркотиками. Визуальный образ представлен погребальным камнем, на котором различимы «имена усопших» — «KOKAIN», «CANNABIS», «ECSTACY» («Anti-drugs Campaign», Германия):



¹² Creative Coffins // Press and PR [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.creativecoffins.com/view-media/press-and-pr/?doing_wp_cron=1389608187. Загл. с экрана.

Интегрированное воздействие на реципиента заключается в сочетании графического кода с морфологическим, словообразовательным и грамматическим. Выделение шрифтом определенных частей слова связано с техникой анаграммирования, формирующей дополнительный уровень прочтения текста. На грамматическом уровне происходит сдвиг — имена нарицательные (названия наркотических веществ и табака) сегментированы на элементы, составляющие имена собственные («KAI», «ANNA», «STACY»). В рекламных текстах анаграмматизм способствует расширению смыслового диапазона и суггестивному воздействию на реципиента, поскольку сообщения отсылают как к религиозно-мифологической («KAIN»), так и к индивидуально-личностной («KAI») сферам.

Другим примером активизации графического кода является нанесенный на асфальте рекламный текст кадрового агентства «Workle.ru убил твоего босса!»:



Использование лингвистических (прямая номинация акта смерти, активная позиция субъекта сообщения, экспрессивный синтаксис) и паралингвистических (графический контур тела-трупа) средств способствует актуализации значения и создает эффект вовлечения реципиента в разгадывание семиотически осложненного текста.

Создатели рекламы табака и алкоголя вынуждены учитывать предупреждение «Опасно для здоровья», наносимое на упаковках и этикетках. Они прибегают к двойному семиотическому кодированию, переводя текст с семантического на прагматический уровень. Пытаясь отвлечь внимание реципиента от негативной информации,

отправители сообщения «переключают» восприятие на интерпретацию других знаков. Прагматическая стратегия дублирования знаков (в данном случае указывающих на табуированные, смертельные явления реальности) приводит к подмене первого знака вторым и ситуационному реагированию реципиента на новый стимул. Примером может служить реклама сигарет «Kiss», направленная на женскую целевую группу молодого возраста: «Мой поцелуй приравнивается к нокауту! Когда я завожусь, у меня отказывают тормоза. <...> Мысли в стиле “Kiss”!»¹³ Через моделирование речи от лица адресата («мой поцелуй») актуализируется восприятие референтной ситуации. Когда первичная коммуникация достигнута, происходит совмещение различных кодов с использованием элементов билингвизма, гендерной инверсии (мужчину «нокаутирует» женщина, курящая «Kiss»), реализации сленгового значения глагола «заводиться» («возбуждаться»). Языковая игра сочетается с игрой на грани жизни и смерти, заложенной в слоганах. «Kiss» — это сигареты, способные сделать девушку супергероем и одновременно подчеркнуть в ней женственность.

На оппозиции опасности вождения автомобиля вообще и безопасности управления «Mercedes Senses» строится другой рекламный текст. Визуальный компонент текста — смерть в облике безволосого мужчины в черном капюшоне, ставшая «лицом» рекламной кампании «Mercedes». Скрытая интенция рекламного сообщения, связанная с продажей товара, получает имплицитный способ выражения в виде слогана «Senses danger and increases braking power» («Чувствует опасность и повышает силу торможения»). Описание уникальных черт автомобиля, выделяющих его среди остальных конкурентных товаров, реализуется в форме глаголов третьего лица единственного числа (чувствует, повышает), что способствует моделированию образа машины как живого существа. Более того, идея предчувствия опасности создает представление об автомобиле как о сверхсуществе, супергерое, обладающем даром предвидения и способным спасти своего владельца в любой ситуации. Использование фоносемантических средств (аллитерация на «s») создает дополнительный эффект движения и атмосфере таинственности.

Эти языковые средства способствуют преодолению дистанции между рекламируемым объектом и адресатом, повышая прагматический эффект воздействия сообщения.

¹³ Поиск слоганов: Курение // Афоризмы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aphorism.ru/slogan/smoking.shtml>. Загл. с экрана.

Гораздо обширнее, чем в рекламе, мортальный код применяется в пропагандистских текстах. Это дает повод рассмотреть аспекты выражения мортальности в контексте общей проблемы, связанной с функционированием концепта «смерть». Среди ключевых концептов и идей русской языковой картины мира («душа», «судьба», «тоска» и др.)¹⁴, можно выделить и концепт «смерть». В отличие от восходящей к Викторианской эпохе эвфимизации смерти в английском языке¹⁵, сегодня как в англоязычных, так и в русскоязычных политических PR-текстах активно используются концепт «смерть» и контекстуально близкие слова «умереть», «убить». Концепт «смерть» реализуется в политическом дискурсе как слово-мифема (К. Леви-Стросс), «функционирующее в двух планах — в плане языка... и в плане метаязыка, где оно выступает в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов»¹⁶. Стремясь к имплицитной манипуляции сознанием, создатели политических PR-текстов используют характерную для обрядов двойную функциональную нагрузку слов-мифем. Вне PR-дискурса (как и вне «обряда») такие слова называют предметы и явления обыденного мира, но, попав в PR-дискурс, расширяют лексико-семантическое поле, актуализируя значения, выходящие за границы обыденного восприятия. Слова-мифемы на физическом, бытовом уровне «излучают» «некие устойчивые, стереотипные сигналы»¹⁷. Данные «стереотипы» восходят к традиционному архаическому сознанию, которое наделяло обыденные предметы и явления способностью объяснить дискретные, непонятные фрагменты окружающего бытия, политического и социального устройства и «одномоментно собрать их в целое и понятное... не отменяя при этом некой магии»¹⁸. Таким образом, в политических PR-текстах всегда остается возможность для различных аспектов интерпретации происходящего.

¹⁴ Шмелев А. Д. Можно ли понять русскую культуру через ключевые слова русского языка? // Зализняк А. А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012. С. 12.

¹⁵ См.: Oxford Advanced Learner's Dictionary / ed. S. Wehmeier. Oxford, 2001. P. 227; Fernández E. C. The Language of Death: Euphemism and Conceptual Metaphorization in Victorian Obituaries // SKY Journal of Linguistics. 2006. Vol. 19. P. 101.

¹⁶ Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика: антол. 2-е изд., испр. и доп. М.; Екатеринбург, 2001. С. 451.

¹⁷ Банкова Т. Н. Слова-мифемы в сибирском семейном обряде // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2008. № 314. С. 7.

¹⁸ Там же.

Для текстов политической пропаганды характерны метафорические конструкции со словом-мифемой «смерть», «структурирующие наше восприятие, наше мышление и наши действия»¹⁹. Среди таких метафор распространены двучленные словосочетания, объединяющие два значения и переводящие прямое сравнение в имплицитную форму: например, генитивные метафоры («война законов», «голос смерти», «кровь невинных», «походка палача»), атрибутивные метафоры («смертоносная власть», «политический убийца», «экономическая война», «мёртво-бледная»).

Анализируя мифологическое мышление как важную составляющую человеческой личности, М. Элиаде делает вывод об эксплуатации сознания человека мифами Нового времени: «...марксово бесклассовое общество и, как следствие этого, исчезновение исторической напряженности, — не что иное, как миф о золотом веке, который, по многочисленным традициям, характеризует и начало, и конец истории»²⁰. Эсхатологическая семантика конца истории и общества, возврата к первозданному хаосу актуализирует связь слова «смерть» с такими лексемами, как «диагноз», «возврат», «прошлое» и др.:

Вывод С. А. Панарина грустный — диагноз без рецепта: кавказский регион в мировой политике «уже играет сейчас и наверняка будет играть в будущем роль непреднамеренного провокатора, создающего или способного создать угрозу столкновений более крупных ее актеров»²¹.

Нынешнее содержание компартии — в самом факте духовного единения на почве перебродивших мифов. А уличные шествия и дежурные коллективные истерики на пленарных заседаниях в Думе, когда коммунисты выступают против принимаемых реформ, или возложение венков к сталинской могиле являются по сути религиозными обрядами и в этом смысле имеют несомненный терапевтический эффект.

<...> Зюганов — одновременно и медиум, осуществляющий эту духовную связь с великим прошлым, и с некоторых пор его, прошлого, незаменимый атрибут, воплощенный в настоящем человеке²².

¹⁹ Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. London, 2003. P. 8.

²⁰ Цит. по: Элиаде М. *Аспекты мифа*: [пер. с фр.]. М., 1995. С. 183.

²¹ Мелихов А. Россия и Кавказ — двести лет вместе // Октябрь. 2004. № 3. С. 168.

²² Фишман М. Наперсники возврата // Ежегод. журнал. 2003. 10 марта [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://supernew.ej.ru/060/tema/01/index.html>. Загл. с экрана.

Семантика возмездия за нарушение законов миропорядка, профетически предрекаемая отправителем сообщения, реализуется в метафорической форме в PR-текстах, включающих образ страны как дома, что характерно для русской языковой картины мира²³:

Послушайте! И не говорите, что вас не было дома!

Вы дома, вы в России, и этот дом рухнет вам на голову, если на крыше будут сидеть коммунисты!²⁴

Семантической константой Геттисбергской речи А. Линкольна (1863) становится сближение «смерти» и «свободы». Сочетание «honored dead» («почетная смерть» [отцов]) связывает семантику жертвенности с концептом свободы, завоеванной смертью. Сопоставление этих концептов подчеркивается с помощью параллельных конструкций:

It is rather for us to be here dedicated to the great task remaining before us — that from these *honored dead* we take increased devotion to that cause for which *they gave the last full measure* of devotion — that we here highly resolve that *these dead shall not have died in vain* — that this nation, under God, *shall have a new birth of freedom* — and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth²⁵.

(Нам, собравшимся здесь, прежде всего следует посвятить себя этой великой задаче, доставшейся на нашу долю: воспринять у этих *благородных мертвых* возросшую преданность общему делу, за которое *они с честью умерли*, отдав все, что могли; твердо постановить, что *эти смерти не останутся напрасными*; заново *возродить* — под властью Бога — *эту нацию свободной*; и [сделать так, что] это правительство из народа, созданное народом и для народа, не исчезнет с лица земли²⁶.)

²³ Ср.: «Со времен Маркса стало принято представлять себе общество как некоторое здание, строение (Aufbau). Эта метафора позволяет выделить в обществе базис (фундамент), различные структуры (инфраструктуры, надстройки), несущие опоры, блоки, иерархические лестницы» (Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. [Вступительная статья] // Теория метафоры: [сб.]. М., 1990. С. 14–15).

²⁴ Демократический Союз призывает голосовать за СОЮЗ ПРАВЫХ СИЛ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ds.ru/arch/a1999/listovk4.htm>. Загл. с экрана.

²⁵ Lincoln A. The Gettysburg Address // Abraham Lincoln Online [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.htm>. Загл. с экрана.

²⁶ Аронсон Э., Пратканис Э. Р. Эпоха пропаганды: Механизмы убеждения, повседневное использование и злоупотребление. СПб., 2002. С. 83.

Явления эвфемизации / дисфемизации и смена коннотаций одной и той же лексемы — речевой прием, призванный скрыть прямое значение сказанного:

Вот почему мы говорим: для нас нравственность, взятая вне человеческого общества, не существует; это обман. Для нас нравственность подчинена интересам классовой борьбы пролетариата. А в чем состоит эта классовая борьба? Это — царя свергнуть, капиталистов свергнуть, уничтожить класс капиталистов²⁷.

Данный прием широко распространен в современном политическом дискурсе. Например, о войне можно сказать как о нейтральной «поисково-спасательной операции» или как об агрессивном акте («боевые действия», «вооруженное противостояние»). Эта разница в коннотациях заметна, например, в риторике В. В. Путина, связанной с террористической угрозой. На конференции по безопасности в Мюнхене российский лидер задает вопрос: «Почему сейчас при каждом удобном случае нужно бомбить и стрелять?» Однако в другой ситуации он бескомпромиссно резок («бандитов надо мочить в сортире»).

Поскольку метафора «задает то множество возможных выходов из кризиса, которое далее рассматривается политиком в процессе принятия решений», этот троп воспринимается как элемент кризисного мышления, необходимого в противоречивых, проблемных ситуациях²⁸.

Маркеры агрессии могут выражать идею расправы над оппонентами, что способствует реализации стратегии дисфемизации, характерной для политического дискурса. При характеристике противников или агональной форме диалога с ними дисфемизмы помогают дискредитировать оппонентов и вызвать негативное отношение к ним со стороны общественности: «Его [Сноудена] нужно за это сто раз на электрическом стуле изжарить» (В. В. Жириновский)²⁹; «Вы раздали нефтяные шельфы другим странам, как настоящий хан душеите Всех, кто посмел открыто обратиться к Вам. <...> Вы устроили настоящий

²⁷ Ленин В. И. Задачи союзов молодежи (Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 г.) // Полн. собр. соч. М., 1981. Т. 41. С. 310.

²⁸ Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора: материалы к словарю. М., 1991. С. 190.

²⁹ Жириновский В. «Сноудена надо обменять на Бута и Ярошенко» // Новый регион 2. NR2 New Russia L.P. News Agency. 02.07.13 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nr2.ru/moskow/446832.html>. Загл. с экрана.

геноцид русского населения России. <...> Рано или поздно “отсечение головы” произойдет»³⁰.

Мортальный код в рекламных и PR-текстах можно охарактеризовать как подбор лингвистических средств, направленных на реализацию коммуникативно-прагматического потенциала текста. В отличие от характерной для многих рекламных текстов открытой апеллятивности наличие данного кода связано со стремлением к имплицитному воздействию. В основе «мортальных» рекламных и PR-текстов как специфических коммуникативных актов лежат определенные механизмы: нарушение стандартного алгоритма кодирования информации и реструктуризации сообщения, концентрация информации в сообщениях метафорического типа, а также в фонетически и графически маркированных текстах; прагматический сдвиг, направленный на формирование положительного имиджа алкогольных и табачных изделий с помощью двойного кодирования; актуализация концепта «смерть» в текстах политической пропаганды как специфический способ организации и координации интеракции.

³⁰ Открытое письмо не признанному народом президенту моей страны России Путину и российским людям // Карачаево-Черкесское отделение КПРФ. 15.12.2013 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kprf-kchr.ru/?q=node/5501>. Загл. с экрана.

Ирина Антанасиевич
Белград, Сербия

Мортальный код в реалиях югославских войн

В основе символизации лежит способность нашего сознания объяснять наличествующую реальность при помощи реальности высшего порядка. Это влияет на механизм создания знака в такой ситуации, как война. Военные знаки закрепляются в визуальных образах и, абстрагируясь от первоначальных значений (указание на принадлежность, выражение экспрессии, оберег), получают дополнительные смыслы в качестве знаков государственности, т. е. инсигний¹. Можно оспаривать принадлежность к инсигниям таких военных знаков, как шевроны, но подобно любому символу они представляют «особую коммуникационную модель, интегрирующую индивидуальные сознания в единое смысловое пространство культуры»².

Шеврон как военный знак выполняет прежде всего функцию маркера в опознавательной системе «свой — чужой». Он содержит информацию, предназначенную не только для «своих», но и для «чужих», т. е. является сообщением экспрессивного характера. Кроме того, такой знак-символ обладает функцией коллективного и личного оберега. Индивидуальные формы тотемизма заменяются коллективными, а коллективные трансформируются в личные (люди начинают верить в исключительность знака-символа, считая его своим покровителем).

¹ Подробнее об инсигниях в социальном и ментальном аспектах см.: Бак Я. Магическая и династическая легитимация // Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича. М.; СПб., 2000. С. 43–52.

² Символ // Википедия: свобод. энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=28754224>. Загл. с экрана.

В период югославских войн активное использование в качестве военного знака приобрели символы с мортальной семантикой. Природа их двойственна. С одной стороны, они опираются на универсальность семиотического кода, что делает их информативными для всех участников боевых действий; с другой — каждая из сторон привносит в этот код свой социокультурный компонент, позволяющий соотнести символы с конкретной воюющей группой.

Семиотическая природа военного символа близка к иероглифическому типу письма: образ на шевроне состоит из иконических знаков. Смыслообразование определяется комбинацией изображения, цвета, направления, фактуры. Но прежде всего важен сам образ. В визуальной символике югославских войн доминировало изображение черепа или мертвой головы³. Использование этого символа в сербско-хорватских столкновениях (противостояние «четников»⁴ и «усташей»⁵) приносило в его семантику дополнительные смыслы.

Изображение черепа и костей (рис. 1)⁶, являясь символом сербского четнического движения, подчеркивало связь с его идеологией⁷. Одновременно оно сообщало противнику, что в основе столкновений лежит исторический конфликт между сербами, которые воспринимали себя как четники, и усташами — непримиримыми религиозными и идеологическими врагами сербов. При этом у усташей изображение черепа встречается реже. Их символом была стилизованная латинская буква U (рис. 2) (немецкие нацисты — союзники хорватов в независимом государстве Хорватия⁸ — использовали изображение мертвой

³ Череп и кости, воспринимаемые сегодня как «зловещий» символ, долгое время имели другое знаковое наполнение. Можно отметить их библейскую (голгофский череп как знак воскресения) и средневековую семантику (пребывание монаха среди черепов, костей — знаков смерти — необходимо для его укрепления в пренебрежении к искушениям сиюминутной жизни).

⁴ От сербского слова «чета» (взвод) — монархическое сербское националистическое движение, сформировавшееся в начале XX в., хотя первые четы появились значительно раньше как повстанческие отряды, сражающиеся против турок.

⁵ От сербского слова «устати» (встать) — движение, возникшее в 20-е гг. XX в. из группировок ультра националистического крыла хорватской оппозиции против централизованного устройства королевства Югославии.

⁶ Оно сопровождалось лозунгом: «С верой в Бога! Свобода или смерть! За короля и Отечество!»

⁷ Именно с возрождения традиций четнического движения (Равногорский покрет) и усташского движения начались военные столкновения в СФРЮ.

⁸ Независимое государство Хорватия, или НДХ (Nezavisna Država Hrvatska), — марионеточное государство, основанное усташами в 1941 г. с помощью стран Оси (нацистского блока) и их союзников.



Рис. 1. Сербское движение четников



Рис. 2. Хорватское движение усташей

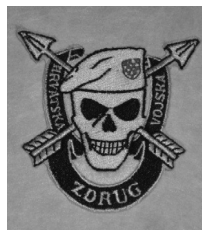


Рис. 3. Парамилитарные единицы Здруг. Хорватия



Рис. 4. 104-я бригада Шамац. Босния и Герцеговина



Рис. 5. Парамилитарные единицы Бербир. Босния и Герцеговина



Рис. 6. 125-й полк защиты Отечества. Армия Хорватии



Рис. 7. Первая гвардейская бригада. Армия Хорватии



Рис. 8. Бригада Вировитица. Армия Хорватии



Рис. 9. Вторая гвардейская бригада Гром. Армия Хорватии



Рис. 10. Мусульманские единицы. Босния и Герцеговина



Рис. 11. Югославская эскадрилья пилотов разведчиков



Рис. 12. Югославская армия

головы). В полувоенных формированиях хорватов был распространен скорее «пиратский» вариант черепа — «веселый Роджер» или его поздние модификации (рис. 3, 4, 5).

Существует мнение, что «мертвая голова», которую сербы избрали знаком четнического движения, связана с изображениями на форме прусских «гусар смерти» (Totenkopfhusaren). Гусарские части в прусской армии действительно часто набирались из балканских славян. В русской армии череп и кости появились в символике 5-го лейб-гвардии гусарского Александрийского полка. Тех, кто служил в нем, называли «черными» или «бессмертными» гусарами (гусарские подразделения в России также формировались из числа балканских славян). Мы не собираемся решать вопрос, кому принадлежит приоритет в использовании символа. Для нас важнее его семиотическое наполнение.

Изображение черепа и костей, с одной стороны, служит напоминанием о жизни и преображении⁹, а с другой — указывает на близость смерти (memento mori). Во время войны эти значения элиминируются — ключевой становится идея презрения к смерти и готовности принять ее во имя победы. Кроме того, актуализируется восприятие себя как силы, несущей гибель врагам. Так, в русской Императорской армии один из конных полков Петербургского ополчения с символикой «серебряный череп над скрещенными костями» носил именование «Смертоносного» или «Бессмертного» полка. Здесь использованы сочетание маркера для «своих», устрашающего маркера для «чужих» и функция оберега. Символ черепа и костей мог включаться в изображение, делая его более военизированным, наступательным. Например, в символике государственной армии Югославии обнаруживаем присутствие четнического знака. Как видим, «военная» интерпретация символа не совпадает с его исходной семантикой. Условия военного времени модифицируют смысл знака, подчиняя его собственным нуждам.

Кроме изображения черепа и костей, использовались и другие символы: мечи, молнии, кинжалы (часто в комбинации с образами, содержащими агрессию) (рис. 6). Так, пикирующий сокол, выпускающий молнии, олицетворяет внезапность нападения и поражающую силу. Изображения мечей в единстве с хищными животными акцентирует смертоносность когтей или клыков (рис. 7). Стилизаторский характер молний мог быть заимствован из истории (стилизиция нацистских

⁹ Во многих традициях череп — это средоточие интеллекта, духа, жизненной энергии, а также часть тела, наиболее стойкая к разложению (символика, лежащая в основе языческого культа черепа в Европе).



Рис. 13. 3-й корпус армии БиГ 1-б. Сербская добровольческая гвардия. Армия Республики Сербская Краина



Рис. 14. Отряд наступления. Армия Республики Сербской



Рис. 15. Специальная бригада «Черные лебеди». Армия Боснии и Герцеговины



Рис. 16. Армия освобождения Косово



Рис. 17. Штаб армии Косово



Рис. 18. Специальная бригада «Черные лебеди», Армия Боснии и Герцеговины



Рис. 19. Отряд разведчиков «Черный». Армия Республики Сербской



Рис. 20. 138-я бригада «Горанские рыси», Армия Хорватии



Рис. 21. 3-я гвардейская бригада «Куны», Осиек, Армия Хорватии



Рис. 22. Специальный батальон «Волки белые», Армия Республики Сербской



Рис. 23. 9-я гвардейская бригада «Волки», Госпич, Армия Хорватии



Рис. 24. Единица «Черные волки», Калесија, Армия Боснии и Герцеговины

молний в нашивках хорватских боевых отрядов) (рис. 8), из массовой культуры (стилистика комикса) (рис. 9) или просто содержать семантику угрозы. Образы мечей, кинжалов использовались и в тех случаях, когда подчеркивался оборонительный характер войны: рис. 10 (мусульманская сторона). Смыслом визуального сообщения могла быть смерть с привлечением ее зловещих «креатур» (рис. 11). Эти изображения — пример психологического воздействия на противника (запугивание, подавление воли). Но особенно интересно использование в военной символике зоологических образов.

Истоки этой традиции лежат в тотемизме: тотем связывал сообщество людей с определенной территорией, объединяя культурное и социальное с природным. В отличие от человека животное описывается через систему постоянных качеств, что позволяет использовать его в символике. Как известно, анималистскими маркерами в вертикальной структуре мира являются птицы (верх), травоядные (середина) и пресмыкающиеся, а также рыбы (нижняя зона мира). Несколько в стороне от этой трехчленной структуры находится хищник. И хотя мифологическое сознание отдавало предпочтение травоядному животному, образ хищника занимал важное место в системе звериного стиля. Зверь соотносился с нижним, хтоническим миром — зоной смерти и поэтому доминировал в период войны.

В символах, относящихся к югославским событиям, использовались зоологические образы, содержащие элементы мортального кода. Самая значительная группа представлена зоной верха — птицами. Показателен почти абсолютный отказ от геральдического орла — государственного символа, широко представленного на Балканах с византийских времен. Образ двуглавого орла характерен для мирного времени, поскольку символизирует не агрессию, а обороноспособность государства (рис. 12). В годы войны его вытесняют «милитаристские» сокол и коршун (рис. 14), хотя в отдельных случаях изображение геральдического символа сохраняется. На шевроне военнослужащих мусульманской армии Боснии орел защищает правду, простирая крылья (рис. 13). На рукавных нашивках сербской добровольческой гвардии можно также видеть копию изображенного на гербе двуглавого орла, которого вскоре сменил тигр.

Главными орнитологическими символами войны являются сокол и коршун. В сербско-хорватских столкновениях они маркированы как птицы «восточная» и «западная». Сокол — сербский символ, для хорватов — славонский (территория Славонии). Он олицетворяет героизм и храбрость воина-юнака, что соответствует представле-



Рис. 25. Батальон «Волки реки Дрины». Армия Республики Сербской



Рис. 26. 252-й батальон «Волки Устья (долины реки)». Армия Республики Сербской



Рис. 27. Батальон «Кобры». Сисак. Армия Хорватии



Рис. 28. 80-я хорватская бригада «Змеи». Livno. Босния и Герцеговина



Рис. 29. 3-я гвардейская бригада. Славонский Брод. Армия Хорватии



Рис. 30. 111-я бригада «Драконы» Риека. Армия Хорватии



Рис. 31. 2-я гвардейская бригада. Армия Хорватии



Рис. 32. Бригада «Пауки». Саперный отряд. Риека. Армия Хорватии



Рис. 33. 57-я хорватский батальон «Скорпионы». Армия Хорватии 712



Рис. 34. Югославский батальон «Скорпионы»



Рис. 35. 169-я бригада «Жало». Армия Республики Сербской

ниям славян о соколе как о воине и о соколах как о дружине¹⁰. Коршун — символ, присущий более хорватам, чем сербам. Он обозначает местность, территорию, нуждающуюся в защите. Коршун — тотем и оберег одновременно. Что касается ястреба, то, являясь тотемной птицей края (Ястребарско), он редко выступает в милитаристской функции. Ястреб чаще представлен как образ-защитник, оберег. Несмотря на то что изображения сокола и коршуна могли использоваться в качестве знака-оберега, и хорваты, и сербы старались подчеркнуть в символике этих птиц их агрессивный, нападающий характер.

Иная роль в символике югославских войн отводится изображению лебедя (рис. 15). Интересно уже то, что данный шеврон принадлежит членам мусульманских отрядов в Боснии и Герцеговине. В исламе, как известно, изображения животных и людей встречаются редко. Двуглавый орел на шевронах Армии освобождения Косово — всего лишь воспроизведение государственного флага Албании, где образ царственной птицы свидетельствует о праве на византийское наследство (рис. 16). Впрочем, неудивительно, что у «сыновей орлов» этот образ встречается в виде не только геральдической статики, но и экспрессивной динамики (рис. 17).

Лебедь — символ весьма неоднозначный, особенно в балканской интерпретации. Символика лебедя связана со смертью¹¹, а его далеко не безобидный нрав выражается в способности сбиваться в стаи и наводить ужас воинственным кличем (клекотом). Бойцы отряда «Черные лебеди» отмечали, что лебединый крик внушает более сильный страх, чем волчий вой. Места обитания лебедей сакральны¹². В боснийских легендах, например, черные лебеди живут там, где растут боснийские лилии. Как знак войны, лебедь соотносится с народной интерпретацией боснийского герба, украшенного золотыми лилиями. Правившая Боснией династия Котроманичей унаследовала этот флористический образ от герцогов Анжуйских, с которыми находилась в родстве. Но бос-

¹⁰ Ср.: «Тогда пушашеть [Боян] соколовь на стадо лебедей» из «Слова о полку Игореве». См. также: *Бернштам Т. А.* Орнитоморфная символика у восточных славян // Сов. этнография. 1982. № 1. С. 22–34.

¹¹ Образ агрессивного, клюющего лебедя аналогичен древнему пониманию стрелы Аполлона как солнечного луча и удара (см.: *Селиванова Л. Л.* Лебедь в культуре Аполлона // Античность и Средневековье Европы. Пермь, 1994. С. 45; *Она же.* Аполлоны лебеди (К семантике образа в религиозных представлениях античности) // Человек и общество в античном мире. М., 1998. С. 393).

¹² В античной мифологии лебеди живут там, куда другие живые существа не допускаются (Авернское озеро, река Эридан, Стимфалийские болота и пр.).

нийцы считают своим символом не анжуйские лилии, а боснийские горные лилии (*Lilium bosniacum*), растущие в Боснии на ограниченной территории. Предание связывает боснийские лилии золотистого цвета с лебедями, живущими там, где произрастают эти цветы. Так выстраивается символическая цепочка: лебеди — лилии — Босния. Не случайно высшая военная награда Боснии и Герцоговины называется Золотая Лилия (*Zlatni Liljan*), и если на шевронах боснийских солдат изображены черные лебеди, то на кокардах — золотые лилии.

По мнению А. И. Немировского, лебедь являлся тотемным животным для территории, куда входила современная Босния. Среди обитавших здесь фракийско-иллирийских племен ходили легенды о человеке-лебедь¹³. Любопытным примером актуализации мифологического сюжета о Лебедь и Леде является шеврон, на котором черный лебедь овладевает белой девушкой (рис. 18). Здесь выражение сексуальной агрессии символизирует грубую силу. Реализуется понимание войны как символического коитуса, в котором значимыми оказываются маскулинность и эротические подтексты¹⁴.

Следующую группу военных символов составляют изображения хищников. Встречаются как экзотические животные (тигр, пума, пантера), так и геральдические (лев), но особенно многочисленны шевроны с типично балканской анималистикой (волк, рысь, куница). Тигры, пантеры и пумы входили в репертуар всех воюющих сторон, хотя более известны сербские тигры командира Аркана¹⁵. При изображении хищников акцент делался на их агрессии: клыки, когти и положение тела животного (рис. 19).

Львы — традиционный знак государственной власти, отсюда нарочитая геральдичность их визуального выражения. Как и орлы, они редко задействованы в качестве военного знака. Но чем сложнее картина войны, тем разнообразнее ее анималистические символы, среди которых преобладают изображения местных животных. Если тигры на шевронах все на одно «лицо», то другие хищники четко дифференцируются по принципу «свой» / «чужой» вплоть до идентификации региона. Например, добровольцы Аркана из областей, не захваченных войной, воспринимались боснийскими сербами как «свои, но чужие»,

¹³ Немировский А. И. Каталог этрусских кораблей в «Энеиде» // Вестн. древней истории. 1978. № 1. С. 144, 146.

¹⁴ См.: Киньяр П. Фасцинус // Киньяр П. Секс и страх: эссе: пер. с фр. М., 2000. С. 36–50.

¹⁵ Желько Ражнятович, по прозвищу Аркан, — командир Сербской добровольческой гвардии в период недавних югославских войн.

а бойцы, защищавшие свой дом, село, регион, имели нашивки с изображениями хорошо знакомых им зверей. Для сербов это были волки, для хорватов — рысь и куница.

Рысь (рис. 20), а тем более куница (рис. 21) — национальный символ хорватов. Сербы относятся к этим животным с настороженностью. В период войны национальная маркированность символов возрастает: они по-разному прочитываются хорватами и сербами. Куница символически представляла Хорватию вначале на гербе семьи бана Елачича, потом — Королевства Хорватии (1848–1867 гг.), а затем — Королевства Хорватии, Славонии и Далмации (1867–1918 гг.). Значимость куницы для национального самосознания хорватов выражается и в названии хорватской денежной единицы — kuna (куница). Кроме того, куница — тотемное животное Славонского региона, а поскольку именно он был захвачен войной, то куница стала символом страданий его жителей. Изображение зверя на шевроне — это и символ государства (стремящаяся к независимости Хорватия), и маркер определенной местности. Актуальными становятся и другие смыслы. В годы войны, например, усилилась вера в то, что само изображение куницы может защитить от ранения. Знак из сферы идеологических значений переходит в индивидуально-прагматическую, выполняя функцию оберега.

Поскольку куница способна нападать на врага, превосходящего ее в размерах, образ куницы стал символом отваги, дополненной идеей мести¹⁶. Важной оказывается семантика множественности как сплоченного единства (актуальная для хорватов). В одной из легенд Славонии рассказывается о тысячах куниц, которые приходят отомстить за смерть одной. Появление куницы — это напоминание врагам о том, что каждый представитель ее рода является частью сообщества, которое будет мстить за гибель своих членов. Такое понимание куницы отличается от привычного славянского, в котором восприятие всех кунных связано с женской эротической символикой¹⁷.

Самый частотный зоологический символ Балкан — волк (рис. 22). Культ волка характерен для всего Балканского региона, но особенно значим он у сербов и у черногорцев. Образ волка проникает даже в христианскую культуру: главный сербский святитель св. Сава назван «волчьим пастырем» — на изображениях он пасет волков и ухаживает

¹⁶ По мнению древних греков, богиня возмездия Немезида могла принимать облик куницы.

¹⁷ См: Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 215.

за ними¹⁸. Волка обожествляли, его боялись, с ним пытались породниться... Именно на Балканах распространен мифологический образ человека-волка — человека с волчьей шерстью, «вукодлака»¹⁹. Шапка из волчьей шерсти (ее носят многие эпические герои-богатыри, например Марко Кралевич), носки с нитью из шерсти волка, вшитый в одежду кусок шкуры животного являются оберегом. Волчья голова как родовой тотем изображена на знаменах и штандартах²⁰. Связь волка с военной топикой можно обнаружить во многих индоевропейских мифологических традициях (волк в культуре Марса у римлян, волки германского бога войны Одина и др.). Нередко воины или члены племени старались даже внешне походить на волка²¹.

Образ волка в югославских войнах — преимущественно сербский символ (особенно он распространен у сербов из Боснии и Краины). Среди хорватов его использовали отряды из региона Лика, где волк является тотемом (рис. 23), из мусульман — военные формирования Боснии и Герцеговины с изображением «черного волка», который «родом» из Черногории (рис. 24). Интересна визуальная форма образа. На передний план выдвинута не агрессивность (когти, клыки), а волчий вой. Вой зверя, интерпретируемый как боевой клич, представляется более угрожающим, чем стереотипная демонстрация клыков (рис. 25). Нередко волк изображен в стае, и эта массовость хищника адресована прежде всего противнику (ср. с аналогичной коллективной репрезентацией лебедей, соколов, куниц).

Рисунок волка может дополняться крыльями (рис. 26), что придает изображению черты дракона или волкогрифона. Крылья делают символ полисемантическим, поскольку синтезируют три стихии: воздух, огонь и землю. Крылатый волк глубоко укоренен в сербской традиции. Достаточно вспомнить героя сербского эпоса — Змея Огненного волка, рожденного от Огненного Змея, но с волчьей шерстью (приметы его чудесного происхождения — «орлово крило» и «змајево коло»), а также серию эпических героев, появление которые связано с образами волка, дракона и соответственно со стихиями воды, огня и земли: Марко Краљевић, Змай от Ястрепца, Милош

¹⁸ Чајкановић В. О врховном богу у старој српској религији. Београд, 1994. С. 32–36.

¹⁹ Чајкановић В. Студије из српске религије и фолклора. 1910–1924. Београд, 1994. С. 183.

²⁰ Чајкановић В. О врховном богу у старој српској религији. С. 98.

²¹ В хеттской, иранской, греческой, германской и других индоевропейских традициях воины часто надевали на себя волчьи шкуры.

Обилич, Банович Страхиня, Банович Секула, деспот Стефан Лазаревич, Реля Крилатица²².

Существа из нижней зоны мира (например, рыбы) представлены заимствованиями — акулами, характерными для начала войны. Впоследствии символ стал опираться на традицию. У всех воюющих сторон наблюдается сходный репертуар символов этой зоологической группы: змеи, пауки, скорпионы.

Иконология змеи довольно сложна. Во многих архаичных культурах змеи — представители подземного мира и царства мертвых. Вместе с тем змеям приписывается особая живучесть. На Балканах они — хранительницы очага. Обитающих вблизи жилища змей (их называют «чуваркучи» — хранители дома) принято поить молоком. Как военный символ, змея изображается готовая к броску, с жалом и зубами. Выбирается, как правило, самая опасная из рептилий — кобра или гадюка (рис. 27, 28). Но информация о том, что змея, какой бы «вооруженной» она ни была, защищает свою территорию, прочитывается достаточно ясно (рис. 29).

К символу змеи близок и символ дракона — Лютого Змея (Лютог змаја)²³ (рис. 30). Подобно крылатому волку он воплощает единство трех стихий: воздуха, огня и земли. Балканский змей, или крылатый дракон, отличается от европейского: у него когти орла и шерсть волка²⁴. Семантика зверя амбивалентна, но осмысляется в целом положительно: балканский дракон символизирует силу и мощь сопротивления (орден Дракона — *Dracoinistrarum* — был основан для борьбы с турками; его представители — Милош Обилич и отец Влада Цепеша, получивший прозвище Дракула и затем передавший его сыну). Дракон — знак войны, но освободительной (на шевронах он символ праведной битвы). В балканских преданиях герои назывались «змајоносци» — те, кто носят драконий знак, т. е. борцы за свободу и независимость. Интересно, что у хорватов есть образ драконоборца, но заимствован он скорее из австрийского гербового знака, чем создан как антипод «сербского дракона» (рис. 31).

Что касается пауков, то их изображения активно использовались хорватской стороной (рис. 32). Интерес к пауку связывают с именем Андрия Матияша по прозвищу Паук — основателем и командиром

²² Pešikan-Ljuštanović L. Zmajevita obeležja epskih junaka — od prirode bića do metafore // Zbornik Matice srpske za književnost i jezik. 2000. Vol. 48, br. 1. S. 49–67.

²³ Латинское слово «draco» означает дракона и змею.

²⁴ Ср. с символом крылатого волка.

хорватского полувоенного формирования. Сам Матияш объяснял выбор паука тем, что он мал, но плетет паутину, в которую попадают его враги. Военная семантика паука, таким образом, складывается из трех значений: энергии паутиноплетения, самой паутины, которая функционально эквивалентна сетям, и умении выжидать (до времени находиться в засаде).

В отличие от паука скорпионы (рис. 33, 34) и осы (шмели) (рис. 35) могут выступать символами как обороны, так и нападения (недаром в изображениях подчеркивается наличие жала). Как все вредоносные насекомые, они связаны с корнями мирового дерева, с нижним миром, а нередко — с повелителями низа: злыми духами, демонами и т. п. Вместе с тем скорпионам и осам приписывается подвиг жертвенности: они защищают свой дом ценой собственной гибели. Следовательно, один из посылов шеврона может звучать так — «не боимся гибели и стоим до конца».

Информационное пространство современной войны представляет особую коммуникативную систему. В ней происходит перераспределение семантической нагрузки: привычные значения нейтрализуются, а те, которые не востребованы в мирное время, активизируются. Знак войны «мыслится воздвигнутым в гуще боя, на глазах у друзей и врагов, для воодушевления первых и для “ожесточения” вторых»²⁵. Наличие такой символики позволяет рассматривать военные формирования как особые субкультурные сообщества. У них свой язык, ценности, модели поведения. Военные сообщества активизируют мифологические смыслы, перенимают чужую символику и, перекодировав, включают ее в свой активный фонд. Таким образом, можно говорить о наличии коммуникативной структуры, ответственной за сохранение культурных традиций.

²⁵ Аверинцев С. Символика раннего Средневековья (к постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 325–326.

Д. Н. Баринов
Смоленск

«Бунт кромешного мира» в России:
карнавальнй мотив смерти-рождения
в акциях протеста 2011–2013 гг.

С конца 2011 по 2013 г. в России прошли акции протеста. Их лейт-мотивом стало требование честных выборов и ожидание общественно-политических перемен в стране. Прецедентом послужили обнародованные в основном в интернете разнообразные нарушения процедуры голосования в Государственную думу в декабре 2011 г. Важной составляющей протестной активности явилось комическое начало в лозунгах протестовавших и в творчестве представителей российского искусства, эстетически оформлявших эти акции. Другая особенность — праздничное настроение, царившее, по мнению участников, на протестных мероприятиях.

Всё это сближает политические выступления 2011–2013 гг. со средневековым карнавалом. Несмотря на то что подобные акции, строго говоря, карнавалом не являются, есть основания говорить о карнавализации протестной активности. Это выражается прежде всего в противостоящей официальной серьезности народно-площадной, смеховой стихии протеста, важнейшая черта которого — гротеск.

По мнению М. М. Бахтина, одной из особенностей карнавального гротескного образа является его амбивалентность, совмещающая моменты смерти и рождения. «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в ста-

дии смерти и рождения, роста и становления. <...> Другая, связанная с этим необходимая черта его — амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы»¹. Близка к позиции М. М. Бахтина и точка зрения С. Е. Юркова, который под гротеском понимает «образ (визуальный или вербальный), отражающий один из моментов превращения объекта, соответствующий трансформации или утрате его семантической устойчивости»².

Таким образом, рождение и смерть — важнейшие элементы карнавального мироощущения — следует рассматривать как моменты травестирирования, метаморфозы привычных символов существующего порядка. Такое смысловое превращение достигалось в рамках средневекового карнавала или близкого к нему русского балагана посредством смеха, цель которого — развенчание официальной культуры, власти, иерархии³. Аналогичную функцию выполняет и сопутствующий протестным митингам смех.

Как отмечал Д. С. Лихачев, в древнерусской культуре смех породил дуализм мира. Он был направлен против семиотической устойчивости официальной культуры и в своем стремлении преодолеть табу санкционировал систему значений, обратную по отношению к существующему миру связей и отношений. Если этот мир упорядочен, устойчив, организован по неким законам, то мир, порождаемый смехом, должен обладать противоположными чертами. «Все знаки означают нечто противоположное тому, что они означают в “нормальном” мире»⁴. Святости противостоит богохульство, богатству — бедность, одежде — нагота, приличному — неприличия, родовитости — безродность, степенности — безудержное, нарушающее всяческие нормы веселье⁵.

Источником такого удвоения реальности была борьба с язычеством и его разнообразными проявлениями, в числе которых оказался

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 31.

² Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX вв.). СПб., 2003. С. 22.

³ Специфической для русской народной культуры чертой был балаганный смех. Характерный для ярмарочного зрелища, он включал гротескные образы, продолжавшие древнерусские скоморошеские традиции. См. подробнее: Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX вв.). С. 148–156.

⁴ Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 13.

⁵ Там же. С. 17.

смех скоморохов. Эта привело к тому, что в древнерусской культуре скоморохи стали представителями антимира, мира «кромешного», в котором привычный порядок представлялся перевернутым. Такая связь скоморошества с иным миром вела к сакрализации смеха и позволяла воспринимать скомороха как субъекта, наделенного сверхъестественными способностями⁶. Обладая статусом «иереев смеха» (А. М. Панченко) в антимире, скоморохи выступали его проводниками в официальной культуре. Поэтому поведение скомороха даже при утрате им религиозных функций сохраняло связь со сферой сакрального в реализации антиповедения, т. е. «обратного, перевернутого, опрокинутого поведения», «поведения наоборот»⁷.

В данном контексте важно, что в числе лидеров и идеологов политического протеста 2011–2013 гг. мы видим писателей, актеров, музыкантов, чье творчество характеризуется сатирической направленностью: Дмитрий Быков, Виктор Шендерович, Михаил Ефремов, Вася Обломов. Они выступают теми «жрецами смеха», которые подчеркивают праздничный, карнавальный характер протестных акций и репрезентируют антиповедение, восходящее к культуре «кромешного» мира. Показательна оценка собственного творчества лидера панк-группы «Рабфак» А. Семенова. В одном из интервью он назвал участников своей группы шутами и скоморохами: «Лично мне было бы больше по кайфу петь про любовь, но мы шуты, дело которых смех над всем глупым и несообразным. <...> ...Мне уже не раз приходилось подчеркивать, что мы не политики и не оппозиционеры, а скоморохи»⁸. В этих словах просматривается устойчивая для русской культуры традиция политизации смеха и выражения протеста в смеховой форме. Лидеры протеста — это одновременно и лидеры антимира, который утверждается посредством народно-площадного смеха. Подобно официальному миру, антимир имеет свою карнавальную иерархию, где шут становится королем, «жрецом смеха».

Смеховой мир русского Средневековья репрезентировал антимир официальной культуры. Мотив антимира — это мотив мира перевернутого, в котором доминирует обратный порядок: игровой,

⁶ Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ // Из истории русской культуры. Т. 3: (XVII — начало XVIII века). 2-е изд. М., 2000. С. 95.

⁷ Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Избр. труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. 2-е изд., испр. и доп. М., 1996. С. 460, 472.

⁸ «Мы шуты и скоморохи» // Газета.ru. 2013. 4 окт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2011/10/24/a_3811070.shtml. Загл. с экрана.

веселый, праздничный. Иерархия, возникающая из перевернутого мира, характерна для уличного протеста: настоящий мир — это антимир, настоящее поведение — это антиповедение, противоположное официально принятому. Такова в карнавально-протестном мироощущении топография верха (рая) и низа (ада). В мифологии и религии ад — это место, находящееся на нижних этажах мировой иерархии, это подземное царство. В дискурсе уличного протеста дихотомия верха и низа используется для репрезентации российской жизни как неправильной: «Ад опустел. Все демоны ушли во власть России!»; «Ангелы против демонов». Задача протестного смеха — перевернуть сложившийся порядок так, чтобы топография верха и низа (добра и зла) отвечала истине «кромешного» мира. Отсюда используемые в уличных выступлениях приемы смеховой культуры Средневековья: «перевертыши» (Д. С. Лихачев), или «снижения», т. е. средства низведения высокого к низкому, духовного к материально-телесному (М. М. Бахтин).

В средневековой модели мира время мыслилось в рамках горизонтальной оси отношений и не представляло ценности для вертикальной иерархии. В средневековом мировоззрении отсутствовало представление о прогрессе во времени⁹. Однако в эпоху Ренессанса эти представления трансформировались: «Не подъем индивидуальной души по вневременной вертикали в высшие сферы, но движение всего человечества вперед, по горизонтали исторического времени становится основным критерием всех оценок»¹⁰.

Прежде всего, карнавальный смех направлен на развенчание символов официального порядка и иерархии. «В карнавальном мире отменена всякая иерархия. Все сословия и возрасты равны»¹¹. Антимир протестных митингов — это антипод официального мира как мира вертикали, поэтому ей противопоставляются горизонтальные отношения («Да здравствует горизонталь!»; «Солнце, растопи вертикаль власти!»). Протестный дискурс отрицает стабильность как стагнацию, застой («Ваша стабильность — это наша дебилность»; «Застой/Отстой»; «Нам такой застой не нужен! 2000–2012 — пора меняться?») либо как возврат в прошлое — советское («Берия воскрес. Жди арест») или средневековое («Долой феодализм»).

⁹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 446.

¹⁰ Там же. С. 447.

¹¹ Там же. С. 276.



Митинг «За честные выборы» на проспекте Сахарова 24 декабря 2011 г.¹²

Сословной системе Средневековья и зависимости подданных от феодалов противопоставляется общество, имеющее социальные лифты. Ироничное переосмысление образа лодки как метафоры единства и целостности страны в одной из песен группы «Рабфак» превращается в карнавальным прием смещения верха и низа. Он демонстрирует наличие вертикали, служащей не интересам граждан, а личному обогащению верхушки общества, где стабильность — это признак сословной модели общества: «Да, я буду раскачивать лодку, / Я тоже хочу мартель, а не водку. / Я буду стучать кулаками о борт, / Я тоже хочу из говна на курорт»¹³.

Возвращение в прошлое вызывает страх перед остановкой времени, его консервацией: «Разуй глаза, разуй глаза, разуй глаза, разуй глаза, разуй глаза... / Не хочу назад, не хочу назад, не хочу назад, не хочу назад, не хочу назад...» (Телевизор, «Заколотите подвал»)¹⁴. Альтерна-

¹² Фото Марины Степановой с электронного ресурса: <https://fotki.yandex.ru/next/users/marinka1284/album/134864/view/424168?page=0>

¹³ Рабфак — Раскачивать Лодку // Farvater: Information rock portal [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://farvater.net/news/rabfak_raskachivat_lodku/2013-02-27-1851. Загл. с экрана.

¹⁴ Дежавю // www.televizor-tver.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://televizor-tver.ru/disk/dejavu/index.html#3>. Загл. с экрана.

тивной «застоею» и возврату в прошлое являются требования социально-политических изменений. Для участников уличных выступлений протест — это утверждение идеи прогресса, развития («Даешь движуху!»; «Власть должна меняться!»; «Перемен!»; «Стране нужны перемены к лучшему. Мирным путем»; «Вперед в XXI век!»).

В условиях средневекового карнавала «веселое время» противопоставлялось эсхатологическим ожиданиям¹⁵. Это характерно и для акций протеста. Карнавальное мироощущение подвергает осмеянию паремийные послания официальной политической коммуникации: «Если не Путин, то кто?» (программа «НТВшники», эфир от 21.01.2012). Доведение этого медиамема до абсурда («Если не Путин, то кот») является попыткой дискредитировать идею стабильности, идею неизменности и предсказуемости существующего социального порядка и, по замыслу протестующих, открыть путь к санкционированным карнавальным утопизмом альтернативам («Мой президент в этой толпе»).

К оценкам социально-политической жизни России как не соответствующей реалиям современности следует добавить костюмированный характер протестных выступлений, отвечающий духу праздника. По мнению Бахтина, переодевание является таким же средством травестирования, как и прочие атрибуты карнавала. Оно призвано семиотизировать умирание старого мира и рождение нового: «Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа. <...> От надевания одежды наизнанку и штанов на голову и до избрания шутовских королей и пап действует одна и та же топографическая логика: переместить верх в низ, сбросить высокое и старое — готовое и завершенное — в материально-телесную преисподнюю для смерти и нового рождения (обновления)»¹⁶.

Хронологически акции протеста 2011–2013 гг. совпадали с грядущими официальными праздниками, на которые накладывались выборы в Государственную думу и выборы президента РФ. При этом предстоящие праздники символически связаны с окончанием календарного периода (Новый год, Рождество, Масленица), а также с выборами, которые представляют собой рубеж, отделяющий довыборное состояние от послевыборного, старый год от нового. Отсюда характерное для карнавала

¹⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 263.

¹⁶ Там же. С. 94.

и связанное с предстоящими праздниками и выборами использование костюмов Робокота, Человека-танка, Человека-яйца, хомячков, Деда Мороза (А. Троицкий), Масленицы (Е. Чирикова). Семиотика костюмов указывает на превращение реального, официального мира в сказочный, неофициальный, в котором возможны любые трансформации. Карнавальным символом погребения социального порядка на акции «Белый круг» стал визуализированный комический образ смерти. Один из участников был облачен в костюм смерти (черный плащ с капюшоном, коса).



Акция «Большой белый круг» 26 февраля 2012 г., Москва¹⁷

¹⁷ Фото Михаила Тихонова с электронного ресурса: www.newsru.com/pict/big/1450542.html



Митинг «За честные выборы», 4 февраля 2012 г., Москва¹⁸

Таким образом, в протестных акциях можно наблюдать присущие карнавалному гротеску элементы «веселого погребения» старого мира. Одним из ключевых становится карнавальным мотив смерти существующего порядка и рождение нового строя. Данный мотив выступает в нескольких основных значениях:

1. Уход правителя. На плакатах и в лозунгах уличной оппозиции он представлен как уход по «просьбе» («Уставай, уходи»; «Ты устал! Ты уходи!») или под давлением общества («Мы вас уволили в связи с утратой доверия»). Речевые конструкции могут носить характер заклинаний и включать угрозу («Уходи с баркаса! Взорвешься!»; «Третий срок? Валера, настало твое время!»¹⁹) или брань («Уходи, будь мужиком, бл...!»). В древних культурах использование угроз и ругательств в высказываниях с побудительной семантикой в адрес сверхъестественных сил было равнозначно молитвенному воздействию²⁰.

¹⁸ Фото Дмитрия Воронина с электронного ресурса: <http://www.ridus.ru/news/20802>

¹⁹ Фраза «Валера, настало твое время» — цитата из интернет-сериала про наркомана Павлика. Валера — пистолет, который использовал Павлик в экстремальных ситуациях.

²⁰ «Матерная брань», — писал Б. А. Успенский, — в ряде случаев оказывается функционально эквивалентной молитве. Так, для того, чтобы спастись от лешего, домового, черта и т. п., предписывается либо прочесть молитву, либо матерно вы-

Несмотря на то что магическая и побудительная функции языка являются родственными²¹, в рамках уличного протеста восходящие к архаической семантике инвективные формулы служат иной цели. Протестующие вводят в поле дискурса заговорные и заклинательные речевые конструкции, которые превращаются в насмешку, компенсирующую ограниченность уличного ресурса воздействия на власть.

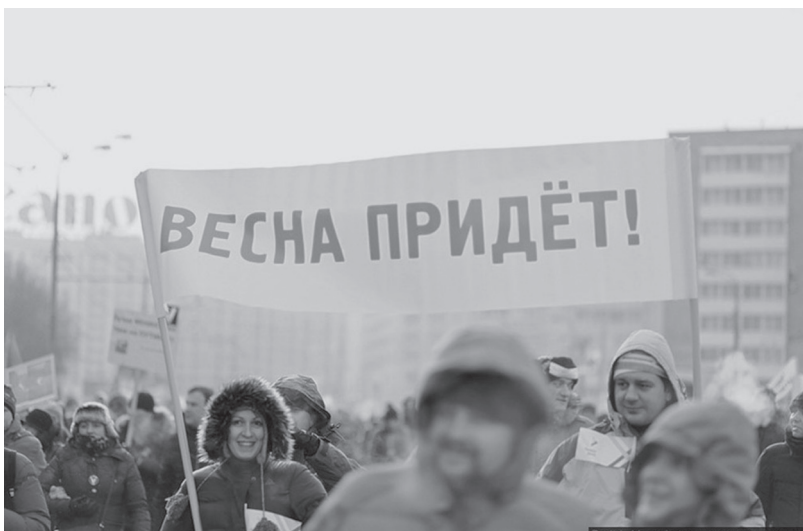
Характер протестных лозунгов напоминает древние заговоры по изгнанию злого духа во время лечения болезней. Заклинание было призвано напугать адресата, который, убоявшись угроз, должен выполнить требование²². Отсюда актуализация архаической семантики в протестных инвективах: изгнание правителя должно обеспечить выздоровление страны.

Сходство речевых формул с магическими заклинаниями проявляется также в апелляции протестующих к сверхъестественным помощникам. На первый взгляд обращение к мифологическому (Зевс, Перун), сказочному (Гарри Поттер) персонажу или супергерою (Чак Норрис) говорит о невозможности в условиях уличных митингов изменить политическую ситуацию и акцентирует «демонизм» противника. Но, по сути, это его профанация. Насмешка, ирония, сарказм карнавальных заклинаний служат десакрализации «демона». Абсурдные заявления *«Не верю никому! Кроме Чака Норриса...»*; *«Гарри Поттер нас спасет!»* или обращения к Деду Морозу (*«Дедушка Мороз, пожалуйста, подари нам мудрых и честных правителей!»*) рассчитаны на комический эффект. Выбор именно таких «сверхъестественных» помощников создает эффект абсурда, который для уличного протеста становится орудием дискредитации противника.

ругаться (подобно тому, как для противодействия колдовству обращаются либо к священнику, либо к знахарю); при этом матерщина может рассматриваться даже как относительно более сильное средство, т.е. возможны случаи, когда молитва не помогает, а действенной оказывается только ругань» (*Успенский Б. А. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Структура текста — 81: тез. симп. М., 1981. С. 50*).

²¹ См.: *Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М., 1975. С. 200.*

²² Ср. с обрядовыми заклинаниями, которыми русские крестьяне прогоняли зиму: *«Уходи, зима, с морозами!»*; *«Убирайся вон, рваная старуха, грязная! Убирайся вон, пока цела!»* (цит. по: *Соколова В. К. Заклинания и приговоры в календарных обрядах (1982) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.paganism.ru/zaklin.htm>. Загл. с экрана*).



Митинг «За честные выборы» 4 февраля 2012 г., Москва²³

Важную роль в изгнании злого духа играло пространство. Поскольку изгнание связано со становлением нового мира, оно может выглядеть как заполнение пространства новыми значениями. Иначе говоря, смерть старого мира и рождение нового — это один из моментов травестирования на уровне пространства, имеющего аналогии с экзорцистскими ритуалами. В практике экзорцизма борьба с демоном мыслилась в пространственных категориях: «...дьявол должен быть изгнан с территории, которая ему не принадлежит; он должен освободить сосуд тела, чтобы туда мог войти Бог»²⁴.

В протестных лозунгах звучит требование освободить место на политической сцене. Для этого карнавализованный протест предлагает отправить того, кому приписывается роль «демона», очень далеко, например в другой город («Чемодан, вокзал, Питер!») или в космос («Роскосмос! Выручи страну! Отправь человека на «Луну!»).

²³ Фото Дмитрия Воронина с электронного ресурса: <http://www.ridus.ru/news/20802>

²⁴ Махов А. Е. Hostis antiquus = Древний враг: категории и образы средневековой христианской демонологии: опыт словаря. М., 2006. С. 369.



Митинг «За честные выборы», 4 февраля 2012 г., Москва²⁵

В практике заклинаний и заговоров имело значение место произнесения (поле, перекресток, берег реки и т.п.). Оно являлось переходом между двумя мирами²⁶. То же самое относится к месту проведения протестной акции, которое можно рассматривать как пространство, находящееся между мирами противоположных символических систем. Не случайно подготовка некоторых митингов сопровождалась борьбой организаторов с городскими властями за их проведение в центре Москвы, а не на окраинах.

Ту же роль наполнения пространства новым смыслом играет само шествие как выражение смехового антимира. Оно меняет соотношение дискурса власти и пространства. Шествие семиотизирует захват пространства, о чем говорят и некоторые лозунги протестующих («Это наш город!»; «Мы здесь власть!»).

²⁵ Фото Дмитрия Воронина с электронного ресурса: <http://www.ridus.ru/news/20802>

²⁶ См. подробнее: Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре (Москва 1997) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/judin1.htm>. Загл. с экрана.

2. Прекращение «супружеских отношений». В лозунгах отношения между властью и обществом выражены на языке, содержащем физиологические коннотации. Протестный дискурс репрезентирует сексуальное начало протеста («Протест — это патриотично! Протест — это разумно! Протест — это законно! Протест — это сексуально!»), эротизирует отношения между обществом и властью («Мы знаем, что ты хочешь третий раз. Но у нас голова болит!»; «Третий раз не дадим!»; «Я не имитирую оргазмы. Почему мое государство имитирует выборы?»), редуцирует социально-политические перемены до уровня физиологии («Правители как прокладки. Их нужно менять регулярно, иначе присыхают»). Физиологизация служит развенчанию символов и идеологем официального дискурса, который воспринимает отношения между властью и обществом как гармоничные и равноправные. Их низведение до уровня телесности отвечает смеховой культуре антимира²⁷.



Митинг «За честные выборы» на проспекте Сахарова 24 декабря 2011 г.²⁸

²⁷ См.: Юрков С. Е. Под знаком гротеска. С. 41.

²⁸ Фото Георгия Ланчевского с электронного ресурса: <http://www.ridus.ru/news/16407>

В традициях карнавала физиологизация является необходимым элементом становления и обновления мира. Протесное тело — это тело становящееся. Ключевую роль в нем играют те части, от которых зависит начало новой жизни. Это материально-телесный низ, область производительных органов, дающих новую жизнь. Активизация телесности подчеркивает карнавальнй характер «оплодотворяющего-оплодотворяемого, рождающего-рожаемого» начала²⁹. Таким образом, в карнавализованно-протестном дискурсе совокупление символизирует смерть старого порядка и рождение новой жизни, обновление политического и общественного строя.

3. Истечение срока правления (два срока подряд по Конституции) или функциональной пригодности власти («Еще 12 лет? Спасибо, нет!»; «Третий лишний»; «1999–2012. Время вышло»; «Президент должен быть свежим!»; «А президент-то просрочен»).

В лозунгах участников протеста активно используется карнавальнй образ старости, имеющий материально-телесные черты. Это прежде всего образ физической дряхлости, которая не способна к рождению нового. Символом дряхлости становится ботокс, которому противопоставлено сексуальное начало, обладающее производящей силой: «Секс — да! Ботокс — нет!»

Аллюзией, формирующей в дискурсе уличного протеста образ архаичности власти, становится отсылка к брежневским временам («Брезидент Прежнев»; «В мире XXI век, а у нас генсек!»). Подобные приемы используются с целью репрезентации власти как комплекса физической, социальной и политической старости, что ассоциируется с советским прошлым. Брежневская эпоха, представленная затяжным правлением одного государственного лидера, стала темой многочисленных анекдотов о физической и интеллектуальной слабости пожилого политика. Особое внимание протестующих к этому аспекту вызвано их стремлением показать обветшалость современной российской власти, ее несоответствие требованиям времени и ожиданиям перемен.

Мотив смерти-рождения — один из древнейших и восходит к мифологическим представлениям. Он был составной частью многих земледельческих и религиозных праздников, во время которых осуществлялось драматическое представление смерти и рождения божества³⁰.

²⁹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 351–353.

³⁰ Жигульский К. Праздник и культура: праздники старые и новые. Размышления социолога: [пер. с польск.]. М., 1985. С. 141.

В различных культурах реконструкция умирания и рождения в обрядах и ритуалах могла служить разным целям: увеличение плодородия и урожая, обеспечение бессмертия души. При этом ежегодное воссоздание смерти-рождения укрепляло представления о повторяемости, неизменности и вечности существующего порядка. Мифы и праздники, объясняя и моделируя реальность, представляли мир как единый, целостный, непротиворечивый и неизменный. Согласно древним воззрениям, это обеспечивалось включенностью земной жизни в космическую. Нарушение этой связи расценивалось древним сознанием как катастрофа³¹. Отсюда необходимость поддержания мифологического порядка, обеспечивавшего стабильность реальности путем реконструкции в обрядах и ритуалах процессов создания Вселенной, возникновения людей и животных, установления правил, традиций и космических законов на определенной территории. Это повторение прошлого гарантировало дальнейшее существование общества и его благоденствие³².

В условиях уличных акций, как и в средневековом карнавале, актуализация архетипического мотива смерти-рождения имеет иную цель. Оформленный смеховыми приемами переворачивания оппозиций официальной культуры, маскировки инвективы комическими эффектами, снижениями этот мотив используется не для укрепления сложившегося порядка, а, напротив, для утверждения обратного, перевернутого порядка, нарушающего привычный ход вещей.

Если мифология или религиозный праздник, воспроизводившие смерть и рождение, акцентировали неизменность миропорядка, то карнавализованный протест такую стабильность осмеивает. Если мотив смерти-рождения подчеркивал единство природного и социального мира, то протестный дискурс посредством карнавальской подмены демонстрирует единство космоса и мира «кромешного».

На протестных мероприятиях можно было встретить лозунги, которые связаны между собой не пространственно и хронологически, а идейно-тематически: «Птички против»; «Белоснежки против гномов»; «Роботы за честные выборы»; «Автоботы за честные выборы». Посредством абсурда делается попытка символического расширения протеста до космических масштабов: протестует не только улица

³¹ Косарев А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. М.; СПб., 2000. С. 60–61, 202.

³² См.: Ахундов М. Д. Картина мира: от мифа к науке // Природа. 1987. № 12. С. 58–70.

«здесь-и-сейчас», протестует вся Вселенная, все возможные миры: реальный, сказочный, фантастический. Такое расширение имеет тот же смысл, что и заочная полемика организаторов митингов с органами МВД по поводу численности участников протеста. В данном случае функция массовости аналогична функциям выбора места проведения протестных выступлений и их формы. Это маркирование пространства как принадлежащего уже не официальному, а перевернутому, «крошечному» миру.

Ту же роль играет и стремление показать единство народа и его «бессмертие». Уличный протест акцентирует «неуничтожимость народа» («Мы будем приходить, пока они не уйдут»; «Мы все еще существуем»), всенародный характер митингов и шествий («Нас 99%. Нам нужна реальная демократия»; «Люди! Вы — демократия! Вы — переменны! Вы — будущее!»); «Пассивная интеллигенция сегодня с вами»; «Вместе мы сможем»), а также относительность господствующей власти и идеологии («Мы проснулись. Это только начало»).

Помимо символического (в лозунгах и на плакатах), пространственного (массовость; шествие, а не митинг; митинг в центре столицы, а не на периферии) расширения протестного поля, можно выделить и хронологический аспект. Таковы попытки продолжить протестные акции после их официального завершения в виде «народных гуляний» и организация летом 2012 г. оппозиционного палаточного лагеря в Москве «Окупай Абай».

Воссоздание умирания и рождения божества в религиозных и земледельческих праздниках было связано с календарным циклом, со сменой времен года, неплодородного и плодородного сезонов³³. После завершения празднования мотив смерти-рождения становился неактуальным до следующего периода. Средневековый карнавал также был связан с праздником как его необходимая неофициальная часть. Карнавал представлял собой «освобождение смеха и тела» (М. М. Бахтин) на время праздника, вызванное снятием запретов и ограничений.

Для уличных протестов календарным периодом, к которому они были приурочены, являлась избирательная кампания 2011–2012 гг. (выборы в Государственную думу и выборы президента РФ). Она стала событийной основой уличных выступлений. Это позволяет выделить признаки, указывающие на диалогический характер протестной коммуникации. К ним относится, прежде всего, репликация. Смех и веселье на акциях протеста возникают не сами по себе. В основе протест-

³³ См.: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 2003. С. 380, 384–386.

ста лежит некое событие (степень объективности выборов, сравнение белых лент с контрацептивами, новые законодательные инициативы и т. д.), которое становится предметом языковой игры. Событие (действие, высказывание) в той или иной его форме выполняет функцию реплики, послания, порождающего ответ в виде лозунгов участников массовых выступлений («*Мы не бандерлоги*»; «*Мы за честные амфоры*»; «*Я — сетевой хомячок*»; «*Это я кинул лимон в омон*»). Поэтому протестные плакаты и лозунги насыщены многочисленными цитатами и аллюзиями. Так возникает характерный для диалога обмен репликами. В том случае, если одна из сторон коммуникации прерывает обмен репликами, диалог прекращается.

Исчезновение или изменение событийной канвы дискурса лишает карнавализованный протест оснований для дальнейших осмеяний. Не случайно уже в марте 2012 г. после выборов президента РФ наблюдался спад митинговой активности. Последующие акции протеста сопровождались уменьшением численности участников, что подтверждается результатами социологических исследований³⁴.

Несмотря на присутствие в протестном дискурсе элементов диалогической коммуникации, обмен репликами между властью и уличной оппозицией вряд ли можно назвать полноценным диалогом с сохранением паритета сторон. Протестный карнавальная смех нацелен на уничтожение символического мира противника. Смех уличного протеста символизирует торжество одного мира над другим, «кромешного» над официальным.

Смех в протестных акциях выполняет функции, аналогичные функциям ритуального смеха в древних культурах. Речь идет об актуализации сардонического смеха, возникшего в момент убийства. В его основе лежали мифологические представления о том, что смех являлся признаком жизни, сопутствовал переходу из мира смерти в мир жизни, сопровождал процесс рождения и создавал его. Это означало, что смех в момент смерти превращал ее в новое рождение.

³⁴ По данным «Лаборатории Крыштановской», с декабря 2011 г. по июнь 2013 г. численность участников акций протеста, независимо от их частоты и поводов для уличных выступлений, расхождений в подсчетах органов МВД и организаторов, неуклонно сокращалась. В частности, если в 24 декабря на митинге на проспекте Сахарова, по данным организаторов, принимало участие 150 000 чел., то 10 марта 2012 г., т. е. после выборов президента РФ 4 марта 2012 г., уже 30 000 чел. (см.: Аналитический отчет о проведении социологического исследования «Динамика протестной активности: 2012–2013» // ГЕФТЕР [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/9579>. Загл. с экрана).

Тем самым смех отрицал смерть в ее разных проявлениях и преодолел ее³⁵. Костюмировано-театрализованные символические похороны социально-политической системы в рамках протестных выступлений сопровождаются смехом, который в данной ситуации должен означать неизбежность становления, рождения «кромешного» мира на фоне отрицания существующего строя.

Утверждение антимира осуществляется путем осмеяния-отрицания. В составе многих праздников присутствуют комизм, сатира, которые высмеивают недостатки, отвергаемые обществом³⁶. Этой логике следует и уличный протест. Он репрезентирует негативные стороны прошлого и настоящего (репрессии, застой, архаичность общества) и осмеивает их. Тем самым указываются противоположные координаты, на которые ориентирован карнавализованный протест. Смех должен утвердить их в качестве легитимных и всеобщих.

Таким образом, символизирующий победу антимира праздник демонстрирует «стремление кромешного мира стать “прямым” миром действительности»³⁷. В попытках перевернуть существующую реальность и установить обратный порядок носители смеховой протестной культуры вторгаются в здешний мир, оказываясь на границе между двумя мирами. В мировоззренческом плане они обладают статусом маргиналов³⁸. Между тем праздник призван демаргинализировать уличный протест, компенсировать дефицит присутствия в официальной информационной среде и семиотизировать публичное пространство.

Маргинальный характер протеста является не только следствием стигматизации, но и сущностной чертой уличного протеста, дискурс которого находится на периферии семиосферы современного российского общества и фактически локализован в пределах карнавализованных митингов. Но именно маргинальное положение социального меньшинства (политического, идеологического, культурного, стратификационного), как отмечал Г. Маркузе, способно создать арт-протест, эстетика которого обусловлена свободой фантазии («креативного класса»?), порождающей революцию через смех. Такая фантазия совершает «проникновение иного порядка («кромешного»

³⁵ Пропи В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М., 1999. С. 228, 237.

³⁶ Жигульский К. Праздник и культура. С. 153.

³⁷ Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение. С. 53.

³⁸ См.: Троицкий С. А. Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» // Δόξα / Докса: зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2006. Вип. 9: Семантичні й герменевтичні виміри сміху. С. 23.

мира. — Д. Б.) в уже существующий», и «взрывает предустановленную структуру значений»³⁹.

Маргинальный характер карнавализованного протеста объясняет, почему протестный дискурс уличных митингов не содержал развернутой политической программы. Маргинальные группы не нуждаются в политической программе. Согласно Г. Маркузе, основная задача этих групп — «радикальное просвещение» масс⁴⁰. В рамках социально-политического протеста 2011–2013 гг. подобное «просвещение» в форме карнавального уличного смеха становится семиотической деконструкцией официально-политического пространства с целью последующего конструирования новой символической власти и новых социальных практик.

«Кромешный» мир — это мир вымышленный, недействительный. Поэтому в древнерусских пародиях, выражавших идеологию антимира, присутствуют нелепости, запутывание, «небывальщина», обесмысливание знаков мира реального⁴¹. Подобно представителям древнерусского опрокинутого мира, уличная оппозиция активно использует абсурд. Алогичные лозунги и плакаты подчеркивает инокультурный генезис протеста, его происхождение из антимира, т.е. из той сферы, где законы посюсторонней реальности, официальной культуры не действуют. В то же время абсурдизация в протестном дискурсе является не только средством осмеяния и дискурсивного воздействия. Абсурдизация выступает способом конструирования смысла. Это путь от смешного к серьезному, характерный для гротеска, предполагающего появление новой, другой серьезности⁴². Смысл здесь строится через абсурд (Ж. Делез), через создание семиотического хаоса, из которого, по замыслу участников протеста, должно вырасти новое пространство социальных практик.

Таким образом, семиозис карнавализованного уличного протеста — это борьба за символическую власть и легитимизацию ценностной доминанты антимира, мира перевернутого, обратного по отношению к существующему. Это борьба за иной «гносеологический порядок» (П. Бурдьё), за иную «культурную гегемонию» (А. Грамши), которая отвечала бы приоритетам «кромешного» мира.

³⁹ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исслед. идеологии развитого индустр. общества / [пер. с англ., послесл. А. Юдина]. М., 2002. С. 332.

⁴⁰ Маркузе Г. Пересмотр концепции революции [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://saint-juste.narod.ru/marcuse_1968.html. Загл. с экрана.

⁴¹ См.: Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение. С. 12–13.

⁴² См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 301.

По мнению П. Бурдьё, символическая власть габитуса, конструируя гносеологический порядок, позволяет воссоздавать порядок социальный⁴³. Поэтому карнавальный смех можно рассматривать как орудие в борьбе за власть некой системы «номинаций», предопределяющей организацию общественных отношений. Для того чтобы возникло иное общество, необходимо утвердить перевернутый, «крошечный» «гносеологический порядок», а для этого — разрушить существующую символическую среду. Формой подобной коллективной борьбы выступает карнавално-протестный праздник, а ее элементы, выделенные П. Бурдьё, совпадают с некоторыми аспектами уличного протеста. Цель подобных манифестаций — показать группу и сделать заметными ее существование, численность, силу, сплоченность⁴⁴.

Опираясь на парадигму «структуралистского конструктивизма» П. Бурдьё, можно утверждать, что наряду с привычными функциями протеста (выражение социального недовольства, оценка текущей ситуации, артикуляция интересов, разрядка социальной напряженности и т. д.) главной функцией оппозиционного карнавала является травестирование, переозначивание смысловой иерархии официального дискурса и формирование новых ментальных моделей в информационном пространстве. Назначение уличных протестов 2011–2013 гг. — это «революция сознания», когнитивно-ментальная трансформация. И основное средство этой трансформации — карнавальный смех, направленный на семиотическое уничтожение существующего габитуса и конструирование новых семантических структур.

М. М. Бахтин, противопоставляя карнавальный смех насилию, считал его орудием свободы. Действительно, нарушение протестным дискурсом социальных запретов в известной степени способствует изживанию страха перед санкциями. Вместе с тем подобная идеализация смеха, как показал С. С. Аверинцев, не учитывает того факта, что смех тоже может быть формой насилия⁴⁵. Более того, карнавальные средства осмеяния (снижения, «перевертыши» и подмены, брань и непристойности), недопустимые в пространстве публичных коммуникаций и нарушающие правила приличия, социальные табу, обращены к социальному бессознательному. Они актуализируют психические импульсы, способные вызвать неконтролируемое социальными запретами поведение.

⁴³ См.: Бурдьё П. Социология социального пространства: пер. с фр. СПб., 2005. С. 75.

⁴⁴ Там же. С. 78.

⁴⁵ Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 13.

Подчинение стихии смеха, не позволяющей человеку прекратить смеяться, порождает конфликт с нормативной системой общества в ситуации запрета на смех. Такова одна из особенностей русской культуры: «Смеяться, собственно, — нельзя; но не смеяться — сил никаких нет»⁴⁶. Эта ситуация принципиально отличается от условий проведения западноевропейского карнавала. Несмотря на вседозволенность, карнавальная смех являлся частью нормативной системы средневекового общества. Когда заканчивалось время карнавала, заканчивались и те вольности, которые допускались карнавальным весельем⁴⁷. Поэтому карнавальная смех в западноевропейской культуре не покушался на устои общества, он скорее имитировал его демонтаж в рамках разрешенного нормативной системой. «Вся западная институция “карнавала” на том и основана, что смеются, когда — “можно”, точнее, когда самое “нельзя” в силу особого формализованного разрешения на время обращается в “можно” — с такого-то по такое-то число»⁴⁸.

В такой ситуации дискредитирующий характер приемов смеховой культуры локализуется в рамках карнавально-протестных мероприятий и не угрожает общественно-политическому порядку. Это означает, что после карнавала возобновляется действие запрета на те или иные шутки, а также темы, разрешенные для осмеяния. При этом соотношение между сакральным и профанным, высоким и низким, смешным и серьезным, характерное для официальной культуры, остается неизменным.

Здесь следует обратить внимание на одну особенность митинговой активности 2011–2013 гг. Законодательные нормы, введенные летом 2012 г. и регламентирующие порядок организации массовых акций, место, время и длительность их проведения, помещают протестный смех в ситуацию средневекового западноевропейского карнавала, когда смеяться разрешается, смеяться «можно». Закон, с одной стороны, легитимизирует протест, а с другой — препятствует трансформации веселого протеста в революционные беспорядки, угрожающие существующей системе социально-политических отношений.

В том случае, если смех в качестве деструктивной коммуникативной практики (по С. С. Аверинцеву — «террор смеха») нивелирует символическую власть, порождая процесс низложения социального порядка, возникает ситуация, когда демонтированная символическая

⁴⁶ Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 344.

⁴⁷ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 103–104.

⁴⁸ Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху. С. 342.

среда общества требует нового смыслового наполнения. Поэтому вслед за падением одной общественной иерархии возникает другая, что сопровождается сменой центра и периферии семиосферы, превращением контркультуры в доминирующую культуру. «Кромешный» мир, антимир, в процессе его перехода в посюстороннюю реальность, способен растворить границы между основными оппозициями символической власти («свой–чужие», «мы–они», «большинство–меньшинство», «добро–зло» и т. д.), которые в этом случае утрачивают свою устойчивость, аутентичность, начинают существовать как координаты ацентричного мира. В этом мире любая норма может быть внезапно подвергнута сомнению, осмеянию и разрушена. Хаос, вошедший в символическую власть, реализуется и в сфере общественных отношений, порождая дальнейшее развитие событий по законам ризомы. Подлинной же областью социального бытия становится созданная, в том числе уличным смехом «кромешного» мира, гиперреальность, существование которой нередко сопровождается утратой иллюзий от итогов первоначально мирной и веселой революции.

ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

М. Д. Алексеевский

Москва

Смерть как персонаж похоронных причитаний Русского Севера

Вопрос о персонификации Смерти в русской культуре неоднократно поднимался представителями различных гуманитарных дисциплин¹, однако потенциал фольклора для таких исследований использовался не в полном объеме². Нам представляется, что одним из наиболее ценных, но редко привлекаемых источников, позволяющим реконструировать устойчивые моргальные образы в культуре, являются русские похоронно-поминальные причитания. В них Смерть человека может изображаться как метафорически³, так и в виде полноценного

¹ См., например: *Лисицына Т. А.* Образы смерти в русской культуре: лингвистика, поэтика, философия // *Фигуры Танатоса: философ. альм.* СПб., 1995. Вып. 5 (специальный): Вторая междунар. конф. «Тема смерти в духовном опыте человечества». С. 56–58; *Мухамедьянов С. А.* Образ смерти в зеркале народного сознания. Уфа, 1998; *Мишуткина И. И.* Образы смерти в немецком и русском языковом сознании // *Иностранные языки и межкультурная коммуникация: роль и место в современном образовании.* Абакан, 2011. С. 241–246.

² Как исключение укажем следующие работы: *Колкова Н. А.* Концепт «смерть» в пословичных текстах // *Вестн. Оренбург. гос. ун-та.* 2008. № 11 (93). С. 8–15; *Воронцова С. С.* Концепт «Смерть» в фольклорной лирике (на материале русского, английского и немецкого языков) // *Теория языка и межкультурная коммуникация: межвуз. сб. науч. тр.* Курск, 2009. Вып. 2 (6). С. 21–25.

³ *Ивашова А.* Смерть и образы природы в похоронных причитаниях // *Фольклор і сучасна культура: матеріялы III Міжнар. навук.-практ. канф.*, 21–22 крас. 2011 г., Мінск: у 2 ч. Мінск, 2011. Ч. 2. С. 65–67.

персонажа. В настоящей статье мы рассмотрим второй случай на материале записей похоронных причитаний, сделанных на территории Русского Севера во второй половине XIX — первой половине XX в.

Среди устойчивых мотивов севернорусских похоронных причитаний выделяется мотив угощения Смерти. В некоторых причитаниях XIX в., когда речь идет о приходе Смерти в дом, описываются попытки ее «задобрить» подарками или угощениями. Наиболее подробно процедура угощения Смерти описана в одном из причитаний, записанных Е. В. Барсовым от знаменитой вопленицы И. А. Федосовой:

Кабы видели злодйную смерѣтушку,
Мы бы ставили столы да ей дубовые,
Мы бы стлали скатерти да тонкобранные,
Положили бы ей вилки золоченые,
Положили б востры ножички булатные,
Нанесли бы всяких ествушек сахарниих,
Наливали бы ей питьица медвяного,
Мы садили бы тут скорую смерѣтушку
Как за этые столы да за дубовые,
Как на этыи на стульица кленовые,
Отходячи бы ей низко поклонялися⁴.

Столь подробное описание угощения уникально для северорусской традиции. Можно предположить, что данный фрагмент является поэтической вольностью Федосовой, чьи причитания, как отмечалось исследователями, выделяются на общем фоне севернорусской причити⁵. Между тем похожие, хотя и не столь подробные описания встречаются и в других записях. Ключ к пониманию центрального образа дает изучение крестьянского застольного этикета.

Как видно из текста, Смерть угощают как дорогого гостя: кладут на стол лучшие скатерти («тонкобранные»), приборы («вилки золоче-

⁴ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым / изд. подгот. Б. Е. Чистова, К. В. Чистов; отв. ред. А. М. Астахова. СПб., 1997. Т. 1. С. 26.

⁵ Азадовский М. К. Ленские причитания. Чита, 1922. С. 10; Чистов К. В. «Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым» в истории русской культуры // Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. С. 413; Алексеевский М. Д. Проблемы фиксации похоронно-поминальной плачевой традиции (К. В. Чистов и вопрос об аутентичности записей причитаний) // Фольклор и этнография: К девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова: сб. науч. ст. СПб., 2011. С. 243–250.

ные»), кланяются ей. Однако все усилия тщетны, Смерть приходит и забирает хозяина семьи.

По мнению В. И. Ереминой, Смерть в похоронной лирике «не получает... ясного антропоморфного облика (калика переходящая, в которую иногда превращается смерть, представляет собой пока еще не выясненное исключение)»⁶. Этот тезис вызывает сомнения, ведь в севернорусских плачах Смерть может появляться и в иных обликах. Можно привести отрывок из причитания Федосовой:

Подходила тут скорая смерётушка,
Она крадчи шла злодейка-душегубица,
По крылечку ли она да молодой женой,
По новым ли шла сеням да красной девушкой,
Аль калекой она шла да переходяею⁷.

Или отрывок из плача по ребенку, записанного в конце XIX в. в Повенецком уезде Олонецкой губернии:

Как пустили в дом вы скорую смерётушку?
А не нищей ли каликой переходяеёй?
А не славным ли бурлаком петербургским?⁸

В русских быличках Смерть тоже имеет антропоморфный облик. Обычно она является человеку во сне или наяву, предвещая его скорую кончину⁹, однако вступить с ней в контакт, как правило, нельзя,

⁶ Еремина В. И. Историко-этнографические истоки «общих мест» похоронных причитаний // Русский фольклор: [материалы и исслед.] Л., 1981. Т. 21: Поэтика русского фольклора. С. 73.

⁷ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. С. 25–26.

⁸ Истомин Ф. М. О причитаниях и плачах, записанных в Олонецкой и Архангельской губерниях // Живая старина. 1892. Вып. 3. С. 141.

⁹ См. примеры текстов быличек, где описывается Смерть в антропоморфном облике: Традиционный фольклор Новгородской области: Сказки. Легенды. Предания. Былички. Заговоры (по записям 1963–1999 гг.) / подгот. М. Н. Власова, В. И. Жекулина. СПб., 2001. С. 350–353. (Памятники рус. фольклора; Вып. 2); Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1987. С. 292–293. В современных записях, сделанных на Русском Севере, персонификация Смерти встречается достаточно часто: [Можно видеть Смерть?] Так, если больной человек, то, наверно. Смерть пришла, показалаась. Ну, она покажется человеком (Архив лаборатории фольклористики РГГУ (далее — АЛФ). Зап. от Е. А. Сухоруковой, 1926 г. р., в с. Лядины Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1997 г.). В целом для севернорусских быличек

не говоря уже об угощении ее¹⁰. В причитаниях Смерть часто является в зооморфном облике, что помогает ей обманом проникнуть в дом. Однако в этом случае ее пытаются не пустить, остановить, а не задабривают угощениями.

Показательно, что приведенные тексты объединяет образ Смерти в виде «калики перехожей», другие ее антропоморфные воплощения («молодая жена», «красная девушка», «бурлак петербургский») не повторяются. В облике «калики перехожей» является Смерть и в причитании из сборника Рыбникова — самой ранней фиксации этого мотива:

Если пришла бы каликой перехожей,
 Наладила бы хлеб-соль столовую,
 Накормила бы калику перехожую
 И оставила бы законную свою семеюшку¹¹.

Особое отношение русских крестьян к «каликам перехожим», нищим описано в этнографической литературе. Известно, что нищих

наиболее характерны два облика Смерти. Она может появиться или в виде незнакомой женщины в белом: *Смерть приходит в белом* (АЛФ. Зап. от А. А. Дьяченко, 1933 г. р., в с. Ухта Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1996 г.), или в образе близкого родственника, как умершего, так и живого: *Дак ведь знаете, смерть бывает показаться человеку.* <...> *Ну, может каким-нибудь человеком выглядит, даже вот близким* (АЛФ. Зап. от З. И. Еремеевой, 1949 г. р., в с. Лядины Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1997 г.); *Смерть, говорят, не покажется. Нет, покажется. Конечно <...> У меня, например, хозяин пришёл в эту в... он спал там, в той комнате. Я сплю, а он приходит в пять часов утра: “Клава, ты спишь?” “Да, а ты чево, — я говорю, — ты посмотри время-то — пять часов”. “Ничево, — говорит, — ты что, — крик, — щас мне приказала раздеться до донага?” — приходит раздетый, целиком, так-сяк, весь раздетый. Я говорю: “Поди ты, — говорю, — да не ошалевай!”, — говорю. А на второй день он умер. <Это Смерть пришла> Видишь, в обличье даже меня. Вот так. Приказала раздеться донага* (АЛФ. Зап. от К. И. Зуевой, 1937 г. р., в с. Казаково Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1998 г.). В крестьянской культуре загадочная женщина в белом может восприниматься не только как персонифицированная Смерть, но и как предвестник большого несчастья, например войны: *Балашова А. Ф.* Образ женщины в белом в сюжетах современных быличек: происхождение и функции // *Материалы Междунар. молодеж. науч. форума «ЛОМОНОСОВ-2012»*. М., 2012 (цит. по электронному ресурсу: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2012/1902/3980_e8a6.doc).

¹⁰ Седякова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 64–65.

¹¹ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. Б. Н. Путилова. Петрозаводск, 1991. Т. 3: Песни, причитания, сказки и другие жанры. С. 108.

и странников, приходивших в дом, всегда угощали¹². А. К. Байбурин и А. Л. Топорков отмечают: «...в целом ряде ситуаций нищий осмысливается как пришелец из иного мира. Поэтому кормление нищего — это одновременно кормление своих родственников, находящихся вдали от дома, как живых, так и ушедших в мир иной»¹³. Важное значение имеет также и то, что «идеологическим фоном гостеприимства» являлась «так называемая теофания — мифологическое представление о том, что Бог в человеческом облике ходит по земле. <...> Каждый знакомый и тем более незнакомый посетитель мог оказаться посланником Бога или самим Богом, принявшим человеческий облик»¹⁴.

Как видим, по народным представлениям, отраженным в похоронных причитаниях, в дом в виде «калики перехожей» могла проникнуть и сама Смерть, хотя в быличках, напомним, такой сюжет не встречается. Важно, что из всех потенциальных посетителей дома именно нищий, «калика перехожий» воспринимался как основной «посредник между этим и “тем светом”, как представитель и заместитель сакральных сил на земле»¹⁵. Показателен обычай одаривать нищего «милостинкой» (едой, одеждой), если покойник является наяву или часто снится.

В более поздних записях образ Смерти появляется все реже, а мотив ее угощения выступает в значительно упрощенном виде. В последней по времени фиксации записи (1930-е гг.) из имеющегося корпуса текстов облик Смерти уже неясен, с «каликой перехожей» он никак не соотносится. Однако ситуация та же. Смерть, явившуюся в дом, пытаются задобрить, угощают как дорогую гостью, дарят дорогие подарки:

...Как у ворот поколотилася б,
У окошка сдоложилася б,
Я бы тут бы сдокумекала
Я бы столики составила,
Ей [Смерти] бы кушанья наладила.
<...>

¹² Прыжов И. Г. Нищие на Святой Руси // Прыжов И. Г. История нищенства, кабачества и кликушества на Руси. М., 1997. С. 147.

¹³ Байбурин А. К., Топорков А. Л. У истоков этикета: этногр. очерки. Л., 1990. С. 129.

¹⁴ Там же. С. 122.

¹⁵ Левкиевская Е. Е. Нищий // Славянские древности: этнолингв. слов. М., 2004. Т. 3: К–П. С. 408.

Я накормила б тебя досыта
И напоила б тебя допьяну,
Не пожалела бы, беднушка,
Золотой казны бессчётной¹⁶.

Позднее этот мотив уходит окончательно. Смерть как персонаж возникает в тексте, однако облик ее отсутствует. Плакальщица лишь описывает свои попытки «прогнать», не пустить «смерть несчастную»¹⁷, при этом задабривание больше не встречается. Утрату этого мотива можно объяснить тем, что он был мало связан с самим похоронным обрядом.

«Задабривание Смерти» в причитаниях имеет сугубо риторический характер. Как отмечает В. И. Еремина, «у нас нет сведений об особом ритуальном угощении смерти...»¹⁸. Сами вопленицы описывают задабривание Смерти как упущенную возможность, которая, по сути, и не могла быть реализована. «Я не ем, не пью в домах да ведь крестьянских», — говорит Смерть в причитании И. А. Федосовой. Текст Федосовой — единственный, где Смерть получает право голоса. Это свидетельствует о том, что мы имеем дело с авторской импровизацией на тему традиционного мотива. В его основе лежат традиционные мифологические представления крестьян о Смерти и о гостеприимстве как способе коммуникации с иным миром.

¹⁶ Русские плачи Карелии / подгот. М. М. Михайлов; ред. М. К. Азадовский. Петрозаводск, 1940. С. 113.

¹⁷ Разова И. И. Похоронный обряд Белозерского района Вологодской области // Белозерье: ист.-лит. альм. Вологда, 1994. [Вып. 1]. С. 173.

¹⁸ Еремина В. И. Историко-этнографические истоки общих мест похоронных причитаний. С. 82.

Е. Ф. Югай

Вологда

«Живое» и «мертвое» в похоронных и поминальных причётах Вологодской области

Причитание (или причёт, как говорят на Вологодчине) — фольклорный жанр, сопровождающий обряды инициации: свадьбу, похороны, проводы в рекруты. Переход из одного статуса в другой характеризуется смертью старого и рождением нового. Причитания похоронно-поминального цикла — древнейшие в этом ряду. В них смерть не метафорична, однако в мифологической картине мира присутствует и рождение. При правильном совершении обряда умерший рождается в новой роли предка-покровителя. Считалось, что предки влияли на погоду и соответственно на урожай, а значит, на благополучие живых.

Причитания были обязательной частью похоронного обряда еще на памяти современных жителей деревень, удаленных от больших городов. Исполнительницы так комментируют отсутствие причёта в наши дни: «Мама, хороняют покойника, как будто всё нарочно! А ведь как запричитают-то, дак все и заревут: жалко». «Похоронили, как животину. Вывезли из деревни... Зарыли в землю, да и всё. Никому видно и не жалко. А ведь поплачут-то, дак как-то ведь попримечнее, как поревут-то»¹. «Как животину» — т. е. не заботясь о том, чтобы

¹ «Не пристать, не приехати ни к которому бережку...»: похоронные и поминальные причитания Вологодской области / [сост. и вступ. ст. Е. Ф. Югай]. Вологда, 2011. С. 95; Экспедиционный фонд МУК «Кадуйский центр народной традиционной культуры и ремесел». Зап. А. В. Кулев от Е. С. Силановой, 1904 г. р., Е. Д. Силановой, 1923 г. р., д. Старостино Кадуйского р-на Вологодской обл., 1995. АФД — 023. № 12.

душа нашла путь к предкам. Голос причитальщицы и образы, используемые в причёте, служат доро́гой душе. Строгая регламентация времени и объекта оплакивания позволяет говорить о важном обрядовом смысле причитаний — оказать помощь душе в правильном переходе на тот свет. «В некоторых случаях народная традиция прямо связывает необходимость громкого плача с ожиданием покровительства со стороны умершего родственника. <...> Необходимость оплакивания может объясняться и тем, что неоплаканый покойник, по народным представлениям, не получит отпущения грехов, что “слезы смыывают грехи”»². Неправильный (несвоевременный, излишний) причёт может «сбить с пути» умершего.

В составе похоронно-поминальных обрядов можно выделить причитания, которые сопровождают похороны на разных этапах: констатация смерти, оповещение родственников, причёт в доме, вынос гроба, дорога на кладбище. Причитают на могиле в день похорон, по дороге с кладбища. Кроме похоронных, существуют поминальные плачи: причёты на девятый, иногда двадцатый, тридцатый день, обладающие особой значимостью причёты сорокового дня. В поминальные дни собирают родственников и соседей. Считается, что души умерших также приходят на поминки. Для них накрывается особый стол: «А потом вот родительский день, если подходит дак, я стол собираю. <...> Чистоё полотенце вешаю, что придут, руки помоют. И я ставлю всегда чашки, чаю налью. Там пряников положу, конфет положу. Всё соберу. Стулья поставлю. Выхожу и говорю: “Приходите в гости. Ждём”»³. Основное содержание поминальных причитаний — приглашение душ на трапезу. Кроме угощения, в поминальные дни для душ готовят баню: «Таз уж нальешь воды, мыло приготовишь, мочалку. “Приходите, мойтесь, всё готово”. Вперед покойникам мыться. Как покойники вымоются, хоть сразу идти. <Долго ли моются?> А когды как — поторопишь, так и не долго»⁴. Приглашают в баню также причётом: «Приходи-ко лада

² Толстая С. М. Обрядовое голошение: лексика, семантика, прагматика // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 136.

³ Экспедиционный фонд МУК «Каду́йский ЦНТКиР». Зап. Т. М. Гусева, В. В. Назарова от А. П. Скворцовой, 1926 г. р., род. в д. Заозерье Каду́йского р-на Вологодской обл., проживает в п. ДОЗ, Каду́йский п/с. АФД — 099. № 07.

⁴ Фонд фольклорно-этнографических материалов при ГОУ ДОД «Вологодский областной детско-юношеский центр традиционной народной культуры». Зап. О. Н. Комягина от Е. Андреевой, 1904 г. р., д. Калинино, Теребаевского с/с, проживает в п. Левобережный Осиновского с/с Никольского р-на Вологодской обл., 1995. Кассет. 281. № 40.

милая, / Про тебя байна истоплена, / Да про тебя байна стоговлена. / Принагрета ключева вода, / Принесены шелковы венки. / Парси, мой-си да на здоровьице. / Когда эта пора-времечко, / У тебя да лада милая, / Тело бело замаралоси, / Светло платьё запылилоси»⁵. Обращают на себя внимание материальность души, ее вполне жизненная потребность мыться, париться венником. Вместе с тем банная вода служит стихией, хотя и одомашненной, а вода как стихия может выполнять связующую роль между тем светом и этим. Пар — особое проявление жизни, которое умерший воспринимает: на поминальных трапезах душа питается паром от горячей пищи.

Приглашение в гости предваряется в причётах мотивом оживления покойного⁶, содержащим образ грозы и ветра, раскрывающих могилу, и призыв к умершему встать. Душу встречать идут на кладбище или выходят на крыльцо. Общее между этими локусами — семантика пограничности. Кормление душ связано с верой в покровительство предков, которых нужно задобрить, поделившись с ними пищей, теплом. В сороковой день в полдень провожают душу — в этот день совершается окончательный переход на тот свет. Днями поминовения умерших служат также Троицкая суббота, Праздник Тихвинской иконы Божьей Матери и др.

Личные чувства причитывающей женщины по отношению к умершему в классическом обрядовом фольклоре не важны. Когда мы говорим о человеческих образах в причитании, то речь идет об обрядовых ролях. Эти роли определяются самой художественной системой причитаний.

Исследуя образы души, смерти в причётах мы обращаемся к народному сознанию, преображающему действительность, а не к денотату. И. А. Голованов исследует «константы традиционной культуры, воплощенные в русском фольклоре как результат постоянного духовного поиска людей». Ученый разрабатывает категорию «фольклорного сознания» — «осмысление человеком мира через фольклорные мотивы, образы и сюжеты»⁷. Образность причитаний — одно из проявление

⁵ Фонд МУ «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры Череповецкого муниципального района». Зап. А. В. Кулев, Л. Шохалова, Т. А. Зуева от А. К. Звонцевой, 1911 г. р., д. Сосновка Кадуйского р-на Вологодской обл., 1995. АФ 098 — № 14.

⁶ О содержании мотива см. подробнее: *Алексеевский М. Д.* Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // *Антропологический форум.* 2007. № 6. С. 227–262.

⁷ *Голованов И. А.* Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2010. С. 16.

ний (воплощений) фольклорного сознания, на основании которого можно выделить особенности репрезентации онтологических и аксиологических констант в обрядовой поэзии.

Символизм народной поэзии оформился в результате развития приема психологического параллелизма. Тексты причитаний вписывают участников обряда в мир природы, закономерности которого лучше поддаются наблюдению и осознанию. Аналогии между внутренним космосом человека и макрокосмосом природы подверглись типизации, превратились в постоянные иносказания.

Миру причитаний присуща строгая бинарность. Образы не только имеют положительную и отрицательную символику, но строго делятся на принадлежащие причитальщице с сиротами и умершему.

Одиночество сироты передается наименованиями с суффиксами единичности «лесиночка», «травиночка». Прием исключения единичного из множества позволяет выделить главного героя из среды других людей⁸: «Я одна-одинё...ох...шенька, да / Ровно в лисе леси... ох...ночка, да / В поле горька травы... (ночка)»⁹. Сироты занимают промежуточное положение между миром живых и миром умерших, их жизнь неполноценна, образы-символы из мира природы, служащие для их обозначения, ближе к мертвому, чем к живому. Причитальщица называет себя и детей «недозрелой ягодкой», «недоцветлым цветиком». Параллелью умершему традиционно служит образ «сухого деревца», «сухого кореньица». А. А. Потебня в статье «О связи некоторых представлений в языке» пишет о сближении слов «род» и «рост»: «Слово *род*, в смысле совокупности родичей, предполагает значение произрастания (деятельности...) и плода (результата). <...> ...Оно заключает в себе сравнение рода как явления человеческой жизни с произрастанием дерева и вообще растения»¹⁰. Потебня считает, что изменения, происходящие в жизни растения, были замечены прежде возрастных изменений человека и послужили объяснением и наименованием последних.

Что касается зоологического кода, то наиболее часто и последовательно используются названия птиц: «Ой, да голубочек ты сизенькой, / Ой, да соколочек ты ясененькой, / Ой, да мой родимой ты батюшко!», «Сизая, ты голубушка, / Моя родимая сестрица, / Моя

⁸ Зуева Т. В. Русский фольклор: словарь-справочник. М., 2002. С. 74.

⁹ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область). М., 1980. С. 162.

¹⁰ Потебня А. А. Собрание трудов. М., 2000. [Т.]: Символ и миф в народной культуре. С. 331.

лебедь ты белая»¹¹. Приобретение крыльев в тексте оправдывается и поясняется целью: «Да ты отrostил жо крылышка, / Да ты намёл сизы пёрышка, / Стрепенуть да и улитить»¹². Обращение может не развиваться в цельный образ, т. е. адресат не принимает орнитоморфный облик, и текст продолжает длиться, как после любого ласкового обращения: умершая умывается («Коль бело ты умы...о-ё-ё... ласе»), ходит, т. е. выполняет действия, свойственные человеку. Превращения в птицу нет — адресат получает только ее существенные, функционально важные признаки: возможность лететь. Обретение крыльев как средства пересечения границы миров первично по отношению к образу птицы. Отметим также, что крылья помогают улететь не вверх, а в «могилушку», «сырую землюшку»: «Полетела птичка-пташечка, / Во сырую во землюшку, / Во глубокою могилушку, / Со своево да тепла гнездышка»¹³. Птица, таким образом, связывается не с небом, а с полетом, с возможностью передвигаться не как человек. В обращении к умершему сохраняется гендерная отнесенность птиц: к отцу или брату обращаются «ясен сокол», к матери, сестре — «бела лебедь», иногда «косата ласточка». Наиболее частое обращение к умершему — метафорическая замена «сизая голубушка». Всё это, по терминологии А. В. Гуры, «чистые птицы»: т. е. за ними закреплены светлые, положительные ассоциации¹⁴.

Саму себя плачя соотносит с кукушкой. Этиологические легенды связывают происхождение кукушки с женщиной, проклятой и превращенной в птицу. В отличие от птиц, связанных с умершим, кукушка — нечистая птица. Образ кукушки сопряжен с раскаянием, с невозможностью исправить свои же ошибки. Причитальщица как будто берет на себя вину за смерть родственника. Чужая смерть нарушает естественный порядок вещей и ставит в опасное положение (промежуточное между миром живых и миром мертвых) всех, кто связан с умершим.

К редким для вологодских причётов образам можно отнести ворон. Они связываются в причёте со злыми людьми: «Все-те люди насмеха-

¹¹ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. С. 121; Древо жизни. Вологда, 2004. Вып. 2: сб. материалов по традиц. культуре Тарногского района. С. 42.

¹² «Не пристать, не приехати ни к которому бережку...» С. 38.

¹³ Громова А. Похоронно-поминальный обряд в Панинском сельсовете Безозерского района (приложение: Похоронно-поминальны причёты) // Изв. Вологод. о-ва изучения Север. края. Вологда, 2004. Вып. 13. С. 70.

¹⁴ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 612.

лисе, / И вороны-те все накаркались»¹⁵. Исполнительница подчеркивает ситуативность причёта: «женщина “отняла от бабы мужика”, а он умер. Мать умершего причитала». Вероятно, этот пример запомнился в силу нетипичности. Однако образ восходит к причетной традиции: параллелизм злословящих людей и каркающих (лающих) ворон есть в причитаниях И. Федосовой: «Добры людюшки меня да приобаяли, / Черны вороны талан, знать, приобаяли!»¹⁶

В поминальных плачах в мотиве оживления умершего общим местом является обращение к стихиям: плачя просит «ветры буйные», «пески жёлтые» послушаться ее желания и помочь вернуть умершего, после чего обычно следует сетование на себя, забывшую, что «с того свету белого» нет возврата. В Тарногском районе в числе одушевленных стихий встречаются и птицы: «Да, прилетите, серые гуси, / Да из-за лесу-то темного, / Да из-за моря-то синего, / Да разгребите-распорхайте / Желтые песочки...»¹⁷ Пролет гусей служит маркером смены сезонов, а лето и зима — трансформация оппозиции жизнь-смерть. Связь гусей с ветром в причётах обусловлена обращением к загробному миру, контактом с душами умерших предков.

Упоминание других животных в причётах Вологодской области единично. Например, образ «заюшки-горностаюшки», которым обращается умерший: «Пошел заюшко, / Пошел полюшком / <...> / Чистым полюшком, да горностаюшком, / По-за полю белым заюшком, / Не могла же я увидети, / Не могла да упреметити»¹⁸. Символика мелких животных соответствует символике птиц: и те и другие выступают как медиаторы.

Суть причитания как жанра — в его медиативности, попытке связать мир живых и мир мертвых, которые сосуществуют бок о бок. Пространство мира живых и мира мертвых симметрично. Так, гроб метафорически назван «новым домом» («новой горенкой», «сосновым домичком»). «Жилище» умершего не называется прямо, а описывает-

¹⁵ Фонд ВОДЮЦТНК. Зап. Н. Е. Шохина, М. Молхи, Д. Трыков, В. Рогачева от М. М. Ванюшиной, 1926 г.р., д. Нефёдовская Вожегодского р-на Вологодской обл., 2006. Кассет. 1191. № 17.

¹⁶ Обрядовая поэзия: Кн. 3. Причитания / сост., подгот. текстов и коммент. Ю. Г. Круглова. М., 2000. С. 309.

¹⁷ Там же. С. 456.

¹⁸ Фонд МЦТНК Череповецкого района. Зап. А. В. Кулев, Т. А. Зуева, О. Петрова от А. К. Звонцевой, 1911 г.р., род. в д. Лукино Борисово-Судского р-на Вологодская обл., проживает в п. Сосновка Кадуйского р-на, Барановский с/с, 1995. АФ 076. № 14.

ся через косвенные признаки: «Без тебя-то ведь, тё...ой...тушка, / Тебе построили до...ой...мичок — те / Без дверей, без око...ой...шечёк, те / Без брусковых-то ла...ой...вочёк, те / Без текучёго жо...ой...лобу!», «Тибе выстроён домицёк, / Без дверей, без окошечёк, / Да щелей, без протёсочёк»¹⁹. С точки зрения живого человека, дом без окон воспринимается как неправильный, не соответствующий норме. При этом причитальщица осведомляется у покойного, по нраву ли ему такое жилище: «Ой, тебе сделали, мамушка, / Ой, тебе горенку новую, / Ой, новую, безоконную, / Ой, без дверей, без окошечёк! / Ой, да погленулась ли мамушке, / Ой, да погленулась ли родимой-то, / Ой, тебе горенка новая?»²⁰ Если для этого мира дом без окон неправильный, то для того света именно он является правильным, законным. Поэтому он должен умиротворить (удовлетворить) умершего.

Дом в причётах дублирует человека. Дом, где все живы-здоровы, радостен, как человек, окруженный благополучными родными. Потеряв хозяина (хозяйку), дом горюет. Образ дома, обливающегося слезами, перекликается с образом человека, в частности самой причитальщицы: «Ой тошнёшенько, я без ветру зашаталасе, / <...> / Ой тошнёшенько, я слёзонькам умываюсе!», «Да он (дом) стоит притуманен, / Он без ветру шатаецэ, / Да без дождя уливаецэ»²¹. Горе — это своего рода омертвение. Дом, в котором умер человек, по своим характеристикам приближается к гробу. Изменения, которые происходят с домом, параллельны изменениям в человеке — окна потемнели, глаза закрылись (тема темноты и слепоты): «Ох, овдовили горенки, / Забусели²² околенки / Без корминцея батюшка», «Эй, как ты пойдем, моя сухота, / Эй, как в нашу темную темницу. / Эй, как погляди-ко, сухотушка, / Эй, за эти те за денечики: / Эй, как что у темные темници, / Эй, у вашей потюремщици, / Эй, как лисёнки провалилися, / Эй, окошечко покосилося!»²³ С одной стороны, перед нами описание запущенного хозяйства, с другой — образ-символ. Окно и лестница связывают пространство: внешнее и внутреннее, верх и низ. Нарушение их функций соотносится с превращением дома в нечто, подобное могиле (лишенное развития,

¹⁹ «Не пристать, не приехати ни к которому бережку...» С. 75.

²⁰ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. С. 103.

²¹ Там же. С. 165; «Не пристать, не приехати ни к которому бережку...» С. 24.

²² «Забусили, побусили» (от *бусеть* — ‘плесневеть’) (Словарь вологодских говоров. Вологда, 1983. Вып. 1. С. 51).

²³ *Истомин Ф. М., Ляпунов С. М.* Песни русского народа, собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. СПб., 1899. С. 83; Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. С. 116.

лишенное связи с белым светом, темное). С утратой одного из людей космос дома не может восстановиться полностью. Такой дом находится на границе космоса и хаоса подобно тому, как сирота находится между социумом живых и предками.

В мифологической картине мира тело человека — это модель космоса. Во многих мифологиях мир возник из тела антропоморфного существа, в некоторых контекстах именно телесные признаки и особенности призваны представлять человека как такового. Вместе с тем соотношение понятий «тело» и «человек» («я») неоднозначно. Исследователи языка и литературы пишут о теле как о «внеположном», принадлежащем человеку, но не тождественном ему²⁴. В христианском представлении, непосредственно влияющем на мировоззрение народа, тело — это нечто внешнее по отношению к человеку. «Тело — дом души, ее одяние, ее орудие»²⁵.

В причитаниях лексика, обозначающая части тела, употребляется относительно покойника и живых людей, в первую очередь самой причитальщицы и сирот. Умерший человек предстает как бы в двух ипостасях: *души-птицы*, улетающей от родных, и *тела*, неподвижно лежащего в гробу и не откликающегося на приглашение встать. Характеристики тела причитальщицы и сирот приближаются к описанию умершего, что служит доказательством их горя и промежуточного положения между миром живых и миром мертвых.

Для создания образа человека важны такие проявления телесности, как слезы, голос, образ письма-грамотки на тот свет, написанной слезами и словами. Они служат мостом и дорожкой между миром живых и миром мертвых. Душа приравнивается к дыханию и движению. Отглагольными существительными выражены действия, которые невозможны для тела умершего. Причитальщица просит душу вернуться в тело, а действия — в соответствующие его части: «хоженьице» в ноги, «держаньице-маханьице» в руки, «говореньице» в уста и т. д. Речь идет о возвращении жизни на время поминального «гостевания» умершего в доме родных. В причётах описывается, как сироте видится покойник, возвращающийся с кладбища домой: его движение затруднено, иногда возникает образ костыля, на который опирается умерший — свидетельство его принадлежности тому свету. Обращение «гостя милая-невидимая» относится к душе, приглашенной на поминки. Вне тела она невидима. Образно связаны тело и одежда: душа оставляет тело,

²⁴ Цивьян Т. В. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре: [сб. ст.]. М., 2005. С. 44–45.

²⁵ Брянчанинов И. свт. Слово о человеке: избр. творения. СПб., 2008. С. 45.

как изношенное платье, в поминальных плачах душа вновь «одевается» в тело (держаньнице в руки, как руки в рукава и т. д.).

В фольклорных текстах тело представлено в двух значениях: собственно человек и останки умершего. По наблюдениям К. Г. Завалишиной, тело как целое — доминанта только русской народно-песенной традиции. Причем на этом образе отчетливо прослеживается особенность «человека телесного» в русском фольклоре: доминанта негативных переживаний (состояний), тогда как в немецкой и английской лирике разные эмоции представлены в равной степени²⁶. В Кадуйском районе, когда опускали гроб в могилу, причитали следующим образом: «Уш ты матушка сыра земля, / Ты прими-тко тело белоё. / Тело белоё, хорошоё. / Оно не стружено, не нужно»²⁷. «Стружено» — причастие от *стружить* (строгать) — «говорится также о царапании или сдирании тела ногтями или чем-нибудь острым»²⁸. Это слово пришло из языка молитв, где применялось в описании мучений, которым подвергалось тело праведника. Причастие «нужно» образовано от глагола «нудить, нуживать кого, принуждать, понуждать, неволить, силовать, заставлять... *Нуженая присяга не нашъ грѣхъ. Нуженаго Богъ прощаетъ*»²⁹. Принуждение к работе и истязания — негативные факторы, разрушающие тело. Они — знак отверженного положения в жизни и сиротства. В причётах акцентируется вольность оплакиваемого, его жизнь была хорошая, счастливая, т. е. без принудительного и чрезмерного труда. Это подчеркивает немотивированность его смерти. Вместе с тем такой — хороший — умерший должен задобрить мать-землю и может быть воспринят как дар ей.

«Телом мертвым» назван умерший в похоронном причёте перед выносом гроба: «Подойду да я бедно — горькая, / Ой, ко гробу да к новому, / Ой, да к телу да к мёртвому»³⁰. Когда речь идет о теле умершего, под-

²⁶ Завалишина К. Г. Концептосфера «человек телесный» в языке русского, немецкого и английского песенного фольклора: дис. ... канд. филол. наук. Курск, 2005. С. 105, 169.

²⁷ Экспедиционный фонд МУК «Кадуйский ЦНТКиР». Зап. А. Н. Кулев от О. К. Мишенькиной, 1907 г. р., д. Заэрап Кадуйского р-на Вологодской обл., 1995. АФД — 026. № 1.

²⁸ Макеева В. Н. Материалы для толкования устаревших слов // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. С. 967.

²⁹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1989. Т. 2: И–О. С. 559.

³⁰ МЦТНК Череповецкого района. Зап. А. В. Кулев от А. В. Моренковой, 1927 г. р., род. в д. Черново Череповецкого р-на Вологодской обл., проживает в с. Воскресенское, Воскресенский с/с, 1989. АФ 002. № 61.

черкиваются две вещи: его идеальность и пассивность (безответность): «Подойду я сиротиночка / Ко углу да ко переднему, / Ко столу да ко дубовому, / Ко саду да ко зеленому, / Я ко телу-то ко белому, / Ко языку безответному»³¹.

Параллель тела и одежды прослеживается в разных фрагментах причётов. «Умиральное платьице» — первый сигнал к тому, что в этом теле уже нет души. Измятое платье и испачканное (измаранное) тело есть следствие отверженного положения оплакиваемой, показатель тяжести дороги (между тем и этим светом), вообще странничества (странник, не принадлежащий никакому дому, имеет изношенные одежды, как и *гостья*, странствующая между миром живых и миром мертвых). На символическом уровне тело и одежда связаны более тесно. «По падении и при изгнании из рая даны человеку *кожаные ризы* (Быт. 3, 21), тогда, говорит святой Иоанн Дамаскин, «он облекся в смертность, или в смертную грубую плоть, что означают *кожаные ризы*»³². Тело — это одежда души. Платье — одежда тела (одежда одежды). В обряде новое платье — важный (неопровержимый) знак нового состояния, будь то саван или вдовье (траурное) платье: «Не пора бы те, не времечко, / <...> / В черно платье одеваться, / Да молодой вдовой назваться»³³. В похоронных плачах «нецветное», «печальное», «умиральное платьице» — первое, что замечает причитальщица, видя умершую. «Подруженька» одета в «скруту-пылате нецве...етное, / О, эте-мене да платьице умира...льное»³⁴.

Неподвижность тела — одно приготовление к переходу на тот свет; обретение душой нового, птичьего облика — другое. Птичье и человечье в образе умершего едино (ср. девушка-птица в свадебном и сказочном фольклоре): «Тут лежит да наряжена / Сизая-то голубушка, / Да милая-то подруженька, / На ней платье не цветное / <...> / Да ты куда же срядилася, / Ты куда нарядилася? / Навела себе перья, / Да приотростила крылышка»³⁵. Нарачивание птичьего тела или птичьей одежды — метафора перехода на «тот свет». Вместо человеческого тела — рук, ног, легких-печени — у души появляется «птичье» тело: крылья и перья, необходимые для пути на небеса.

³¹ Личный архив автора. Зап. Т. А. Зуева, Е. Ф. Югай от Е. К. Тикановой, 1925 г. р., род. в д. Орлово Белозерского р-на Вологодской обл., проживает в с. Маэкса, 2011.

³² *Брянчанинов И. свт.* Слово о человеке. С. 52.

³³ МЦТНК Череповецкого района. Зап. А. В. Кулев, Л. Шохалова, Т. А. Зуева от А. К. Звонцовой, 1911 г. р., род. в д. Лукино Б.-Судского с/с Кадуйского р-на Вологодской обл., проживает в д. Сосновка Барановского с/с, 1995. АФ 098. № 1.

³⁴ «Не пристать, не приехати ни к которому бережку...» С. 53.

³⁵ Там же. С. 51.

Один из основных пунктов противопоставления живого и умершего — это возможность *действия*. Живой ходит, сидит и — что особенно важно — говорит. Всё это отрицается в причитании, противопоставляясь молчанию и неподвижности покойного: «О, эте-мене, я не мог (ы) ла жо уви...идети, / О, эте-мене, свою любимую се...естрицу, / О, эте-мене, дак не сидит, не бисе...едуёт, / О, эте-мене, не говорит, не сове...етуёт», «Ой, не пройдёт и не промелькнёт, / Ой, не пройдёт, не протопает»³⁶.

Частям тела соответствуют действия, заложенные в них. Утрата возможности этих действий лишает тело функциональности, одушевленности. Возврат частей тела был бы свидетельством оживания: «Уж ты стань да, добрый молодец, / Возьми в лёгки-печени вздыханьице, / В резвы ноженьки хожаньице, / В белы рученьки маханьице»³⁷. У всего есть свое соответствие. Дыхание («вздыханьице») — «лёгкие-печени», хождение («хожаньице, хожденьице») — ноги, махание («маханьице») — руки, говорение («говореньице») — уста. Действие представляется чем-то существующем отдельно от частей тела, но способным находиться в них. Возможность вложить действия в части тела перекликается с образом одежды, которая кроится в соответствии со строением тела. Жизнь в причётах имеет части, подобно тому, как «тонкое тело» души обладает своими руками, ногами и головой.

Приметами (знаками), метонимически обозначающими человека в целом, являются «следочек», «головушка» и «походка». Особенная походка и манера умершего могут конкретизироваться идеализирующими эпитетами. Когда родственник был жив, он обладал легкой походкой и ласковым голосом: «Больше живучи, ой не видывать, ой / И голоска твоева, ой не слыхивати / Ой, у тебя-то, милой сынушко, ох, / Ой, и походка-та была легкая, ой / Ой поговорка-та была ласкова, ой»³⁸.

Другие случаи употребления слов со значением «части тела» касаются не покойного, а оставшихся живых. Причитальщица описывает свое состояние после смерти родственника: «Со тоски и со горюшка / Не носят-то у меня / Меня ноженьки резвыё, / Не робят роботушки / Меня рученьки белые: / Ноженьки запинаятсё, / Рученьки упирают-

³⁶ Там же. С. 43; Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. С. 96.

³⁷ Вологодский ДЮЦТНК. Зап. С. Р. Балакшина, Т. Воронова от А. И. Шиловой, 1913 г.р., род. в д. Корхисино Солмаского с/с Белозерского р-на Вологодской обл., проживает в г. Белозерск. 1992. Кассет. 015. № 3.

³⁸ МЦТНК Череповецкого района. Зап. А. В. Кулев, Т. А. Зуева, Л. Шохалова от О. К. Мишенькиной, 1907 г.р., д. Заэрап Кадуевского р-на Вологодской обл., 1995. АФ 100. № 18.

сё / Во работку тяжелую³⁹. Если изменения тела оплакиваемого были связаны со смертью (отделением души), то тело горюющей подвергается изменениям в связи с утратой близкого человека. Характеристики действий, сопровождающие части тела, отличаются у причитальщицы и умершего: формулы состояния тела умершего описывают предельную стадию (закрытость глаз, т. е. полная слепота, и проч.), а характеристики тела причитальщицы приближаются к ним (замутненность взгляда, т. е. ухудшенное зрение).

В описании состояния причитальщицы (сироты) встречаются отглагольные существительные со значением действия. «Вставаньице» — раннее, «ложеньце» — позднее, «переживаньице» — тяжелое. Именно они приводят к частичной потере скорости, зрения, т. е. к приближению состояния сироты к состоянию умершего.

Молчанию покойного противопоставлено говорение причитальщицы. Если умерший не молвит словечка (из чего причитальщица делает вывод, что ему по нраву новое состояние), то сама причитальщица подчеркивает свое желание говорить с ним, тем самым выражая горе (одиночество): «Ох, э-те мене, дак роскажу тибе се...естриця, / Ох, э-те мене, дак про своё-то живе...еньицё, / Ох, э-те мене, дак про своё-то муче...еньицё»⁴⁰. Оппозиция «звучание — тишина» («голос — молчание») соотносится с оппозицией «жизнь — смерть»: «Голос человека, животного является существенной приметой “этого” мира, в то время как мир “иной” отмечен печатью беззвучия...»⁴¹ Голос обладает силой раскрыть землю и разбить гробовую доску, т. е. выполнить функции ветра-грозы. Причитальщица просит у Бога голоса «громкозычного»⁴², чтобы воскресить умершего, вдохнуть в него жизнь.

В причитаниях существенное место занимает образ «человека телесного». С одной стороны, это умерший, тело которого только недавно было покинуто душой, с другой — причитальщица и сироты, тоска которых выражается на всех уровнях, в том числе и на физиологическом. Можно отметить сходный набор частей тела, упоминаемых в той и другой связи (очи, лицо, руки, ноги, голова, сердце), их характеристик (ясные, белое/белые, буйная, ретивое), а также предметов, с ними

³⁹ Русские крестьяне. Жизнь, быт, нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 5. Вологодская губерния. Ч. 3. Никольский и Сольвыгодский уезды. СПб., 2007. С. 287.

⁴⁰ «Не пристать, не приехати ни к которому берегу...» С. 41.

⁴¹ Агапкина Т. А. Левкиевская Е. Е. Голос // Славянские древности: этнолингв. слов.: в 5 т. М., 1995. Т. 1: А–Г. С. 510.

⁴² Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. С. 159.

связанных (полотенце). Вместе с тем для умершего и для живого характерны разные действия (или их отсутствие). Неподвижность умершего оттеняется призывом пошевелиться, встать, ожить. Действия, потерянные вместе с жизнью, обозначаются отглагольными существительными (хождение, дыхание) и служат объектом сетований причитальщицы. Состояние самой причитальщицы приближается к состоянию умершего (замедленность движений, замутненность взора), но не совпадает с ним. Ключевая оппозиция «жизнь — смерть» проявляется в телесных образах в следующих частных оппозициях: «движение — неподвижность», «зрение — слепота», «молчание — голос».

Вологодским причётам знаком образ написанного слезами письма-грамотки, передаваемого на тот свет: «Я с тобой, лебедь белая, / Даκ накажу наказаннице, / Пошлю поклон-челобитницу / <...> / Даκ напишу я записочку, / Даκ не пером, не чернилами, / Даκ я слезами-то горькими, / Не на писчей бумаженьке, / А на тонком полотёнышщке, / Где-нибудь да увидиссе. / На пути можот, встритиссе, / Даκ ты скажи-ко, пожалуста, / Передай-ко Христа ради, / Даκ ты моим-то родителям, / Батюшку да и матушке, / Да как без их-то да после их, / Надоело, накучило»⁴³. Наименование образа различно: записочка, наказаннице, челобитное, поклон. Некогда реальные предметы, внесенные в текст из жизни, образы челобитной и чернил сейчас устарели, что служит их дополнительной поэтизации. Однако в причёте подчеркивается, что речь идет не о письме. Обычное письмо и весточка на тот свет противопоставляются по всем пунктам: материалом, на котором пишется письмо (на тонком полотеничке), орудием письма (не пером, не чернилами, а слезами). Связь полотенца и лица позволяет утверждать, что речь идет именно об оплакивании — грамоткой служит заплаканное лицо сироты. В большинстве примеров, несмотря на наличие образа письма, умершему предлагается не просто передать его, а «рассказать» адресату письма о жите сироты. Таким образом, послание пишется и словами причёта. Обратная связь присутствует в отрицательных конструкциях: «Ой, уж не пошлешь нам... / Ой, уж со того свету бе (лого) ... / Ой, ты не письма да не гра (мотки) ... / Ой, ты к нам навстречу не встрй (тишься) ... / Ой, нам голоску-то не слы (хивать) ...»⁴⁴ Как и в случае с голосом плача может послать весточку на тот свет, но получить ответ невозможно. Невозможность для умершего подать весточку с того света — особенность художественной системы именно

⁴³ «Не пристать, не приехати ни к которому бережку...» С. 49.

⁴⁴ Там же. С. 23.

причитаний (такие жанры народной культуры, как приметы и устные рассказы, содержат разные варианты двусторонней коммуникации с миром мертвых).

На каждом тематическом уровне образной системы причитания прочитываются идея приближения состояния живого человека, пережившего утрату, к состоянию покойника, а также невозможность полноценной коммуникации между миром живых и миром мертвых.

Уровни художественной образности причитаний взяты из реальности: мир природы — тот макрокосм, в котором существует традиционный человек, мир человека — его ближайшее окружение и самоощущение. На разных уровнях образности раскрывается основная идея причитаний: дорога с этого на тот свет не имеет возврата. Этот путь невозможно отложить или пройти раньше положенного времени, он сложен и загадочен. И долг живых — помочь умершему родственнику пройти эту дорогу, направить его голосом, словом. Вариативность способов выражения, множественность кодов (зоологический, растительный и т. д.) создают образное богатство и художественную неповторимость фольклорного плача.

А. Ю. Сорочан
Тверь

Живые немертвые: несколько замечаний о типологии взаимоотношений с мертвецами

Взаимоотношения живых и мертвых имеют долгую историю в культуре: от разговоров с мертвыми в древнеегипетских текстах до ченнелинга XXI в. Идея неумирания, когда потустороннее присутствует в здешнем мире, а живые испытывают воздействие «ушедших», получает интересное развитие в фольклоре и мифологии. Век Просвещения позволил это отношение рационализировать, упростить, объяснить — истории из жизни ушедших людей представлены как урок, поучение. Живые используют опыт мертвых; тексты об ушедших представляют собой не обсуждение инобытия, а примеры, подходящие к случаю. XIX столетие развивает тему «контакта»: появляются различные рекомендации, смысл которых — обеспечить стабильные отношения живых с мертвецами.

Всё нижеследующее — компендиум советов о том, как вести себя с мертвыми. Материалом послужила прежде всего литература XIX в. Я попытаюсь наметить основные пути такого взаимодействия в виде перечня, не выстраивая связи более сложного порядка.

1. В отношениях живых и мертвых воплощается идея таинственного инобытия. Между мирами существует непреодолимый барьер, и результаты контакта драматизируются. Особенно это очевидно в готических и романтических новеллах, о которых писали Э. Биркхэд¹, К. Ф. Э. Спарджон², Х. Мёбиус³, в России — В. Э. Вацуро⁴.

¹ *Birkhead E.* The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance. London, 1921.

² *Spurgeon C. F. E.* Mysticism in English Literature. Cambridge, 1913.

³ *Mobius H.* The Gothic Romance. Leipzig, 1902.

⁴ *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.

Речь идет прежде всего о литературе ужаса, механизм которой подробно анализируется в работе Э. Биркхэда: «Эффект истории ужаса может основываться на самых разных средствах. Научные открытия предоставляют новые возможности, но... непрактично было бы использовать больше нескольких нитей, чтобы вызвать напряжение. Ужас переплетается с другими мотивами по воле автора»⁵. Конфликт *живое-мертвое* подчеркивается романтиками; в их интерпретациях два мира никак не могут сойтись. Любая манифестация потустороннего, вторжение мира иного разрушают обыденное. Воцаряется ужас. Подобное обострение темы (в текстах М. Г. Льюиса, Э. Т. А. Гофмана, М. Шелли, Ч. Мэтьюрина)⁶ не давало решения основного вопроса: контакт не устанавливался.

2. Другой путь связан с формированием в литературе жанровых ниш, где контакт возможен. Такую жанровую возможность предоставил святочный рассказ. Не останавливаясь на англоязычной традиции, обратимся к традиции русской.

Святочный рассказ постепенно сближается с календарной словесностью. Подобно колядкам и подблюдным песням, святочный рассказ приурочен к определенному времени, но обладает характерными чертами, которые отличают его от других текстов сказочной прозы. Позднее на основе фольклорного святочного рассказа возникает его литературный аналог, история которого берет начало в XVIII в. и продолжается по настоящее время. Вначале упоминание и описание святок появляются в мемуаристике, затем элементы фольклорного святочного рассказа проникают в литературные произведения конца XVIII — начала XIX в.

Расцвет жанра пришелся на конец XIX в. В этот период создано огромное количество святочных произведений, что объясняется календарной маркированностью жанра (прикрепленность к определенному дню) и демократизацией периодической печати. Вскоре популярность святочного рассказа вызвала его кризис. Как отмечает Е. В. Душечкина, «жесткость жанровой формы» привела к однообразию тем, шаблонности сюжетов, а это, в свою очередь, вызвало появление пародий — свидетельство не только освоения жанра, но и его изжитости⁷.

⁵ Birkhead E. Tale of Terror. P. 43 (перевод мой. — А. С.).

⁶ Это разрушение подробно анализировалось многими исследователями «готических» и «романтических» текстов. См., например: Summers M. The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. London, 1938.

⁷ См.: Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: генезис и поэтика. СПб., 1995. С. 208.

Чтобы избежать однообразия и трафаретности святочных рассказов, писатели модифицировали основные черты жанра: обращались к элементам других литературных форм (детектив, готика, анекдот и т. д.), расширяли и изменяли святочные мотивы. Так поступил Г. П. Данилевский, создавший в 1879 г. цикл «Святочные вечера». Каждый из десяти повествователей рассказывает фантастическую историю. Заглавие цикла и предисловие задают ситуацию (обстановка и время), необходимую для восприятия рассказов.

Произведения имеют самостоятельные сюжеты, хотя составляющие их события носят сверхъестественный характер — явления духов, встреча с чертом и т. д. Группировать рассказы можно по основным образам и мотивам. Образ мертвеца (покойника) объединяет рассказы «Мертвец-убийца» и «Таинственная свеча»; образы нечистой силы — «Проказы духов», «Призраки», «Прогулка домового»; мотив ряженья, «путаницы» — «Счастливый мертвец», «Разбойник Гаркуша»; рождественские мотивы (нравственное перерождение) — «Старые башмаки», «Божьи дети». Особняком стоит рассказ «Жизнь через сто лет», который тяготеет к жанру фантастики. Образ мертвеца (покойника) и мотив встречи с ним, как следует из заглавий текстов, являются в «Святочных вечерах» ключевыми.

Страх перед покойником существовал всегда. Из первобытных времен идут поверья, связанные с воскрешением мертвецов, которые представляли угрозу для живого человека. На Святки, как и на многие другие праздники, существовал обычай задабривать умерших. На стол ставили кутью, предназначенную для покойных, бросали липовые венчики, чтобы умершие родственники могли попариться в бане, и т. д. Недаром сюжеты о покойниках, наряду с сюжетами о нечистой силе, были популярны в фольклорных святочных рассказах, а позже стали самостоятельным мотивом в рассказах литературных.

Так, в рассказе «Мертвец-убийца» сюжет разворачивается вокруг убийства сельского священника мертвецом, который при жизни слыл знахарем. Действие происходит во времена правления Екатерины II, которая, узнав о происшедшем, не поверила, что убийца — мертвец, и доверила расследование знаменитому сыщику Шешковскому. У персонажа есть реальный прототип — С. И. Шешковский, тайный советник при Екатерине II, применявший при расследовании пытки, что отражено в рассказе Данилевского.

Под влиянием моды на спиритизм, научных открытий, «духа времени» жанр святочного рассказа постепенно трансформируется: в него проникает то новое, что связано с потусторонним миром (призраки,

летаргический сон, лунатизм и другие состояния измененного сознания), добавляются элементы других жанров. Эту трансформацию убедительно демонстрируют тексты Е. П. Блаватской и В. П. Желиховской, сохраняя центральную идею возможности контакта с миром мертвых.

3. На развитие идеи общения с мертвыми оказывает влияние новая теория восприятия⁸. В России тексты о спиритуалистах и спиритуальных детективах пока не осмыслены, хотя и сочинения Е. П. Блаватской, и книги Н. П. Вагнера могут анализироваться с этой точки зрения.

В книге С. Смайича, например, рассматривается соотношение контакта с миром мертвых в литературе и опытов науки XIX в. Ученые, философы, спиритуалисты по-своему интерпретировали соотношение между «видеть» и «верить», между «интуитивным» и «духовным» зрением, между восприятием мира вещественного и невещественного. Смайич, как видно из заглавия работы, выделяет три типа пограничных текстов, в которых исследуется проблема «видеть значит верить». Он начинает с «Вампира в Сассексе» А. К. Дойла (в мире Шерлока Холмса не существует такого понятия, как вампир, тем не менее великий детектив верит увиденному). Проанализировав теорию зримого, можно приблизиться к сути интерпретации оккультных феноменов. Подход интересный, столь же любопытен и материал: от рассказов о привидениях 1830-х гг., связанных со святочными историями, до серий об оккультных детективах Э. Блэквуда и У. Ходжсона⁹.

Положение призрака (гостя из мира мертвых) в ряду воспринимаемых объектов уникально. Его, вероятно, можно увидеть, но следует ли доверять зрению? И какое значение при этом обретают эмоциональные аспекты восприятия смерти и послежизни? Вся визуальная культура XIX в. подсказывает ответ: викторианцы считали зрение «физиологическим» и «телесным» и одновременно вкладывали в процесс восприятия совершенно иные смыслы. Контакт с мертвыми оказывалось возможно верифицировать. «Викторианские спиритуалисты разделили недоверие к механистическим моделям наблюдения. Если кто-то надеется увидеть призрака или обитателя высших сфер, считали многие спиритуалисты и исследователи экстрасенсорного восприятия, необходимо положиться на внутреннее, интуитивное, духовное зрение, а не на ограниченный физиологией орган. И все-таки перцепционные

⁸ См., например: *Victorian Literary Mesmerism* / ed. by M. Willis and C. Wynne. Amsterdam; New York, 2006; *Smajić S. Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*. Cambridge, 2010.

⁹ *Ходжсон У. Х. Карнаки — охотник за привидениями: рассказы*. М., 2009; *Блэквуд Э. Вендиго*. М., 2005.

альтернативы, обеспеченные развитием дискурса “внутренних чувств”, в основном отсутствуют в викторианских историях о привидениях»¹⁰. Причина этого проста. Спиритуалистские тексты — наиболее позитивистские: их авторам необходимы материальные подтверждения феноменов, и «постоянство зрения» становится предельным. Тексты о «натуральной магии» позволяют прояснить уверенность, лежащую в основе категории «видения» в рассказах о привидениях (например, собранных Э. Лэнгом). Но такие тексты слишком элементарны. Поэтому наиболее репрезентативна «Комната с гобеленами» В. Скотта, хотя эта история не является в строгом смысле «викторианской» (издана в 1829 г.). Истории о привидениях Ч. Диккенса или А. Эдвардс основаны всецело на рационалистических построениях (нервные заболевания, излечимые с помощью месмеризма или иных сил, имеющих научное обоснование). Зримое обретает форму, и мир мертвых соединяется в единое целое с миром живых. Как ни странно, в книге С. Смайича мало внимания уделяется Д. Ш. Ле Фаню, а между тем его рассказы о привидениях в этот ряд не вписываются¹¹.

Детектив в большей степени озабочен особенностями индивидуального восприятия. Парадигма «видеть — читать» является центральной для конструирования образа вымышленного детектива, прочитывающего коды и улики, чаще всего связанные с миром мертвых и отсылающие к разгадке убийства. Эксперт-интерпретатор, мэтр семиотики — вот кем становится детектив в прозе Э. А. По, У. Коллинза, А. К. Дойла. Он открывает завесу между мирами, поскольку способен видеть яснее, чем окружающие. В этой связи любопытен анализ «Собаки Баскервильей», проделанный Смайичем. Материал отнесен им не в раздел о детективах, а в главу об оккультных расследованиях. Автор уверяет, что Холмс уже уверовал в «доктрину реинкарнации»¹², что не вполне отражает воззрения писателя, который стал «воинствующим» спиритом не в 1901 г., как полагает исследователь, а позже. Синтез представлений, осуществленный в повести «Собака Баскервильей», выражает «существенную эпистемиологическую и онтологическую реконструкцию в финале XIX столетия». Однако философские дискуссии, возвращающие нас к обсуждению «каналов» между миром живых и миром мертвых, следует оставить в стороне.

¹⁰ Smajić S. Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. P. 6.

¹¹ См. материалы о Ле Фаню в его двухтомном собрании сочинений, выпущенном в 2003–2004 гг. издательством «Ладомир».

¹² Smajić S. Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. P. 156.

Соблазнительна идея Смайича увязать изменение перспективы тайного зрения с новой световой теорией. Не случайно рассказ об оккультных детективах начинается с восприятия световых волн. Волновая теория приводит к рассуждению о всеприсутствии и к спекуляциям по поводу существований незримых и высших сущностей, а значит, и иных миров, для веры в которые «видеть» не обязательно. Оккультные коммуникации с этим «предполагаемо-реальным» миром возможны; логично было бы рассмотреть в этом свете и «Пиратов-призраков» Ходжсона, и «Волну» Блэквуда. Но, увы, все ограничивается сериями рассказов. И все-таки анализ подтверждает, что торжествует материализм, а оккультные детективы — на новом уровне — реализуют позитивистские модели спиритуалистов. И только обращение к теориям иных измерений позволяет вплотную подойти к разгадке, но здесь приходится вновь отступать от исторических фактов. Книга Д. У. Данна «Эксперимент со временем» появилась не в Викторианскую эпоху¹³, XX век обратился к теориям зримого, которых в предшествовавшем столетии не было. Авторы, которые начали творить в викторианскую эпоху (например, Блэквуд), далеко не сразу обращаются к новым интерпретациям научных данных. «Холмс прав: видеть не значит верить. Миссис Фергюсон — не вампир»¹⁴, живых мертвецов не бывает. Однако исторический анализ викторианских текстов получает совершенно новые интердисциплинарные стимулы — ведь все пять чувств, будучи подвергнуты подобному анализу, дают любопытную картину освоения оккультного¹⁵.

4. Любой текст может обеспечить условия для контакта с миром мертвых при использовании некоторых приемов. Эти композиционные средства можно продемонстрировать на примере сочинений Р. У. Чамберса, к сожалению, мало известных даже на Западе¹⁶. Сборники рассказов Чамберса («Король В Желтом», «Создатель лун», «Тайна выбора», «Древо небес») отражают интерес писателя к теме преодоле-

¹³ Данн Дж. У. Эксперимент со временем / пер. с англ. Т. В. Ивлевой. М., 2000.

¹⁴ *Smajić S. Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists*. P. 8.

¹⁵ Следует отметить некоторые пробелы в такой реконструкции: Смайич не учитывает и коммерческие факторы, и некоторые элементы журнальной стратегии (рождественские тексты и «страшные» истории наподобие «Похитителя трупов»). Аналогия между психоанализом и оккультизмом, которая проводится исследователем, скорее запутывает читателя; реальная картина, вероятно, гораздо сложнее.

¹⁶ В единственной монографии о творчестве Р. У. Чамберса М. З. Брэдли рассматривает в основном его связь с романтической и готической традициями (*Bradley M. Z. The Necessity for Beauty: Robert W. Chambers and the Romantic Tradition*. Baltimore, MD, 1974).

ния смерти. В первом из указанных текстов главным героем является не человек, а пьеса, приводящая всех читателей к безумию и смерти. Идея «книги-убийцы» изобретательно реализована: первые четыре истории посвящены тому, как в прошлом и будущем книга вторгалась в судьбы людей, в следующих речь идет о послежизни, о том, что происходит с погибшими в ином мире — мертвецы продолжают действовать «подобно живым».

В «Создателе лун» этот прием получает дальнейшее развитие: герои, уничтоженные чудовищем в первой повести, предстают перед читателями в других; граница между жизнью и смертью оказывается преодолимой. Очень много в текстах Чамберса и посмертных фантазий, имитирующих «Случай на мосту через Совиный ручей» А. Бирса. Эту эстетику можно назвать «барочной» — автор предлагает нагромождение необычного, чтобы напугать читателя. Нечто подобное в упрощенном виде присутствует у популярных на рубеже XIX–XX вв. Г. Базби, Э. Браммы, С. Ватерлоо. Страх перед мертвыми уничтожается обилием деталей, а сам текст становится занятым повествованием ни о чем. Сходная «эстетическая составляющая» реализована в текстах, где отношения с потусторонним передаются ритмическими средствами, воздействие на читателя осуществляется «за пределами сюжета» («Ивы» и «Вендиго» Э. Блэквуда). В дальнейшем эта модель получит развитие в космологических концепциях Г. Лавкрафта и в мифопоэтических текстах Ч. Финнея.

5. Помимо перспектив, существует и тупиковый путь. Он связан с последовательным размыванием границ, разделяющих «живых» и «мертвых». В прозе А. П. Хейдока, например, «писание смерти» становится самоцелью. Хейдок избирает малую форму, поскольку, как отмечал в предисловии к его первой книге Н. К. Рерих, «черты больших реальностей... уводят читателя в область высоких представлений»¹⁷. Эта оценка соотносится с суждением В. В. Розанова о вертикальных и горизонтальных представлениях в литературе. Вертикаль — то, что отвлекает человека от общественных отношений, направляя его в область высшего. Общение с живыми немертвыми в вертикаль не вписывается, это — горизонталь. Видя только одних мертвецов, мы забываем о более содержательных элементах изображения. Тайна смерти часто оборачивалась «балаганом с переодеванием» — в новых одеждах оказывались старые мертвецы, литература становилась маскировкой эзотерических идей. Именно этот путь проделал Хейдок, тексты кото-

¹⁷ Цит. по: Хейдок А. П. Огонь у порога. Магнитогорск, 1994. С. 7.

рого отразили эволюцию русской эзотерической прозы в XX в. От рассказов об опыте смерти и умирания (культуры, человека, мира) он перешел к коллекционированию признаков чудесного возрождения в реальном мире (цикл «Радуга Чудес», состоящий из записей историй о невероятных контактах с иным миром), а затем — к описанию религиозной инициации как единственного пути познания реальности, в которой и мертвые, и живые сопresentствуют (поэма «Грешница»).

Таковы варианты контакта живых и мертвых, намеченные в XIX в. Опыт многих читателей-современников показывает, что они вняли советам писателей и с мертвецами общаться научились. Но эта тема — для другой работы.

А. С. Атрощенко
Самара

Поэтика смерти в романе Саши Соколова «Между собакой и волком»

Эссеистика Саши Соколова тесно связана с его романами. Дискурсивно и стилистически организованная столь же искусно и замысловато, она содержит ключи к пониманию не только эстетической программы писателя, но и основных идей и мотивов его крупных произведений. Так, в эссе «На сокровенных скрижалях» значительное место занимают отсылки к роману «Между собакой и волком». Соколов цитирует письмо, якобы полученное от приятеля-браконьера, который описывает в нем «здешнюю жизнь»:

После утопления Ломакова Витька за время твоего отсутствия — приключилось. Помнишь ли Илюху-придурачного? Пошел Илюха за Волгу за выпивкой в День Конституции, а лед еще слабый был — так уж после только лыжи нашли. Костя Мордаев, который инвалид-перевозчик: тому конец загодя был известен. Вот и уснул на корме. Глубины, куда култыхнулся, с полметра было. Но Мордаеву и того достало. А теперь про Вальку, Витька-хромого жену, да про бабу-Козявку. На ноябрьские поехали на ту сторону в магазин, а уж закраины обозначились. Выпили в магазине — и обратно гребут. А когда на лед вылезали, то опрокинулись. Стоят в воде и кричат. Услышали их в домах, стали мужей ихних будить, а те сами в стельку. Проснулись они утром, а жены их — в сетях стылые уж лежат. Запили мужики пуще прежнего. Или вот Борька-егерь как-то с папироской уснул. Ну и сгорела изба.

Да и от Борьки ничего не осталось. И еще много всяких таких историй случилось у нас и в соседних селах, заканчивается этот сокращенный мною муртиролог, обо всем не расскажешь, книжку надо писать. Я написал ее¹.

В эссе, являющим пример авторской игры, Соколов дает вариант интерпретации романа: жизнь обитателей Заволжья, «где душа человеческая не многим дороже пары сапог»².

В эссе предлагается и своеобразное объяснение аномалий, происходящих в пространстве Заволжья:

Странны, загадочны и трагичны события, происходящие в той захудалой местности... Там протекает Волга, она же Лета, впадающая в тюркское море забвения. Чаевичая ее водою, входя в обстоятельства ее берегов, делаешься навсегда причастен к необъяснимому и нездешнему — в ней и судьбах ей обреченных³.

Волга, впадающая в Каспийское море, становится Летой, которая впадает в море забвения. Пространство описываемого мира мифологизируется, а его герои, населяющие берега реки, живут на границе, отделяющей мир живых от мира мертвых. Поэтому они обречены. Вместе с тем окончательной трансформации Волги (в романе она чаще всего выступает под тюркским названием — Итиль) в Лету не происходит. Художественный мир романа балансирует на грани мифа, но не сливается с ним, сохраняя свою двойственность (симптоматично стремление писателя не подменить название реки, но «узаконить» оба варианта).

Подобная двойственность заключена и в определении жанра письма, которое, по словам автора, легло в основу романа: Соколов называет его «муртирологом». Если слово «муртиролог» образовано от греческого *μάρτυριον* (святой, доказательство) и обозначает одну из разновидностей агиографического жанра (списки мучеников и святых с датами их смерти), то «муртиролог» Соколова образован от латинского корня (*mors* [mortis, f] — смерть)⁴. Чтобы понять, как функционируют оба значения, обратимся к агиографической традиции.

¹ Соколов Саша. На сокровенных скрижалях // Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. СПб., 2009. С. 548.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Понятие «смерть» в латинском языке представлено 10 корнями, один из которых — *letum* [i, n] — важен для нас в свете обращения Соколова к реке Лете.

Элементы агиографии обнаруживаются в тексте, создаваемом Ильей Петрикеичем Зынзыреллой — одним из главных героев романа. Причем ее актуализацию провоцирует архаичная по своей структуре речевая манера персонажа. Основой его речи становятся лексика и синтаксис древнерусского текста, отраженные «демократическим» сознанием героя. На них нанизываются всевозможные дискурсы, образуя причудливую контаминацию сказовой интонации, древнерусских и просторечных оборотов, частушек и эстрадных песен, дискурсов волшебной сказки и речевой стихии партсобраний.

Илья Петрикеич Зынзырелла, по его словам, «отпрыск своих матери и отца, штатных юродивых с папертей Ваганьковской и Всех Святых соответственно»⁵. Чтобы понять, как Соколов сопрягает в единую систему разнородные речевые и смысловые пласты, достаточно обратиться к выражению «штатные юродивые». Юродство — важнейший элемент древнерусской культуры — вписано в политический дискурс, а сам статус юродивого оказывается частью советского общества. При этом происхождение героя «соответствует» агиографическому канону — «от благочестивых родителей». Жизнь Ильи Петрикеича напоминает житие: цепь мытарств и странствий, увечие (он одноног и непривлекателен — «покрыт струпьями»), мученическая смерть от путевых обходчиков, привязавших его к рельсам, и, наконец, монолог из загробного мира с пожеланием «счастливого воскресения».

В образах других обитателей Заволжья (все они, друзья и знакомые Ильи Петрикеича, — мученики, калеки, бродяги) тоже присутствуют элементы «святости». Один из них, Николай Угодников, которому «вышло преображение и он улетел», «восстал... во весь свой скрюченный рост и, сердито плача горючими бельмами, закричал» (с. 144). Другой, старый егерь Крылобыл, после смерти «выдвигается из-за реки... выступает как посуху» и разносит «благие известия» (с. 260). Образы Петра и Павла, пересоздающих азбуку, отсылают не только к апостолам, но и к Кириллу и Мефодию. Интересно, что такая «святость» не противоречит маргинальности героев, чей социальный статус — нищие, калеки, забуддыги. Николай — не только Угодник (прозвище героя), но и Угодников: «парень из утильной... артели». Имя святого преобразуется в фамилию.

⁵ Соколов Саша. Между собакой и волком // Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. С. 229. Далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Неудивительно, что в романе, который так активно использует агиографическую традицию, смерть является важнейшим элементом организации художественного мира. Это можно проиллюстрировать сценой создания алфавита в питейном заведении. Каждая буква здесь мотивирована: «Гэ-букву, Петр делится, выдумали без хлопот, она у нас наподобие виселицы, читай, потому что на виселице эту букву и выговоришь одну — гэ да гэ. Дэ — как дом, бэ — как вэ почти, вэ же почти как бэ, а вот жэ — та загадочна» (с. 165–166). Создаваемый героями алфавит — модель художественного универсума. Дом (буква «Д») соответствует «трехэтажной тошниловке» — «кубарэ», в которой разворачивается действие эпизода, а обретенная впоследствии «Жэ-буква» мотивирована разбитым точильным аппаратом Зынзыреллы (он же — Жижирилла). В контексте художественного мира романа, где одна смерть следует за другой, мотивация буквы «Г» виселицей вполне закономерна.

Граница между миром живых и мертвых у Соколова проницаема. Мертвые посещают живых, и в этом нет ничего сверхъестественного (те и другие воспринимают это как обычное явление):

Скорбно и Зимарь-Человеку жену губить, но и он от решения не отступается. Жаль тебя, он ей плачется, топить ведь везу. А не вез бы, она ему, шельма ветхая, совет подает, сколь годов, оглянись, вместе отбыто. Да вот то-то и оно, Зимарь сетует, столь годов, что терпеть тебя ни дня более не могу, опостынула. Но прошу, продолжает, в положенье мое войди и зла на олуха не держи особенно. Что уж там, она ему отпускает грех, вольному воля, охулки на руки не клади, только и ты, дружок, не обессудь: вероятно, обеспокою порой. Не обязательно, говорит, еженощно жди, ну а все-таки нет-нет да и загляну постращать (с. 209).

В романе смерть выступает как бытовое явление. «Умирать нам отнюдь не в диковину, а по изложенным выше причинам и надлежит» (с. 228), — говорит Илья Петрикеич. Герой может одновременно находиться по эту и по ту стороны границы. Рыбак Николай, например, «пока те деятели с дрекольем веским Николая у околицы ждут... с полмешком осетров серебристых и зеленых склизких линий приближается ходом к пригородам. Мол, поклон тебе, лубяной веселеющий град, исполать вам, высокие расписные тараканы терема. Приюти, говорит, град, на грядущую ночь убиенного недругами невезучего рыбака...» (с. 147). Герой называет себя убиенным до того, как его убийство совершилось. Илья Петрикеич, уже будучи мертвым, собирается отко-

пать свои костыли: «Вон как славно все обустройствается, Крылобылу я говорю, стало быть, завтра же надо бы их и отрыть. Стало быть, завтра же и отроем. <...> Точно, старый, зарей и отправимся, правда, заступы наточить бы, неточеными до Судилища проковыряемся: задернело, поди» (с. 260).

Эти примеры иллюстрируют пограничное состояние, в котором пребывает население Заволжья. Живя на границе между двумя мирами, герои сознают их существование и, пересекая Итиль, переносят опыт повседневной жизни на параллельное Итилю пространство Леты. При этом мифологическая природа реки неоднократно подчеркивается (в частности, фамилией лодочника-перевозчика — Погибель). Такая обратимость понятий в оппозициях «быт — святость», «жизнь — смерть» становится реализацией идиоматического заглавия романа, обозначающего сумерки с их размытостью границ и очертаний.

Отношение к смерти в «Между собакой и волком» неоднозначно и амбивалентно. Герои даже не прочь вступить с ней в особые отношения. Все егеря мечтают провести ночь с дамой по имени «Вечная жизнь», зная, что после этого умрут. Слезы по покойнику — не более чем элемент обряда:

Отзвеним неточеными, отболим кумполами дубовыми, отдурим и отпляшем, и отчалим однажды по утрию в Быгодождь. То-то пито будет во имя нас, то-то слез лито, то-то воротов понарвут друг другу приятели на девятый день. Прежде мы провожали, плывя в челноках шумно, а теперь другим пировать следом в стругах, нам же тихо лежать на переднем подошвой врозь (с. 194).

Примером многозначности образа смерти может быть описанный Ильей Петрикеичем морг:

Пора нам, следовательно, в театр. В зарослях особился, под номером раз, дом горбатый. Дом — не дом, а часовня из бывших с ампутированным крестом, и растенья белеющие, ивы что ли, склонились над ней, как анатомы. А табличка старинного начертания вам сообщала: анатомический театр (с. 171).

Устаревшее и неочевидное для современного читателя обозначение «анатомический театр» содержит два семантических компонента. Вначале актуализируется значение «театр». Сюда приходят герои, чтобы посмотреть «артистов» («Показывай давай артистов своих»

(с. 171), — говорит Илья санитару в морге) и получить «костюмы»: «Объяснял: поновой туалеты приносят артистам родичи, а обноски с испугу нередко не требуют. Выбрал я тогда себе галифе адмиральское голубое, парадное, выбрал в тот раз чиновничий шапокляк набекрень...» (с. 174). То, что это анатомический театр, становится понятно благодаря второму семантическому компоненту: дом с ампутированным крестом, над которым склонились деревья-анатомы, — мертвая церковь. На фоне балагурства Ильи Петрикеича, свойственного фольклорным сказаниям, такое описание морга делает его странным и страшным для читателя.

Нельзя не заметить, насколько последователен Соколов в реализации кромешного мира, описанного Д. С. Лихачевым:

Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором — босы, наги либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, рогащенные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, «мятутся меж двор», кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги, и т. д. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в «нормальном» мире.

Этот мир кромешный — мир недействительный. Он подчеркнута выдуманный. Поэтому в начале и конце произведения даются нелепые, запутывающие адреса, нелепое календарное указание. <...>

<...>

Изнаночный мир не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые «лучшие» объекты — мир богатства, сытости, благочестия, знатности⁶.

Обращение к этой концепции позволяет многое объяснить в поэтике «Между собакой и волком». В частности, становится понятно, почему герои напоминают святых (при этом их поведение далеко

⁶ Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 13, 16–17.

от благочестия), почему центральное место в их универсуме занимает «кубарэ», а функцию церкви выполняет морг, почему роман начинается с размывания временных координат: «Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний» (с. 143). Это «мир-наоборот», «мертвый» мир. В образе рассказчика Ильи Петрикеича обнаруживаются черты, характерные для антигероя кромешного мира: «Антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни»⁷. Зынзырелла действительно во многом — герой амбивалентный: он балагур и бродяга, собирает милостыню, распевая песни в поездах, его речь пересыпана непристойными куплетами и стишками: «С дурындой грызусь, частушки ей вспоминаю смачные. Девки спорили на даче, у кого чего лохмаче, оказалось, что лохмаче у хозяйки этой дачи. Заливается — колокольчиком» (с. 231).

Было бы несправедливо говорить о полной реализации «кромешного мира» в романе XX в. Между тем выявление его отдельных черт в «Между собакой и волком» объясняет мрачноватую веселость и гармоничный разлад, которые царят в романе, — ведь мир-наоборот последователен и целостен. При этом следует учесть, что гротеск и фантазмагоричность часто вырастают из реальной почвы. Перенесенные в пространство речевой стихии Ильи Петрикеича, они начинают осознаваться как элементы мира, «вывернутого наизнанку»: церковь превращается в морг согласно советской практике.

Функционирование мотива смерти характерно также для стихотворных глав романа — «Записок запойного охотника», принадлежащих перу Якова Ильича Паламахтерова. Во многом они повторяют и обыгрывают события, описанные Ильей Петрикеичем в «Зайтильщине». В стихах охотника встречаются описания гибели персонажей, о которых повествовал Зынзырелла:

Утром смотрим — летит Коля-Николай:
Костыли — как два крыла над головой.
Обратился, бедолага, в сокола:
Перепил. И боле не было его.

(с. 193)

Нередко в них встречается описание пограничного состояния между жизнью и смертью:

⁷ Там же. С. 17.

Ты — бродяга, ты — странник,
Лохмотник хромой.
Странен край твой на грани
Меж светом и тьмой,

(с. 213)

и приход покойников «с того света»:

Кого это там еще Бог дает —
С лампадою, на коньках...
Никак Аладдин Батрутдинов идет,
Татарина шлет Аллах.

<...>

Проваливай, конек-горбунок,
Ты есть наважденье, хворба души,
Батрутдинов сто лет как йок.

(с. 189)

При этом о трупe покойного говорится как о живом человеке:

Упал в промоину, катясь в кино,
И хоть vyplыл, да через год:
В карманах чекушка и домино,
И трачен рыбами рот.

(с. 189)

Момент смерти здесь не зафиксирован — обнаружение тела через год после гибели приравнено к его самостоятельному выходу из воды с чекушкой и домино в карманах.

Наличие границы между двумя мирами провоцирует обращение Якова Ильича к ситуации ее перехода:

Перейду. Непостижимо.
Покрутился — и уж нет,
На души моей обжимок
Набрeдет слeпой рассвет,
И под брань моих бобылок,
Чубуром жмыгуя хвощ,
Тела белого обмылок
Повлекут на Быдогощ.

(с. 226)

Здесь, по-видимому, осмысляется момент смерти, но переход в сознании Паламахтерова связан также с прорывом к подлинному художественному высказыванию. Последняя «Ловчая повесть» (цикл «Ловчих повестей» написан от третьего лица некой высшей повествующей инстанцией, проникающей в сознание Паламахтерова) — это описание усилия Ильи Петрикеича, направленного на преодоление границы между жизнью и смертью:

Перейти, перейти, фантазирует он, обернуться знобящим дождем Брюмера и повиснуть над бутафорским хламом предместья, над некой донельзя заштатной верстой... <...> ...и длиться, усугубляя кутерьму перепутий, проволоч и портя вид старомодных — некогда бальных, а ныне присутственных — фраков и шляп огородных чучел, вороньих пугал и остальных персонажей (с. 259).

При этом в момент, когда переход происходит, герой обнаруживает себя мертвым:

Нужно энергичнее думать, подчеркивал он, какую-то определенность в уме выковать, постоянно — тут он решал остановиться, имея в виду непременно найти замену тому неловкому слову, что готовилось уже завершить фразу, но остановиться не успевал, и слово срывалось, выскакивало — всякий день, говорил Яков Ильич, *выковывать*. Странное, отзывающееся чревоуещанием, оно повисало в полутемном пространстве рядом разновеликих литер, болезненно светившихся коптящим фотогеновым излучением, и, будучи начертанным, оказывалось еще непрошенее произнесенного. В волнении Яков Ильич рассматривал его и совсем неожиданно — ведь снег еще не выпадал — обнаруживал себя лежащим в розвальнях ногами вперед, а голова свисала и даже волочилась... (с. 257)

Символическая гибель художника (Паламахтеров на протяжении романа иронично позиционируется как художник, писатель и поэт) в момент поиска адекватного эстетического высказывания вносит новый — модернистский — поворот в развитие лейтмотива смерти, превращая смерть из трансцендентного опыта в текст.

Мотив смерти, как видим, пронизывает художественный мир романа, делая его в некотором роде безысходным: умирая, герои продолжают жить на кладбище Быдогощ и одновременно среди живых, навещая их в ожидании Страшного суда. Таким образом, при сохране-

нии христианской парадигмы в «Между собакой и волком» реализуется преимущественно языческое мировидение. Вот почему жанровое определение «мортиролог», данное автором, представляется на редкость удачным. «Мортиролог», как уже отмечалось, содержит первоначальное и привнесенное автором значения. Сохранение всех их оттенков и претворение в самостоятельные сюжеты — принцип работы Соколова со словом, высказыванием, образом. Три комплекса глав, из которых состоит роман, создают три способа реализации образа смерти, что придает тексту множественность смыслов.

Разве для того, чтобы считать себя живым,
нужно непременно сидеть в подвале, имея
на себе рубашку и больничные кальсоны?
Это смешно!

М. Булгаков
Мастер и Маргарита

Уршуля Трояновска
Краков, Польша

«Живое» и «мертвое» в небинарной модели мира: избранные рассказы Елены Долгопят

Приведенные слова Азazelло из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» определяют дальнейшее существование его главных героев. Маргарита и ее возлюбленный не знают, что жизнь не ограничивается ни материей, ни законами физики. Только оказавшись в другом измерении, по ту сторону знакомой им жизни, они понимают, что человеческое существование неоднозначно и намного сложнее, чем обычно кажется, а смерть не означает вечного исчезновения. Это лишь переход в другое пространство.

Подобную мысль провозглашает в своих произведениях А. Платонов¹, о чем свидетельствует, например, наделение рыбака, героя романа «Чевенгур», огромным интересом к смерти. Рыбак «втайне... вообще не верил в смерть, главное же, он хотел посмотреть — что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла»². Непреодолимое желание разгадать тайну жизни и смерти приводит героя к попытке

¹ Как известно, на творчество А. Платонова, а также на его отношение к проблеме смерти повлияла философия Н. Федорова, который провозгласил, что «смерти нет», и верил в возможность будущего воскрешения умерших.

² Платонов А. Чевенгур // Собрание сочинений: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 8.

«пожить в смерти и вернуться» — он бросается с лодки в озеро. Вера в возможность общения с мертвыми и в их будущее воскрешение рождает в платоновских персонажах своеобразное отношение к смерти. Герои разговаривают с мертвецами, не страшатся их и относятся к ним с большим уважением («Все мертвые — это люди особенные»³; «Мертвые — это тоже люди»⁴).

Подобный интерес к тайнам существования испытывают герои рассказов Е. Долгопят. В какой-то момент в мире обыденности «возникает разрыв»: «Человек приезжает или забредает в обычное место, а оно оборачивается необычным... загородное кафе на самом деле — временное местопребывание умерших, а они и не подозревают, что умерли...»⁵ Странность, необъяснимость поступков героев «как бы существует над сюжетом, разворачивающимся во вполне реальных обстоятельствах. Герои ходят на службу, нянчат детей, моют посуду, стараются по мере возможности обустроить свой быт... а “там, в блаженствах безответных”, уже составлен сценарий их жизни»⁶. В жанровом отношении прозу Долгопят обычно определяют через ее отношение к фантастике, детективу и мелодраме, но «все эти упоминания требуют слова *якобы*»⁷. Сочетание реальности и фантастики, дополненное «негромкостью» и замедленностью повествования, составляет, по мнению критиков, главную особенность поэтики Долгопят⁸. На связь ее произведений с прозой А. Платонова указывает С. Костырко, называя один из рассказов («Март») «постплатоновским»⁹. Это определение дает ключ к пониманию проблемы смертности в творчестве писательницы.

Одним из центральных в прозе Долгопят является вопрос места и способа существования человека во Вселенной. Ее герои, подобно Мастеру и Маргарите, приходят к пониманию того, что жизнь не всегда связана с материей (рубашка, кальсоны). Нахождение в других измерениях подчас куда более реально, чем существование в повседнев-

³ Платонов А. Котлован // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. С. 353.

⁴ Там же. С. 356.

⁵ Фрумкина Р. Тушь, перо [Рец.: Долгопят Е. Гардеробщик. М.: РИПОЛ классик; Престиж книга (Живая линия), 2005] // Знамя. 2006. № 11. С. 210.

⁶ Там же. С. 211.

⁷ Там же.

⁸ Костырко С. Пазл. По ходу чтения // Частный Корреспондент. 2011. 24 янв. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/pazl_po_hodu_chteniya_21961. Загл. с экрана.

⁹ Там же.

ности¹⁰. Это не означает, что материальный аспект бытия не имеет для человека никакого значения. Напротив, в рассказах Долгопят показана связь человека с миром вещей¹¹. В пространстве героев вещи являются частью человеческого «я». Они служат доказательством существования, которое, будучи величиной многозначной и неопределенной, без участия вещей далеко не безусловно. Вещи хранят *память* о прошлом, и она, как я попытаюсь доказать, означает для героев *жизнь*.

Память тесно связана с чувствами, которые у Долгопят всегда означают единственную подлинную ценность. Окружающий героя мир может оказаться иллюзией или чьим-то воображением. Человек не знает, кто он и как ему жить, он блуждает между разными пространствами и измерениями жизни, ищет свой путь и место во Вселенной. Единственное, что не подвергается сомнению, — это его чувства¹². Даже вызванные фантазией или ложью — они всегда настоящие.

Героиня рассказа «Репетитор» факт различий между собственными и чужими воспоминаниями ощущает как болезнь: «Моя болезнь заключается в разнице между тем, что я помню о себе, и тем, что помнят обо мне другие. То, что в моей памяти, — полно звуков, запахов, живой жизни. То, что в их, — мертво для меня»¹³. Светлана твердо знает, что реальность — это *ее* воспоминания, поскольку только они вызывают чувства. В то же время ее отчим заявляет: «Человеческая память — опасная штука, опасные шутки может шутить с человеком»¹⁴. Этим он защищает так называемую «объективную реальность». Человек легко доверяет памяти, которая часто может его обманывать. Вместе с тем то, чего не помнит героиня, даже если узнает об этом от других, не вызывает у нее никаких чувств, потому что мертво.

Потеря памяти сравнивается со смертью в рассказе «Кофе». Текст состоит из трех частей, каждая из которых соответствует чашке кофе,

¹⁰ См., например: Долгопят Е. Повествование о двух встречах // Знамя. 2007. № 3. С. 38–72. Анализ этого произведения см. в нашей работе: Trojanowska U. W poszukiwaniu żywego słowa. Problem komunikacji w wybranych opowiadaniach Jeleny Dołgopiat // Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej. Kraków, 2010. S. 377–385.

¹¹ См.: Trojanowska U. Przedmiot “wyzwalający” i “zniewalający”. O znaczeniu rzeczy w opowiadaniach Jeleny Dołgopiat “Architektura” i “Rola” // Tekst — Rzecz — Egzystencja w literaturach słowiańskich. Katowice, 2009. S. 161–169.

¹² Подробнее об этом см. в нашей статье: Trojanowska U. Poszukiwanie wolności w cyberpunkowej rzeczywistości opowiadania “Exit” Jeleny Dołgopiat // Pamięć serca. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany Danucie Piwowarskiej. Kraków, 2008. S. 179–186.

¹³ Долгопят Е. Репетитор // Долгопят Е. Гардеробщик. М., 2005. С. 299.

¹⁴ Там же. С. 295.

выпитой героем в детстве, юности и зрелости. Они символизируют три важных этапа в его жизни, три остановки на жизненном пути, который может восприниматься как путешествие к смерти. Каждый момент потери памяти, вызванный чашкой кофе, приближает героя к финалу, показывает ему, чем явится смерть, если он не найдет ответа на ключевой вопрос. Смысл произведения можно выразить фразой «Memento Mori!» («Помни о смерти!»). Беспамятство заставляет героя задуматься над сутью существования, о чем в повседневной жизни ему размышлять не приходилось.

Когда маленький Ваня впервые пьет кофе, он видит в белой хрупкой чашке угрожающую, темную глубину: «Ваня смотрел в черное, как в бездну»¹⁵. И он падает туда, чтобы очутиться в пустоте: «Он пошевелил пальцами. Ничего. Будто не он проглотил кофе, а кофе проглотил его, вместе с именем и всей прошлой жизнью.

<...>

<...> Он не знал, куда он хочет. Ему было страшно на чужой кухне, с чужим человеком. В пустоте» (с. 85).

Возвращение к жизни, т. е. возвращение памяти, равно пробуждению: «Мальчик проснулся оттого, что вспомнил, кто он. <...> Вся его маленькая жизнь к нему вернулась» (с. 86). Ваня упивается ею, восхищается воспоминаниями и мелочами жизни, которые кажутся ему «сказочными новогодними блестками» (с. 86). Из-за страха, что вновь упустит воспоминания и жизнь от него ускользнет, он никогда не пьет кофе.

Очередную попытку он делает в восьмом классе, рассказав друзьям о произошедшей с ним после чашки кофе амнезии. И снова после того, как кофе выпит, «вся жизнь провалилась в небытие, как будто бы никогда и не была» (с. 87). Смерть отождествляется для Вани с пустотой. Ему кажется, что он один во Вселенной: «Вдруг за дверью кафе окажется черная космическая пустота и ты в нее провалишься и полетишь — в вечность» (с. 88).

Страх смерти персонифицирован в образе человека, которого мальчик боится увидеть. Он надеется, что ему удастся разминуться с незнакомцем — нужно лишь не поворачиваться и не двигаться с места: «Он боялся оглянуться. Он понимал, что за спиной угол, глухие стены, но вдруг там дверь, в этом углу? Она открыта. Стоит кто-то в проеме и смотрит. Он чувствовал лопатками сквозняк из две-

¹⁵ Долгопят Е. Кофе // Новый мир. 2011. № 10. С. 84. Далее цитаты из рассказа «Кофе» даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ри и представлял хорошо этого человека, который глядит ему в спину. Плохо выбритый, белобрысый, с наглыми светлыми глазами, в рабочем замызганном халате» (с. 87). Но небытие уже охватило его, память пропала, даже лицо Вани напоминает лицо мертвеца, точнее — отражение самой смерти, с чем ассоциируются черные, пустые глаза. Кафе закрывается, и мальчик оказывается в чужом мире — забытье переносит его в другое измерение. Одиночество и грусть вызывают вопрос: «Зачем я здесь?» (с. 88).

Эта часть рассказа насыщена символами. Необходимость выбора жизненного пути запечатлена в сцене на перекрестке. Над ним горит желтый сигнал светофора: «...мальчик откуда-то знал, что этот огонь не разрешающий и не запрещающий — предупреждающий: можешь идти. Но есть опасность» (с. 88). Ваня продолжает путешествие, а его поиски кажутся вознагражденными какой-то таинственной силой. Как в сказке, вначале знакомая из прежней жизни музыка указывает верное направление, а затем он находит в сумке предметы, с помощью которых оказывается там, где нужно. Музыка, по-видимому, символизирует скрытый от героя смысл жизни. Ваня чувствует, что этот смысл ему знаком, но не может вспомнить, в чем он заключается. Тем не менее смысл жизни существует — его нужно лишь отыскать. Обнаруженная в сумке сигарета позволяет закурить на остановке и породниться с курящим водителем, а пятак — заплатить за проезд в автобусе.

Путь Вани, несомненно, верный, поскольку автобус беспрепятственно минует все перекрестки на угрожающем, но не запрещающем желтом сигнале светофора. Доехав до конечной остановки, герой попадает на крышу многоэтажного дома, где, смотря на город внизу, отчетливо сознает свою ничтожность в огромном мире. Он чувствует себя «пылинкой без значения и смысла» (с. 89). Это состояние (перед героем опять встают вопросы: «Когда я родился? Кто мои родители? Зачем я здесь?») вызывает больший страх, чем физическая смерть, которая кажется освобождением от мук. Она открывает новые измерения, делает возможным переход в иную реальность. Такое понимание смерти оправдывается — она приносит герою спасение, так как шаг в бездну возвращает ему память. Как и в первый раз, жизнь приходит к Ване на рассвете, вместе с пробуждением: встает новый день, свет торжествует над тьмой. Герой словно рождается заново и понимает, что дальнейшая жизнь ему даруется для того, чтобы он нашел ответ на вопрос о цели своего пребывания в мире. Забыть об этом не позволяет музыка — «точка его беспомыслия» (с. 90), которую он слышал в ту ночь и которая продолжает звучать. Ваня больше не пьет кофе,

но знает о нем всё. Он ищет «объяснение своему опыту», надеется, что «кто-то пережил подобное и сумел объяснить, растолковать» (с. 90). На помощь герою никто не приходит, впрочем, в этом нет ничего удивительного — нельзя рассчитывать на чужой опыт.

Третью чашку кофе герой выпивает за неделю до своего сорокапятилетия. На это он идет сознательно, тщательно выбирая кафе. Подобно герою «Чевенгура» Иван отправляется в смерть, чтобы понять нечто важное. Им словно движет желание подвести итог жизни, повторить свой опыт, встретиться с собой прежним. После очередной потери памяти герой вновь слышит музыку, которая словно испытывает его: «Тихая, едва слышная музыка проскальзывала в сознание без спросу, она как будто что-то знала о нем. <...>

<...>

<...> ...И музыка вновь проскользнула в мозг. Что-то она там считывала в его сознании, разглядывала, чего он не видел, не знал, не подзревал» (с. 91). Можно предположить, что герою предстоит «экзамен», и музыка должна установить, что он понял, в чем заключается смысл жизни, нашел он свою цель или нет.

На этот раз спасение героя от пустоты и отчаяния воплощено в женщине, чье лицо ему кажется знакомым. Он верит, что поезд, на который она садится, — это «корабль, который увезет его на его планету. Домой, на родину» (с. 92). Ивану кажется, что женщина знает о нем больше, чем он сам, она раскроет ему тайну его жизни: «И еще ему казалось, что она тоже его знает. Гораздо лучше его самого, может даже подсказать, объяснить, что он из себя представляет. Она знает его жесты, привычки, его манеру улыбаться и думать. Весь он — в ней» (с. 92).

Эта надежда, однако, не оправдывается. Герой просыпается в вагоне и как только к нему возвращается память, женщина становится для него чужой. Предположение, что человек может рассчитывать на одиночество, что другой о нем кое-что знает, — иллюзия. Даже близкие Ивану люди не знают о нем главного: «Главное он и сам не знал. Ни о ком. От этого бывало одиноко» (с. 94). Всего просто нельзя узнать, потому что жизнь (и смерть) — это тайна, а задача человека — жить так, чтобы смерть не захватила его полностью, не проглотила. Смерть следует воспринимать как переход в другое измерение, не менее интересное и загадочное, чем «реальное». Вопрос, которым завершается рассказ, еще раз подчеркивает значение постоянных поисков истины.

Необычную форму получает сравнение смерти с потерей памяти (а значит, жизни с самой памятью) в рассказе «День рождения». В день своего тридцатилетия Ира мучительно сознает, что старость неминуе-

ма. Она даже не хочет просыпаться: «Можно закрыть глаза и притвориться, что сегодня еще не наступило, длится вчерашний день, и ей двадцать девять — на веки вечные»¹⁶. Желание героини исполняется после того, как она принимает таблетку из подаренной стариком в кафе коробочки с надписью: «...показания к применению: острое нежелание стареть». Действие препарата обнаруживается год спустя, когда, проснувшись в очередной день рождения, Ира не может вспомнить последних двенадцати месяцев своей жизни. Она даже не узнает маленького сына. Наконец-то сбывается ее мечта: «Хотелось закрыть глаза и притвориться, что новый год ее жизни еще не наступил, что ей все еще двадцать девять, что она так и будет молодой и легкой, стремительной, умной, быстрой на язык, и мужчины будут поглядывать на нее внимательными глазами, и теряться под ее насмешливым взглядом. Всегда, до самой смерти».

Ира ничего не помнит из того, что с ней случилось после двадцати девяти лет. Каждый прожитый год она забывает в день своего рождения, т. е. не живет на самом деле, а лишь существует в странном, «мертвом» сне или в некоем замкнутом временном пространстве. Она не стареет, ее тело не меняется:

Не только память ничего не хотела помнить сверх двадцати девяти лет. Весь организм ничего не хотел помнить. Шрам от пореза исчезал. Выданный зуб оказывался на месте. Ира не старела. Проходил год, и она вновь просыпалась двадцатидевятилетней. Волосы не седели. Морщины не появлялись. Сын рос, Витя стал лысеть, отрастил брюшко, весь мир старел, но Ира не менялась. Весь мир уносило от нее течением времени. И когда-нибудь, — она знала, что так будет, — умрет Витя, и даже сын умрет, и дети его умрут, и на планету вернутся динозавры, а она все так же будет молода и ничего не вспомнит из прошедшей тысячи лет, потому что тысяча лет пройдет мимо нее.

Отсутствие памяти-жизни заставляет Иру сомневаться в собственном существовании: «Ей казалось, что не она забывает. Ей казалось, что Вселенная не хочет ее помнить. Ира стояла под темным небом, но как будто бы ее здесь и не было. Ни здесь, у подъезда, и нигде во всем мире. Человек несуществующий». Интересно, что таким обра-

¹⁶ Долгопят Е. День рождения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rekaoka.livejournal.com/46877.html?thread=365853>. Далее цитаты даются по этому ресурсу без указания ссылок.

зом день рождения превращается в ежегодный день казни. Сознание неминуемой смерти, которая придет вместе с наступающим утром, чувство одиночества и внутренней пустоты вызывают слезы героини. Старение уже не кажется таким страшным.

Память начинает возвращаться, когда Ира входит в кафе, где много лет назад встретила таинственного старика. «Совершенно точно это всё уже было с ней. Это кафе, эта белая чашка, этот старик, этот разговор». История Иры описывает круг и возвращается к исходной точке. Героиня принимает «успокоительную» таблетку, подаренную незнакомцем, и на следующий день просыпается на десять лет старше. К ней вернулась жизнь. Память возвращает все пережитые годы, которые «помнила Ира, конечно, кое-как, — все мы помним кое-как нашу жизнь. Но все-таки бесследно она не проходит».

Еще сильнее органическая связь памяти и жизни акцентирована в рассказе «Путь домой». С ним созвучны рассуждения Ж. Бодрийяра о реальности и симуляции. «Иллюзия больше невозможна, потому что больше невозможна реальность»¹⁷, — утверждает философ. И далее: «...если практически невозможно отделить процесс симуляции в силу инертности реального, которое нас окружает, то верно и обратное... а именно: теперь невозможно отделить и процесс реального, или доказать реальность реального»¹⁸. Модель мира уже не подчиняется бинарным оппозициям, и поэтому нельзя противопоставить иллюзию реальности. Реальность и симуляция неразличимы, иллюзия способна вызвать настоящие последствия¹⁹. Точно так же оппозиция *жизнь* — *смерть* теряет смысл.

Подобное мы наблюдаем в рассказе Долгопят²⁰. Подземный мир, в котором приходится жить герою (он создан якобы для спасения людей после того, как изменения климата сделали жизнь на Земле не-

¹⁷ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml. Загл. с экрана.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Бодрийяр объясняет это на примере инсценированного ограбления. Даже если налет на банк будет совершен при использовании безопасного оружия-игрушки, «сеть искусственных знаков безнадежно перепутается с реальными элементами (полицейский в самом деле выстрелит без предупреждения; клиент банка потеряет сознание и умрет от сердечного приступа; вам реально заплатят выкуп фальшивыми деньгами), короче говоря, вы против своей воли сразу окажетесь в реальном...» (Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция).

²⁰ Долгопят Е. Путь домой // Долгопят Е. Тонкие стекла: повесть и рассказы. Екатеринбург, 2002. С. 53–90. Далее цитаты из рассказа «Путь домой» даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

возможной), в финале оказывается единственной реальностью. Противопоставление «здесь» и «там», все время совершаемое героями, не имеет никакого смысла — «там» не существует²¹. Герои помнят свою прежнюю жизнь «там», до катастрофы, в результате которой оказались под землей. Они скучают по своим родным, оставшимся «наверху», разглядывают редкие фотографии и много вспоминают, пытаются организовать новую жизнь «здесь». Сережа не может забыть о счастливом пребывании в бабушкином доме, мечтает о том, что настоящая жизнь в «дополнительных пространствах» ему только снится и однажды он проснется. Он декларирует веру в «жизнь там, наверху» (с. 66), не хочет мириться с гибелью близких: «В нашей газете даются еженедельные сводки о состоянии климата наверху (мороз, при котором человек, даже закутанный в три волчьих шубы, мгновенно застывает в лед). Но я упрямо знаю, что вы живы в нашем маленьком домике, что гудит огонь в печи — обо мне, — и яблони черные не мертвы под снегом, а спят» (с. 70).

Любимым занятием Сережи становится компьютерная игра «Путешествие на луну». Ее задача — создание новых миров во Вселенной. Сережа хочет создать мир своего «чудесного прошлого», пытается хотя бы в виртуальной действительности восстановить всё, что так любил:

Доктор Фаустус искал мгновение, в котором захотел бы жить вечно. Сережа достиг такого мгновения в семнадцать лет и не хотел верить, что не сможет в нем удержаться. Ему все приходилось по душе: и время, в котором он жил, и место, и дожди с января по март. Он любил свой маленький город, в нем слышались поезда в любой точке, любил вечера в доме, когда бабка вяжет, а мать молчит, и их лица освещены электричеством (с. 54).

Но мальчик вынужден осознать, что сам он лишь персонаж кем-то выдуманного мира. Это выясняется из-за ошибки, совершенной творцом. Даже память, воспоминания героев — плод чьего-то воображения:

²¹ Здесь возможна ассоциация с романом В. Набокова «Приглашение на казнь». В случае Цинциннаты «там» неотличимо от «здесь», поскольку они принадлежат тюремному миру, от которого можно освободиться только через пробуждение, т.е. — смерть. Организация пространства в романе подтверждает бессмысленность существования этой бинарной оппозиции. Казалось бы, свободные перемещения героя неизменно приводят его обратно в камеру.

На дискете... огромный блок информации — список всех жителей подземного царства с их прошлым. Мое прошлое — моя тайна — изложено во всех подробностях. И прошлое Брумбергов, и прошлое Груши. Кстати, она свое прошлое выдумала, не было никакой бабки — дежурной по метрополитену, а была мать — учительница... Ты понимаешь, что никакой разницы нет? (с. 89).

Сережа уже не знает, когда на самом деле началась его жизнь, что с ним происходило до остановки поезда под землей (может быть, только тогда все и началось), но открытие ужасной истины по сути ничего не меняет: «От прошлого, даже вымышленного, никуда не денешься, оно существует. Более того, для меня оно — единственная реальность, якорь, надежда — будущее! То, ради чего можно жить и можно умереть» (с. 90).

Единственная настоящая ценность — это память. Все остальное не имеет значения. Тот факт, что домик с садом, якобы принадлежащий герою, является вымыслом, не меняет чувств Сережи, а значит, он не менее реален, чем несуществующий репетитор из одноименного рассказа. Смерти как таковой нет, т. е. ее нельзя противопоставлять физической жизни. Если есть память и чувства, значит, есть жизнь²². Если же человека окружает и наполняет пустота — он мертв, несмотря на то что физически существует. Отрицание бинарных оппозиций как универсального способа восприятия и описания мира позволяет рассматривать творчество Е. Долгопят в контексте эстетики постмодернизма.

²² Такое понимание проблемы жизни и смерти в рассказе Е. Долгопят близко мысли Н. Федорова о том, что смерть — это потеря памяти об умерших предках. Пока о них помнят — они живы.

Т. И. Хоруженко
Екатеринбург

Проклятие бессмертия в цикле Генри Лайона Олди «Бездна голодных глаз»

Явление смерти волновало человечество с древнейших времен. В мифах она интерпретировалась как наказание за проступки человека. Жизнь после смерти расценивалась архаическим сознанием двояко: достойные продолжали жить вечно в радости (достаточно вспомнить германо-скандинавскую Вальгаллу), а недостойные отправлялись в мрачное подземное царство, где их души находились бессрочно (Хель скандинавской мифологии). Бессмертием обладали лишь боги и небольшой круг героев, которые награждались им как даром (например, Геракл или души славных воинов, пирующих в Вальгалле).

В мифологии, а через нее и в фольклоре смерть и бессмертие чаще всего закреплялись в качестве атрибутов за определенными персонажами, предметами или даже сторонами света (так, для европейской традиции характерно восприятие запада как несущего смерть, а востока, напротив, животворного).

Жизнь и смерть неразрывно связаны с проблемой творения мира, Хаоса и Космоса и находят свое отражение в космогонических мифах. Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» указывает на то, что «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой ми-

фологии, в том числе и архаической»¹, «превращение хаоса в космос оказывается переходом от тьмы к свету, от воды к суше, от пустоты к веществу, от бесформенного к оформленному, от разрушения к созиданию»². Однако борьба Хаоса и Космоса не завершается актом творения, а продолжается в течение всего существования мира. Наиболее последовательно это отражается в мифах Скандинавии, где во время Рагнарек гибнут не только люди, но и боги, что ставит под сомнение саму идею бессмертия. Однако в любой мифологии мир после катастрофы вновь восстанавливается, рождается заново.

Проблема смерти и бессмертия — одна из ключевых в произведениях фэнтези, связанных с мифологией генетически. Однако авторы фэнтези предлагают свою интерпретацию этой проблемы. Так, во «Властелине Колец» Дж. Р. Р. Толкина смерть и бессмертие дифференцируют две расы: эльфы не способны умереть от старости — их можно лишь убить, люди же смертны. Концепция смерти как дара разворачивается в «Сильмариллионе» — своде легенд, созданных английским филологом. В картине мира Толкина смерть изначально была «Даром Свободы» Эру, Творца, людям. Одним из этих Даров Свободы является

то, что люди лишь малое время живут живой жизнью и не привязаны к Миру, а после смерти уходят — куда, эльфам неизвестно. Эльфы же остаются до конца дней, и потому их любовь к Земле и всему миру более ясна и горька — и с годами все горше. Ибо эльфы не умирают, пока жив мир, если не убиты или не истомлены скорбью (а они подвержены этим мнимым смертям); и годы не уносят их сил, просто некоторые устают от десятков тысячелетий жизни. А умерев, они собираются в чертогах Мандоса в Валиноре, откуда могут в свое время возвратиться. Но сыновья людей умирают по-настоящему и покидают мир; потому они зовутся Гостями или Скитальцами. Смерть — их судьба, дар Илуватара, которому с течением времени позавидуют даже Стихии³.

Однако Зло извратило этот дар, превратив его в ужас и страх. Таким образом, в текстах Толкина, пожалуй, впервые возникает тема смерти как дара.

В дальнейшем эта идея развития не получила. Бессмертие превратилось в атрибут эльфов, столь же необходимый, как лук со стрелами.

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 205.

² Там же. С. 206.

³ Толкин Дж. Р. Р. Сильмариллион: [фантаст. роман]. М., 2009. С. 34–35.

При этом эльфы Толкина не стремились преодолеть бессмертие, которое не было абсолютным (эльфам ведома смерть, хотя и не от старости). Аналогичную тенденцию можно наблюдать в произведениях других авторов.

В конце XX в. в литературе фэнтези сложилась иная ситуация: с одной стороны, бессмертие стало почти абсолютным; с другой — оно начало тяготить героев. Подобные «отношения со смертью» впервые отмечены у персонажей-вампиров, вошедших в моду в конце прошлого века. Эта тенденция сохраняется в популярном цикле «Сумерки»: вампиры устают от бессмертия, а люди, напротив, стремятся к вечной жизни. Кроме того, свой отпечаток на фэнтези 1990-х гг. наложила эпоха постмодернизма с его этическим релятивизмом и игровыми стратегиями. Смерть перестает быть ужасом, а бессмертие — вожденной мечтой. Происходит ценностное перекодирование этих категорий.

В предлагаемой статье мы обратимся к отечественному варианту борьбы с бессмертием — прозаическому циклу «Бездна голодных глаз» харьковских писателей Д. Громова и О. Ладыженского, объединившихся под псевдонимом Генри Лайон Олди.

Ключевой в серии романов является проблема смерти и бессмертия. Можно говорить о том, что дихотомия «жизнь—смерть» лежит в основе устройства мира, создаваемого в данном фэнтезийном цикле. Герои «измеряются» количеством жизни и смерти, и быть смертным почетнее, чем бессмертным: «Право на смерть. Все — кроме нас. Мы не имели. Мы — бесы. Бессмертные. Иногда — гладиаторы, иногда — рабы на рудниках. Низшая каста. Подонки», — говорит о себе один из бессмертных персонажей романов⁴.

Предмет нашего рассмотрения — три романа из указанного цикла: «Живущий в последний раз» (1992), «Сумерки мира» (1993) и «Восставшие из рая» (1996). Они определяют основной сюжет всей серии. Обратимся вначале к первым двум произведениям. В них изображен единый мир с позиций *смертного и не-умершего и девятикратно живущего, почти бессмертного*.

В мире, который авторы предлагают читателю, люди оказываются потомками бесов, Пустотников и людей. Исходная иерархия общества выстраивается с учетом «права на смерть». Выше всех стояли люди, следом шли Пустотники, ниже — бесы: «Сами они называли себя —

⁴ Олди Г. Л. Дорога // Олди Г. Л. Бездна голодных глаз: Фантастические произведения. М., 2004. С. 10. Далее цитаты из произведений Олди даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

“бесы”. Слово “бессмертные” слишком длинное. Вот они и сокращали его...» («Сумерки мира», с. 194).

Бесы были гладиаторами, «манежной пылью», или работниками рудников. Их нахождение на низшей ступени социальной лестницы объясняется отсутствием права на смерть. Уже в исходной иерархии, определяющей мир Олди, традиционные представления о жизни и смерти перевернуты. Если мифологические герои становятся бессмертными в награду за свои подвиги, то в мире Олди невозможность умереть оказывается проклятием. При этом в двух первых романах представлены два типа бессмертия и два способа его преодоления: *бессмертие живых* — *бесов* и *бессмертие мертвых* — *варков* (аналога вампиров). Если бесы не нуждаются в искусственном продлении жизни, то варкам, чтобы жить вечно, необходимо пить кровь. Смерть, таким образом, как и жизнь нуждается в поддержании (для варков жизнь длится в смерти).

По мнению Е. Головина, «необходимо различать типы бессмертия, что также не очень просто. Есть бессмертие и есть неопределенное продолжение жизни. Это совершенно разные вещи»⁵. Если следовать данной логике, то бесы — это «чистое» бессмертие, поскольку они лишены возможности умереть. Единственный способ покончить с собой для «беса» — шагнуть в Бездну голодных глаз. В мире Олди эта Бездна, или «ничто», служит аналогом хаоса как основы существования варков. Варки противопоставлены бесам. Это «живая смерть», мертвые, питающиеся кровью, чтобы жить. В терминах Е. Головина они обладают «неопределенным продолжением жизни»:

— Кто те, кого зовут варками? Кто они?! — Это смерть, мальчик... Но не смерть живых. Это живая смерть. Это — та сторона мрака. Это — сумерки мира («Сумерки мира», с. 195);

...Что ждет в нашем мире варка? — судорожно мечущегося в поисках крови, круг за кругом, всю свою бестолковую вечность... («Живущий в последний раз», с. 418).

Бессмертные и Пустотники стали богами для людей, а от союза смертного и бессмертного родились Девятикратные — люди, способные умирать и наутро возрождаться девять раз. От соединения Пустотника (он способен обращаться в Большую Тварь) с животны-

⁵ Головин Е. Правда и ложь бессмертия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://golovin.evrazia.org/?area=works&article=45>. Загл. с экрана.

ми появились оборотни, «изменчивые». В рассматриваемых романах Олди именно эти потомки богов оказываются главными героями и противниками варков. Сами же бесы покидают мир, сначала преодолев бессмертие временем, а затем жертвуя собой ради жизни других:

Есть за Брташем штоленка заброшенная. На нижнем ярусе зал там большой — в него все и ушли. Вас ведь сотен пять, а нас и того меньше будет... Камнем обросли, в камень спрятались, камнем стали... От Вечности только в камень прятаться. Запоминай, Кастор, может и пригодится когда... Не могли жить больше, и не жить не могли. Теперь сидят, Время на зуб пробуют («Сумерки мира», с. 264).

В дальнейшем бесы восстанут, чтобы закрывать двери в Бездну голодных глаз, т. е. спасти мир от хаоса:

...Бес вместе со своей зловещей ношей рухнул в Бездну. Небытие покатало на языке бессмертный зародыш, и вздрогнула Бездна, ощутив в себе чуждую, невозможную, смертельно опасную для нее Жизнь; вздрогнула — и выгнулась в судороге, колебля пространство и время... («Сумерки мира», с. 334)

В бесах, подчеркивают авторы, нет смерти, поэтому их кровь для Не-Живущих — яд.

Пустотники же, которые не были лишены смерти изначально, просто умирают. Но последний из оставшихся в живых Пустотников, Даймон, видит Бездну голодных глаз и пишет книгу знания Бездны, которая в скором времени начнет вершить судьбы людей, превратившись в почти бессмертную «Зверь-Книгу».

Основу сюжетов Олди, как видим, составляет противоборство жизни и смерти, хаоса и космоса, а победа смерти означает возможность жизни. В типологическом плане произведения этого цикла воспроизводят инициальные обряды, основанные на смерти и воскрешении иницируемого. Еще Дж. Фрэзер указывал на то, что у первобытных племен обряды инициации чаще всего сводились к «умерщвлению» и «воскрешению» участников обрядов⁶. Структура романов Олди предполагает также символическую смерть и обновление героя, выраженное в изменении его статуса. Наиболее отчетливо такая структура представлена в романе «Восставшие из рая».

⁶ Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. М., 1986. С. 646.

Герои из мира Польши 1980-х гг. попадают в иной мир — мир Переплета, управляемого Зверь-Книгой. Переход в этот мир осуществляется через смерть:

Я метнулся вперед и всем телом ударил в горячее дымное стекло, в густой и подрагивающий студень, проглотивший долгожданную жертву; дым разбился вдребезги, изрезав меня осколками, и последнее, что видел я, проваливаясь в чадающее, липкое безумие — Бакс, суровый, яростный Бакс, разбегающийся от границы тьмы и света, границы прошлого с настоящим; границы, грани, обрыва... и небо между ветками сосен, до ужаса похожее на разобранный крышу... («Восставшие из рая», с. 832)

Через смерть герои, получившие магический дар, попадают в мир, управляемый произведением, которое написано Пустотником Даймоном. Этот персонаж способен превращаться то в ящера, то в книгу:

— Я — Книга Бездны, — продолжал меж тем ящер. — Я — Книга Небытия! Я — Зверь-Книга! Я — Книга Темного Знания, и во мне его хватит на добрую сотню миров! Когда я — Книга, я могу все... или почти все. Я могу — но не хочу. Не хочу! Потому что мне плевать на любые изменения в мире, рожденные моей силой, если мир меняется — пусть даже из-за меня! — а я по-прежнему Книга, неизменная и неподвижная, и даже плюнуть на этот мир не могу! Я тоже хочу меняться! Я тоже хочу жить! Я тоже хочу бояться смерти! («Восставшие из рая», с. 884)

Выход из мира Переплета также осуществляется через смерть героев после того, как они отказываются дописать-убить Зверь-Книгу:

И Анджей, с трудом дотянувшись до брошенного Баксом серпа, неловко сунул его под себя, приподнялся и тяжело лег на кривое лезвие, впуская его в сердце («Восставшие из рая», с. 1018).

Однако смерть героев позволяет убить и книгу, а значит, разрушить весь созданный ею мир:

...Лежала пронзенная мечом Книга. Лежала и обугливалась, рассыпаясь ломкими хлопьями, становясь пеплом и золой, черной пылью с белесыми прожилками бывших страниц...

<...>

А у комнаты уже не было стен. Вместо них клубился туман Переплета, смыкаясь вокруг молчащих людей все теснее, все ближе... («Восставшие из рая», с. 1019)

После смерти герои оказываются в той же точке пространства и времени, с которой начался роман.

Смерть / воскресение (с новыми знаниями и способностями) — основа инициации. «Предполагалось, — пишет В. Я. Пропп, — что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это — так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т. е. выхаркивался или извергался»⁷.

В романе Олди герои переходят из мира живых в мир мертвых, где встречаются чудовище — Зверь-Книгу. Во время путешествия они проходят череду внутренних трансформаций и в финале превращаются в Один-Трое. Деление героев на Отца, Сына и Святой Дух задает христианскую проекцию романа, которая акцентирует значимость смерти и воскресения. Бессмертие Зверь-Книги внутри переплета преодолевается смертью героев, а их смерть, в свою очередь, преодолевается жизнью. Заключительный роман цикла («Восставшие из рая») отстоит от тех, которые были рассмотрены ранее. Однако основные тенденции отношения к жизни и смерти здесь сохраняются.

Итак, два типа бессмертия, представленные в цикле Олди, реализуют традиционную оппозицию «жизнь–смерть». Бесы воплощают животворящее начало, что доказывает наличие у них потомков (Девятикратных). Вместе с тем варки, лишённые возможности любить и изгнавшие из себя человека, являются воплощением смерти. Создавать себе подобных варки, как и вампиры, могут только через укусы: «Вкусившим Бездны нужна кровь, кровь людей, ибо так, и только так, они могут делать других подобными себе, передавая зародыш Небытия!» («Сумерки мира», с. 302). И варки, и бесы могут войти в Бездну голодных глаз. Но варки, пройдя ее, попадают в мир Читателя, «рай варков» (с. 419), где все живут в последний раз и могут умереть. Бесы же закрывают выходы-входы в Бездну своим бессмертием.

Цикл Олди необычен тем, что в нем онтологической ценностью становится не жизнь, а смерть. Воплощение смерти — Бездна голод-

⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 56.

ных глаз. Эта метафора не объясняется, говорится лишь, что таково «ничто», враждебное жизни во всех ее проявлениях:

Теперь я понимаю, что такое — Бездна. Это Ничто. Каждый, стоявший на Пороге или получивший поцелуй варка, впускает в себя зародыш Бездны. Теперь в нем существует Ничто, способное стать чем угодно. Отсюда и все их способности... И чем чаще ты пользуешься даром — тем больше в тебе Бездны, тем сильнее становится Ничто, и то «что-то», что некогда было тобой, твоей личностью, — оно разлагается, отмирает, уходит навсегда... («Сумерки мира», с. 322)

Бездна голодных глаз может быть противопоставлена германско-скандинавской Мировой Бездне, из которой рождается великан Имир. Если обратиться к «Младшей Эдде», то из речей Высокого, Равновысокого и Третьего можно узнать следующее: когда «Мировая Бездна на севере вся заполнилась тяжестью льда и инея, южнее царили дожди и ветры, самая же южная часть Мировой Бездны была свободна от них, ибо туда залетали искры из Муспелльсхейма... И если из Нифльхейма шел холод и свирепая непогода, то близ Муспелльсхейма всегда царили тепло и свет. И Мировая Бездна была там тиха, словно воздух в безветренный день. Когда ж повстречались иней и теплый воздух, так что тот иней стал таять и стекать вниз, капли ожили от теплотворной силы и приняли образ человека...»⁸.

Итак, если в классических мифологиях хаос выступал источником космоса (жизни), то в цикле Олди он лишен созидającego начала. Хаос и космос меняются местами. Варки появляются в мире позже бевсов, и это указывает на то, что мир устремлен к хаосу и разрушению. Не случайно, рай варков — мир, где все подвластно смерти. Авторы переворачивают традиционные представления о хаосе и космосе, в которых вслед за концом мира — Рагнареком — наступает новая эпоха. У Олди борьба с хаосом ведется лишь в одном из миров — мире Девятикратных, в то время как Бездна голодных глаз оказывается всеобъемлющим явлением, конструирующим жизнь целых миров (Зверь-Книга, книга знания Бездны, управляет миром Переплета).

Таким образом, центральное место в рассматриваемом цикле занимает смерть. Только она позволяет человеку остаться человеком и только с ее помощью можно преодолеть бессмертие как дурную бесконечность.

⁸ Младшая Эдда. СПб., 2006. С. 16.

**ПОЭТИКА И РИТОРИКА
МОРТАЛЬНОГО ДИСКУРСА**

С. П. Оробий
Благовещенск

Из наблюдений над смертной риторикой в русской литературе

Как известно из проповедских разборов волшебной сказки, в основе сюжетного повествования лежит ритм приобретений и потерь, часто неотвратимых и безвозвратных¹. Остановимся подробнее на некоторых примерах смертной риторики, оформляющей подобные случаи.

Один из первых примеров такого рода встречается, как многое в нашей литературе, у А. Пушкина. Автор «Гробовщика» обращает внимание на специфически нетерпеливую корысть главного героя:

...Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб ее наследники, несмотря на свое обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком².

Нелепо-комический потенциал этого замечания задействован и в «Скрипке Ротшильда» А. Чехова, где герой-гробовщик недоволен тем, что люди умирают «так редко, что даже досадно»³, но в полной мере использован И. Ильфом и Е. Петровым в «Двенадцати стульях»:

¹ *Пропт В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928.

² *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 6. С. 82.

³ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М., 1977. Т. 8. С. 297.

При виде Ипполита Матвеевича гробовщики вытянулись, как солдаты. Безенчук обидчиво пожал плечами и, протянув руку в направлении конкурентов, проворчал:

— Путаются, туды их в качель, под ногами⁴.

Мотив конкуренции гробовщиков в «Гробовщике» и «Двенадцати стульях» отмечался неоднократно⁵. В свою очередь, комментатор Ильфопетровской дилогии Ю. К. Щеглов указывал, что жалобы Безенчука на убытки также имеют параллели с повестью Пушкина. Добавим, что у него тонко обыгрывается постоянно откладываемая неотвратимость смерти Трюхиной, находившейся при смерти «уже около года». Словно предостерегая читателя от иронического восприятия этой сцены, Пушкин подчеркивает мрачность ремесла и соответствующий душевный настрой Адриана Прохорова:

Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив⁶.

Отвечающая профессии мрачность Прохорова передается и Безенчуку, хотя выражается метонимически — через описание продукции мастера:

Справа за маленькими, с обвалившейся замазкой окнами угрюмо возлежали дубовые пыльные и скучные гробы гробовых дел мастера Безенчука⁷.

С. Боровиков обнаружил еще один пример этой необычной сюжетной коллизии — описание смерти Безухова-отца в «Воине и мире»:

⁴ Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1961. Т. 1. С. 38.

⁵ См.: Боровиков С. В русском жанре. Над страницами «Войны и мира» // Новый мир. 1999. №9. С. 177; Безродный М. «Кончина мадам Петуховой» [Электронный ресурс]. Режим доступа: // http://www.utoronto.ca/tsq/37_bezrodney.pdf. Загл. с экрана.

⁶ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 81–82.

⁷ Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений. Т. 1. С. 27–28.

Вне дома, за воротами толпились, скрываясь от подъезжающих экипажей, гробовщики, ожидая богатого заказа на похороны графа⁸.

Он же указывает на изящность художественного решения в этом описании: «Создается полное и зловещее уподобление гробовщиков воронью, чуть взлетающему и тотчас садящемуся невдалеке от будущей поживы. Если бы Толстой не разнес сказанное на две части: сообщение и спустя несколько страниц картина, — подобного эффекта не достиг бы. А иной писатель просто мог прямо сравнить гробовщиков с вороньем»⁹. Пушкин же прибегает именно к прямому сравнению:

У ворот покойницы уже стояла полиция и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело¹⁰.

Словом, литературоведам указанные аналогии давно известны, а гробовщиков отчасти извиняют суровые требования их профессии, так что удивляться вроде бы нечему. Речь о смерти, вообще говоря, запретна, ограничивается речами на гражданской панихиде либо ритуальными отправлениями непосредственно при похоронах и отчасти на поминках. Помимо этих кодифицированных, постмортальных дискурсов смерть склонны, как правило, замалчивать.

Тем любопытнее, что между пушкинским и ильфопетровским эпизодами лежит целая цепочка литературных ситуаций, объединенных темой риторических спекуляций героев на запретную с этической точки зрения тему. Первый из них встречаем в рассказе «Человек в футляре» А. Чехова. «Футлярность» Беликова, воплотившись в последней, посмертной форме, получает достойную характеристику его знакомых:

И как бы в честь его во время похорон была пасмурная дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами. <...>

Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие¹¹.

Это суждение нарушает литературные конвенции: во-первых, корректирует представление о гуманизме чеховских героев, во-вторых, вступает

⁸ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1980. Т. 4. С. 89.

⁹ Боровиков С. В русском жанре. Над страницами «Войны и мира». С. 177.

¹⁰ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 85.

¹¹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 10. С. 52–53.

в противоречие с каноническим *aut bene aut nihil*, недаром же выраженным на «мертвом» языке. Тем не менее типологически близкий пример обнаруживается уже у прямого наследника А. Чехова по сатирической линии — А. Аверченко. В его рассказе «День человеческий» рассуждения о похоронных приличиях вложены в уста чрезвычайно скептического персонажа, презиращего любые условности человеческого общения:

В этот день я был на поминальном обеде.

<...>

Ко мне подошла вдова, прижимая ко рту платок.

— Слышали? Какое у меня несчастье-то...

Конечно, я слышал... Иначе бы я здесь не был и не молился бы, когда отпевали покойника.

— Да, да...

Я хочу спросить, долго ли мучился покойник, и указать вдове на то полное риска и опасности обстоятельство, что все мы под богом ходим, но вместо этого говорю:

— Зачем вы держите платок у рта? Ведь слезы текут не оттуда, а из глаз?

Она внимательно смотрит на меня и вдруг спохватывается:

— Водочки? Колбаски? Помяните дорогого покойника.

И сотрясается от рыданий...

<...>

Так мы, глупые, пошлые люди, хоронили нашего товарища — глупого, пошлого человека¹².

Наконец, у С. Довлатова мотив фальшивых похорон становится темой отдельной новеллы в цикле «Компромисс». Главный редактор поручает журналисту отправиться на похороны важного номенклатурного работника, чтобы затем написать сообразную моменту статью. Журналист («альтер эго» автора) понимает фарисейский характер предстоящего мероприятия («Фальшиво скорбеть не желаю»). Опасения героя о мистифицированном характере мероприятия вскоре начинают подтверждаться самыми нелепыми деталями:

В похоронной комиссии царила суета, напоминавшая знакомую редакционную атмосферу с ее фальшивой озабоченностью и громогласным лихорадочным бесплодием. <...>

¹² Аверченко А. Избранные рассказы. М., 1985. С. 72–73.

— Помянем, — грустно сказал Быковер.

Альтмяэ забылся и воскликнул:

— Хорошо!

<...>

Мы зашагали чуть быстрее. Оркестр увеличил темп. Еще быстрее. Идем, дирижируем¹³.

Апофеозом становится разоблачение фальшивого действия — тело номенклатурного работника Ильвеса перепутали с телом обычного рабочего:

— Можно завтра или даже сегодня вечером поменять надгробия, — сказал Альтмяэ.

— Отнюдь, — возразил Быковер, — Ильвес номенклатурный работник. Он должен быть захоронен на привилегированном кладбище. Существует железный порядок. Ночью меняют гробы...¹⁴

Впрочем, в ситуации, когда персонажи, наконец, получают возможность свободно выражать свои чувства по поводу происходящего, их диалог сводится к паре малозначащих фраз:

Быковер всю дорогу молчал. А когда подъезжали, философски заметил:

— Жил, жил человек и умер.

— А чего бы ты хотел? — говорю¹⁵.

Риторический потенциал даже самых «безнадежных» реплик бывает подчас непредсказуем. Образцовый пример философски-объективного отношения к смерти находим у Л. Толстого:

Александр Первый для движения народов с востока на запад... был так же необходим, как необходим был Кутузов для спасения и славы России.

<...> Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен... русскому человеку, как русскому, делать было больше

¹³ Довлатов С. Зона: записки надзирателя. Компромисс. Заповедник. М., 1991. С. 251, 256, 257.

¹⁴ Там же. С. 260.

¹⁵ Там же. С. 255.

ничего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер¹⁶.

Бесстрастная интонация классика не помешала А. К. Жолковскому обнаружить остроумный отголосок этой сцены в бендеровской эпитафии Паниковскому¹⁷:

Но общество не хотело, чтобы он жил за его счет. А вынести этого противоречия во взглядах Михаил Самуэлевич не мог... И поэтому он умер¹⁸.

В самом деле, смерть это то, что когда-то должно случиться со всяким. Но это в плане феноменологии смерти. Все умирают, но «Я» — другое дело. К тому же, как замечает булгаковский персонаж, «человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!»¹⁹ (Ср. как в «Смерти Ивана Ильича» Толстого показывается неадекватность дискурсивного логического языка применительно к смерти «Я». Пытаясь себя утешить силлогизмом «Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен», Иван Ильич сознает, что «он был не Кай и не вообще человек, а... совсем, совсем особенное от всех других существо»²⁰.)

Однако то, что невозможно выразить посредством обыденного языка, можно представить с помощью языка лирической поэзии, предметная сфера которой неисчерпаема. Наиболее выразительным ракурсом является здесь парадоксальное выражение чувств самого «виновника» процесса, так сказать, с потусторонней точки зрения, как, например, в следующем стихотворении А. Цветкова:

кто любили меня по способности сил
или просто терпели как трудного брата
от души бы себя хоронить пригласил
если без вариантов и смерть это правда
я бы взял их туда где теряется нить
где скоблят на столбе недалеку дату

¹⁶ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. 1981. Т. 7. С. 215.

¹⁷ Жолковский А. Live and let die // Жолковский А. Осторожно, тренажник! М., 2010. С. 431. Доступно на сайте: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=2070>

¹⁸ Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений. Т. 2. С. 286.

¹⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 16.

²⁰ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. 1982. Т. 12. С. 86.

и ни трости надломленной не преломить
ни курящийся лен угасить кандидату
там всегда спозаранку команда дружна
размотали веревки нарезали дерна
потому что пиздец и в дорогу нужна
справедливая смерть если жизнь непритворна²¹
<...>
(«кто любили меня по способности сил...»)

Поэт, однако, оставляет грамматическую лазейку — уклончивую со-
слагательность в описании подготавливаемого действия. В стихотворе-
нии его коллеги, Л. Лосева, лирический герой также оказывается в про-
межуточном положении между миром мертвых и реальностью живых:

С.К.

И наконец остановка «Кладбище».
Нищий, надувшийся, словно клопище,
в куртке-москвичке сидит у ворот.
Денег даю ему — он не берет.

Как же, твержу, мне поставлен в аллейке
памятник в виде стола и скамейки,
с кружкой, поллитрой, вкрутую яйцом,
следом за дедом моим и отцом.

Слушай, мы оба с тобой обнищали,
оба вернуться сюда обещали,
ты уж по списку проверь, я же ваш,
ты уж, пожалуйста, ты уж уважь.

Нет, говорит, тебе места в аллейке,
нету оградки, бетонной бадейки,
фото в овале, сирени куста,
столбика нету и нету креста²².
<...>
(«И наконец остановка “Кладбище”...»)

²¹ Цветков А. Имена любви. М., 2007. С. 100.

²² Лосев Л. Собранное: Стихи. Проза. Екатеринбург, 2000. С. 111.

Трагедия здесь оборачивается фарсом. Описанный случай тем выразительнее, что, по утверждению самого Лосева, имел реальную основу. В документальной повести «Москвы от Лосеффа» автор рассказывает, как в свой первый приезд в Россию он не мог в Переделкино найти могилу отца, поэта Владимира Лившица. Бесплодно проблуждав по обледенелому кладбищу несколько часов, Лосев обратился к встреченной женщине:

«А фамилия как?» — спросила тетка, как бы что-то припоминая, и тут мне показалось, что она выпивши. Я сказал: «Лифшиц». — «Лифчик? Черный такой камушек? Возле Пастернака?» Она повторяла в своих вопросах то, что я ей успел сообщить, но шевельнулась во мне надежда. Но тут она сказала: «К нему ещё сына подхоронили прошлое лето?»²³

Последняя прямота в подобных случаях вряд ли возможна (умолчания тоже, впрочем, не окончательны). Там, где речь идет о вещах потусторонних и, следовательно, недоказуемых, риторический эффект фразы имеет самостоятельное значение. Подобный пример описан А. К. Жолковским в одной из «виньеток» (жанре, предполагающем активное освоение посмертной тематики). Автор рассказывает, что, когда ему понадобилось объяснить смысл английского оборота «Name dropping», он в качестве примера «привел стилистику недавно (в 1995 году) опубликованных мемуаров. <...> ...Я вспомнил фразу из этих воспоминаний, являющую поистине квинтэссенцию щеголяния короткостью с великими: “Когда ехали по шоссе хоронить Ахматову, Бродский показал мне место, где погребен Зоценко”»²⁴. В самом деле, текст своего рода эталонный, в нем «есть всё» — всё, чтобы риторически утвердить статус живых, при этом безошибочно апеллируя к авторитету классиков, в том числе и посмертному.

Итак, о неотвратимости предмета обсуждения говорить не приходится, а вот риторические вариации этой темы могут быть различными и ориентированы они главным образом на достижение вполне прагматических и насущных для мира живых целей. Недаром так

²³ Лосев Л. *Москвы от Лосеффа* // Лосев Л. Меандр: мемуарная проза. М., 2010. С. 383.

²⁴ Жолковский А. *Name dropping* // Жолковский А. Звезды и немного нервно: мемуарные виньетки. М., 2008. С. 222.

распространен сюжет, когда смерть отсрочивают или побеждают при помощи речи («Тысяча и одна ночь», «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Конармия» И. Бабеля, «Письмовник» М. Шишкина). Еврейский анекдот, невольно приходящий в этой связи в голову («Все здесь собрались? А кто же будет сторожить лавку?»), как раз подчеркивает трагикомическую неоднозначность этого макабрического дискурса.

К. А. Сундукова
Самара

Смерть, память и возрождение в романах Гайто Газданова

Смерть является значимым элементом любого сюжетного повествования. По мнению Ю. М. Лотмана, «осмысление связано с сегментацией недискретного пространства. <...>

<...> Начало–конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное»¹.

Событие смерти играет сюжетообразующую роль во многих романах Г. Газданова. Так, «Призрак Александра Вольфа» начинается с воспоминания героя об убийстве, которое он будто бы совершил во время гражданской войны. Это предполагаемое убийство организует всю его жизнь и одновременно выстраивает сюжетную структуру произведения. В романе «Возвращение Будды» центральным событием становится убийство друга и благодетеля главного героя, в котором обвиняют последнего. В «Пилигримах» характер смертей Валентины и Фреда подводит итог жизни каждого из них, а «Полет» заканчивается гибелью большинства героев в авиакатастрофе.

Гибель героев служит основанием для соединения в романное целое нескольких, казалось бы, несвязанных сюжетных линий. Этот сюжетный ход отрефлексирован в романе «Ночные дороги»:

¹ Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–418.

В течение долгих ночных лет через мое существование проходили люди, вместе с которыми я проезжал известное пространство, иногда большое, иногда маленькое, и тем самым случайный пассажир становился моим спутником на короткое время; и в минуты этой поездки нам обоим в одинаковой степени угрожала или не угрожала очередная автомобильная катастрофа и, в конце концов, могло бы случиться, что я и мой неизвестный спутник или моя неизвестная спутница лежали бы на одной и той же мостовой парижской улицы, с переломанными ребрами и замирающим дыханием — и в эту секунду было бы нечто, что соединило бы нас в одинаковой судьбе сильнее, чем самое длительное знакомство или родство².

Смерть как итог, завершение того или иного сюжета очень важна для Газданова. Но для его героев смерть — не только финал их жизни. Это, скорее, состояние, в котором они живут, атмосфера, которая их окружает.

Так, важнейшие детские переживания героя романа «Вечер у Клэр» связаны со смертью и таят в себе травмирующий опыт. Первое детское воспоминание Николая Соседова — воспоминание о том, как он чуть было не выпал из окна в трехлетнем возрасте, второе — о чтении книги про деревенского сироту, оставшегося после пожара на улице в суровый мороз. Эта книга производит на мальчика неизгладимое впечатление: «...я видел этого сироту перед собой, видел его мертвых отца и мать и обгоревшие развалины школы; и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал» (1, 51). Третье воспоминание — о смерти отца, причем, вопреки хронологии, первое, что мы узнаем об этом персонаже, — обстоятельства его смерти. Дальнейшее развертывание образа отца осуществляется уже сквозь призму этого знания, хотя и выдается за непосредственные воспоминания.

Атмосфера смерти гущается не только вокруг Николая Соседова — это происходит с каждым газдановским героем. Для ее создания было бы вполне достаточно описания парижского дна как в романе «Ночные дороги». Но и сам герой, вне зависимости от происхождения, несет на себе отпечаток смертности. Решительно все персонажи Газданова в той или иной степени ощущают выпадение из нормального движения жизни. «Типовыми чертами газдановского героя, — отмеча-

² Газданов Г. И. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2009. Т. 2. С. 176. Далее цитаты из произведений Газданова даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

ет Е. Н. Проскурина, — являются одиночество, склонность к самореклексии, философский склад ума, обостренное чувство смерти, стремление к идеалу, жизнестойкость»³.

Исследуя семантику типовых черт героя Газданова, автор монографии обращается к работе В. И. Тюпы «Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов». В поисках «первоисточка сюжетности», «базовой инфраструктуры не только ранней традиционной, но и позднейшей оригинальной сюжетики» исследователь выявляет «зерно сюжетного повествования»⁴. Фазы протосюжетной схемы переходного обряда (фаза ухода — фаза символической смерти — фаза символического пребывания в стране мертвых — фаза возвращения) трансформируются в «четырёхфазную единую динамическую инфраструктуру внешне несхожих сюжетов»⁵. «Ядерными семантемами сюжетного мышления»⁶, по мнению ученого, становятся фаза *обособления*, фаза *искушения*, *лиминальная* (пороговая) фаза и фаза *преображения*⁷.

Эта модель, которая, по мнению Тюпы, в той или иной мере применима к любому повествовательному тексту, представляется плодотворной для исследования романов Газданова. Характерные свойства газдановского героя (безымянность; двойственная природа, иногда подчеркнутая наличием персонажа-двойника; неспособность к непосредственному восприятию действительности; холодность, отстраненность, маргинальное положение; самохарактеристика через категорию «чужести»; способность к выходу за границы собственного опыта, воспринятая как мистический дар или как нравственный недуг) могут быть рассмотрены как признак пребывания на границе жизни и смерти. Однако за рамками внимания Е. Н. Проскуриной остался вопрос о том, каково содержание этого пограничного состояния, что именно помещает героя в эту экзистенциальную ситуацию. По нашему мнению, его положение связано с переживанием опыта памяти.

Герои романов Газданова, эмигранты или коренные обитатели парижского дна, лишившиеся корней или никогда не имевшие их, обитают в своеобразном вакууме. Для этих героев проблемой становится

³ Проскурина Е. Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009. С. 26.

⁴ Тюпа В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву: сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 16–17. (Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»).

⁵ Там же. С. 18.

⁶ Там же. С. 23.

⁷ Там же. С. 18–19.

их идентичность. В обосновании героем собственного существования чрезмерную роль играет память, блокируя впечатления настоящего. Таковы герои «Вечера у Клэр», «Призрака Александра Вольфа», «Истории одного путешествия». Утраченное прошлое служит препятствием для полноценного существования в настоящем. В других случаях, напротив, воспоминаний недостаточно для построения прочной идентичности — герой дистанцируется от болезненного опыта, исключает его из поля зрения и лишается опоры в настоящем.

Крайнюю степень изоляции от внешнего мира проявляет, например, героиня романа «Пробуждение». Подавленная жизнью с нелюбимым мужем, она теряет рассудок и в начале романа лишена не только памяти, но и человеческих черт. Рассудок возвращается к ней благодаря заботам главного героя, Пьера, который после смерти матери ведет уединенное существование, поддерживает домашние традиции и погружен в воспоминания (он тоже живет «в вакууме»). Опыт памяти, которая возвращается не сразу, Мари переживает, ведя дневник. Таким образом, через забвение, фиксацию воспоминаний и рефлексии героиня преодолевает инерцию прошлого и обретает душевную свободу, которой до потери рассудка была лишена. Пройдя через опыт забвения и памяти, Мари возрождается к новой жизни вместе со своим спасителем — Пьером.

Некоторые романы Газданова не содержат указаний на прошлое героя. Фабула отражает пробелы в сознании персонажа, который, по-видимому, не желает вспоминать о травмирующем опыте. Таков герой из «Возвращения Будды». О его прошлом почти ничего не известно, у него нет даже имени. Но место реальных воспоминаний занимает психический недуг: герой подвержен видениям, в которых отождествляет себя с людьми разных эпох (далее в цитатах курсив мой. — К. С.):

Но усилия памяти незаметно для меня переходили в нечто другое, не менее привычное и только усилившееся за последнее время, — эту непрекращающуюся смену видений, которые преследовали меня. Я видел то женщину в глухом черном платье, проходившую тяжелой походкой по узкой улице средневекового города, то полного мужчину в европейском костюме и очках, растерянного и несчастного... <...> ...Неизменный вопрос возникал передо мной: чем я был связан с этими воображаемыми людьми... <...> Что связывало меня с ними? Законы наследственности, линии которых расходились вокруг меня такими причудливыми узорами, чьи-то забытые воспоминания, непонятно почему воскресавшие именно во мне, или, наконец, то, что я был ча-

стью чудовищно многочисленного человеческого коллектива и время от времени та непроницаемая оболочка, которая отделяла меня от других и в которой была заключена моя индивидуальность, вдруг теряла свою непроницаемость... (3, 147–148)

В таких видениях герой часто переживает чью-то смерть как свою собственную. Повествование о реальности незаметно совмещается для читателя с повествованием о галлюцинациях героя. С одной стороны, арест и прелюбодеяние с Лидой, возлюбленной друга и благодетеля, — это порождение фантазии героя. С другой — в момент, когда герой размышляет о возможной смерти Павла Александровича, того действительно убивают. Хотя на фабульном уровне это объясняется случайным совпадением, ход сюжета оказывается зависимым от движений сознания героя, подверженного недугу ложных воспоминаний.

Е. Н. Проскурина характеризует роман «Возвращение Будды» как «кризисный» нарратив⁸, построенный на динамическом напряжении между внутренним и внешним сюжетами романа. Указывая на призрачные детали портрета Катрин, она приходит к мысли, что женский образ — «либо плод воображения героя, либо его умершая возлюбленная. Последняя мысль мерцает в том эпизоде, где герой вспоминает самый тяжелый момент их совместной жизни, когда Катрин решается на аборт»⁹. Отъезд героя в Австралию, где его ждет Катрин, исследовательница трактует как метафорическое обозначение смерти героя. Несмотря на весомые аргументы, версия о смерти главного героя и Катрин — лишь одно из толкований. Возможно и иное прочтение романа: если первоначально герой был не в состоянии разграничить реальные события («внешний сюжет») и свой мистический опыт («внутренний сюжет»), то впоследствии ему это удастся. В тот момент, когда балансирование на границе реального и ирреального миров становится невозможным, герою удается совершить решающее усилие и не уйти в небытие.

Заключение героя можно рассматривать как пороговую стадию в этом процессе. Порог — форма границы со «специфической определенно-неопределенной семантикой»¹⁰, пространство и процесс перехода от одного состояния к другому, когда субъект осознает этот переход и свою изолированность как от предшествовавшего, так и от после-

⁸ Проскурина Е. Н. Единство иносказания. С. 246.

⁹ Там же. С. 262.

¹⁰ Рымарь Н. Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы и границы в художественных языках. Самара, 2006. С. 108.

дующего состояний. Состояние порога характеризуется мыслительной активностью субъекта, направленной на самого себя, внутренней противоречивостью, особой ролью проблемы выбора — прежде всего в рамках оппозиций жизнь–смерть и порядок–хаос. Пребывание героя в тюрьме вполне соответствует указанным параметрам (причем эпизод заключения дублируется и во «внутреннем» сюжете). Обвинение в смерти Павла Александровича становится для героя спасительным толчком, о котором он мечтал:

...Если бы я пережил землетрясение или крушение корабля в открытом море или вообще какую-то трудновообразимую, почти космическую катастрофу, может быть, это было бы спасительным толчком и позволило бы мне сделать первый, самый трудный шаг на том обратном пути к действительности, которого я так тщетно искал до сих пор (3, 195).

Знаком освобождения героя от того вакуума, в который он погрузился, становится возвращение воспоминаний о Катрин. Это заявлено не только на вербальном уровне: «Наступила, наконец, минута, когда я ясно понял невозможность отдалить от себя то, что так давно уже приближалось ко мне, то, о чем я раз навсегда запретил себе думать, потому что я не знал ничего более тягостного и печального» (3, 245), но и на сюжетном — только теперь читатель узнает о том, кто такая Катрин и какие отношения связывали ее с героем. Героиня будто возрождается из небытия. Герой, всё еще находясь на границе жизни и смерти, воспринимает Катрин как существо из иного мира (вероятно, этим вызвано конструирование ее образа как образа «умершей возлюбленной», поскольку она и вправду находится по ту — или, точнее, по эту! — сторону жизни и смерти). Возвращаясь из небытия, герой восстанавливает утраченные воспоминания о Катрин. Когда его душевное равновесие восстановлено, пропадает и ценностная граница, отделяющая мир прошлого от настоящего. Препграда на пути к счастью перестает быть непреодолимой, сохраняя лишь пространственные характеристики.

Е. Н. Проскурина указывает на возможность интерпретации позиции романа как «изоморфизма путешествия в потусторонность и творческого процесса» (опираясь в том числе на аллюзии, отсылающие к «Божественной комедии» Данте)¹¹. Вместе с тем, по ее мнению, такая трактовка опровергается негативным отношением героя к своему

¹¹ Проскурина Е. Н. Единство иносказания. С. 252.

недугу. Но если предположить, что творческий характер носит не метемпсихоз героя, а опыт его преодоления, опыт воссоединения собственной личности через переживание опыта памяти, то указанное противоречие снимается.

То, что подобный мистический опыт можно расценивать как опыт памяти, видно на примере рассказа «Авантюрист». В нем отразилась легенда о пребывании Эдгара Алана По в России. Эдгар говорит о своей способности переживать чужой опыт и предвидеть будущее:

...Всякое событие, прежде чем оно происходит в действительности, уже существует. <...> Почему вы не удивляетесь памяти? Память — это зрение, обращенное назад. Но ведь есть люди, которых Бог поместил впереди их жизни. Представьте себе, что вы стоите где-то далеко, на краю длинной дорожки, которую освещают факелом. Огненное знамя приближается к вам, оно освещает по пути города, в которых вы будете жить, лица людей, которых вы увидите, тела женщин, которых вы будете любить. Потом в последнюю минуту оно осветит черный океан, в который вы погрузитесь навсегда; красное пламя обожет вам лицо и грудь, и вы умрете (1, 685–686).

В приведенной цитате «память» получает расширительное значение, семантизируя не просто воспоминание о прошлом, но некий механизм работы сознания. Творческий аспект, который приобретает понятая таким образом память, очевиден — именно эта способность лежит в основе эстетической системы Эдгара По как персонажа Газданова. Обращение к фигуре Эдгара По не случайно. Опираясь на статью Газданова «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», один из исследователей замечает, что имя американского писателя Газданов «сам начертал на своих знаменах уже в самом начале творческого пути»¹². В этой статье Газданов указывает «на значительность иррационального начала в искусстве» (1, 717). По мнению писателя, «искусство становится настоящим тогда, когда ему удастся передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность» (1, 716). В творчестве По, Гоголя и Мопассана Газданов ценит «особенное обострение известных способностей духовного зрения» — «болезнь, которую сам По на-

¹² Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 203.

зывает «болезнью сосредоточенного внимания» (1, 707). Именно эта болезнь, так тесно связанная с памятью, погружает героев Газданова в атмосферу смерти, а опыт преодоления этого недуга дает им возможность создавать собственную реальность, которая, в свою очередь, оказывается предметом художественной рефлексии.

Творческий аспект памяти присутствует почти во всех романах Газданова. В «Вечере у Клэр» благодаря памяти Николай Соседов пересоздает свою жизнь как движение к Клэр. Уже на уровнях эпиграфа («Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой») и композиции (кольцевая) романа вся жизнь героя, включая детство и отрочество, выстраивается как движение к недостижимой Клэр. Ее образ рифмуется со способностью героя к «выпадению» из нормального течения жизни, восприятию неких «не успевающих воплотиться в привычные для [его] глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись» (1, 39). В прошлом герой ищет как следы этой способности (и находит их всюду — в образе матери, в страхе отца перед смертью), так и воспоминания о Клэр. Так, рассказчик создает миф о Клэр, который является основой его миропонимания и основой сюжета романа.

Творческий потенциал памяти часто реализуется в композиции произведения. Например, развитие сюжета в «Призраке Александра Вольфа» тоже предопределено воспоминаниями героя. Эти воспоминания не охватывают жизнь героя целиком, а сосредоточены на одном эпизоде — «...воспоминание о единственном убийстве, которое я совершил. С той минуты, что оно произошло, я не помню дня, когда бы я не испытывал сожаления об этом» (3, 5). Отталкиваясь от воспоминания об этом инциденте, герой творит свою жизнь: «...это убийство было началом моей самостоятельной жизни, и я даже не уверен в том, что оно не наложило невольного отпечатка на все, что мне было суждено узнать и увидеть потом» (3, 8–9). Заставляя рассказчика сделать такое признание в начале романа, автор включает читателя в свою «игру»: все события и персонажи так или иначе связаны с убийством, и вся сюжетно-композиционная структура «Призрака Александра Вольфа» является развитием исходной ситуации смерти.

Восприятие образа Вольфа как порожденного воспоминаниями призрака прошлого; двойничество главного героя и Александра Вольфа, усложненное тем, что Вольф оказывается талантливым писателем и включает эпизод столкновения с рассказчиком в свою книгу; стечение обстоятельств, в результате которого герой в финале романа убивает своего оппонента, — всё это говорит о рефлексии над переживанием опыта памяти на уровне сюжета и композиции произведения.

Частотен у Газданова мотив писания мемуаров. О дневниках Мари, которые помогают ей обрести утраченную идентичность, уже было сказано. Нередко мемуары пишет не сам герой. В романе «Полет» престарелая и недалекая актриса Лола Эне заказывает собственные мемуары журналисту. Она преследует вполне утилитарную цель: «не изгладиться вдруг не то чтобы из памяти современников, — это был свершившийся и непоправимый факт, так как большинства ее современников уже давно не было в живых и те, которые были, с ужасом ждали смерти и только об этом и думали, — а из памяти теперешнего общества, которое следовало за ней на расстоянии полувека» (1, 430). Журналист Дюпон, работая над мемуарами, приукрашивает жизнь актрисы:

Жизнь Лолы была представлена как ровное в своей неизменной гениальности существование, лишённое каких бы то ни было скользких мест... И хотя получилось несколько странное положение, при котором выяснилось, что до брака с Пьером Лола знала лишь платоническую любовь к некоторым замечательным людям, основанную на взаимной страсти к искусству, и хотя должно было показаться неправдоподобно, что она до старости, в сущности, оставалась девственной, — настолько, что сама Лола заметила это и сказала это Дюпону, — он все же настоял именно на такой редакции мемуаров (1, 433–434).

Даже не будучи автором собственных мемуаров, а лишь беседуя с журналистом, актриса пересоздает свою жизнь. Вместо того чтобы закрепиться в чужой памяти, она наконец-то приобретает к своей собственной. Через доступные ей клише Лола переосмысливает отношения с умершим мужем, которого она ненавидела и чьей смерти ждала как избавления:

Если бы она умела анализировать свои чувства и хоть сколько-нибудь разбираться в них, она бы заметила, что память ее тщательно избегала всех неприятных сторон ее жизни с Пьером. Вместе с тем, неприятным было почти все, а приятным очень немного, и именно об этом немногом она и вспоминала.

...В силу какой-то нелепой и невероятной случайности, в ней теперь с совершенной, казалось бы, неправдоподобностью возникла любовь к Пьеру, которой не было при жизни. Она родилась из бессознательной и глубокой благодарности к этому человеку за то, что он умер и таким образом вернул ей свободу и отдых, которых она была лишена так долго (1, 440).

Дюпон вскоре замечает, что его раздражение Лолой сменилось чем-то иным:

Было впечатление, что в мертвом ее облике вдруг стали проступать человеческие черты. <...>

С Лолой произошло то, что произошло бы с другим, очень старым человеком, который в последней части своей жизни, во время долгих старческих досугов, обдумал и вспомнил всю свою жизнь и пришел к некоторым выводам, единственно возможным: что нужно, прежде всего, прощать людям их невольные дурные поступки, не нужно никого ненавидеть, нужно знать, что все непрочно и неверно, кроме этого тихого и приятного примирения, этой нетребовательной любви и нежности к близким, независимо даже от того, заслуживают ли они их или не заслуживают. Лола теперь вела себя именно так, как если бы она поняла все эти вещи, но разница заключалась в том, что она об этом не думала...

Это был ее последний и поздний расцвет... (1, 442)

Еще интереснее этот мотив разработан в романе «Эвелина и ее друзья». Один из друзей рассказчика — Артур. Это «неглупый, культурный и талантливый человек», но «его губили две страсти, каждой из которых было бы достаточно, чтобы исковеркать любую человеческую жизнь: его многочисленные романы и непобедимое тяготение к азартным играм. <...> Артура можно было одеть у лучшего портного, дать ему денег и открыть текущий счет в банке — и через две недели от всего этого не осталось бы ничего» (4, 185–187). Существование Артура можно с полным правом назвать бессмысленным, однако все меняется, когда некий Ланглуа заказывает ему свои мемуары. Так же, как и в случае с Дюпоном, заказчик производит на героя отталкивающее действие, в его образе тоже проявляются мертвенные черты: «— Ты говоришь, мумия? Я бы сказал — *мертвое лицо*, которое иногда вдруг оживает» (4, 300); «— Ты знаешь, — сказал Артур, — мне иногда становится жутко, когда я смотрю на его желтое лицо и встречаю взгляд его *мертвых глаз*» (4, 315).

Ланглуа, как и Лола, не способен к рефлексии над своим прошлым: «— ...У этого старого преступника в отставке душа бедной горничной, которая читает со слезами бульварные романы, где описаны злодеи и добродетельные герои, испытывающие глубокие и благодарные чувства» (4, 303–304). Но если Дюпон стремился представить прошлое артистки, исходя из определенной концепции, то Артур поступает

иначе. По совету рассказчика он наполняет биографию Ланглуа своими собственными мыслями и переживаниями: «В конце концов, это был единственный выход из положения: писать книгу воображаемого человека, которого никогда не существовало» (4, 312). Вскоре Артур увлекается своей работой — оказывается, он давно хотел бы написать книгу о том, «что ему казалось самым главным и самым интересным в жизни» (4, 326). Эта работа дает ему возможность обрести себя:

Впервые за все время Артур стал понимать, что в его несчастном и нелепом существовании было еще что-то, о чем он до сих пор думал только урывками и изредка, — какое-то гармоническое представление об искусстве и проникновение в то, что вдохновляло художников, поэтов и композиторов, о которых он писал. И то расстояние, которое было между его представлением о том, каким он был, и тем, каким он хотел бы быть, это расстояние теперь начинало сокращаться. И в этом был главный смысл его теперешней литературной работы (4, 328–329).

В обоих случаях события письма и воспоминания, соединившись, дают возможность для мощной рефлексии, которая позволяет герою освоить собственную память и прожитую жизнь, преодолеть недостаточность или избыточность своего опыта и своих воспоминаний. В сущности, именно принятие и переживание опыта памяти способны вывести человека из фазы символической смерти, дать ему опыт возрождения.

Опыт памяти, способность к творческому пересозданию собственной жизни, к принятию прошлого так или иначе возникают в каждом романе Газданова. Этот опыт связан с категориями смерти и возрождения. Нахождение героя на границе двух миров и пересечение этой границы, часто разрабатываемые автором в фантастическом ключе, являются сюжетообразующими и влияют на отбор событий истории, систему персонажей и повествовательную структуру текста. С помощью памяти герой Газданова создает вторую реальность, а эта реальность и механизм ее создания, в свою очередь, становятся предметом рефлексии в художественном тексте.

В. Ю. Лебедева

Елец

Мотив метафизической смерти в романе В. Набокова «Машенька»

Проблемы распада личности, энтропии отношений, деградации культуры волновали В. Набокова на всем протяжении творчества. Уже в первом романе «Машенька» воплотились ключевые для набоковского дискурса мотивы, и один из них — мотив метафизической смерти. Если в ряде последующих романов Набоков показал разрушение личности, вплоть до ее физической гибели, то в «Машеньке» ему было важно вывести героя к свету.

Главный персонаж, Лев Глебович Ганин, проживает в берлинском пансионе с такими же, как и он, русскими эмигрантами. Герой находится в конфликте с реальностью, и этот мотив ощутим с первых страниц романа. Особенно интересны эпизоды, описывающие интерьер пансиона. Набоков организует художественное пространство таким образом, что одной из его смысловых доминант становится смерть. Эффект достигается путем детализации вещного мира, тщательного подбора предметов и способа их описания.

Набоков отбирает символические детали, каждая из которых, выполняя прямое назначение, одновременно является иноформой (Л. В. Карасев) мортальности:

По бокам было по три комнаты с крупными черными цифрами, наклеенными на дверях; это были просто листочки, вырванные из старого календаря, — шесть первых чисел апреля месяца¹.

¹ *Набоков В. В. Машенька // Набоков В. В. Романы. М., 1990. С. 23. Далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.*

Листы старого календаря являются знаками прошлого, т. е. ушедшего времени. Обозначая комнаты жильцов, они словно разделяют с ними свой печальный смысл. Автор не случайно дает колористическую характеристику: в набоковской цветописии «черный» не противоречит русской (и европейской) мифопоэтической традиции — это знак трагического. Черный цвет предстает одной из иноформ метафизической смерти. В описании помещений пансиона встречаются образы, связанные с мортальной темой («рогатые желтые олени черепа» на стене, «копия с картины Беклина “Остров мертвых” в комнате Клары»).

Особым образом ведется повествование об обыденных явлениях, например о перестановке мебели хозяйкой пансиона. Описание предметов интерьера являет собой пример второй разновидности детализации, а сравнение, употребленное автором, задает особый регистр реальности:

Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать, и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета (с. 24).

Мотив распада, представленный образом скелета, усугубляется дроблением последнего на составные части. Это во многом — следствие реальной смерти: кончина мужа госпожи Дорн (первое звено в цепи) привела к разрыву семейной связи — к метафизическому распаду отношений (второе). Соответственно пространство, в котором обитает героиня, вбирает мортальный смысл, чьим воплощением становится мебельный гарнитур, утративший витальный смысл со смертью хозяина. Окончательный распад (третье звено) ознаменован вышеописанным «распределением» предметов обихода. Предыстория пансиона — периферийный компонент повествования, но она указывает на интерес Набокова к теме метафизической конечности в ее связи с пространственным аспектом.

Итак, одной из вариантных групп рассматриваемого мотива является группа предметно-вещественных образов. Значимость материальной культуры в набоковской художественной системе крайне высока. Описание вещей — одна из стилевых доминант писателя, что не раз отмечалось: «Набоков берет себе в союзники неодушевленную материю, мир предметов»². Благодаря интенсивности и экспрессивно-

² Шульман М. Ю. Набоков, писатель: манифест. М., 1998. С. 83.

сти детали в набоковском дискурсе выполняют сразу несколько функций: онтологическую, гносеологическую и аксиологическую.

Подтверждением неслучайности предметов с смертельной семантикой могут служить слова танатолога А. В. Демичева: «Ландшафт присутствия Смерти обходится без Ее присутствия. ... Смерть выставляет нам своих заместителей-пособников — многочисленные следы, знаки, символы, симулякры, картирующие местность, взятую под контроль»³. Можно утверждать, что Набоков изображает пансион как метафизическое некропространство. Его населяют люди, только в физическом отношении являющиеся живыми.

Особого внимания заслуживает мотив тени (этим словом нередко называются эмигранты), который можно трактовать, по крайней мере, двупланово. Будучи архетипом, тень символизирует темную сторону личности и то, что человек в себе отвергает. Ганин настолько отторгает от себя статус эмигранта и обитателя пансиона, что пансион кажется ему домом-призраком. Вместе с тем виртуальная жизнь предстает в воспоминаниях героя подлинной реальностью. В мифологии среда обитания, населенная тенью, — это подземное царство Гадес (Аид), т. е. некропространство. В таком контексте вышеупомянутая картина «Остров мертвых» становится метафорой пансиона.

Интересно решается проблема взаимодействия пространства с внутренним миром героя. В частности, отмечается свойство набоковских предметов «зеркально отражать человеку его самого»⁴. Сходно утверждение о том, что уже в «Машеньке» «ярко проявилось особое отношение писателя к вещам, часто более живым, чем люди, — правда, и зависимым в своем виде от людей, их владельцев, их внутренних состояний, — и тогда они то чужие и враждебные, то унылые и нелепые, то прирученные и веселые»⁵. Закономерен вопрос: некропространство-пансион определяет мировосприятие персонажа или персонаж переносит свое состояние на обстановку, придавая ей трагический колорит? По-видимому, их воздействие обоюдно, однако исходным является душевное неблагополучие эмигрантов.

Еще Ю. И. Айхенвальд заметил, что эмигрантское настоящее в романе — «скорее призрак, тень и фантастика, чем реальность: оно менее

³ Демичев А. В. Deathнейленд // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998. [Вып. 4]. С. 51.

⁴ Шульман М. Ю. Набоков, писатель. С. 85.

⁵ Семенова С. Изнанка и лицо обезбоженного мира (экзистенциальное сознание в прозе Георгия Иванова и Владимира Набокова) // Семенова С. Метафизика русской литературы: [в 2 т.]. М., 2004. Т. 2. С. 184–185.

действительно, нежели те далекие дореволюционные годы, когда герои жили в России... Пансион этот, очень убедительно, и выразительно, и с юмором изображенный в тонах уныния и тоски, неуютное убежище русских эмигрантов, жертв “великого ожидания”, не производит впечатления подлинника, яви: как будто люди здесь сняты самим себе»⁶. Отмеченное критиком ощущение иллюзорности связано с повествовательной стратегией Набокова. Реалистично живописуя эмигрантский быт и характеры обитателей пансиона, писатель накладывает на них восприятие Ганина, пребывающего в состоянии безысходности.

Герой замечает, что и его физическое самочувствие неуклонно ухудшается:

В его теле постоянно играл огонь — желанье перемахнуть через забор, расшатать столб, словом — ахнуть, как говорили мы в юности. Теперь же ослабла какая-то гайка, он стал даже горбиться и сам признавался Подтягину, что, «как баба», страдает бессонницей (с. 26).

Для набоковского дискурса характерны чувственно-физические приемы, служащие целью раскрыть душевное состояние персонажа. Писателю импонируют подтянутая внешность и крепкое здоровье — качества, которыми он наделяет близких себе героев, в частности Мартына Эдельвейса из «Подвига» и Федора Годунова-Чердынцева из «Дара». Напротив, полнота и нездоровье Лужина, выбравшего путь метафизической гибели, — результат неправильно организованной жизни.

Изменение физического самочувствия Ганина свидетельствует о процессе внутреннего разрушения: тело и душа героя изоморфны по степени витальности / мортальности. Подтверждением служит периодически испытываемое Львом Глебовичем «рассеяние воли», подробно описываемое автором:

Он сидел не шевелясь перед столом и не мог решить, что ему делать: переменить ли положение тела, встать ли, чтобы пойти вымыть руки, отворить ли окно, за которым пасмурный день уже переходил в сумерки... Это было мучительное и страшное состояние, несколько похожее на ту тяжелую тоску, что охватывает нас, когда, уже выйдя из сна, мы не сразу можем раскрыть, словно навсегда слипшиеся, веки.

⁶ Цит. по: Мельников Н. Г. [Преамбула к рецензиям на роман «Машенька»] // Классик без ретуши. Лит. мир о творчестве Владимира Набокова: крит. отзывы, эссе, пародии. М., 2000. С. 26.

Так и Ганин чувствовал, что мутные сумерки, которыми постепенно наливалась комната, заполняют его всего, претворяют самую кровь в туман, что нет у него сил пресечь сумеречное наваждение (с. 33).

Здесь представлены сразу несколько вариантов мотива метафизической смерти. Неподвижность, статичность героя создают антиномиию движению — проявлению жизни. Необходимо отметить и мотивы сна, сумерек, тумана. Сон, точнее, выход из него (возвращение в реальность) предстает тягостным состоянием, почти на грани смерти, не случайно веки кажутся герою смеженными навечно. Семантика сумерек в набоковском дискурсе имеет два основных значения: состояние мучительной оторванности от реальности и предвестие ночи, одного из символов смерти-внутри-жизни. Туман выступает знаком потерянности, онтологической слепоты (он мешает видеть), как следствие — разлад с действительностью, т.е. безжизненность. Мортальный смысл тумана усиливается тем, что он заменяет собой кровь — один из основных витальных символов в мифопоэтической традиции.

В «Машеньке» берет начало важный мотив лицедейства. Это еще одна реализация метафизической смерти, поскольку данный мотив связан с фальшью, с искажением либо отрицанием подлинной жизни. Проблеме разрушительного влияния киноиндустрии на человеческую душу писатель уделяет особое внимание в «Камере обскура». (Набоков демонизирует кинематограф, показывая его воплощением пошлости, отравляющим сознание и разлагающим человека духовно.) Впервые это реализуется в «Машеньке».

Ганину приходится соприкоснуться с миром кинематографа, когда он занят поиском средств к существованию:

Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку, за город, где в балаганном сарае с мистическим писком закипали светом чудовищные фацеты фонарей, наведенных, как пушки, на мертво-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашенный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, — но долго еще в этих ложных стеклах дотлевали красноватые зори — наш человеческий стыд. Сделка была совершена, и безмянные тени наши пущены по миру (с. 26).

Приведенная цитата — аллюзия на повесть-сказку А. Шамиссо о Петере Шлемеле, который продал свою тень дьяволу. Так Набоков на-

мекает на демонизм кинематографа. Место съемок названо «балаган-ным сараем» (в творчестве писателя слово «балаган» выступает знаком лжи и притворства). Процесс киносъемки сравнивается с убийством. В одном предложении несколько лексических единиц с смертельной семантикой. Определение «мертвенно-яркая толпа» создает впечатление ложной яркости и гибельности происходящего. Лица статистов — восковые и неподвижные, как у покойников. Фонари не освещают людей, а безжалостно убивают их «в упор» и, даже погаснув, не теряют метафизического смысла, отражая гибель стыда, моральное разложение.

Таким образом, кинопавильон — еще одно некропространство в романе. В отличие от пансиона ведущая роль здесь принадлежит именно пространству. Причем это не стихийное образование, а сконструированное и наполненное пошлостью. Различие заключается также в приемах, использованных автором. В интерьере пансиона вещные детали содержали смертельный смысл на феноменологическом и на лексическом уровнях, интерьер кинопавильона создавался через способ описания предметов и их действия.

Автор по-своему развивает сюжет Шамиссо: тень персонажа, обретя самостоятельность, в числе ей подобных будет прельщать доверчивые души. Тут уместна параллель со сказкой Андерсена, где тень пытается заставить хозяина поменяться с ней местами, а когда тот отказывается, его казнят. Набоков трансформирует андерсеновский сюжет: кинообразы будут оболащивать души зрителей с экранных полотен, а реальные люди, стоящие за этими образами, окажутся лишними, ненужными. Так в романе реализуется идея метафизического убийства тенью своего владельца.

Как и в сказке Андерсена, в «Машеньке» главного героя ожидает встреча со своим двойником:

Теперь внутренность того холодного сарая превратилась на экране в уютный театр, рогожа стала бархатом, нищая толпа — театральной публикой. Он напряг зрение и с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопающих по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял на помосте, среди фонарей, толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор (с. 36).

Чувство стыда не покинуло героя, способного различать истину и ложь. Знаменателен образ человека с рупором. Он стоит на сцене вместо актрисы, которая должна сыграть умирание, — трагедия обочивается фарсом. Внешность этого господина лишена малейших

признаков драматизма: рыжеволосый толстяк вызывает ассоциации с комедийным персонажем. Сама примадонна экрана лишь изображает гибель, на какое-то время замерев перед камерой. В качестве литературной параллели уместен блоковский «Балаганчик», где в финале кровь оказывается клюквенным соком, а «гибель всерьез» неожиданно сменяется весельем с примесью издевательства над доверчивыми зрителями. Для настоящей смерти на сцене или экране места нет, однако смещение ценностей и профанация высоких смыслов ведут к смерти метафизической. В дальнейшем коллизия *трагедия / фарс* наиболее масштабно воплотится в романе «Приглашение на казнь».

В «Машеньке» Набоков затрагивает и такой аспект метафизической смерти, как распад любви. Это касается первой возлюбленной Ганина Машеньки и его последней любовницы Людмилы. Сначала появляется Людмила. Герой разочарован в ней, но ему не хватает смелости прервать эту тягостную связь. Главное, что отталкивает Ганина, — фальшь в поведении героини. Ей присущи «ложь детских словечек, изысканных чувств, орхидей каких-то, которые она будто бы страстно любит, каких-то По и Бодлеров, которых она не читала никогда» (с. 28). Фальшь явлена и во внешности женщины. В погоне за модой Людмила перекрашивает волосы в «желтый» цвет, пользуется «смугловатой пудрой» и в меру способностей лицедействует: «Она бродила острыми, словно фальшивыми, ногтями по его груди и выпучивала губы, моргала угольными ресницами, изображая, как ей казалось, обиженную девочку, капризную маркизу» (с. 28).

Через образ Людмилы (и не только ее) в романе реализуется мотив пошлости, один из ведущих у Набокова. Сам писатель определил это явление как «неприкрытую бездарность» и поддельные значимость, красоту, ум. Пошлость опасна прежде всего для ее обладателя, ибо он, становясь жертвой стереотипов, изображая того, кем не является, слепнет, приходит к разладу с собой, гибнет духовно и способен пасть до преступления. С мотивом пошлости в набоковском дискурсе соотносится мотив овеществления души, имеющий в качестве вариантов мотивы кукол, манекенов, механизмов и других неодушевленных предметов. Например, Ганин сравнивает свою подругу с куклой, ощущая ее губы как «пурпурную резину». Пошлы отношения персонажей. Ганин, не будучи влюблен в Людмилу (имел место лишь «обольстительный туман»), является соучастником лжи. Герои согласились на подделку чувств, когда «единение» возможно лишь в минуты «механической», как ее определяет Ганин, сексуальной близости. Женщина, пытаясь приукрасить действительность, лицедействует, а мужчина,

несмотря на то что ему «противно и скучно», покоряется обстоятельствам, оставаясь правдивым только наедине с собой.

В роли антипода Людмила выступает ее подруга, одна из обитательниц пансиона, «тихая барышня Клара», вызывающая симпатию Ганина (важную роль играет запах духов — отталкивающий у Людмилы и приятный у Клары). Девушка безответно влюблена в него и не приемлет наигранности в отношениях, демонстрируемой подругой:

Кларе казалось, что эти чувства должны быть тише, без ирисов и скрипичных вскриков. Но еще невыносимее было, когда подруга, щурясь и выпуская сквозь ноздри папиросный дым, начинала ей передавать еще не остывшие, до ужаса определенные подробности, после которых Клара видела чудовищные и стыдные сны (с. 29).

Понятие дружбы профанируется: зная о любви Клары к Ганину, Людмила мучает подругу, наслаждаясь своим превосходством. Разрушение человеческих связей, равнодушие и непонимание входят в число вариантов мотива метафизической смерти.

Итак, Ганин тяготится окружающей обстановкой, пансион для него — дом-призрак, а его постояльцы — тени, привидения. Переворот в душе героя происходит, когда он узнает о возможности встречи со своей первой любовью — Машенькой. Вдохновленный Лев Глебович погружается в мир воспоминаний, где чувствует себя комфортнее, чем в реальности. Машенька связывается в его сознании со счастливой юностью и прежней Россией, по которой он тоскует.

Описания воспоминаний Ганина исполнены лиризма, герой старается не упустить ни одной детали, наслаждаясь ретроспективой счастливого прошлого. В течение нескольких дней он живет эмоционально насыщенной жизнью, которая превращает действительность в фантом: «Автобус качался, грохотал, — и Ганину казалось, что чужой город, проходивший перед ним, только движущийся снимок» (с. 59). (Мотив потери персонажем связи с реальностью и погружения его в иллюзорный мир получит трагическое воплощение в романе «Защита Лужина».) В «Машеньке» уход в мир грез еще не ставит героя на путь метафизической смерти, напротив, в воспоминаниях он черпает силы:

Что бы Ганин ни делал в эти дни, та жизнь согревала его неотступно.

Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо «интенсивнее» — как пишут в газетах, — чем жизнь его берлинской тени (с. 61).

Однако по мере погружения Ганина в глубины воспоминаний в ткань повествования вплетаются намеки на то, что прошлое мертво, у него не может быть повторения. «Очень старые письма» Машеньки герой хранил «в черном бумажнике, лежащем рядом с крымским браунингом, на дне чемодана» (с. 57). Колористический образ и пистолет свидетельствуют о близости смерти.

Между тем сам герой охвачен, скорее, жадной бессмертия: «Я читал о “вечном возвращении...”». А что, если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз? <...> Да, неужели все это умрет со мной?» (с. 46). Так в рассуждения Ганина вплетается нить сомнения в возможности повторения былого. В дальнейшем герой все более примиряется с действительностью. Осознание того, что его сосед по пансиону, старый поэт Подтягин, находится при смерти, становится для Ганина потрясением и позволяет по-новому взглянуть на мир:

В полутьме все показалось очень странным: и шум первых поездов, и эта большая тень, и блеск пролитой воды на полу. И все это было гораздо таинственнее и смутней той бессмертной действительности, которой жил Ганин (с. 66).

В воспоминаниях Льва Глебовича обретает явь новый виток взаимоотношений с Машенькой — постепенное взаимное охлаждение, вызванное во многом не зависящими от них причинами. Знаменательна фраза об одном из свиданий: «Они встретились под той аркой, где — в опере Чайковского — гибнет Лиза» (с. 71). Снова упоминается смерть как знак разрушения отношений. Несмотря на то что в момент расставания Ганина с Машенькой, она всерьез увлечена другим («...что-то робкое, чужое было во всем ее облике, посмеивалась она реже, все отворачивала лицо. И на нежной шее были лиловатые кровоподтеки, тeneвое ожерелье, очень шедшее к ней») (с. 75), герой понимает, что будет любить ее всегда.

Ближе к финалу становится понятно, чем так дорога Ганину Машенька — для него она «вся его юность, его Россия». Человек у Набокова превращается в фантом, наполненный эмоциями того, кто его создал. Затем происходит нечто неожиданное: придя на вокзал встречать Машеньку, Ганин начинает воспринимать мир по-новому. Он переступает онтологический порог (Л. В. Карасев). Символично, что это происходит на рассвете:

Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале. И так же как солнце постепенно поднималось выше и тени

расходились по своим обычным местам, — точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была, — далеким прошлым (с. 100).

На протяжении романа тени оставались знаком непрочного, призрачного мира, и вот они побеждаются светом дня. Так явлена важная в набоковской метафизике антиномия тьмы / света как противостояния ложного / истинного, слепоты / зрения, больного / здорового сознания, смерти / жизни. Знаменательны строки: «Солнце поднималось все выше, равномерно озарялся город, и улица оживала, теряла свое странное теневое очарование» (с. 100). На «оживающую» улицу проецируются ощущения персонажа: он выходит из состояния метафизического омертвления с его неприятием реальности, душевной и физической расслабленностью. Меняется самочувствие героя: «Ганин шел посреди мостовой, слегка раскачивая в руках плотные чемоданы, и думал о том, что давно не чувствовал себя таким здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу» (с. 100).

Лев Глебович чувствует, как к нему возвращается острота восприятия жизни, и понимает «с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. <...> ...Образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием» (с. 101). Снова упоминается смерть, и это может указывать на то, что невозвратность прошлого — одна из разновидностей метафизического конца. Что касается Ганина, то для него утрата власти минувшего — хороший признак. Автор вовсе не отрицает созидующую, творческую силу памяти, просто теперь всё в сознании Ганина встает на свои места — былое больше не заменяет реальность.

«Сюжет романа — воссоединение с прошлым в полноте воспоминания, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни. В этом отношении набоковская память о прошлом имеет совсем иную природу, чем обычная эмигрантская ностальгия с ее приговоренностью к жизни в прошлом»⁷. Минувшее представляет собой герметичное пространство, способное послужить хранилищем метафизических ценностей человеческой души или тюрьмой, в которой эта душа будет томиться в отрыве от настоящего, от жизни «здесь и сейчас». В «Машеньке» Набоков воспевает творческий потенциал памяти, одновременно показывая, к чему при-

⁷ Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 273.

водит болезненная привязанность к прошлому, лишаящая полноты бытия. Прошедшее может оказаться как витальным пространством, помогающим жить и созидать, так и зоной смерти, если целиком замкнуться в нем.

Символичен образ стройки, за которой наблюдает духовно пробудившийся Ганин: «Он видел желтый, деревянный переплет — скелет крыши, — кое-где уже заполненный черепицей.

Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь» (с. 101). «Скелет» обрастает покрытием: смерть отступает перед жизнью.

«Скелет» встречался в начале произведения — с ним сравнивался гарнитур хозяйки пансиона. «Тот» скелет символизировал распад, обреченность «теней»-эмигрантов. «Этот» «скелет крыши», заполняемый черепицей, воплощает непрерывность жизни. Дом, возводимый на глазах Ганина, противостоит «дому-призраку», каким видится герою пансион. Испытываемый им душевный подъем передается через восприятие героем рабочего, который словно готовился к полету. Таким образом, Ганин перемещается из мортального измерения в витальное.

По мнению К. Бланк, структура набоковских романов напоминает архаическую модель странствий: «Герой отправляется из мира обыденного в мир чудес. Там вступает в соприкосновение со сверхъестественными силами и, подвергшись всевозможным испытаниям, возвращается домой обновленным. На языке культурной антропологии эта модель формулируется так: пространственным выражением цикличности является трехчастная модель ритуала перехода — отрыв от обыденной среды, обретение нового опыта/знания, возвращение в новом статусе»⁸. Главный герой «Машеньки» типологически вписывается в эту структурную схему: он вернулся в реальность, т. е. к самому себе, осуществив победу над мортальностью.

⁸ Бланк К. Петербург, Крым и миф вечного возвращения («Машенька» и «Евгений Онегин») // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: сб. докл. междунар. конф., 15–18 апр. 1999 г. СПб., 1999. С. 140.

А. А. Чевтаев
Санкт-Петербург

Смерть как событие в ранней поэзии А. Ахматовой

Основу поэтического универсума ранней лирики А. Ахматовой, как известно, составляет детальная репрезентация психологических движений лирической героини. Эмоциональный мир в стихотворениях, включенных в первые поэтические книги «Вечер» (1912) и «Четки» (1914), раскрывается через нюансы ментального поведения субъектного «я», погруженного в сферу преимущественно любовных переживаний. Лирическая героиня Ахматовой предстает в конкретике своего эмоционального облика.

Такое рефлексивное внимание к эмпирическим фактам, определяющим существование человека, воплощает акмеистский взгляд на мир, в котором художественному осмыслению подвергается лишь то, что обладает безусловной «реальностью». «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма», — декларирует Н. Гумилев в манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913)¹. В акмеистской эстетике поэтической верификации подлежат только те знаки бытия, которые укоренены в «посюстороннем» измерении мира, таким образом утверждается тождество онтологии и эмпирики. Как отмечает Л. Г. Кихней, «ахматовский подход к внутренним переживаниям, по сути, — тот же самый, с той только разницей, что непроявленные сущности переме-

¹ Гумилев Н. С. Сочинения: в 3 т. М., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии. С. 19.

щаются из онтологической плоскости в психологическую»². Проживание различных перипетий любовных отношений приводит к совмещению идеологического и психологического планов видения лирического субъекта, однако это не означает ослабления в создаваемом универсуме бытийной проблематики. Напротив, онтологическими свойствами наделяются поступки и движения эмоционально-эмпирического ряда, в которых, по мнению Ахматовой, и раскрывается подлинная суть бытия. Через нюансы психологического самополагания «я» эксплицируются универсальные точки человеческого существования, ключевой из которых является смерть.

Восприятие смерти в любой семиотической системе является знаком ценностно-смыслового отношения к миру. Поскольку «неизбежность смерти, — указывает Ю. М. Лотман, — ее связь с представлениями о старости и болезнях позволяют включить ее в неоценочную сферу», то, «чтобы сделать эту ситуацию [ситуацию смерти] способной обладать смыслом, она должна восприниматься как противоречащая естественному (т. е. нейтральному) порядку вещей»³. Следовательно, в изображении смерти и репрезентирующих ее знаков в структуре поэтического универсума проявляются аксиологические представления автора.

Говоря о ценностном статусе смерти в ранней поэзии Ахматовой, следует указать на принципиальную трансформацию лирического высказывания в ее творчестве. Как отмечают многие исследователи, одной из ведущих характеристик ахматовского поэтического мира является смещение структурно-семантической организации текста в область эпических форм миромоделирования⁴. Так, В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» утверждает, что «целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно, каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития,

² Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М., 1997. С. 24.

³ Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 420.

⁴ Об эпическом начале и формах повествования в поэзии Ахматовой см.: Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 75–147; Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 364–404; Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла; Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 59–70; Магомедова Д. М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Там же. С. 135–140; Четверев А. А. Специфика событийности в ранней лирике А. Ахматовой: о художественной идеологии нарратора и героя // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 267–278.

откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов»⁵. Тяготение к «новеллизации» и «романизации» лирики здесь проявляется в акцентировании фабульных элементов развертывания текста и динамическом развитии поступков и жестов лирического субъекта. Четко выстроенная пространственно-временная перспектива изображаемой ситуации, внешнее окружение, удваивающие «точку зрения» на происходящее, и последовательная смена поведения субъекта и/или персонажей задают нарративный каркас сюжетостроения, присущий эпическим структурам.

Однако повествование в своей основе остается лирическим, поскольку событийность в ранней поэзии Ахматовой обусловлена не внешними изменениями ситуации, а внутренним движением психологического облика героев. По определению И. В. Силантьева, событием в лирике является *«качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя»*⁶. В ахматовских стихотворениях такая трансформация способствует перекодированию событийных точек в нарративной структуре: статусом события наделяются позы, жесты, фразы персонажей, детали окружающего пространства, в которых фиксируется эмоциональное состояние «я» и его vis-à-vis. Формальная «эпичность» сюжета сохраняется, а ключевыми ситуациями в ранней лирике Ахматовой оказываются встреча, свидание, расставание, потеря возлюбленного, воспоминание об утраченном чувстве. Объективируя мир эмоций и фабульно выстраивая изменение психологического состояния, лирическая героиня воплощает процессуальность любовных переживаний. И представление о бытийных универсалиях, таких как смерть, умирание, гибель, в их оценочно-событийном плане раскрывается посредством повествовательного погружения в чувственно-эмпирическое восприятие действительности.

В стихотворениях, составивших книги «Вечер» и «Четки», изображение смерти как таковой отсутствует. Это событие в ранней ахматовской лирике осмысливается прежде всего в темпоральной перспективе «я» лирической героини или персонажа. В ряду сюжетно-фабульных ситуаций смерть смещается по оси времени в прошлое или будущее, оказываясь источником или целью ментальных движений лирического субъекта. Таким образом, в художественном универсуме Ахматовой

⁵ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. С. 383.

⁶ Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М., 2009. С. 29.

обнаруживаем два типа смертной событийности: ретроспективный и проспективный.

Ретроспективное включение смерти в композиционное строение текста связано с гибелью Другого, которая обуславливает субъектную рефлексию. Смерть оказывается событийной точкой, предвещающей новеллистическое «извлечение» фабульной ситуации, которая разворачивается в психологических жестах и поступках лирической героини. Так как магистральной темой ахматовской лирики первой половины 1910-х гг. является постижение сущности любовного чувства в его сложных проявлениях, то и событие смерти вписано в данный контекст. Как правило, умирает возлюбленный героини или тот, с кем ее связывали эмоционально-чувственные отношения.

Так, в стихотворении «Сероглазый король» центр нарративного развертывания сюжета — узнавание о смерти тайного возлюбленного и эмоциональная реакция на его смерть:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.

Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой»⁷.

Переживаемую трагедию героиня вынуждена скрывать, поэтому эмоции объективируются в деталях внешнего мира («Вечер осенний был *душен и ал*, / Муж мой, вернувшись, *спокойно* сказал») (курсив мой. — А. Ч.). Через оппозицию «лирическая героиня / королева» выражается психологическая сложность повествуемого события: то, что подмечено в облике второй, внутренне переживает первая. Трагизм преодолевается продолжением жизни умершего короля в их ребенке: «Дочку мою я сейчас разбуду, / В серые глазки ее погляжу». «Серые

⁷ Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 41. Далее цитаты из стихотворений Ахматовой даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

глазки» становятся знаком взаимодействия жизни и смерти, указывая на невозможность абсолютного умирания.

В стихотворении «Высокие своды костела...» основой субъектной рефлексии также является смерть близкого лирическому «я» человека. Но источник самого события и вызванных им переживаний — охлаждение чувств лирической героини к влюбленному в нее юноше, что привело его к самоубийству (биографы Ахматовой связывают это стихотворение с самоубийством влюбленного в нее М. А. Линдерберга). В начале стихотворения гибель юноши предстает как свершившийся факт, определяющий эмоциональное состояние героини:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть —

За розы с площадки круглой,
За глупые письма твои,
За то, что, дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.

(с. 139)

Далее, возвращаясь к перипетиям их отношений, она вспоминает его поведение, обнаруживая в нем признаки грядущей трагедии:

Я думала: ты нарочно —
Как взрослые хочешь быть.
Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.

Но всё оказалось напрасно.
Когда пришли холода,
Следил ты уже бесстрастно
За мной везде и всегда,

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?

(с. 139)

Самоубийство героя изменяет мироощущение лирической героини: смерть становится событием постижения «чужого» «я» и его чувств, воплощаясь в запоздалом раскаянии («Прости»!). Несмотря на понимание ужаса произошедшего, героиня психологически утверждает невозможность абсолютного умирания:

И смерть к тебе руки простерла...
Скажи, что было потом?
Я не знала, как хрупко горло
Под синим воротником.

(с. 140)

Герой остается для нее собеседником-адресатом, способным в посмертном бытии услышать ее слова и понять переживания, вызванные катастрофическим несовпадением женского и мужского начал:

Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой!
Сегодня мне из костела
Так трудно уйти домой.

(с. 140)

Через ретроспективное осмысление смерти в ранней поэзии Ахматовой может утверждаться единение влюбленных. В стихотворении «Похороны» мортальный сюжет обнаруживает жажду воссоединения с умершей возлюбленной (лирический субъект здесь представлен как мужское «я»):

Я места ищу для могилы.
Не знаешь ли, где светлей?
Так холодно в поле. Унылы
У моря груды камней.

А она привыкла к покою
И любит солнечный свет.
Я келью над ней построю,
Как дом наш на много лет.

(с. 75)

Однако и здесь смерть мыслится не как окончание, а как продолжение жизни в ином измерении, неизвестном, но неизбежном:

Она бредила, знаешь, больная,
Про иной, про небесный край,
Но сказал монах, укоряя:
«Не для вас, не для грешных рай».

И тогда, побелев от боли,
Прошептала: «Уйду с тобой!»
Вот одни мы теперь, на воле,
И у ног голубой приборой.

(с. 75)

Идеологемой данного события становится уход, а не распад. Недостигаемое для любовников «райское» пространство замещается безграничным миром природы, где они воссоединяются («Вот одни мы теперь, на воле»).

Смерть другого, данная в ретроспекции вне любовного контекста, может обозначать родство сознаний лирической героини и умершего, как в стихотворении «Здесь всё то же, то же, что и прежде...»:

Тихий дом мой пуст и неприветлив,
Он на лес глядит одним окном.
В нем кого-то вынули из петли
И бранили мертвого потом.

(с. 96)

Как видим, здесь также акцентирован суицидальный мотив, причем в восприятии героини самоубийство, хотя и остается трагедией, лишается непоправимости греха (смерть становится актом преодоления бытийных противоречий):

Был он грустен или тайно-весел,
Только смерть — большое торжество.
На истертом красном плюше кресел
Изредка мелькает тень его.

(с. 96)

Это величие смерти проецируется на «я» лирической героини, ощущающей свою причастность к умершему. Оно воплощается в бесстрашном принятии мира мертвых:

И, пророча близкое ненастье,
Низко, низко стелется дымок.
Мне не страшно. Я ношу на счастье
Темно-синий шелковый шнурок.

(с. 96)

«Шнурок» становится индексом памяти о петле повесившегося самоубийцы, получая статус «оберега», защищающего героиню от небытия.

Итак, событие смерти персонажа, воспринимаемое лирическим «я» в ранней поэзии Ахматовой, утверждает диалог разных, но ценностно близких сознаний. Согласно М. М. Бахтину, «чтобы заставить свое переживание звучать лирически, нужно почувствовать в нем не свою одинокую ответственность, а свою природность ценностную, другого в себе, свою пассивность в возможном хоре других, хоре — со всех сторон обступившем меня и как бы заслонившем непосредственную и неждущую заданность единого и единственного события бытия»⁸. В ахматовском универсуме такое онтологическое событие длится по-смертно и умирание человека маркирует не уничтожение личностного начала, а его претворение в эмоциях и мыслях другого «я». Смерть, с одной стороны, вскрывает трагическую невозможность любовного счастья, а с другой — демонстрирует вечность существования.

Представление о незыблемости и незавершенности бытия, являясь важным принципом эстетической концепции акмеизма, обуславливает отсутствие в ахматовских стихотворениях изображения смерти рефлектирующего «я». Как указывает Бахтин, разграничивая художественное изображение смерти «изнутри» и смерти «извне», первый вариант возможен только в случае «овеществления сознания», когда оно «дано как нечто объективное (объектное) и почти нейтральное по отношению непроходимой (абсолютной) границы “я” и “другого”»⁹, тогда как смерть «извне» предполагает принципиальную незавершенность сознания и ценностно значима «для других, а не для самого сознающего»¹⁰.

Единственным случаем у Ахматовой, где предлагается «точка зрения» на собственное умирание («смерть изнутри»), является мортальная рефлексия героини в стихотворении «Хорони, хорони меня, ветер...». В двух первых строфах акцентируется момент смерти «я» как события, совпадающего с временем рассказывания:

⁸ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений: в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 232.

⁹ Бахтин М. М. 1961 год. Заметки // Собрание сочинений. 1997. Т. 5. С. 347.

¹⁰ Там же.

Хорони, хорони меня, ветер!
Родные мои не пришли,
Надо мною блуждающий вечер
И дыханье тихой земли.

Я была, как и ты, свободной,
Но я слишком хотела жить.
Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить.

(с. 15)

Лирический сюжет разворачивается в диапазоне от обращения к силам природы (ветру) до эмпирически явленного умирания («мой труп холодный»). При этом причина смерти представлена в форме оксюморона: умираю, потому что «слишком хотела жить». Вместе с тем одиночество, которое утверждается в начале стихотворения, преодолевается единением с другим, воплощаемым погруженностью в мир природы. Антропоморфное начало, представленное в образе антимортального ветра (в мифопоэтической символике ветер — «космический даритель жизни»¹¹) и пейзажных реалиях («Закрой эту черную рану / Покровом вечерней тьмы / И вели голубому туману / Надо мною читать псалмы»), во-первых, обозначает барьер между бытием и небытием, а во-вторых, свидетельствует о еще не свершившейся смерти, что эксплицировано в финальной строфе:

Чтобы мне легко, одинокой,
Отойти к последнему сну,
Прошуми высокой осокой
Про весну, про мою весну.

(с. 15)

Лирическая героиня обнаруживает себя в точке грядущего умирания («отойти к последнему сну»), отменяя исходное представление о собственной смерти как о состоявшемся факте. Эта грядущая смерть, уподобляемая сновидению, лишена экзистенциального ужаса. Умирание становится возвращением к природной полноте бытия. Подобное представление о смерти как о возвращении к мифологическому род-

¹¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 39.

ству человеческого «я» и универсума реализуется в финале стихотворения «Я пришла сюда, бездельница...»:

Замечаю все как новое.
Влажно пахнут тополя.
Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля.
(с. 56)

Другим способом мортальной рефлексии в ранней ахматовской лирике является проспективное осмысление смерти как грядущего, вероятно-предполагаемого или безусловно-неизбежного, события. В этом случае гибель лирической героини связана с перипетиями любовных отношений. В поэтическом универсуме Ахматовой, по мнению Кихней, «драматична... не только любовь без взаимности, но и «счастливая». «Остановленное мгновение» счастья умирает, ибо утоление любви чревато тоской и охлаждением. <...> Отсюда — мотив ожидания гибели, подспудно проходящий через лирические миниатюры «Вечера» и «Четок»¹². Это ожидание смерти раскрывается в целом ряде эмоциональных векторов идеологии лирического «я».

Так, смерть предстает в качестве желаемого события, способного примирить героиню с драматичным финалом любовного чувства. В «Песни последней встречи» расставание с возлюбленным, отчуждаемое при помощи нарративной последовательности психологических жестов («Так беспомощно грудь холодела, / Но шаги мои были легки. / Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки. // Показалось, что много ступеней, / А я знала — их только три!»; с. 78), преодолевается ценностным единением с родственным сознанием другого, переживающего тот же надрыв, что и лирическая героиня:

Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!

Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой». —
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»

(с. 78)

¹² Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. С. 39.

Жажда гибели становится способом примириться с утраченной любовью и взглянуть на произошедшее (разрыв с возлюбленным) отстраненно:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

(с. 78)

Грядущая смерть может быть результатом охлаждения любимого человека к лирической героини:

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка!»

(с. 68)

При этом любовное чувство оказывается столь сильным, что героиня соглашается с неизбежностью смерти, воспринимая любовную память как ценность, без которой она не может существовать:

Я не хочу ни горести, ни мщенья,
Пускай умру с последней белой вьюгой.
О нем гадала я в канун Крещенья.
Я в январе была его подругой.

(с. 68)

Этот же идеологический вектор проявляется в случае, когда смерть предстает желанным антиподом возлюбленному, предавшему чувство:

Сердце к сердцу не приковано,
Если хочешь — уходи.
Много счастья уготовано
Тем, кто волен на пути.

Я не плачу, я не жалуюсь,
Мне счастливой не бывать.
Не целуй меня, усталую, —
Смерть придет поцеловать.

(с. 69)

Предвосхищение будущей гибели оказывается эмоционально-психологическим вызовом, за которым стоит переживание любовной драмы:

Дни томлений острых прожиты
Вместе с белою зимой...
Отчего же, отчего же ты
Лучше, чем избранник мой?

(с. 69)

Неизбежность смерти в близкой перспективе становится сюжетным центром стихотворения «Умирая, томлюсь о бессмертии...». Здесь факт умирания также отмечен жадной преодолению разлуки с возлюбленным, причем это желание раскрывается в мотиве сохранения памяти:

Умирая, томлюсь о бессмертии.
Низко облако пыльной мглы...
Пусть хоть голые красные черти,
Пусть хоть чан зловонной смолы!

Приползайте ко мне, лукавьте,
Угрозы из ветхих книг,
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.

Чтоб в томительной веренице
Не чужим показался ты.
Я готова платить сторицей
За улыбки и за мечты.

(с. 110)

Лирическая героиня, представляя inferнальные картины и прогнозируя посмертное бытие, в то же время не переходит границ земного и потустороннего миров: ад для нее — исчезновение памяти о любимом человеке. Страшна не столько перспектива телесной смерти («Смертный час, наклонясь, напоит / Прозрачную сулемой. / А люди придут, заруют / Мое тело и голос мой»; с. 110), сколько отчуждение близких людей.

Как видим, смерть в поэтическом мире Ахматовой наделяется двумя основными характеристиками. С одной стороны, она освобо-

ждает от любовных страданий, а с другой — предстает неизбежным финалом отношений мужчины и женщины. Распад или неудовлетворенность любовного чувства в «Вечере» и в «Четках» нередко продуцируют мотив самоубийства. Причем суицидальная перспектива психологических движений лирической героини, как правило, носит имплицитный характер, проявляясь не в фабульном развитии ситуации, а в семантике знаков, организующих художественное пространство. По наблюдению Е. А. Козицкой, в поэзии Ахматовой смертельный код нередко актуализирован посредством архетипа «вода», где водная стихия предстает как «метафора смерти, опасности, гибели, к которой приводит страсть», и способствует разворачиванию «воображаемой драмы самоубийства из-за несчастной любви», обнаруживая характерный для ахматовской поэтики «русалочий» мотив¹³.

Так, в стихотворении «Читая “Гамлета”» грядущее самоубийство лирической героини подготавливается смертельным хронотопом:

У кладбища направо пылил пустырь,
А за ним голубела река.
Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь
Или замуж за дурака...»

(с. 16)

Причем суицидальный вектор в отношениях героев намечает не «кладбище», а «река» (героиня готова повторить путь Офелии, отвергнутой Гамлетом). Этот же мотив возможного превращения в утопленницу-русалку присутствует в водной символике стихотворений «Столько просьб у любимой всегда!..» и «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...». Здесь возможное событие смерти-самоубийства предстает как граница между жаждой жизни и невозможностью жить без любимого человека.

Облик русалки, за которой скрывается лирическое «я», определяет сюжетостроение стихотворения «Мне больше ног моих не надо...». Это единственное произведение ранней Ахматовой, в котором моделируется взгляд на мир из потустороннего пространства. В первой строфе героиня высказывает мысль об изменении своей человеческой природы:

¹³ Козицкая Е. А. Мифологема воды в творчестве А. Ахматовой // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2002. Вып. 3. С. 90.

Мне больше ног моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост.

(с. 51)

Как отмечает В. В. Корона, «дальний мост» «находится, по всей видимости, “здесь”, на земле. Но для лирической героини, живущей уже “целых три недели” в воде и почти превратившейся в русалку, это — белое иномирное строение, висящее над водой»¹⁴. По сути, «мост» — место, где произошло расставание с человеческой жизнью и началось посмертное, «русалочье» бытие. Однако совершившееся самоубийство, как и в приведенных выше стихотворениях, рассматривается в перспективе психологических реакций возлюбленного героини:

А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и печально-нем?
Что слышу? Целых три недели
Все шепчешь: «бедная, зачем»?!

(с. 51)

Событие смерти здесь, во-первых, демонстрирует не уничтожение сознания, а его переход в иную бытийную форму, а во-вторых, лишается смысловой самодостаточности, получая ценностный статус лишь в свете любовных отношений.

Таким образом, смерть как бытийная универсалия в ранней поэзии Ахматовой осмысливается преимущественно в эмоционально-эмпирическом контексте любовных отношений. Два главных способа представления смерти как события, определяющего ценностный кругозор лирической героини (ретроспекция и проспекция), разграничивают интенции поэтического субъекта. Ретроспективное сообщение о смерти всегда направлено на другое «я»: «чужая» гибель в сознании лирической героини инициирует психологическое переосмысление утраченных отношений и порождает идеологему преодоления небытия посредством памяти об умершем. В наиболее характерном для ахматовского универсума проспективном представлении смерти как грядущего (возможного или неизбежного) события, напротив, реа-

¹⁴ Корона В. В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999. С. 104.

лизуется поиск преодоления любовной драмы. В этом случае гибель задает бытийную перспективу лирической героини: смерть — это то, что ожидает ее, а не любимого человека. В стихотворениях «Вечера» и «Четок» моральная перспектива реализуется в широком диапазоне эмоциональных установок лирического «я»: желание преодолеть расставание, утверждение ценности утраченного чувства, жажда посмертного сохранения памяти о былой любви, превращение в иноприродное существо (утопленницу-русалку), способное превозмочь любовные страдания.

Вместе с тем событийный статус смерти у Ахматовой шире конвенционально-сюжетных проявлений, обозначая два концептуальных параметра авторского мировидения. Во-первых, точка смерти, к которой стягиваются психологические движения лирической героини, маркирует ахматовское представление о принципиальном драматизме любовных отношений, заложенном в ценностном несовпадении мужского и женского начал. Как отмечал еще Н. В. Недоброво, разрабатывая «поэтику мужественности, которая помогла бы затем создать идеал вечномужественности и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ», Ахматова прокладывает «путь женщины к религиозной ее равноценности с мужчиною»¹⁵. Пока такое равновесие не достигнуто, уделом мужского и женского «я» является проживание несчастной любви. Смерть как онтологическое событие в развитии любовных перипетий высвечивает предельное несовпадение ценностных кругозоров женщины и мужчины.

Во-вторых, в моральных стихотворениях, вошедших в «Вечер» и «Четки», утверждается невозможность абсолютного умирания. Смерть затрагивает телесную и эмоциональную сферы человеческого существования, но не прекращает бытия как такового. Поэтому в ахматовской лирике умершие персонажи воспринимаются как перешедшие в иное, духовное измерение и продолжающие свой путь. Вместе с тем в соответствии с акмеистской установкой на изображение земной экзистенции человека лирическая героиня Ахматовой не нарушает границы между физической и метафизической формами бытия. Не пытаясь проникнуть в запредельное, она воплощает «адамический», «мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь»¹⁶.

¹⁵ Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Милый голос. Томск, 2001. С. 226.

¹⁶ Гумилев Н. С. Сочинения. Т. 3. С. 16.

А. Г. Степанов
Тверь

Поэт и смерть: стихотворение С. Гандлевского «Всё громко тикает. Под спичечные марши...»

В повести С. Гандлевского «Трепанация черепа» герой-рассказчик так описывает ситуацию, которая дала толчок к созданию стихотворения «Всё громко тикает. Под спичечные марши...» (1994):

Похмелье пятого дня. Тикает всё: самозванные ходики, будильники, напольные часы и ручные — несметны, как насекомые. По стенке пробираюсь в галлюн, сую над унитазом два пальца в рот, но тщетно, яд прижился. «Ад какой-то», — бормочу я, принимая горизонтальное положение на тахте рядом с женой. Я в одежде, но раздеться сейчас не получится. Половодье первозданного страха карабкается на ложе. Душа не поддается на уговоры, хотя ей не впервой, и раньше сходило с рук. Лифта в доме нет, но явственно слышно, как останавливается кабина на нашем этаже и кто-то у самых дверей, кряхтя, сбивает снег с бурок. Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок. Теперь пиши пропало: шаткий рассудок ошибкой набрел на строку с размером, и она, неотвязная, будет бурить череп, визжать одна и та же в мозгу, как фреза, до скончания похмельных мук¹.

¹ Гандлевский С. Трепанация черепа // Гандлевский С. Опыты в прозе. М., 2007. С. 75–76. Далее цитаты из повести даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Следующий абзац относится к стихам, возникшим из этого мучительного состояния:

Стоило пить пять дней и вынашивать полтора года, чтобы получилось похоже на второй терцет сонета из «Дара»! (с. 76)

Во втором терцете сонета из четвертой главы набоковского романа Истина «с улыбкой женскою и детскою заботой» (6-ст. ямб с асимметричным ритмом) словно рассматривает в ладони нечто, чего не видят другие: «из-за плеча ее невидимое нам» (Яб с симметричным ритмом)². Мотив неразборчивой записи появится в финале стихотворения Гандлевского (сочетание асимметричной и симметричной форм), которое далеко ушло от биографической реальности:

жене

Все громко тикает. Под спичечные марши
 В одежде лечь поверх постельного белья.
 Ну-ну, без глупостей. Но чувство страха старше
 И долговечнее тебя, душа моя.
 На стуле в пепельнице теплится окуроч,
 И в зимнем сумраке мерцают два ключа.
 Вот это смерть и есть, допрыгался, придуроч?
 Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...
 Нагая женщина тогда встает с постели
 И через голову просторный балахон
 Наденет медленно, и обойдет без цели
 Жилище праздное, где память о плохом
 Или совсем плохом. Перед большой разлукой
 Обычай требует ненадолго присесть,
 Присядет и она, не проронив ни звука.
 Отцы, учителя, вот это — ад и есть!
 В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
 С порога бросит взгляд на жалкую кровать,
 И пальцем странный сон на пыльном секретере
 Запишет, уходя, но слов не разобрать³.

² См.: Набоков В. В. Дар: роман // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб., 2004. Т. 4. С. 391.

³ Гандлевский С. Праздник: [кн. стихов]. СПб., 1995. С. 107.

Стихи, как нетрудно увидеть, сублимируют «низменный» опыт, передаваемый автобиографической прозой. Поэтическая форма не просто меняет стилистику текста, она подсказывает новое направление мысли, уводя переживания героя из области наркологической в экзистенциальную.

«Всё громко тикает...» уже становилось предметом филологического рассмотрения. В сентябре 2008 г. в Уфе прошел семинар, посвященный анализу этого текста. Спектр подходов и интерпретаций оказался широким: исследование ритмической композиции (М. М. Гиришман), поиск цитат (Ф. Цацан), анализ стихотворения, заключающийся «в наиболее полном раскрытии его смыслового устройства» (В. Г. Беспрозованный), изучение поэтического синтаксиса (Р. Божич-Шейич), выявление метрических и образно-мотивных параллелей (А. Ф. Калинина), культурологический комментарий (Р. Р. Вахитов и А. Е. Родионова), интерпретация с использованием мифопоэтических кодов (оппозиция *явь* / *сон*, свадебный обряд) (Ю. М. Камильянова), «кинематографическое» прочтение (Б. В. Орехов)⁴.

Выбор стихотворения в качестве объекта методологического эксперимента не случаен. Интерес к нему вызван, по-видимому, высокой семиотичностью (множество деталей, жестов, планов, провоцирующих различные прочтения) и многозначностью. Стихотворение кажется герметичным и в то же время нуждающимся в расшифровке. (Только один участник семинара признался, что не нашел мотивации для его анализа.) Большинство интерпретаций интересны и по-своему убедительны, но лакуны все равно остаются. В частности, не удалось прийти к общему мнению о том, что такое «спичечные марши», почему в сумраке комнаты видны два ключа, кто эта женщина (вопреки толкованию автора, рассматривающего жену как музу⁵) и что за балахон она надевает, почему темнота названа прозрачной. Парад прочтений с установкой на плюрализм методологий способен вызвать легкое головокружение. Как признался один из участников семинара, после того как прослушал все интерпретации: «Я уже запутался: то смерть, то муза, то он напился»⁶.

⁴ См.: Анализ одного стихотворения: «Всё громко тикает. Под спичечные марши...» С. Гандлевского // Третье литературоведение: материалы филол.-метод. семинара, 2007–2008. Уфа, 2009. С. 137–184 (материалы семинара доступны на электронном ресурсе: <http://www.nevmenandr.net/seminarium/06.htm>).

⁵ Там же. С. 149.

⁶ Там же. С. 182.

Не ставя перед собой цель «распутать» этот текст, я хочу обратиться к нему, чтобы попытаться понять, как страх смерти из психофизиологического состояния, каким он представлен в прозе, превращается в стихах в эстетическое переживание; как индивидуальные фобии, вызванные металкогольным психозом, становятся «проклятием поэта», выражающим общезначимый духовный опыт.

Чтобы узнать, насколько стихотворение Гандлевского доступно нашему пониманию, попробуем пересказать его содержание прозой⁷:

Громкое тиканье невыносимо. Оно под стать строевому шагу, чье звучание напоминает встряхивание спичечного коробка. Остается лечь, не раздеваясь, и дожидаться худшего. Сколько ни бодрись, унять страх невозможно. Окурок дотлевет в пепельнице на стуле, в темноте зимнего вечера поблескивают два ключа — это последнее, что я запомнил, если бы умер сейчас. Ну что, кретин, доигрался? Рифмы, которые приходят в голову, мучительно безнадежны... Я вижу, как с постели встает обнаженная женщина и медленно надевает широкий балахон, затем бесцельно обходит комнату, с которой связаны дурные воспоминания. По русско-му обычаю она присядет на дорожку, не нарушая молчания. Наставники мои, это и есть ад! Потом она направится к выходу, на пороге обернется, обозревая убогость жилища, и, уходя, оставит на пыльной поверхности секретера запись таинственного сна, которую я не смогу прочитать.

Как и стихотворение, прозаический парафраз состоит из 124 слов, являясь, по сути, его интерпретацией, только весьма поверхностной. В ней отсекаются смыслы, которые рождаются благодаря звуковой и ритмической организации, позволяющей войти в эстетический резонанс с лирическим субъектом. Причины переживаемого им кризиса, малопонятные из прозаического пересказа, нам предстоит выяснить. Для этого сопоставим фрагмент повести и стихотворный текст.

Алкольная мотивировка ментального состояния эксплицирована в прозе и имплицирована в стихах. На нее указывают обостренное слуховое восприятие⁸ и положение героя в пространстве («в одежде...

⁷ «...Мы воспринимаем в тексте больше, чем можем пересказать, но понимаем — только то, что можем пересказать» (*Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю.* Пастернак в пересказе: сверка понимания // Новое лит. обозрение. 2000. № 46. С. 163).

⁸ Ср. с аналогичной сценой у С. Довлатова: «Проснулся я у Марины, среди ночи. Бледный сумрак заливал комнату. Невыносимо гулко стучал будильник» (*Довлатов С. Компромисс // Довлатов С. Зона: записки надзирателя. Компромисс. Заповедник. М., 1991. С. 165*).

поверх постельного белья»). Обыденность сцены оттеняется соседством с потусторонним миром, чей ужас осознается не сразу. Отсюда самоуверенная («Ну-ну, без глупостей») попытка «договориться» с душой, зная, что «ей не впервой, и раньше сходило с рук» (ср. с интонацией снисходительности у О. Мандельштама: «Душа ведь женщина, ей нравятся безделки...»⁹). Но нельзя «договориться» со смертью (интересно, что в повести у нее нет пола). Если ее появление в прозе, вызванное алкогольным галлюцинозом, происходит извне (шум лифта, кряхтенье, отряхивание снега), то в стихах — изнутри и связано с экзистенциальным кризисом героя. Смерть репрезентирована не через звуковые сигналы, а через символику бытовых деталей. Так, окуроч вопреки стилистической формуле «жизнь (надежда) теплится» ассоциируется со смертью. По-видимому, здесь проявилась литературная память автора (от «Не докурив последней папиросы» Н. Майорова до «Только пепел знает, что значит сгореть дотла» И. Бродского), наделившего эту деталь мортальной семантикой. Труднее расшифровать образ ключей. Можно связать его с героями стихотворения («символ и мужчины и женщины»; «два героя — два ключа, оба живут в доме, у каждого свой ключ»¹⁰). Правда, остается непонятным, почему мерцание ключей — «это смерть и есть». Можно увидеть в них символику ключей святого Петра (одним ключом он отпирает ворота в Рай, другим запирает — в Ад)¹¹. Впрочем, едва ли этот религиозный смысл принадлежит тексту, а не подсказан нашими культурными ассоциациями. Гандлевский в стихотворении пытается не столько рассказать, сколько воссоздать сон, в котором объяснимо далеко не всё¹².

Если персонификация смерти в повести принадлежит внеязыковой реальности, то в стихах она находится внутри языкового мира,

⁹ На возможную параллель со стихотворением О. Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» указала А. Ф. Калинина (см.: Анализ одного стихотворения: «Всё громко тикает. Под спичечные марши...» С. Гандлевского. С. 165–166).

¹⁰ Там же. С. 171.

¹¹ См., например: *Малоян З.* Символика ключей в искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=174931>. Загл с экрана.

¹² Ср. с рассуждением из набоковского «Дара»: «...Человек, рассказывающий свой сон (как всякий сон, бесконечно свободный и сложный, но сворачивающийся как кровь, по пробуждении), незаметно для себя и для слушателей округляет, подчищает, одевает его по моде ходячего бытия, и если начинает так: “Мне снилось, что я сижу у себя в комнате”, чудовищно опошляет приемы сновидения, подразумевая, что она была обставлена совершенно так, как его комната наяву» (*Набоков В. В.* Дар: роман. С. 334).

порождая череду созвучий. Именно эти случайные, семантически не связанные между собой рифмы («смерть», «жерьд», «круговерть», «твердь»¹³) демонстрируют бессилие поэта («мученье рифмача»¹⁴), неспособного вырваться за пределы клише¹⁵. Круговорот созвучий приводит к мысли об угасании творчества. Смерть, которая в «Трепанации черепа» означала конец жизни героя, в стихах превращается в метафору его поэтической гибели. К ужасу небытия добавляется страх немоты. (Поэт, который не пишет, словно не существует.) Такая «смерть», пожалуй, страшнее, физической. Вторая часть стихотворения разворачивает эту мысль в сюжет.

С постели встает жена лирического субъекта, которую он, находясь в состоянии алкогольной амнезии, не узнает и принимает за чужую женщину. (Ее нагота — возможный след из прошлого.) Она надевает балахон (вид одежды, неотличимый в темноте от ночной сорочки) и покидает жилище. Вопрос о том, кто эта женщина, может решаться по-разному¹⁶. Вероятно, так Гандлевский представляет уход музы в облике жены и/или жены в облике музы (для поэта они не различимы). При этом нас не должно смущать противоречие: не узнает жену, но боится, что она уйдет. Первая реакция лежит в области сознания (а оно находится в измененном состоянии), вто-

¹³ Данный ряд рифм за исключением «смерть — круговерть» (возможный источник — «Bagatelle» И. Бродского) отсылает к замечанию В. Ходасевича о В. Брюсове (см.: *Скворцов А. Э. Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции.* М., 2013. С. 42).

¹⁴ Отмеченная А. Э. Скворцовым отсылка к «Евгению Онегина» А. Пушкина («Мученье модных рифмачей») (гл. 4, строфа XXX) (там же).

¹⁵ О «круговой поруке рифм» размышляет герой «Дара»: «Рифмы по мере моей охоты за ними сложились у меня в практическую систему несколько карточного порядка. Они были распределены по семейкам, получались гнезда рифм, пейзажи рифм. “Летучий” сразу собирал тучи над кручами жгучей пустыни и неминуемой судьбы. “Небосклон” направлял музу к балкону и указывал ей клен. “Цветы” подзывали мечты, на ты, среди темноты. Свечи, плечи, встречи и речи создавали общую атмосферу старосветского бала, Венского конгресса и губернаторских именин. “Глаза” синели в обществе бирюзы, грозы и стрекоз — и лучше было их не трогать» (*Набоков В. В. Дар: роман.* С. 333).

¹⁶ Высказывались мнения, что это — душа героя, которая «как бы из него самого появляется» (А. Ф. Калинина), «предположительно отделяется от тела» (Ю. М. Камильянова), «покидает тело после окончания жизни» (Б. В. Орехов) (Анализ одного стихотворения: «Всё громко тикает. Под спичечные марши...» С. Гандлевского. С. 166, 173, 177). В такой трактовке остаются неясными ее нагота (может ли она быть у души?), облачение в балахон, молчание (вряд ли до этого момента душа была разговорчива), обладание высшим знанием (это не согласуется с фамильярным обращением «Ну-ну, без глупостей»).

рая — в области бессознательного. Поэт, напомним, не рассказывает сон, а пытается воспроизвести его, сохраняя достоверность видения. Как и в поэзии, здесь возможны смысловые интерференции: «просторный балахон» можно уподобить «синему плащу», завернувшись в который героиня А. Блока уходит в ночь из дома («О доблестях, о подвигах, о славе...»).

Кульминацией сюжета становится сцена расставания на фоне абсолютного молчания. Слово «ад» стилистически и семантически отличается от «инфернальной» номинации в прозаическом фрагменте. Если в нем состояние, передаваемое разговорным выражением «Ад какой-то», не выходит за пределы алкогольной интоксикации, то в стихах высказывание «вот это ад и есть!», предваряемое обращением «Отцы, учителя», воспринимается с учетом претекста. Оно отсылает к словам старца Зосимы из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»¹⁷ («Отцы и учителя, мысля: “что есть ад?” Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить”»¹⁸). Смысл этой отсылки не столько в актуализации Гандлевским темы нехватки любви, сколько во внимании к «пороговому», лиминальному состоянию¹⁹. Уход музыки (жены) — это ад «по совокупности потерь», из которых самая тяжелая — утрата поэтического дара, речи. Звук вытесняется неразборчивым иероглифом, а приснившаяся жизнь (метафора «жизнь есть сон») превращается в нечто загадочное и одновременно обыденное — неразгаданный ребус на пыльном секретере. Состояние обреченности материализуется в ритмике 6-ст. ямба: преобладающий асимметричный тип, экспрессивный и гибкий («Отцы, учителя, вот это — ад и есть»), сменяется в четырех финальных стихах симметричным, звучащим замедленно и отчужденно («В прозрачной темноте пройдет до самой двери...»).

¹⁷ Отмечалось, в частности, А. Э. Скворцовым, Ф. Цацаном, С. С. Шауловым.

¹⁸ *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: в 15 т. Л., 1991. Т. 9: Братья Карамазовы. С. 362.

¹⁹ Ср.: «Сколько сосредоточенного страха принесла мне эта вера в слова перед операцией, когда днем, а особенно ночью, мысли мои испуганно толпились у понятной черты! Два моих последних стихотворения были о смерти, причем последнее (вероятно, «Когда я жил на этом свете...», 1995. — А. Г.) впрямую; раньше за мной такого не водилось.

<...>

<...> Эти стихи [«Все громко тикает...»] ...просто не позволят мне, если я действительно поэт, выжить. А если они выпустят меня отсюда [из больницы], значит, никакой я не поэт...» (с. 57–58).

«Всё громко тикает...», по признанию автора, — это стихотворение «о молчании, караулящем мою речь» (с. 56)²⁰. Такое молчание равносильно смерти, которая символически наступает с уходом жены и/или музыки. В этой смертности особенно показательна трансформация алкогольного опыта, запечатленного в прозе, в состояние экзистенциальной тревоги, воплощенной в стихах. Стихотворение начинается как аналог прозаического фрагмента, но с восьмой строки уходит «в сторону». В нем возникает сновидческий сюжет, который повышает информативность текста. Поэт договаривает до конца то, что в повести обрывается сценой похмельного утра: «Жена встает разводить детей по их учреждению. Я дожидаюсь отхода домашних и снова впускаю давлуюсь над унитазом» (с. 76). Стихи избавляют читателя от этих подробностей, ибо говорят не о жизни тела, а о душевных терзаниях художника. Ключевая роль здесь отводится женщине (музе), чей образ иррационален и смертоносен²¹. Она казнит поэта молчанием, а ее «балахон» напоминает одежду палача²².

Стихи Гандлевского, как показывает приведенный пример, действительно растут из «сора». Они же этот сор разметают, когда становятся «наваждением» (с. 76). Проза поэта, несмотря на отмечавшуюся критиками тематическую и мотивную зависимость от стихов, по своему художественному уровню не уступает его поэзии²³. Вместе с тем в сознании автора стихи стоят выше прозы главным образом из-за их предсказательной силы²⁴. Право художника — думать так. Нам было интересно другое — увидеть, как стихотворение, у которого есть прозаический аналог, преобразует эмпирическую реальность в реальность эстетическую.

²⁰ Возможна и расширительная трактовка: «ужас бытия без общения, осознание необходимости сказать и услышать, “разобрать слова”» (М. М. Гиршман) (Гиршман М. М. О ритмической композиции стихотворения С. Гандлевского «Всё громко тикает. Под спичечные марши...»). С. 144). Правда, в таком прочтении больше Бахтина, чем Гандлевского.

²¹ Об образе музы у Гандлевского см., например: Сквицов А. Э. Самосуд неожиданной зрелости. С. 136–138.

²² Ср.: «...Муза... поэту [Гандлевскому] скорее враждебна — именно от нее исходит угроза “молчания”, которого так боится герой» (Бокарев А. С. Творчество поэтов группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2013. С. 155).

²³ См.: Сквицов А. Э. Самосуд неожиданной зрелости. С. 22.

²⁴ «...Сказанное, особенно в рифму, обязательно сбывается, только непредсказуемым образом, иногда не прямо, а вбок» (с. 56).

А. В. Кузнецова
Санкт-Петербург

Трансформация оппозиции «живое / мертвое» при переводе литературного текста на киноязык¹

Одной из особенностей перевода литературного текста на киноязык является неизбежная обязательная визуализация того, что в литературном произведении выражено словесно. «Литература передает информацию через словесный ряд, а кино использует как звуковой, так и визуальный ряд, что увеличивает выразительные средства кино, не делая их, тем не менее, безграничными»². Но как можно визуализировать отвлеченные понятия? Каждый раз в таких ситуациях режиссеры поступают по своему усмотрению, предлагая что-то оригинальное и вызывая тем самым споры об адекватности экранизаций.

Рассмотрим фильм А. Хржановского «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» (2009) — экранизацию эссе И. Бродского «Полторы комнаты». Ключевой в литературном тексте Бродского мотив смерти и ключевая оппозиция «живое / мертвое», представленные в размышлениях и воспоминаниях автора, в кинокартине получают визуальное воплощение в образах двух ворон и кота — животных, связанных с миром мертвых. Каждый герой фильма имеет свое alter ego из животного мира. Это проявляется в речи персонажей, их действиях, некоторых сюжетных ходах, даже в музыкальном

¹ Работа над статьей выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-34-01013.

² Арутюнян С. М. Слово и визуальный образ (к проблеме экранизации литературных произведений) // Визуальный образ (междисциплинар. исслед.). М., 2008. С. 131.

оформлении, а также в использовании анимационных вставок в кинокартину. Созданием второго плана повествования с зооморфными метафорами режиссер по-своему интерпретирует эссе Бродского «Полторы комнаты» и создает особый киноязык, апеллирующий к культурным ассоциациям.

Главные герои фильма подвергаются зооморфизации (уподоблению животным) через поведение, речь (как персонажей, так и закадрового рассказчика), а также благодаря мультипликационным вставкам. Если анималистическими прототипами родителей являются вороны, то поэта — кот.

Поскольку Иосиф Бродский — главный герой картины, «кошачья» тема представлена здесь особенно ярко и разнообразно. Как воспоминание о раннем детстве поэта звучит колыбельная «У кота ли, у кота, колыбелька золота». Анимационный кот сидит за спиной маленького Иосифа на санках в эмиграции во время войны. Позже в новую квартиру семья по народной примете первым выпускает рыжего кота, который в старости будет ассоциироваться у родителей с отсутствующим сыном. Звучит голос за кадром: «В детстве я растягивал на кошачий манер многие слова, в которых были подходящие гласные, в результате чего в нашем доме стояло сплошное мяуканье». Отец поэта говорит жене: «Мясо, Мяся!» Мать отвечает: «Перестаньте звать меня кисой! И оставьте ваши эти кошачьи песни и слова, иначе останетесь с кошачьими мозгами!» Пушкинский образ Ученого кота живет в буфете, он становится первой музой для начинающего поэта. Молодой Бродский представляется всем Иосифом Кошкиным, и в одном эпизоде цитирует другу булгаковского Кота Бегемота: «Мы ничего не делаем, починаем примус». Родной город также ассоциируется у Бродского с родственниками кота: статуями львов, сфинксов, анимационными львами с крыльями, летящими по небу.

Вороны появляются в первых кадрах фильма раньше других животных. Используется такое монтажное чередование кадров, что родители поэта начинают ассоциироваться у зрителей с воронами еще до словесных объяснений этой параллели: Бродский звонит по телефону из Нью-Йорка → в старой квартире стоит телефонный аппарат и звучит телефонный звонок → слышится карканье и прилетают две вороны → Бродский → родители в своей комнате в Санкт-Петербурге → Бродский → фотография родителей → Бродский → улетающие в небо вороны → уходящий в сторону моря Бродский. Звучит голос за кадром: «С недавних пор у меня во дворе поселились две вороны. Они появились поодиночке. Первая — два года назад, когда умерла мать,

вторая — в прошлом году, сразу после смерти отца». Мать Бродского, рассматривая портрет человека в альбоме, говорит, что у ее мужа такой же большой клюв, но их сын, к счастью, не унаследовал его. По отношению к своему дому герой в речи использует распространенную метафору «родное гнездо».

В этом зооморфном мире кинокартины рыба подается исключительно как еда, что говорит о преобладании «кошачьей» точки зрения. Например, воспоминания о детстве включают то, что «интересно» прежде всего коту: мясо, шашлык, колбаса, сардельки и рыба из «Книги о вкусной и здоровой пище», икра, купленная родителями вместо картошки, которую, возмнивший себя котом ребенок не хотел есть, раки в магазине, курица в авоське, банка шпрот...

Анималистический слой повествования пробуждает у зрителей фильма устойчивые культурные ассоциации. Известно, например, что домашние коты могут сосуществовать в одном помещении не только с другими котами, но и с животными, которые в природе являются их жертвами. Так, если котенку дать мышь, они долгое время будут сохранять «приятельские» отношения. Вместо с тем кошки и коты воспринимают окружающий мир интуитивно, они своенравны и плохо поддаются дрессировке². Поэтому герой Бродского в интерпретации Хржановского мирно уживается с родителями-птицами, пока он ребенок, но, когда вырастает, не поддается «дрессировки» ни со стороны родителей, ни — государства.

В славянской мифологии кот — символ мира и благополучия, он защищает дом от нечистой силы³. Может быть, поэтому с отъездом кота-Бродского в эмиграцию, в дом к родителям приходят болезни и смерть.

Благодаря способности кошек при падении приземляться на лапы бытует мнение, что эти животные обладают особым «шестым чувством» и у них девять жизней⁴. Жизнь героя Бродского в фильме меняется много раз (ссылка в деревню, эмиграция), насыщаясь новыми деталями, вещами, как бы возвращаясь к началу, тогда как жизнь родителей принципиально однообразна. По сравнению с жизнью родителей жизнь Бродского — это девять разных жизней.

² См.: Чанцев А. Формула кошки [Рец.: Мамедов А. Время четок. Полные версии двух романов. М., 2007. 592 с.] // Новый мир. 2008. № 2. С. 178–183.

³ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. Харьков, 2008. С. 139.

⁴ Эпштейн М. Н. Мир животных и самопознание человека (по мотивам русской поэзии XIX–XX вв.) // Художественное творчество: Вопр. комплекс. изуч. / 1986. Человек — природа — искусство: [сб. ст.]. Л., 1986. С. 126–146.

Поскольку в традициях разных культур кошки наделены способностью проникать в потусторонний мир и общаться с духами⁵, органичны в фильме идея воображаемого возвращения поэта домой по воде (отсылающей наши ассоциации к реке Стикс) и его встреча с умершими родителями. Благодаря «кошачьей» параллели в зооморфном плане повествования герой Бродского после посещения царства мертвых воспринимается зрителями как живой и ничуть не меняется.

Что касается ворон, то, являясь в славянской традиции символами неудачи⁶ (ср. с русскими словами «накаркать» и «проворонить»), они с самого начала фильма предвещают неуспех воображаемому возвращению Бродского домой с двумя воронами на плечах. Желание поэта вернуться и застать родителей в живых изначально невыполнимо.

Иногда зооморфные метафоры родителей (ворон) и сына (кота) в фильме пересекаются и замещаются. Дома отец Иосифа-ребенка мяукает вместе с сыном, а жену называет Кисой. Мать говорит, что у них обоих «кошачьи мозги». В эмиграции в одном из эпизодов Бродский надевает черную мантию — в замедленной съемке он поднимает и опускает руки, а потом исчезает из кадра как улетевшая ворона.

Сцена разговора поэта с умершими родителями объясняет трагедию жизни героя Бродского с точки зрения зооморфного кода. Иосиф и самые близкие ему люди принадлежат разным мирам. Они говорят, что никогда его не понимали. Он отвечает, что всегда знал это. Кот и вороны по своей зоологической природе несовместимы.

Кроме основных зооморфных персонажей в фильме присутствуют лошади-кони (иногда в образе «Медного всадника», иногда Пегаса и даже кентавра), деревянный и игрушечный зайцы, верблюды (уже в эмиграции как символ чужеродной культуры). Даже неживые предметы могут одушевляться, наделяясь зооморфными чертами: например, музыкальные инструменты в фильме улетают из Ленинграда, подобно птицам. И только ключевые зооморфные метафоры (кот и вороны) закрепляются за всеми визуальными уровнями кинокартины: есть и реальные животные, и рисунки, и анимационные вставки.

Самым первым спутником Бродского-ребенка из мира животных оказывается не кот, а заяц. Поэт в детстве спит с игрушечным зайцем и крепко прижимает его к себе, когда видит незнакомого мужчину, который говорит: «Ты что, испугался, Оська? Это я, твой папа. Я вернул-

⁵ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 121.

⁶ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. С. 260.

ся». Во время бомбежки в церкви маленький Бродский также крепко прижимает к себе игрушечного зайца. В сцене отъезда мамы с мальчиком в эвакуацию на лодке в руках у ребенка тоже оказывается заяц. Можно предположить, что заяц в концепции режиссера олицетворяет собой чувство страха, испуга. Позже герой фильма становится старше, смелее и образ зайца пропадает, его заменяет кот. Маленький деревянный заяц появится только в эпизодах, связанных с первыми попытками соблазнения девушек. Когда третья попытка Бродского достигает успеха, акцент с зайца переносится на кота. Заяц выбрасывается, в кадрах все чаще появляется кот, и поэт начинает сознательно себя с ним ассоциировать.

Мультипликационные анималистические персонажи расширяют границы художественного фильма, открывая новый уровень. Герои-животные помогают восприятию фильма не только как истории об Иосифе Бродском и его творческой судьбе (на чем настаивают создатели кинокартины). Они рождают идею иллюзорности происходящего, сказки. Бродский в этой сказке многолик. Зритель видит, во-первых, фотографии поэта, во-вторых, героя в исполнении актера Григория Дитятковского, в-третьих, снятых в этом фильме реальных котов и котят, в-четвертых, рисунки котов из архива музея Бродского и, в-пятых, анимационные вставки с всевозможными «кошачьими» образами. Эта визуальная многоликость деперсонализирует конкретного человека, создавая миф об изгнаннике вообще, о человеке и его чувствах в тоталитарном мире. Зооморфизация героев способствует восприятию кинокартины как аллегории, где история и персонажи условны; они определяются культурными ассоциациями и выступают иллюстрацией социально-философской идеи.

Отталкиваясь от идеи о расширении границ фильма и большей свободе героев-животных по сравнению с героями-людьми, в зооморфном коде кинокартины можно увидеть еще один уровень интерпретации фильма — политический. Если проследить за тем, когда появляются анимационные вставки с животными, то окажется, что они всегда иллюстрируют мечту Бродского о небе, о полете, а также о творческой свободе в условиях социального и политического притеснения.

Первое вкрапление анимационного слоя связано с эмиграцией. Голос за кадром вспоминает: «Помню как-то зимой под Новый год в бараке, где жили пленные немцы, я увидел елку и на ней игрушки. Среди них был младенец с крыльями. Мама сказала, что это ангел. С тех пор мне ужасно захотелось летать». После этих слов мы первый раз видим

анимационного кота. Он выглядывает из-за спины ребенка-Бродского, т. е. появляется именно в том месте, где растут крылья у ангела. Кот помогает санкам с мальчиком быстрее мчаться вниз, потом кот падает и улетает на дельтаплане с огромными крыльями, появляется Стрелка Васильевского острова, по петербургскому небу (о котором герой грустит в эмиграции) летят анимационные ангелы, летающие кони проплывают мимо статуи Медного всадника, кот на дельтаплане становится летающим львом.

Второй раз анимация появляется тогда, когда поэт рассказывает историю дома-торта, в котором проживала его семья. Раньше там жили люди искусства: поэты, писатели, художники, музыканты. Среди анимационных людей три раза показана фигура кота. Потом происходит революция, атмосфера творчества разрушается, свободное пространство со всех сторон перегораживается, членится на коммуналки, анимация заканчивается. На экране появляется коммунальный быт с настоящими тараканами, игрушечным зайцем и лошадю и одновременным чириканьем птиц за окном.

После того как музыкальные инструменты, предрекая эмиграцию герою, улетают из города на фоне львов, Медного всадника и ангела, он сидит за столом и рисует кота. В этот момент открывается буфет и там появляется пушкинский Кот ученый. Звучат слова: «У меня в доме было свое жизненное пространство. Я делил его со своим котом. Ну, со временем он постарел и многие его бывшие приятельницы отказали ему от дома, точнее от своего угла на чердаке. Он сделался нелюдим...» В этом, третьем, анимационном эпизоде в словах «сделался нелюдим» вербализуется оппозиция «человеческое / нечеловеческое» (т. е. «животное»), которая дальше развивается и накладывается на оппозицию «тоталитарное государство / свободное творчество».

На вечеринке у молодого Бродского кто-то восклицает: «Какие здесь интересные люди!» Поэт удивляется: «Кто это сказал? Господа, а вы знаете, что не все люди — люди? Это моя давняя теория. Если генеральный секретарь компартии — человек, то я — не человек». Таким образом, создание «кошачьего» ампула оказывается протестом героя против политической системы. Более определенно идея о том, что кот — это попытка убежать от системы, политики, оказаться вне ее, обнаруживается в мультфильме «Полтора кота», легшем в основу киноленты «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину». Там рассказчик говорит: «Вот смотрите кот, да? Кот. Ему совершенно наплевать, существует ли общество “Память” или отдел пропаганды в ЦК КПСС. Так же, впрочем, как и президент США, его наличие или

отсутствие. Чем я хуже этого кота?» Незнание котом границ системы делает его более свободным. Иллюстрируя эту идею, Бродский рассказывает о роли фильма «Тарзан» в своей жизни и жизни молодых людей того времени: «Я полагаю, что свободомыслие в Советском Союзе, вообще раскрепощение сознания, ведет свое летоисчисление, по крайней мере для моего поколения, с “Тарзана”. Это было первое кино, в котором мы увидели естественную жизнь». В мультфильме «Полтора кота» тема Тарзана, подарившего людям идею свободы, продолжается: «Я утверждаю, что одни только четыре серии “Тарзана” способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде». Тарзан — человек, выросший с животными, — ведет себя и мыслит, как животное, является свободным от навязанных стереотипов и этим привлекает внимание, оказываясь образцом для подражания.

Четвертый анимационный фрагмент иллюстрирует высылку поэта в деревню «за тунеядство». Здесь расширяется зооморфный круг персонажей. Бродский общается с быком, коровой, сам превращается в кентавра. Звучат стихи: «В деревне, затерявшейся в лесах, / тарашусь на просветы в небесах». После слов о небе у героя вырастают крылья и он оказывается Пегасом, летящим за звуками дудочки. Потом мы видим пишущего Пушкина (видимо, в аналогичной ситуации высылки) с котом, затем человека с лошастью, слышим стихи: «Два всадника мчатся в полночную мглу, / один за другим, пригибаясь к седлу, / по рощам и рекам, по черным лесам, / туда, где удастся им взмыть к небесам». Анимация сменяется реальным небом, кораблем и затем знаменитой фотографией Бродского на чемодане. Начинается эмиграция.

В эпизодах, связанных с эмиграцией и жизнью в Америке, кот не появляется, ассоциируясь тем самым с домом, с Россией. Акцент переносится на ворон и вообще птиц. Бродский говорит: «Первое, что я сделал, я получил права на вождение самолетом». Он медленно машет руками, как крыльями и как бы улетает из кадра. Мечты о небе оказываются реализованными.

Пятая анимационная вставка представляет собой интервью: «— Скажите, это правда, что в Советский Союз Вы сидел (именно так говорит американский журналист. — Л. К.) в сумасшедшем доме?» — «И не однажды». — «Так, может, Вы действительно сумасшедший?» Раненый поэт падает, и прискакивает птичка. Анимация сменяется изображением беспokoящихся родителей в постели с котом Осей.

Далее Бродский рассказывает о том, как родители несколько раз пытались получить разрешение повидаться с этим «сумасшедшим», но получали отказ. Он говорит: «Система сверху донизу не позволяла

себе ни одного сбоя. Как система она может гордиться собой. И потом, бесчеловечность всегда проще организовать, чем что-нибудь другое». «Чем-нибудь другим» предстает в фильме зооморфный мир, противопоставленный миру с реальными людьми как человечность бесчеловечности. Дальше эта тема продолжается: «Основная трагедия российской жизни заключается в колоссальном неуважении человека к человеку. В общем, в презрении и в отсутствии сострадания». И после этих слов звучит лейтмотивная для фильма колыбельная «У котика ли, у котика, колыбелька золотая». Получается, что кот и вообще животные больше способны на уважение и сострадание, чем человек, так как они живут вне политики.

Антиполитический подтекст усиливается к концу фильма. Картина завершается обращением поэта к президенту: «Я вспомнил, что опять так и не отправил письмо президенту, которое я вез с собой в конверте еще тогда, в семьдесят втором. Господин президент! Мне горько уезжать из России. Я здесь родился, жил. И всем, что имею за душой, я обязан ей. Я верю, что я вернусь. Поэты всегда возвращаются — во плоти или на бумаге. Я хочу верить и в то, и в другое». Животные в кинокартине и анимация оказываются еще одной формой «плоти и бумаги», благодаря которой может ожить и вернуться образ поэта. Недаром само слово «анимация» в переводе с французского означает «оживление, одушевление»⁷.

Выбор не других животных, а именно котика и двух ворон как центральных образов кинокартины может иметь следующую интерпретацию. Бродский в фильме говорит: «Что такое кот на самом деле? Это такой, как бы сказать, сокращенный лев, да? Так же, как мы — сокращенные христиане». Не случайно герои фильма часто показываются на фоне львов, сфинксов как символов былого величия России. СССР, пришедший ей на смену, упростил Империю. Он превратил львов в котиков, а двуглавого орла — в двух ворон (ср. в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника»: «Русский орел, потеряв корону, / напоминает сейчас ворону. / Его, горделивый недавно, клекот / теперь превратился в картавый рокот»⁸).

Итак, благодаря зооморфизации героев в фильме «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» у зрителей возникают определенные культурные ассоциации, которые позволяют

⁷ Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 2008. С. 40.

⁸ Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб., 2011. Т. 1. С. 215.

обнаружить дополнительные смыслы. Персонажи, появляясь в разных анималистических ипостасях и образах, мифологизируются, обезличиваются и воспринимаются как аллегорическая, басенная иллюстрация идеи. Кроме того, зооморфный код актуализирует политический подтекст кинокартины: оппозиция «человек / животное» прочитывается как оппозиция «тоталитаризм / свобода». Перед нами трехступенчатая трансформация оппозиции. «Живое / мертвое» в визуальной системе преобразуется через оппозицию «тоталитаризм / свобода» в новый вариант «человек / животное». Так частная история об Иосифе Бродском, данная в литературном тексте, наделяется обобщенно-символической семантикой, представленной в кинокартине.

Наталия Няголова

Будапешт, Венгрия

Семиотика самоубийства в фильме Лоуренса Каздана «The Big Chill»

Фильм Л. Каздана «The Big Chill» — «Большой холод» (в других переводах — «Большое несчастье», «Большое разочарование», «Большой озноб») выходит на экраны США в 1983 г. Третий год у власти находится администрация Р. Рейгана, обещающего победу над «Империей зла», восстановление американской экономики, снижение налогов и усиление рыночной инициативы. В среде адептов леворадикальной фразеологии и участников антивоенных маршей зреет разочарование. Несмотря на экономический подъем, в воздухе «пахнет» крушением идеи «нерепрессивной цивилизации» и «эрозией духа». К. ван Спэнкерен отмечает: «Прошло еще немного времени, и в свои права вступили восьмидесятые годы — так называемая “эпоха эгоизма”, когда люди стали больше заботиться о своих личных нуждах и уделять меньше внимания серьезным общественным проблемам»¹. Американское кино 1980-х отражает эту двойную кодификацию общественной жизни: с одной стороны, новый президент и вчерашний актер пропагандирует идею о том, что «Кино должно быть развлечением!», а с другой — ленты режиссеров «бэби-бум», которые формируются как ав-

¹ Спэнкерен К. ван. Краткая история американской литературы // Библиотека Гумер — история [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/spankeren/46.php. Загл. с экрана.

торы в условиях контркультуры 1960-х и 1970-х гг., демонстрируют социальную и нравственную ностальгию по «бурным 60-м».

Критика отмечает, что Каздан, будучи представителем этого кинопоколения, пользуется камерой как пером: для него крайне важны сюжет и диалог. Это не случайно — режиссер получил филологическое образование, и его внимание к тексту, к стилистике фильма сохраняется на всем протяжении творчества. Уже в ранних картинах Каздан обращается к экзистенциальной проблематике. Он дебютирует в 1981 г. фильмом «Жар тела» (ремейк «film noir» 1940-х), а в «Большом холоде» показывает процесс взросления поколения хиппи в контексте «рейганомики». Почти одновременно с «Большим холодом» на экран выходят еще два фильма с аналогичным сюжетом: «Return of the Secaucus 7» (1980) Дж. Сейлза и телесериал «Hometown» (1985). Они содержат реминисценции американцев 1980-х гг., отсылающие к беспокойным десятилетиям «идей».

Сюжет фильма «Большой холод» предельно прост: его основу составляет встреча бывших однокурсников Мичиганского университета на похоронах их общего приятеля Алекса. Университет Мичигана выбран *Alma mater* персонажей не случайно. Это не только учебное заведение, которое окончил сам режиссер, но и один из самых престижных университетов США, известный своим демократизмом.

Самоубийство 40-летнего Алекса становится сюжетогенным событием фильма, лишенным экранной мотивировки. Его причины скрыты и для персонажей, и для зрителя. Разгадка неожиданного самоубийства должна превратиться в основную коллизию, чей непритязательный сюжет актуализирует ряд акцентов, важных для искусства и мироощущения 1980-х гг.

Первый сигнал, указывающий на знаковость случившегося, дает саунд Марвина Гэя «I Heard It Through the Grapevine» («Я услышал это через виноградную лозу»). Он сопровождает сцены сообщения о смерти героя и приезда друзей на похороны. Эта песня, написанная в 1966 г. и ставшая эмблемой соул-хитов 1960-х, озвучивает образ безмолвно плачущей Сары, узнавшей о смерти Алекса. Страшная весть о его самоубийстве вторгается в идиллическую картину семьи Купер (Гленн Клоуз и Кевин Клайн), в упорядоченный дом Кэрин (Джобет Уильямс), в офис Мэг (Мэри Кей Плэйс). Майкл (Джефф Голдблюм), Сэм (Том Беренджер) и Ник (Уильям Хёрт) застигнуты врасплох хаосом повседневности, и каждый истерически реагирует на произошедшее: первый не может совладать с нервами, второй утешается водкой и комплиментами стюардессы, третий принимает

«коктейль» из наркотиков в своей холостяцкой машине. Самоубийство Алекса выглядит невозможным, даже неприличным на фоне жизни остальных героев, у которых и без того множество проблем. Но Алекс скандализировал свой дружеский круг еще при жизни. Он отказался от многообещающей карьеры физика, предпочтя ей не-solidную и плохо оплачиваемую работу. У него не было ни семьи, ни собственного жилья, он проживал в летнем домике семьи Купер с юной девушкой Хлои (Мег Тилли).

На основе «внезапного несчастья» авторы фильма строят свой кинорассказ, активизирующий целый ряд архетипов и нарративных клише разнообразного плана.

После похорон старые приятели остаются на выходные в доме Сары и Хэролда в Южной Каролине. За эти три дня (вряд ли цифра «три» случайна), проведенные в довоенном особняке вне Бьюфорта, они переживают свою молодость, пытаются понять, что произошло с ними за минувшие 15 лет, и стараются исправить ошибки настоящего. Спустя три дня они расстаются, чтобы продолжить существование в «холодном мире».

По структуре эта фабула восходит к разным уровням античной модели «пира», где собеседники собираются на общую трапезу и обсуждают отвлеченную тему (античная реализация данной модели — знаменитый «Пир» Платона). На это указывают даже позы собеседников, разговаривающих лежа. Как отмечают исследователи, «символическими пределами этого мотива (темы) следует считать расцвет жизненных сил и смерть, венчающую жизненный цикл, Эрос и Танатос, наслаждение и страдание, избыток и растрату»².

С присущей ему иронией Каздан снижает семантику архетипической ситуации. Достаточно упомянуть навязчивые кадры пищевой «гипертрофии» особенно во время поминок и специфическое меню на week-end — полуфабрикаты, мороженое, еда по заказу из китайского ресторана, в которой обнаруживают циничное «предсказание»: «Дружба — это хлеб жизни, а деньги — это мед». «Отвлеченная тема», роль которой, по-видимому, должно играть самоубийство Алекса, оказывается табуированной и отодвигается участниками «пира» на периферию. Между тем в фильме реализуется и другой семантический пласт ситуации пира, точнее ее варианта — «пир во время чумы»,

² Созина Е. К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2002. Вып. 3. С. 121.

оформившегося в искусстве Ренессанса и присутствовавшего у модернистов XX в. («Любовь во время холеры» Г. Гарсиа Маркеса). Однако и «декамероновская» ситуация у Каздана превращается в свою противоположность: каждый из друзей рассказывает с перерывами не свою историю про Алекса, а историю о самом себе. Все эти истории «ничему не учат», это исповеди о «неблагих» деяниях людей, признающих свои жизненные неудачи. Атмосфера «чумы», «эпидемии», «опустошения» создается не только признаниями неудач в бытии героев и фатальным событием, собравшим всех на даче Хэролда, но и особой визуализацией близлежащего города. Он показан ранним утром во время пробежек Хэролда, и на его покрытых туманом улицах нет ни одного человека. Эта безлюдность становится очередной метафорой «большого холода / озноба / несчастья».

«Бывшие революционеры», которые сейчас «так много зарабатывают», — такова жизненная трансформация почти всех героев фильма. Но в душе они остаются молодыми людьми из поколения хиппи, которые «не должны контролироваться, когда вместе». Самоубийство Алекса потрясает их тем, что показывает, насколько они изменились, забыв о прежних стремлениях. Сцена самоубийства не визуализирована, о ней рассказывают Сара и Хэролд. Остальные задают робкие вопросы, адресуют друг другу невразумительные обвинения или «бичуют» себя за недостаточное внимание к ушедшему приятелю. Только юная Хлои остранным образом смотрит на всё и не ищет причин, толкнувших ее друга на самоубийство. Она верна жизненному принципу хиппи «Занимайтесь любовью, а не войной», делая следующее признание: «Перед этим (смертью героя. — Н. Н.) мы с Алексом занимались любовью. Это было фантастично...»

В итоге персонажи по-декамероновски прибегают к «панацее» — к бегству от «чумы» в страсть. У всех личная жизнь декомпенсирована: Сара изменила Хэролду с Алексом; Кэрин замужем за скучным правильным Ричардом, но жаждет близости с Сэмом; Мэг устала от неудачных связей; Майкл живет с подругой, которая больше напоминает мать, чем любовницу; Сэм мучительно переживает свой развод; а Ник — самый близкий друг Алекса и его «двойник» (о физических и психологических сходствах между ними все время идет речь) — не полноценен из-за ранения, полученного во Вьетнаме. Невозможность быть с женщиной компенсируется у него иронией, деперсонализацией личности, наркотиками, нигилизмом... Ник не может «заниматься любовью, потому что ему пришлось заниматься войной». Ему никогда больше не стать «хиппи».

Последний вечер почти для всех завершается интимной близостью, как в старые добрые времена. Но секс сам по себе ничего не меняет в их жизни. После ночи, проведенной с Сэмом, Кэрин собирает вещи, чтобы вернуться к мужу и сыновьям. Сара предлагает своего мужа подруге в качестве отца ее будущего ребенка, а на следующее утро Мэг пьет с ними кофе и собирается уехать назад в Атланту. И только платоническая ночь Ника и Хлои становится началом общей жизни. «Жар тела» не может их спасти, только тепло души помогает в «холодном мире, в котором они уже слегка промерзли».

Таким образом в фильме выстраивается архетипическая визуально-семантическая связь *смерть — любовь — пища*, которая в современном искусстве нередко выражает «ощущение нарушенной гармонии»³. Каждый элемент этой цепочки получает новое «прочтение» в духе прагматической эпохи: смерть отождествляется с неприемлемым поведением чудака, любовь трансформируется в секс «без ангажементов», а пища — это «вишнево-ореховое» мороженое, которое воплощает невозможность американца средних лет «контролировать себя».

В сцене одевания мертвого Алекса происходит его единственное появление в фильме — в модной одежде, в которую он обряжен красивыми и ухоженными руками. Но при этом самого тела нет (только изящно одетый труп), оно «растворяется» в суете приездов и приготовлений. «Бесплотности» героя отводится особая роль. Персонаж как «дух» противопоставлен миру повседневности с его грубой материальностью, миру, заполненному вещами. Во время похорон баптистский пастор (Джеймс Гиллис) говорит: «Это не Алекс, это пустая оболочка его тела. Алекс теперь дух». Алекса «нет», потому что он трансформируется в дух, бродящий среди друзей и будоражащий их воображение, совесть, воспоминания.

Встреча старых друзей — это последняя битва за уходящую молодость, за «потерянную надежду», о котором журналист Майкл хочет написать роман. Основной темой на поминках в доме Купера и на протяжении выходных должно быть самоубийство Алекса. Однако помимо нее возникает множество других болезненных тем, которые выявляют необычную оппозицию — по сравнению с прошлым живые друзья «мертвы». Обсуждение самоубийства происходит в широком эмоциональном диапазоне: сочувствие, скорбь, иро-

³ Чавдарова Д. Метафора любовь-пища в русской литературе XIX века // Алфавит: строение повествовательного текста. Смоленск, 2004. С. 229.

ния, непонимание. В эти три дня каждый из друзей выдвигает свою версию поступка Алекса. Но фактически каждое из объяснений диагностирует того, кто его предлагает. Во всех беседах Ник выступает как alter ego Алекса — Хлои не раз подчеркивает, что он ей напоминает умершего друга. Ник когда-то тоже отказался от аспирантуры по психологии и не может найти подходящую работу. Он не хочет анализировать самоубийство. Объяснение случившегося Ник дает в «интервью», в котором разыгрывает роли обоих собеседников. Он верит в то, что у Алекса были основания так поступать: «Для некоторых людей вопрос стоит не зачем убивать себя, а почему нет...» Отказ от прагматизма 1980-х — главное жизненное кредо Ника. Он живет как человек 60-х: его машина — дом на колесах (в багажнике — все его вещи). Не зря Хлои зовет его к себе и остается с ним в доме Сары и Хэролда. Оказывается, что между ней и Ником — больше общего, чем между ним и его ровесниками.

Если Ник — «двойник» Алекса, то Ричард, муж Кэрин, — его полная противоположность. По мнению Сэма, Кэрин выбрала Ричарда, потому что он не был похож на ее отца и внушал «стабильность». Ричард не понимает ни Алекса, ни друзей своей жены, отказываясь признать в них тех, о ком она говорила. Он судит о самоубийстве с точки зрения среднего класса: «Интересно, знал ли это ваш друг Алекс, что всю жизнь надо определять свои приоритеты... Ясно одно — он не мог бы этого вынести...» И Кэрин, и Ричард жаждут одиночества: он находит его в бессоннице, а она сравнивает себя с лабораторными крысами, которые сошли с ума, когда их лишили возможности уединяться.

Пожалуй, только в Хэролде мирно сосуществуют молодость и зрелость. На первый взгляд, он олицетворяет типично американские буржуазные добродетели: адаптивность, прагматизм, инициативность. Хэролд успешно занимается бизнесом, сохраняет семью, удачно вписывается в социальный ландшафт. Его уважают сослуживцы и полицейские. Он отчасти повторяет подвиг своих «великих предков», покупая участок земли и облагораживая его. У Хэролда остается нечто от ореола бунтаря 60-х. Он старается помочь самому непрактичному другу — Нику (как раньше помогал Алексу). Эта помощь получает разные формы: прагматическую (доверяет тайну о повышении стоимости акций своей компании) и утилитарно-метафорическую (неудобную обувь Ника заменяет кроссовками Nike своей фирмы). Это можно интерпретировать как стремление Хэролда помочь другу успешно «передвигаться» в мире.

В дискурсивном плане самоубийство связывается со множеством эвфемизмов и тематических замен. При попытке друзей обсудить поступок Алекса возникают коммуникативно-речевые сбои:

Сэм. Наш лучший друг совершил самоубийство, а мы не знаем почему...

Майкл. Я верю в старую теорию, что все делается ради секса.

Сэм. Некоторые считают, что самоубийство — это крайняя степень ухода в себя.

<...>

Ник. Алекс не совершал самоубийство, это был несчастный случай.

Хэролд. Да, конечно, он брился. У Алекса были волосатые запястья⁴.

Из диалогов видно, что самоубийство в речи героев семантически заменяется другим денотатом с целью «понизить» его социальную и эмоциональную значимость. Это выражает своеобразную табуированность суицидальной темы в неоконсервативном американском обществе 1980-х гг.

В пространственном плане тема смерти символически выражается архетипическим образом моста. По нему проезжает траурная процессия, направляющаяся на кладбище. Значение символа легко читается: оно отсылает к мифопоэтике моста, связывающему два мира — жизнь и смерть⁵. (Образ моста в фильме реализует и другую семантику: на мосту-причале, расположенном неподалеку от коттеджа Купера, происходят самые доверительные разговоры между Кэрин и Сэмом, выражающие их эмоциональную и этическую неудовлетворенность.)

Средствами монтажа тема самоубийства связывается с вегетативной метафорикой. Кадр с запястьем Алекса, на котором видны шрамы от вскрытия вен, монтируется со следующим кадром — осеннее поле с сухими стеблями. В этой монтажной склейке актуализируется архетипическая связь между смертью и жатвой, между образом травы и жизнью человека⁶.

При разворачивании темы самоубийства используется множество интертекстуальных связей. В разговоре Хэролда с сыном возникает

⁴ The Big Chill, Directed by Lawrens Kasdan, Columbia Pictures, USA, 1983.

⁵ Об архетипической семантике моста см.: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 263.

⁶ См.: *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М., 1997. С. 227.

имя Моби Дика — героя Г. Мелвилла. Роман «Моби Дик, или Белый Кит» связан с ключевыми национальными мифологемами США⁷. В фильме имя мифологического Белого Кита появляется в игровом контексте, теряя высокий смысл американской космогонии, представленной в литературном тексте. Это очередной уровень поэтики фильма, на котором цивилизационному пафосу классики США противопоставляются модернистские гротеск и деструкция.

В судьбе Ника Карлтона можно увидеть параллель с другим персонажем американской классики — Джэйкобсом Барнсом из романа Э. Хемингуэя «И восходит солнце». Дело не только в полученном на войне ранении героев. Важна сама атмосфера литературы «потерянного поколения», наследником которого воспринимало себя поколение «битников». К магистральным темам другой генерации отсылает и разговор Майкла с издателем из журнала «People»: «Прямо здесь у меня очень хороший материал... обо всем... самоубийство, отчаяние, куда ушла наша надежда... Утраченная надежда, да, вот оно — утраченная надежда...»⁸ Мироощущение Ника (критицизм, нигилизм), его асоциальный образ жизни представляют героя в свете эпохи «битников». Еще одна деталь — до конца фильма неясно, где постоянное местожительство Ника. Мэг спрашивает: «Я собираю адреса — у тебя есть адрес или просто мне переписать номер твоей машины?»⁹ Кочевая жизнь, пристрастие к наркотикам, проблемы с полицией сближают Ника с героями одного из идеологов «битников» — Дж. Керуака. Нельзя забывать, что для битников, которые в 60-е гг. выросли в хиппи, очень важно опытным путем освоить «таинственные бездны убийства и самоубийства, инцеста, оргии и оргазма»¹⁰. Алекс переступает границу между теорией и опытом, а Ник занимает его место среди друзей, оставаясь только в рамках теории.

В фильме можно разглядеть и некоторые типологические параллели с творчеством У. Фолкнера. Действие происходит в Южной Каролине. Это знакомый по романам писателя колониальный юг, лишенный характерного для Иокнапатофской саги регионализма. На фоне красивого, почти эдемского пейзажа мысль о самоубийстве Алекса выгля-

⁷ См., например: *Беликова Е. В.* Мифопоэтика романа Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит»: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2004.

⁸ *The Big Chill*, Directed by Lawrence Kasdan, Columbia Pictures, USA, 1983.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Цит. по: *Толкачев С. П.* Американская литература: элитарная и массовая // *Пронин В. А., Толкачев С. П.* Современный литературный процесс за рубежом. М., 2000. С. 115.

дит невозможной. Он кончает с собой, как и многие герои Фолкнера, стремясь «вырваться за пределы самого себя, доказать, что природно-онтологические законы, ограничения не властны над его свободой»¹¹, не принимая социальные предписания буржуазной Америки.

На основе наблюдений над темой самоубийства в фильме «The Big Chill» можно прийти к следующим выводам:

— самоубийство становится знаком неоромантического неприятия материального мира, «аннигиляции» человеческого духа из сугубо материальной реальности;

— тема самоубийства связана с системой хиппи-культуры 60-х и поэтикой целой плеяды представителей школы «горячего сердца» в американской литературе (Дж. Лондон, Э. Хемингуэй, Дж. Д. Сэлинджер);

— самоубийство героя выявляет новый этап в развитии «американской мечты» — материальное благополучие любой ценой, «разумный» прагматизм за счет отказа от духа.

Сюжетогенность смерти близкого человека становится ключевой в культовых фильмах Л. Каздана. Так, «Турист по неволе» (1988) построен на экзистенциальном кризисе отца, потерявшего сына, а в «Большом каньоне» (1991) эта тема проецируется на ряд размышлений о насилии и милосердии в американском обществе конца XX в.

¹¹ Амусин М. О Фолкнере // Зеркало: лит.-худож. журнал. 1997. № 7–8 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.zerkalo-litart.com/?p=3065. Загл. с экрана.

ЖАНР И ТОПИКА

Б. П. Иванюк

Елец

Эпитафия стихотворная: словарное описание жанра

ЭПИТАФИЯ стихотворная, ЭПИТАФИЙ (греч. *epitaphios* — надгробный) — 1. Надгробная надпись (возможна в стихотворной форме); 2. Лирический жанр, «стихотворение на случай», посвященное умершему, «словесный надгробный памятник» (Г. Гачев).

Эпитафия стихотворная входит в систему европейских поминальных жанров наряду с эпикедием, или эпицедием, происшедшим из древнегреческой фольклорной заплачки, т. е. похоронного плача, первоначально обозначающего посвятельную речь, произнесенную при еще не захороненном покойнике, френом, или треносом (плач по именитому гражданину), и мнемоническим реквиемом, возникшим в Средневековье из заупокойной мессы.

Прототипом литературной эпитафии были надгробные надписи, которые как артефакты эпиграфики были распространены во многих древних культурах: египетской, иудейской, вавилонской, китайской, японской и др. Древнегреческая эпитафия генетически связана с культом мертвых и первоначально представляла собой ежегодную поминальную речь в честь воинов, погибших за отечество. Эпитафия стихотворная сформировалась как разновидность поздней античной эпиграммы, т. е. стихотворной надписи, написанной элегическим дистихом, позаимствованным ею у элегии еще в VIII–VII вв. до н.э. Основателем стихотворной эпитафии считается Симонид Кеосский (VI–V вв. до н.э.), создавший из фольклорного френа высокие пане-

гирические образцы жанра («Афинянам, павшим на Эвбее», «Павшим афинянам», «Спартанцам, павшим при Платее» и др.). Этот вариант жанра позднее получил название военной эпитафии («Святой и храбрый князь здесь телом почивает...» М. Ломоносова — на могиле Александра Невского). Объектом элегической стихотворной эпитафии могли быть мифологические персонажи («Эпитафии Бавкиде» древнегреческой поэтессы IV в. до н.э. Эринны), рядовые граждане («Могила пастуха», «Эпитафия ткачихи», «Эпитафия бедняка» и др. древнегреческого поэта III в. до н.э. Леонида Тарентского), животные («Эпитафия собаке» Симонида Кеосского) и т. д.

К наиболее разработанным модификациям стихотворной эпитафии относится такой вариант «прижизненной» эпитафии, как автоэпитафия, нередко ироничная: «Автоэпитафия» Каллимаха (Др. Греция, IV–III вв. до н.э.), «Автоэпитафия» Леонида Тарентского, «Автоэпитафия» Мелеагра Гадарского (Др. Греция, I в. до н.э.), «Автоэпитафия» Энния (Др. Рим, III–II вв. до н.э.). Она получает широкое распространение в европейских (и не только) литературах и часто используется для выражения самых разных авторских интенций: «Эпитафия самому себе» Д. Донна (Англия, XVII в.), «Эпитафия самому себе» Дж. Байрона (Англия, XVIII–XIX вв.), «Автоэпитафия» Д. Хит-Стаббса (Англия, XX в.), «Эпитафия самому себе. Против женщин Испании» Ф. Кеведо (Испания, XVI–XVII вв.), «Эпитафия Фокенброху» В. Г. Фокенброха (Нидерланды, XVII в.), «Эпитафия господина Пауля Флеминга» П. Флеминга (Германия, XVII в.), «Эпитафия, написанная Ф. Вийоном для него и его товарищей в ожидании виселицы» Ф. Вийона (Франция, XV в.), «Эпитафия, написанная автором» П. Ронсара (Франция, XVI–XVII вв.), «Четверостишие, сочиненное в день кончины» Вольтера (Франция, XVIII в.), «Эпитафия самому себе» Ж. Нерваля (Франция, XIX в.), «Автоэпитафия» А. Ренье (Франция, XIX–XX вв.), «Эпитафия» Р. Десноса (Франция, XX в.), «Моя эпитафия» А. Самудьо (Боливия, XIX–XX вв.), «Эпитафию самому себе» Н. Львова, «Эпитафия» К. Батюшкова, «Эпитафия себе заживо» П. Вяземского, «Моя эпитафия» А. Пушкина, «Владимир Соловьев / Лежит на месте этом» В. Соловьева, «Идешь, на меня похожий...» М. Цветаевой и др. К редким примерам мистифицированной стихотворной эпитафии относится «Эпитафия Бену Джонсону», якобы сочиненная В. Шекспиром по просьбе Б. Джонсона, но, по сути, являющаяся автоэпитафией (Англия, XVI–XVII вв.).

Достаточно разработанной в европейской поэзии является и другая жанровая модификация античной стихотворной эпитафии — ке-

нотафий, или кенотаф, т. е. посвящение безымянному или условному усопшему, преимущественно панегирического и элегического характера: «Эпитафии морякам» древнегреческого философа V–IV вв. до н.э. Платона, «Кенотафия война» («Смерти искали они во брани; их праха не давит...») Антипатра Сидонского (Др. Греция, II–I вв. до н.э.), «Погибшему в море» Феона Александрийского (Др. Греция, IV–V вв.), «Эпитафия. Гугенотам, убитым в Варфоломеевскую ночь» Ж. А. Баифа (Франция, XVI в.), «Надгробье храбрым воинам, на батожских полях polegшим...» польского поэта XVII в. В. Коховского, «Мир вам!» ирландского поэта XVIII–XIX вв. Т. Мура, «Стихи, написанные, быть может, на могильном камне» С. Квазимодо (Италия, XX в.), «Эпитафия» сербского писателя XX–XXI вв. М. Павича, «Кенотафия» И. Дмитриева, «Надпись на камне» С. Гудзенко, ерническая «Братская комсомольская» О. Григорьева и др.)

Помимо «скорбной» (панегирической и элегической), исключительное распространение в истории жанра получает «обличительная» (Ф. Прокопович) стихотворная эпитафия, представленная эпиграммой (адресной и безадресной) и сатирой с характерным для нее обобщенным объектом осмеяния («Эпитафия болтуну» и «Эпитафия лентяю» Ж. Лафонтена (Франция, XVII в.), «Эпитафия рога носцу» В. Г. Фокенброха (Голландия, XVII в.), «Скупцу» Ф. Логау (Германия, XVII в.), «Человеку с большим носом», «Вспыльчивому дураку», «Карлику», «Горбуну», «Жене» еврейского поэта XVII–XVIII вв. И. Франсиса, «Надпись на могиле сельского волокиты», «Эпитафия бездушному дельцу», «Надпись на могиле школьного педанта» шотландского поэта XVIII–XIX вв. Р. Бернса, цикл «Эпитафия политику» Х. Беллока (Англия, XX в.), автоэпиграмма «Земная эпитафия» И. Вайсгласа (Австрия, XX в.), «Эпитафия подьячему» М. Хераскова, политическая «Эпитафия» («Под камнем сим лежит прегнусный корсиканец...») И. Крылова, «Эпитафия» П. Вяземского, «На смерть стихотворца» А. Пушкина, «Эпитафия» («Кто яму для других копать трудился») М. Лермонтова, «Эпитафия русскому купцу» Н. Щербины, «Эпитафия К. П. Победоносцеву» В. Соловьева, цикл «Эпитафии» («Члену жилтоварищества», «Совработнику» и др.) Евг. Венского, «Эпитафия на могиле брузги», «Эпитафия на могиле жадюги» и др. Э. Асадова. Характерными для XX в. становятся иронические образцы этого жанра («Эпитафии» С. Кулле, автоэпитафия-завещание С. Бержанера «Завещаю жизнь прожить достойней...», в стилистике черного юмора цикл дистихов О. Григорьева «Эпитафии», а также авторская маркировка «стихотворная эпитафия», вынесенная в жанровое название произве-

дения, к примеру, «Черновик эпитафии» А. Галича, «Оптимистическая эпитафия» В. Демькина, «Надпись на могиле оптимиста» В. Пицмана, палимпсест «Полустертая эпитафия» Е. Кропивницкого).

В античной и европейской лирике встречаются редкие образцы стихотворной эпитафии, адресованные одновременно нескольким умершим: «Эпитафия роженицам и их отцу» Леонида Тарентского, 269-й сонет («Колонна гордая! О лавр вечнозеленый! Ты пал! — и я навек лишен твоих прохлад!») из цикла «На смерть мадонны Лауры» Ф. Петрарки, посвященный покровителю поэта Д. Колонне и его возлюбленной Лауре, умерших от чумы (Италия, XIV в.). Получает развитие «эпитафия городу» нередко в контексте жанровой традиции «поэзии руин» («Эпитафия Риму» польского поэта М. С. Шажинского, XVI в., сонеты «Руины Рима» Э. Спенсера, Англия, XVI в., «Эпитафия Риму» Ф. Кеведо, «Открытие из города К.» И. Бродского).

Особый интерес представляют стихотворные эпитафии, посвященные писателям. Их содержательное и жанрово-стилевое разнообразие воссоздает литературные симпатии и антипатии, отражает проблемы художественной аксиологии и «ars roetica», тем самым приобретая подчас значение индивидуального или цехового манифеста, и т. д. Например, элегические — «Эпитафия Гиппонакту» Феокрита (Др. Греция, IV–III вв. до н.э.), «Эпитафия» («Прах Георга Шёрнфельма в этой могиле...») С. Колумбуса (Швеция, XVII в.), «Адонаис» (Дж. Китсу) П. Б. Шелли (Англия, XVIII–XIX вв.), «Эпитафия» («Сафо, к тебе приблизись...») М. Павликовской-Ясножевской (Польша, XIX–XX вв.), «И. Ф. Богдановичу, автору “Душеньки”» И. Дмитриева и «Эпитафия Ипполиту Богдановичу» В. Пушкина, «Эпитафия В. А. Озерову» А. Крылова, «На смерть Байрона» (Байрона) К. Рылеева, «На смерть Веневитинова» А. Дельвига, «На смерть Лермонтова» А. Майкова, «Стихи на смерть Т. С. Элиота» (триптих) И. Бродского; шуточные — «Бывало, солнце не взойдет...» (Ф. Рабле) П. Ронсара и «Эпитафия писателю Франсуа Рабле» Ж.-А. Баифа; эпиграммные — «Эпитафия И. И. Панаеву» Н. Щербины, «Эпитафия» (К. Федину) Ю. Тынянова, автоэпиграмма «Эпитафия поэту М., умершему от белой горячки» Д. Минаева.

К традиционным жанровым признакам европейской эпитафики, многие из которых формируются с III в. до н.э., относятся устойчивые тематические мотивы (биография умершего, его деяния, перечисление добродетелей, прощание с покойником и пр.) и стилистические формулы — обращение мертвеца к «прохожему» со словами об общей для всех смертной участи («Прохожий! Обща всем живущим часть моя» А. Сумарокова), с просьбой о сочувствии («Остановись-ка, странник

божий, стой!» С. Т. Кольриджа, Англия, XVIII–XIX вв.), с назиданием («Эпитафия Ортону» Феокрита) и т. д. При этом субъект замогильного обращения может иметь условный («Мертвец говорит из своей могилы» А. Грифиуса, Германия, XVII в., «Эпитафия» («Позору предпочли мы смертный бой...») А. Э. Хаусмена, Англия, XIX–XX вв., «Эпитафия римским воинам» В. Брюсова) или персонажный характер («Эпитафия» («Я умер. Я навек смежил глаза свои...») А. Ренье, цикл Э. Л. Мاستерса «Антология Спун-Ривер», представляющий собой многоголосье городского некрополя, США, XIX–XX вв., «Надпись для гробницы дочери Малышевой» К. Батюшкова, «Эпитафия» («Я девушкой, невестой умерла...») И. Бунина.

Стихотворная эпитафия нередко организуются в циклы: «Эпитафии героям, павшим в Троянской войне» («Агамемнону», «Менелаю», «Аянту», «Ахиллу», «Улиссу», «Диомеду», «Антилоху», «Пирру», «Приаму» и др.) древнеримского поэта IV в. Авсония, «Эпитафии» А. Сумарокова, «Надгробия» М. Попова, «Эпитафии» И. Баркова, «Эпитафии, написанные во время первой мировой войны» (персонажные кенотафы) Р. Кипплинга (Англия, XIX–XX вв.), цикл украинского поэта В. Симоненко «Путешествие по кладбищу». Эпитафия может быть представлена диптихом («Эпитафия университетскому вознице» и «Вторая эпитафия ему же» Ф. Кеведо, «Эпитафии доктору Каскальди» А. Грибоедова), триптихом («Эпитафия I», «Эпитафия II», «Эпитафия III» О. Вели (Турция, XX в.), сериями (50 катренов Микеланджело Буонарроти на смерть юноши Франческо Браччи) и сборниками («О могилах» Джованни Понтано, Италия, XV–XVI вв., юмористический «Покойник в отпуске» С. Кузнецова).

Стихотворная эпитафия может выступать структурным компонентом цикла или произведения, в частности полижанрового. В прозиметрическом ди (фр. *dit* — сочинение) «Эпитафии Гектору, сыну Приама, царю Трои, и Ахиллу, сыну Пелея, царю мирмидонян, сочинении, содержащем также жалобы названных рыцарей, обращенные к Александру Великому» Ж. Шатлена (Франция, XV в.) она соседствует с жалобой и прозаическим дебатом. «Эпитафия Ганке Кохановской» входит в состав цикла Я. Кохановского «Трены» (Польша, XVI в.). «Черномаза, академика Аргамасильского, на гробницу Дон Кихота эпитафия», «Чертолома, академика Аргамасильского, на гробницу Дон Кихота эпитафия», «Тикитака, академика Аргамасильского, на гробницу Дульсинеи Тобосской» включены в стихотворный цикл «Академики из Аргамасильи, местечка в Ламанче, на жизнь и на кончину доблестного Дон Кихота Ламанчского *hoc scriptum*», завершая первую часть романа

М. Сервантеса «Дон Кихот Ламанчский» (Испания, XVI–XVII вв.). Автоэпитафия в роли эпиграфа к стихотворной книге И. Хемницера «Басни и сказки» заканчивает «Элегию, написанную на сельском кладбище» Т. Грея (Англия, XVIII в.). Ее вольный перевод В. Жуковского «Сельское кладбище» выступает в роли жанровой вставки (эпитафия Дмитрию Ларину) в Главе второй (строфа XXXVI) «Евгения Онегина» А. Пушкина. Она заключает цикл, составивший поэтический сборник «Песнь о моем отце» Д. Игана (Ирландия, XX в.), «Эпитафия» (автоэпитафия) венчает ироническую автобиографию в восьми катренах аргентинского поэта XIX–XX вв. Э. М. Эстрады «Эзекиель Мартинес Эстрада».

Как жанр стихотворная эпитафия не обременена никакими строгими, метрическими и композиционными обязательствами. Помимо получившего европейское продолжение античного элегического дистиха («Эпитафия Валахфрида аббата, сочиненная Храбаном мавром», IX в., «Жизнью земною играла она, как младенец игрушкой...» А. Дельвига) и гексаметра («Эпитафия племяннице Софии» Павла Диакона, VIII в.), разрабатываются разные стихотворные вариации этой жанровой формы, обусловленные национальными традициями и историко-литературными закономерностями: эпитафия-сонет («Надпись на надгробии Доменико Греко» Л. Гонгоры, Испания, XVI–XVII вв., «Присноблаженной памяти м-с Кэтрин Томсон, друга моего во Христе, скончавшейся 16 декабря 1646 года» Дж. Мильтона, Англия, XVII в., «Кто ни был ты, склонись пред скорбною могилой» Х. Дюлланта, Нидерланды, XVII в., силлабический «Эпитафион» (Симеону Полоцкому) Сильвестра (Медведева); эпитафия-стансы (в английской традиции синоним строфы) «Эпитафия» («Прочти короткий мой рассказ...») Р. Бернса, рондо «Эпитафия самому себе» М. Кузмина; эпитафия-верлибр («Кенотаф» П. Целана, «Надпись на могиле» Г. Дроздовского, Австрия, XX в.); эпитафия-моностих («Покойся, милый прах, до радостного утра...» Н. Карамзина, «Лежал бы ты — читал бы я» И. Губермана). Стихотворная эпитафия использует диалог («Эпитафия Нонне, матери поэта» Григория Богослова, Византия, IV в., «Эпитафия поэту» Ф. Кеvedо), в том числе интертекстуальный (эпиграмма А. Сумарокова на М. Ломоносова «Эпитафия» («Под камнем сим лежит Фирс Фирсович Гомер...»), вызвавшая эпиграмменный ответ Г. Державина «Вывеска» с соблюдением стихотворного размера оригинала (его первой редакции) и подбором к нему рифменных пар).

Характерными для стихотворной эпитафии являются реминисценции как в высоком, так и в ироническом употреблении — библейские, литературные и пр.: «На смерть Жукова» И. Бродского

(из «Снигиря» Г. Державина, написанного на смерть А. В. Суворова), «Эпитафия» («Я новый мир хотел построить. Да больше нечего ломать») В. Друка (из «Интернационала» Э. Потье), «Дяде» (из «Евгения Онегина» А. Пушкина) О. Кувшинова. Встречается в текстах стихотворной эпитафии сфрагида, т. е. упоминание имени автора («Моему первому сыну» Б. Джонсона).

Усвоенное европейской лирикой античное наследие стихотворной эпитафии обогащается новыми жанрово-стилевыми вариантами, обусловленными тематикой и поэтикой литературных направлений, национальными и религиозными традициями и другими идиогенетическими и аллогенетическими факторами литературной практики. Так, в христианском Средневековье в некрологическую эпитафию вводятся мотивы сетований и страданий живых в связи с кончиной близкого человека и надежды на его вечное успокоение. Эпитафиальный текст нередко завершается молитвенным обращением к Богу о спасении души умершего, латинские эпитафии заканчиваются ритуальной строкой *sit tibi terra levis* — S.T.T.L. («будь тебе легкой земля»), с эпохи Возрождения нередким становится финальное упоминание о сочинителе эпитафии или устройтеле памятника. Исключительное значение для развития литературной («фиктивной») эпитафии имело ее освобождение от тематико-стилевых обязательств, регламентирующих форму и содержание надгробной надписи. Показательно пограничное (между Средневековьем и Возрождением) стихотворение анонимного ваганта «Надгробие голиардово», иронически сочетающее стиль «высокой», надгробной, эпитафии и низкой, бурлескной. Особые условия для стихотворной эпитафии возникли с завершением риторической эпохи (античность — классицизм), обусловленным «эмансипацией принципа субъективности» (С. С. Аверинцев) и, как следствие, «индивидуализацией лирики» (Л. Я. Гинзбург), спровоцировавшей изменения в семантике отдельных жанров, в структуре жанра как такового и в жанровой системе в целом.

Во-первых, формируется и доминирует обновленная «светская траурная элегия» с характерной для нее установкой на выражение авторской модальности, адаптирующей поэтику поминальных жанров («На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» Г. Державина, «На смерть супруги Ф.Ф.К.» К. Батюшкова, «На смерть Якубовича» В. Кюхельбекера, «На смерть сына» («Земли минутный поселенец...») К. Рылеева).

Во-вторых, ослабление жанровой зависимости от темы инициирует автора на неангажированный выбор объекта рефлексии, напри-

мер: «Эпитафия моей музе» П.-Ж. Беранже (Франция, XVIII–XIX вв.), «Эпитафия эпитафиям» И. Дмитриева, «Похороны “Русской речи”, скончавшейся после непродолжительной, но тяжелой болезни» Б. Алмазова, «Газете “Весть” и “Нашей цензуре”» А. Жемчужникова, «Эпитафия крысе» Е. Евтушенко, «Эпитафия дубу» Г. Красникова, «Надпись на могиле Тристана и Изольды» А. Кочеткова, «Шехерезаде», «Марии Магдалине» В. Брайнина и т. д.

Исключительная валентность стихотворной эпитафии позволяет ей свободно скрещиваться с разными жанровыми формами, не только близкородственными: молитвой («Эпитафия» («Тому, кто здесь лежит под травкой вешней...») М. Цветаевой), завещанием («Моя могила» латышского поэта XIX в. Я. Эсенбергиса), анакреонтикой («Эпитафия Мирзаджана» грузинского поэта XIX в. Г. Орбелиани), биографией (автоэпитафия Н. Огарева «К моей биографии. Мое надгробное»), инвективой («Смерть поэта» М. Лермонтова), пасторалью («Надпись на гробе пастушки» К. Батюшкова), апокалипсисом («Эпитафия миру сему» Д. Г. Торо, США, XIX в.), бестиарием, еще с Античности — «Эпитафия» (барану) латинского поэта Седулия Скотта (Ирландия, IX в.), бурлескный сонет «Эпитафия на могиле блохи» и шутливая «Эпитафия на могиле кота и пса» П. Дзадзаронни (Италия, XVII в.), «Надпись на могиле ньюфаундлендской собаки» Дж. Байрона, «Надгробное Рыжку» (лошади) К. Рылеева и др. Мотив посмертной славы выявляет типологическое сходство стихотворной эпитафии со стихотворением-Памятником и литературным мартирологом, прощания — с валетой, в частности конже, описание надгробий — с экфрасисом, шире — с кладбищенской поэзией или «поэзией руин». Прикладной характер сближает стихотворную эпитафию со стихотворной надписью, посвятельный — с мадригалом и эпиталамой.

Эпитафия типологически сходна с ближне- и средневосточной мусульманской марсией, скальдической поминальной драпой, еврейской средневековой киной, арабской (доисламской) рисой, японским дзисеем.

М. В. Строганов
Тверь

К типологии смерти в жестоком романсе (на материале фольклора Тверской области)*

Работая (совместно с Е. В. Петренко) над составлением сборника жестоких романсов Тверской области¹, я столкнулся с проблемой их типологии, основанной на сюжетике. Исторические корни жестокого романа — распад традиционной крестьянской семьи, но сам распад как причина трагического положения человека в произведениях этого жанра не осмысливается. Показаны только — да и то опосредованно (переезд одного из героев в город) — формы общественной жизни, его вызывающие: капиталистическое производство и формирование городской среды. Обычно распад просто

* Исследование выполнено при поддержке РГНФ и правительства Тверской области в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Жестокие романсы Тверской области», № 11–14–69003 а/Ц.

¹ См. предшествующие публикации по этой теме: *Петренко Е. В.* Записи жестоких романсов в архиве Центра тверского краеведения и этнографии // Тверское фольклорное поле — 2010: докл. и публ.: памяти Ю. М. Соколова (1889–1941). Тверь, 2011. С. 94–99; *Строганов М. В.* Жанровая типология фольклорной песни индустриального общества // Там же. С. 113–120; *Петренко Е. В.* Жестокие романсы Тверской области // Тр. регион. конкурс. науч. проектов в сфере гуманит. исслед. Твер. обл. 2011 г. Тверь, 2011. Вып. 3. С. 124–129; *Петренко Е. В., Строганов М. В.* Жестокие романсы Тверской области: итоги изучения // Тр. регион. конкурс. науч. проектов в сфере гуманит. исслед. Твер. обл. 2012 г. Тверь, 2012. Вып. 4. С. 99–108; *Они же.* О проекте издания свода «Жестокие романсы Тверской области» // Вестн. Твер. гос. ун-та. Сер. Филология. 2012. Вып. 1. № 4. С. 240–245.

констатируется или называются внешние по отношению к человеку причины.

Все жестокие романсы можно разделить на две группы. В *первой* причину трагического положения человека составляют внешние силы. Наиболее архаичным, мифологическим объяснением распада семьи и несчастной жизни человека является ничем не мотивированная доля. Ее воплощениями оказываются сиротство, война, служба в армии или тюремное заключение, исключительность личности. Во *второй группе* причины несчастья — внутренние. Распад семьи происходит вследствие разлуки или любовной измены, принадлежности членов семьи к разным социальным статусам, нарушения девушкой запрета на физическую близость до брака, наконец, мужского насилия.

Результатом распада семейных отношений оказываются либо трагическое, безысходное одиночество человека, либо смерть: убийство, самоубийство, гибель от болезни, насилия, условий жизни.

Типология сюжетов жестокого романа предложена в других моих работах². В настоящей статье я обращаюсь к типологии финала этих сюжетов — к типологии смерти. Смертельный исход жизни человека не обязателен, но наиболее вероятен в жанре, который потому и называется «жестоким романсом». Даже если смерть не описана, она все равно стоит у порога героя и жанра. Я остановлюсь на одном типе романсов с условным названием «Доля». К нему относятся 45 сюжетов, из которых 14 заканчиваются смертью героя без всякого внешнего вмешательства. Герой гибнет потому, что такова его доля (часто персонаж так и осмысляет случившееся). В остальных сюжетах (31) смертельного исхода нет, герой не умирает.

Самым популярным в этой группе является сюжет «По Дону гуляет казак молодой». Его литературный источник — стихотворение Д. П. Ознобишина «Чудная бандура» (1835). Этот сюжет известен в 25 вариантах. Цыганка предсказывает девушке, что та не будет «замужней женой»: «Погибнешь ты, дева, в день свадьбы своей»³.

² Строганов М. В. Исторические корни и исторические формы жестокого романа // Живая старина. 2012. №2. С. 10–12.

³ Зап. О. П. Беленкова, Е. И. Говязова от Е. В. Левановой, 70 лет, д. Шернево Калининского р-на, июль 1985; зап. Н. Ю. Баранова от М. А. Васильевой, 67 лет, д. Старое Булатово Кашинского р-на, 2003. Ср.: зап. Е. Б. Щеглова, Н. А. Лозовая от А. Ф. Королевой, 75 лет, д. Ошвино Рамешковского р-на, 1987; зап. Н. Демьянова, Н. Давыдова от Е. Е. Дороговой, 59 лет, с. Даниловское Калининского р-на, 1978; зап. от П. М. Коряковой, д. Калиновка Калининского р-на, 1982; зап. Т. А. Смир-

Но жених обещает ей выстроить крепкий мост, поставить сто сторожей. Девушка пренебрегла предсказанием, поверила жениху, и, когда свадебная карета поехала по мосту через реку, он рухнул и невеста утонула. Такова доля девушки. Если героиню можно в чем-то винить, то только в том, что она пренебрегла предсказанием цыганки (19 вариантов). Правда, в пяти случаях мотив смерти редуцируется, и песня заканчивается только предсказанием цыганки⁴. Еще бо́льшая редукция происходит, когда песня заканчивается словами жениха, убеждающего девушку не верить предсказанию⁵. Смертельный исход сюжета тем самым как бы опровергается. Впрочем, при любом завершении ромansa сюжет его основан на предсказанной участи, на доле, которая иногда может не восприниматься как несчастная.

Невнимание к предупреждению об опасности, ставшее причиной гибели, составляет сюжетную основу жестокого ромansa «Вот мчится поезд по уклону». «Кондуктор тормозной» предупреждал «машиниста молодого», что впереди «неисправная дорога», но тот «на эти речи / Махнул по воздуху рукой». В результате машинист гибнет и губит весь состав. При этом личная ответственность с героя снимается и романс заканчивается суждением о его судьбе:

нова, Т. Я. Иванова от М. А. Заонегиной, 86 лет, д. Посады, Кашинского р-на, 1989; зап. от Т. А. Синёвой, 77 лет, д. Судниково Кашинского р-на, 1977; зап. Н. Андреева, И. Рутковская от М. Л. Галкиной, 68 лет, д. Козлово Калининского р-на, 1974; зап. Э. Мамамазаров от М. Е. Соколовой, 76 лет, д. Бор, 11–12 июля; зап. Е. Максимова от А. В. Сергеева, 65 лет, г. Кувшиново, 16 авг. 1990; зап. О. Данилова, М. Горюшняя от К. Ф. Кузиной, 72 лет, г. Калинин, 9 июля 1979; зап. Ю. Н. Гусева от А. Ф. Зеленовой, 1919 г. р., д. Савелиха Сонковского р-на, 1992; зап. С. А. Белова от П. В. Беловой, 72 года, Калинин, 1982; зап. О. В. Мейерсон от З. А. Михайловой, 60 лет, п. Редкино Конаковского р-на, 15 авг. 1991; зап. О. В. Клюева от М. Н. Бахаревой, 83 года, д. Маковеево Краснохолмского р-на, 17 июля 1993; зап. А. Малышев от В. И. Суриковой, 49 лет, д. Вышково Лихославльского р-на, 28 июля 1999; зап. Е. Бутылина от А. И. Новиковой, 65 лет, д. Горютино Калининского р-на, 1984; зап. Н. Захарова, 17 лет, с. Куженкино Бологовского р-на, 1988; зап. С. М. Ибрагимова от Е. М. Бокоевой, 78 лет, Калинин, 7 июля 1989.

⁴ Зап. Т. Бубенникова, Н. Новикова от Е. П. Смирной, 66 лет; Е. Д. Сальниковой, 65 лет, П. Я. Фирцевой, 76 лет, А. Л. Ракчеевой, 78 лет, с. Кашурино, 1976; зап. Н. Андреева, И. Рутковская от Е. И. Аристовой, 69 лет, д. Козлово Калининского р-на, 1974; зап. от З. Н. Ивановой, 60 лет, с. Пятницкое Весьегонского р-на, июль 2007; зап. А. Е. Носкова от А. М. Зубковой, 68 лет, д. Лукино, 1980; зап. Л. А. Ефремова от А. Г. Ефремовой, 48 лет, Калинин; зап. А. Е. Носкова от А. М. Зубковой, 68 лет, д. Лукино, 1980.

⁵ Зап. от П. И. Смирнова, 83 лет, с. Пятницкое Весьегонского р-на, июль 2007.

Судьба несчастная такая
 Для машиниста суждена.
 Прощай, железная дорога,
 Прощайте, дочка и жена⁶.

Второй по частотности в этой группе — сюжет «Вы не вейтесь, черные кудри», зафиксированный в 18 вариантах. Герой умирает и, понимая это, предсказывает, как его накроют крышкой гроба, как в день похорон будет моросить дождь. Причины смерти не указаны, но герой сам предвещает свою участь. Его смерть еще не наступила, и только в одном варианте встречается такое завершение сюжета:

Вот осыпались белые розы,
 Петь в саду перестал соловей,
 Только ты лишь, моя дорогая,
 Всё стоишь у могилы моей⁷.

Аналогичным образом разворачивается сюжет в песне «То не ветер ветку клонит» (17 вариантов), слова которой принадлежат поэту 1830-х гг. С. И. Стромиллову. Герой романса, предчувствуя близкую смерть, рассказывает, как он «догорит» вместе с лучиной. Подобно другим текстам этой группы герой осмысляет собственную кончину как роковую предопределенность:

Не житье мне здесь без милой,
 С кем пойду теперь к венцу?
 Знать, судил мне рок с могилой
 Обвенчаться молодцу⁸.

Текст романса достаточно устойчив, но в ряде вариантов исполнители заменяют слово «рок» фонетически с ним сходными лексемами: «Знать, судил, судили гроб с могилою / Обвенчаться молодцу»⁹; «Знать

⁶ Зап. И. В. Соловьева от В. А. Левиной, 69 лет, г. Вышний Волочек, 1999.

⁷ Зап. А. Т. Чихладзе от Л. М. Феофановой, 75 лет, с. Старый Погост Калининского р-на, июль 1985.

⁸ Зап. Т. Д. Гооп, Е. Ю. Пасынкова от А. В. Крыловой, 85 лет, д. Борки Лесного р-на, 17 июля 1994.

⁹ Зап. Л. В. Уткина от В. М. Морозовой, 62 года, 27 июля 1995, д. Городня Калининского р-на. Ср.: Зап. Л. А. Калинина от Е. В. Калининой, 85 лет, д. Ферязкино Калининского р-на, 1978; зап. Т. Комкова от Н. И. Елесивой, с. Завидово Конаковского

судил, судил мне гроб могилою»¹⁰, «Знать, судил, судил Бог с могилой»¹¹. Однако все эти замены не существенны, потому что «рок», «гроб» и «Бог» предсказывают герою судьбу, которая неизбежна.

Сходное построение имеют романсы «Голова ль ты моя вековая (удалая)» и «Липа моя, липа». Однако близость смерти в них объясняется более «реалистично»: в первом — «тюремной жизнью»¹², во втором — тем, что «война-злодейка / С другом разлучила»¹³.

Следующий по частотности (8) — знаменитый романс «Степь, да степь кругом», переделка стихотворения И. З. Сурикова «В степи», которое восходит к народной песне «Степь Моздокская». У замерзающего в степи ямщика есть товарищ, которому герой дает наказ. С обыденной точки зрения смерть ямщика не мотивирована: замерзает один человек, а другой этой участи избегает. Смерть ямщика носит роковой характер.

В романсе «Казачий разъезд» (6) («Рассказ ямщика», «Почему ты, ямщик, перестал песни петь...») героиня, бежавшая из тюрьмы, умирает насильственной смертью — от выстрела жандарма. Но в рассказе ямщика встреча с разъездом показана как случайность:

Вдруг казачий разъезд перерезал нам путь,
Тройка точно как вкопана встала.
Кто-то выстрелил вдруг прямо в девичью грудь,
И она, как цветочек, упала.

Говорила она (холм зеленый стоял):
Из тюрьмы я на волю бежала,
Видно, жизнь такова, счастья нету нигде.
И без чувств на дорогу упала¹⁴.

В одном из вариантов девушка осознает, что «злодейка судьба здесь настигла меня»¹⁵. Но и другая ее формула («Видно жизнь такова, сча-

р-на; зап. Т. М. Александрова, И. А. Кудрявцева, Н. Н. Ангелейкова от А. Ф. Ермолаевой, 80 лет, А. В. Кузнецовой, 78 лет, А. В. Русановой, 73 лет, с. Красное Торжокского р-на, 13 июля 1975.

¹⁰ Зап. от М. М. Блиновой, 1909 г. р., с. Даниловское, 1988.

¹¹ Зап. О. А. Богачёв от Н. М. Гостевой, 1952 г. р., Калинин, 7 нояб. 1974.

¹² Зап. Н. Цветкова от Т. А. Ивановой, 79 лет, д. Филитово Торжокского р-на, 1985.

¹³ Зап. от М. И. Линдау, 69 лет, д. Голыхино Калининского р-на, 1980.

¹⁴ Зап. Е. Патренова, Н. Финогонова от А. Е. Беляковой, 64 года, с. Даниловское Калининского р-на, 1978.

¹⁵ Зап. И. Смирнова от А. П. Волковой, 1924 г. р., д. Луни Зубцовского р-на, 30 авг. 1987.

стья нету нигде») свидетельствует о том, что несчастная доля понимается как закон жизни вообще. Преждевременная смерть в данном контексте не исключение из правил, а закономерный исход любой жизни, что, разумеется, не отменяет трагического переживания смерти.

В романсе «Когда я на почте служил ямщиком» (2) смерть возлюбленной героя также никак не объясняется. Ямщик едет и вдруг находит труп любимой девушки. Но это «вдруг» обусловлено рядом обстоятельств: начальник посылает отвезти пакет, конь в пути оставлен. Центр повествования переносится на предчувствие ямщика-рассказчика:

Я принял пакет, и скорей на коня,
И по полю вихрем помчался,
А сердце щемит и щемит у меня,
Как будто с ней век не видался.

И что за причина, понять не могу,
И ветер поет так тоскливо.
И вдруг словно замер мой конь на бегу
И в сторону смотрит пугливо.

Забилось сердце сильнее у меня,
И глянул вперед я в тревоге,
Потом соскочил с удалого коня,
И вижу я труп на дороге¹⁶.

Случайная смерть описывается и в других романсах. В романсе «Слушайте, товарищи, я начинаю петь, / Как Лидочке Цеплевой пришлось умереть»¹⁷ героиня, работающая на торфоразработках, попадает под обрушившийся штабель торфа. В романсе «Жил мальчишка на краю Москвы» герой гибнет под автомобилем оттого, что девушка, которую он любит, не может из гордости признаться ему в ответном чувстве¹⁸. Случайная смерть в жестоком романсе вполне закономерна: жизнь опасна и счастья нет нигде.

¹⁶ Зап. Е. С. Федотова от А. Ф. Виноградовой, 59 лет, д. Княжое Осташковского р-на, 1998.

¹⁷ Зап. Е. Николаева от Л. А. Петровой, 70 лет, д. Глубочица Осташковского р-на, 1 июля — 30 авг. 2000.

¹⁸ Зап. Я. И. Толстова от Н. В. Макашина, д. Каргово Максатихинского р-на, 21 год, 2001.

Особый тип сюжета находим в романсах, где главным героем, носителем трагедии, является не тот, кто умер (или умрет), а тот, кто переживает смерть, т. е. человек, оставшийся в живых. Песня «Меж высоких хлебов затерялся» (4) основана на стихотворении Н. А. Некрасова. Но, несмотря на их отличия, восприятие смерти в обоих сюжетах то же, что и в описанных случаях. Вот как рассказчик осмысляет самоубийство пришлого к ним человека:

Горе горькое по свету шлялося
И на нас невзначай набрело¹⁹.

Аналогичную ситуацию можно наблюдать в романсе «По дороге зимней, скучной» (3), в котором герой едет хоронить умершую в родах жену. Женский образ здесь — то, что Ю. М. Лотман называл «персонифицированным сюжетным обстоятельством», и мы вынуждены сопереживать мужу, на которого легла забота о детях:

И оставила на мужа
Семерых сирот.
Много будет с ними горя,
Много и забот²⁰.

Таким образом, смерть в этой группе жестоких романсов не вполне обязательна, ее может заменять трагическое одиночество героя. Смерть хотя и появляется всегда «вдруг», но, как правило, предсказывается, предчувствуется, и в этом смысле она предопределена, неизбежна. Жестокость романа воплощает в себе жестокость доли, рока, судьбы по отношению к человеку.

¹⁹ Зап. М. А. Матюнина от М. А. Гусевой, 86 лет, д. Старый Погост Калининского р-на, 1993; зап. Л. В. Бульенова от Ф. С. Горбачева, 76 лет, д. Сурминки Калининского р-на, 1978; зап. Н. Ю. Носань-Никольская от В. Ф. Сеговой, 65 лет, д. Старый Погост Калининского р-на, 12 июля 1993. Вар.: зап. О. В. Яснева от С. Д. Блохиной, 65 лет, 1939 г. р., д. Медведиха Рамешковского р-на, 10 авг. 2003. («Горе горькое по свету гулялося»).

²⁰ Зап. Е. Товстик от З. Шведковой, 10 июня 1926, с. Еськи Бежецкого уезда; Зап. О. П. Беленкова, Е. И. Говязова от Е. В. Левановой, 70 лет, д. Шернево Калининского р-на, июль 1985. Этот сюжет иногда контаминируется с другим самостоятельным сюжетом «Спишь ты, спишь ты, моя родная» (зап. Л. Антонова, З. Синицына от П. Е. Богаченковой, 1905 г. р., с. Некрасово Калининского р-на, 1978).

Д. А. Дзюмин
Санкт-Петербург

«Общее место смерти»: о топике
«Елки у Ивановых» Александра Введенского

В статье «Пролегомены к теологии ОБЭРИУ: Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа» Л. Кацис пишет о «постапокалиптической» религиозного мировоззрения обэриутов, выстраивая цепочку культурологических наследований от символистов, предсказывавших революцию 1917 г. и гибель «старой» культуры, к акмеистам и через футуристов к обэриутам, которые оказываются последними групповыми носителями русской модернистско-авангардной¹ традиции в трагичной для интеллектуальной культуры тоталитарной ситуации конца 20-х — начала 30-х гг.² После 1931 г., когда состоялся первый арест А. Введенского и Д. Хармса, независимых от Партии литературных групп уже не будет.

Интересно, что в случае, например, К. Вагинова ощущение себя последним, завершающим *призрачный эллинский ритуал в петербургских снегах*, порождает чрезвычайно любопытный руинно-постапокалип-

¹ Именно так, поскольку понятия модернизма и авангарда предельно размываются в творчестве А. Введенского, Д. Хармса, раннего Н. Заболоцкого, К. Вагинова и некоторых других писателей. В их творчестве авангардный эпатаж и нарочитая пафосность сочетаются с модернистским новаторством в области языковой формы и смысла.

² Кацис Л. Пролегомены к теологии ОБЭРИУ: Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа // Лит. обозрение. 1994. № 3/4. С. 94–101; То же // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000. С. 467–488.

тический или постэсхатонический дискурс о некоем мистическом знании (опыте) умирания культуры. Наиболее распространенный прием в поэзии Вагинова — эллиническое воспоминание на руинах, в том числе ритмическое (благодаря использованию гекзаметра / пентаметра). Поэтика Введенского радикальнее вагиновской. Введенский отталкивается от того, что прежняя культура умерла, но поэт, помня о ней, конструирует свой «язык смерти» — абсурдный язык мертвых, говорящих о мертвецах (поэтому он и неясен непосвященным). Язык Введенского «невывариваем», он подобен «иероглифическому письму»³.

В любом случае символические стратегии как Введенского, так и Вагинова в изначально трагичной и безысходной ситуации постапокалипсиса обращаются к памяти прошлого, к тезаурусу культурных форм, продуцируя новые археварианты. Мертвая культура оживает не только через воспоминание о ней, но и через использование общих мест и древнейших сюжетов. И если Вагинов транслирует эллинский культурный код, актуализируя древнюю память элегического жанра, то Введенский в «Елке у Ивановых» обращается к архесюжету античной трагедии, который условно можно разделить на дионисийский и сатурнический. Принципиальное отличие одного от другого состоит в том, что движущей силой дионисийского сюжета является воля к продолжению жизни (эрос) и воскрешению из мертвых, а сатурнического — воля к смерти (танатос) и ритуальному очищению от старого перед новым⁴.

³ «То мучительное и дискомфортное ощущение, которое мы испытываем, читая тексты Введенского, и которое чаще всего спешим объяснить для себя как комизм, как пародийный аспект его поэзии, на самом деле есть ощущение непривычности, невывариваемости этой поэзии. <...> Интересно, что эта нота поэзии Введенского была отмечена Николаем Заболоцким в его письме “Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы”: “Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет”.

Известен термин “иероглиф”, введенный по отношению к поэтике Введенского Липавским и так же используемый Друскиным. ... Отметим, что иероглифическое письмо есть тип письменности, [который. — *Ред.*] не касается фонетики, произношения, оральности языка, и часто это письменность мертвых языков, например египетского» (цит. по: Кулик И. Мертвый язык Александра Введенского [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://poetrylibrary.ru/stixiya/articles/856.html>. Загл. с экрана).

⁴ Здесь мы близки работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» с той разницей, что в драматургии Введенского не приходится говорить о каком-либо структурирующем аполлоническом начале. «Елка у Ивановых» — пьеса об убийстве, смерти и творящемся вокруг всего этого дионисийском хаосе-абсурде, но в пьесе доминирует именно смертная, позднейшая римско-сатурническая динамика, а не витально-смертные греческие дионисии.

В «Елке у Ивановых» Введенский реализует сатурнический сюжет, восходящий к переживанию ритуального времени завершения цикла (года, эона и т. д.). Действие пьесы не случайно разворачивается в 90-е гг. XIX в., в эпоху более известную как *fin de siècle* («конец века»), апеллирующую в основном к декадансу и к идее о «*Der Untergang des Abendlandes*» («закат Европы»), развитую впоследствии О. Шпенглером в одноименной работе.

Смерть как движущая сила «Елки» обнаруживает себя на всех уровнях структуры, начиная с композиционного и заканчивая интертекстуальным. Первая и ключевая фраза принадлежит годовалому мальчику Пете Перову, еще не умеющему говорить, с точки зрения Няньки, будущей убийцы: «Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру»⁵. Пете Перову вторит Миша Пестров, недвусмысленно замечая во внезапно возникшей конфликтной ситуации между Нянькой, Соней Островой и детьми: «Да бросьте дети ссориться. Так и до елки не доживешь» (с. 48). Вскоре Нянька отрубает Соне голову, обеспечивая тем самым дальнейшее развитие действия.

В качестве отступления заметим, что еще одно явное эллинское заимствование Введенского — хор (в данном случае — абсурдный), играющий в «Елке» различные риторические функции. В финале первой картины сразу после убийства — это стихотворный повтор, фиксирующий смерть Сони Островой.

Удаленная на два шага от тела лежит па полу кровавая отчаянная
голова. За дверями воет собака Вера. Входит полиция.

П о л и ц и я.

Где же родители?

Д е т и (*хором*).

Они в театре.

П о л и ц и я.

Давно ль уехали.

Д е т и (*хором*).

Давно но не навеки

<...>

П о л и ц и я.

<...> Мы видим труп

⁵ Введенский А. Полное собрание произведений: в 2 т. М., 1993. Т. 2: Произведения 1938–1941. Приложения. С. 47. Далее цитаты из «Елки у Ивановых» даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

И голову отдельно.
 Тут человек лежит бесцельно,
 Сам нецельный.
 Что тут было?
 Дети (*хором*).
 Нянька топором
 Сестренку нашу зарубила⁶.
 (с. 49)

С одной стороны, смерть (или суммарное количество смертей) — карнавальная иллюзия, гротескная праздничная потеха, с другой — трагедия, причем тотального (почти космического, что часто бывает у Введенского) масштаба, где гибнут все основные персонажи (семья Ивановых). Само по себе развертывание топоса смерти у Введенского превращается в важнейшую онтологическую и ритуальную задачу. Постепенное умирание (исчезание) персонажей пьесы — ритуальное очищение сакрального места, языческое жертвоприношение. В этом смысле финальное умирание семьи Ивановых — семиотический акт, обозначающий «Елку» как подлинную трагедию⁷.

Помимо морально-сатурнического сюжета Введенский выстраивает параллельное пространство преступления — наказание смертью, отсылающее и к контексту «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, и к советским реалиям 1930-х гг., но прежде всего к карающей мистике власти, являющей себя в «Елке» скрыто (почти по-чекистски).

Большой интерес у исследователей вызывает стихотворный фрагмент, приносимый Городовым в четвертой картине второго дей-

⁶ Роли хора и хорового пения в «Елке» можно посвятить отдельную статью. В примечаниях к «Елке» М. Б. Мейлах отмечает, что «дети исполняют здесь очевидную роль хора греческой трагедии, что эксплицировано дальнейшим введением мотива *котурнов*» (Мейлах М. Примечания // Введенский А. Полн. собр. произведений. С. 193).

⁷ Еще одно структурное сходство античной трагедии и «Елки» — в функционировании трагедийного места. В античной трагедии сценическое пространство работает как трансцендентный моральный знак, иначе говоря, в античной трагедии кто-то всегда должен умереть по воле Богов, ввиду проклятия, ужасного греха и т. п. Классицистическая трагедия напрямую заимствовала античные сюжеты, и только барочная, но далее и вся позднейшая европейская драма говорила о реальности, пусть даже и «жизнь — лишь сон» (Кальдерон). Пьеса абсурда (в том числе и пьесы обзериутов), переворачивая и «уничтожая» в каком-то смысле реальность, вновь обращается к архаическим истокам, но не через классицистическое копирование образцов, а посредством погружения в стихию ритуально-обрядового космоса, которым изначально и была античная драма, прежде чем стать искусством.

ствия. Как доказал И. Е. Лоцилов⁸, он представляет собой стилизацию под К. Вагинова:

Некогда помню стоял я на посту на морозе.
 Люди ходили кругом, бегали звери лихие.
 Всадников греческих туча как тень пронеслась по проспекту.
 Свистнул я в громкий свисток, дворников вызвал к себе.
 Долго стояли мы все, в подозрные трубы глядели,
 Уши к земле приложив, топот ловили копыт.
 Горе нам, тщетно и праздно искали мы конное войско.
 Тихо заплакав потом, мы по домам разошлись.

(с. 56)

Нас интересует роль греческих всадников, поскольку именно они транслируют тревожную недосказанность фрагмента. Всадники явно ассоциируются с пушкинским «Медным всадником», воплощающим идею о потусторонней власти Петербурга. Присутствие этих сил подтверждают авторская ремарка «*Стреляет. Зеркало разбивается. Входит каменный санитар*» (с. 56) (ср. с Каменным гостем А. Пушкина и Командором А. Блока) и романтическая специфика преимущественно ночного действия (хронологически «Елка» происходит вечером, ночью, следующим утром и снова вечером), призывающего в мир (уже актом собственного начала) потусторонние (волшебнo-сказочные) силы. В том же контексте показательны и «монструозная некросомастика»⁹ головы и тела Сони Островой в третьей картине первого действия или разговор Пети Перова с говорящей собакой Верой:

С о б а к а В е р а. Вас не удивляет, что я разговариваю, а не лаю.
 П е т я П е р о в (*мальчик 1 года*). Что может удивить меня в мои годы. Успокойтесь (с. 61).

Между тем складывается впечатление, что преступную няньку «вяжут и судят» не столько из-за того, чтобы восстановить социальную справедливость, сколько из наслаждения самим процессом со стороны «вяжущих и судящих». Процесс суда / возмездия превращается

⁸ Лоцилов И. Е. «Вагиновский след» в «Елке у Ивановых» А. Введенского // Текст и интерпретация: межвуз. сб. науч. тр. Новосибирск, 2006. С. 218–228.

⁹ Григорьева Н. Соблазн безумия: заметки об антропологии Введенского // Новое лит. обозрение. 2011. № 108. С. 217–221.

в пытку для подсудимой и в почти наивно-детское развлечение для судей и лиц, участвующих в деле: Психиатра, Санитаров, Писаря и Городового. В том, что и автору ничуть не жаль всех убитых и умерших (некоторых умирающих судей, Соню Острову, Няньку, семью Ивановых), убеждает ремарка, предваряющая последнюю картину:

Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее. Так что же нам огорчаться и горевать о том, что кого-то убили. Мы никого их не знали, и они всё равно все умерли (с. 64).

Введенский пишет «Елку у Ивановых» в год первой детской елки в Доме Союзов (1938), когда в СССР было официально разрешено празднование Нового года. Это стало одним из результатов политики по ресакрализации имперского сознания, окончательному утверждению Советского мифа¹⁰. Будучи метафизически чутким поэтом и драматургом, Введенский прекрасно осознавал как политические, так и онтологические коннотации старого / нового новогоднего праздника, разрешенного в годы массовых казней, всего за три года до еще более драматичных событий.

Таким образом, «Елка у Ивановых» — текст, насыщенный многочисленными аллюзиями, реминисценциями и в особенности общими местами, определяющими глубинную структуру пьесы и характер ее мифологии, а пространство «Елки» — пространство перехода в потустороннее. Произведение Введенского — это коллективное умирание, или «гибель хора», как заметил И. Бродский в Нобелевской лекции, говоря о катаклизмах отечественной истории XX в. на языке античной трагедии.

¹⁰ Возвращаясь к теме хора, вспомним, что в Советском Союзе хоровое начало, особенно в 1930-е гг., играло важнейшую социальную функцию. Через становление единичного всеобщим, индивидуального коллективным порождался Советский миф или хор.

О. Я. Бараш
Москва

Куда летит белый мотылек: мортальный интертекст
в раннем стихотворении И. Бродского

З. К.

Лети отсюда, белый мотылек.
Я жизнь тебе оставил. Это почесть
и знак того, что путь твой недалек.
Лети быстрее. О ветре позабочусь.
Еще я сам дохну тебе вослед.
Несись быстрее над голыми садами.
Вперед, родной. Последний мой совет:
будь осторожен там, над проводами.
Что ж, я тебе препоручил не весть,
а некую настойчивую грезу;
должно быть, ты одно из тех существ,
мелькавших на полях метемпсихоза.
Смотри ж, не попади под колесо
и птиц минуя движением обманным.
И нарисуй пред ней мое лицо
в пустом кафе. И в воздухе туманном¹.

1960

¹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 1. С. 29.

Стихотворение И. Бродского «Лети отсюда, белый мотылек...» редко привлекает внимание исследователей, а если и упоминается, то как «проходное», и в контексте творчества поэта не анализируется. Так, по мнению Я. Шимака-Рейфера, «в этом лирическом послании есть что-то от светской альбомной поэзии. Конечно, это не куртуазный мадригал, потому что в нем нет выразительно очерченного образа адресата... Но и не любовное признание, а скорее всего лишь деликатная попытка напомнить о себе, послав особого вестника»². В. Куллэ в работе, написанной по другому поводу, вскользь отмечает, что мотылек в данном стихотворении — «это вполне традиционный посланец любви»³. Лишь петербургский поэт В. Шубинский также вскользь признает, что в этом стихотворении «как будто “предсказан” зрелый Бродский»⁴.

Стихотворение, посвященное польской подруге Бродского Зофье Капусцинской-Ратайчак (*Z. K.*), во всех изданиях датируется 1960 г. Эту же дату указывает биограф Бродского В. Полухина⁵. Однако в частной переписке с автором данной статьи (май–июнь 2012 г.) З. Ратайчак сообщила, что познакомилась с Бродским только летом 1961 г., стихотворение же получила в письме в начале 1962 г.⁶ Именно на 1961 г. приходится, по общепринятому мнению, формирование основного комплекса тем и мотивов поэзии Бродского, а также индивидуальной поэтической картины мира; тогда же начинается разработка морального кода, элементы которого перейдут и в зрелое творчество Бродского.

«То, что бывает с другими» («Памяти Т. Б.»), а именно смерть, описывается в текстах 1957–1960 гг. в терминах того, «что романтизмом мы зовем», т. е. в декларативно-риторическом ключе («Гладиаторы», «И вечный бой», «Стихи об испанце Мигуэле Сервете...» и др.). Но уже в 1961 г. «тоненькая песенка смерти» осмысливается как «вечный мотив посредине жизни» («Наступает весна»).

Естественно взглянуть под этим углом зрения на стихотворение «Лети отсюда, белый мотылек...» — мнимое подобие «куртуазного

² Шимака-Рейфер Я. «Зофья» (1961) // Как работает стихотворение Бродского. Из исслед. славистов на Западе. М., 2002. С. 26–27.

³ Куллэ В. Ушедшая в гобелен // Лит. обозрение. 1997. № 3. С. 18.

⁴ Шубинский В. Во мне конец / во мне начало [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/nkr/zametki_07.html. Загл. с экрана.

⁵ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 44.

⁶ Автор выражает глубокую благодарность профессору Зофье Ратайчак (Катовице) за предоставленную информацию.

мадригала». Мнимое, потому что на 16 строк приходится 9 побудительных конструкций, обращенных к «белому мотыльку». Четыре из них зовут к движению («лети», «несись», «вперед»), столько же являются предостережениями («будь осторожен», «смотри ж», «не попади под колесо», «птиц минуй») и лишь одна указывает на цель, с которой мотылек отрягается в путь: «нарисуй пред ней мое лицо».

Закономерен вопрос: почему лирический субъект отправляет в далекий (вопреки словам «путь твой недалек») и полный опасностей путь столь хрупкое и недолговечное создание. Тем более что в русской (и европейской) поэзии мотылек не выступает в роли «традиционного посланца любви» или «особого вестника», за некоторыми, впрочем, исключениями. Одно из них — стихотворение В. Жуковского «Мотылек и цветы»: «Иною прелестью пленяется / Бессмертья вестник мотылек...»⁷ Отсылку к этому тексту находим у Бродского: «Что ж, я тебе препоручил не весть, / а некую настойчивую грезу». Таким образом через интертекстему в текст вводится мотив бессмертия (со знаком «минус»), продолжаемый в следующих строках: «...должно быть, ты одно из тех существ, / мелькавших на полях метемпсихоза». Налицо отсылка к античным, раннехристианским, а также фольклорно-славянским представлениям о бабочке как существе, связанном с потусторонним миром, воплощением души, покидающей тело в момент смерти. «Поля метемпсихоза» — явная контаминация: «переселение душ + Елисейские поля», т. е. царство мертвых.

По-русски, как правило, «мотыльком» называют не всякую бабочку, а маленькую, часто ночную, с особым строением крыльев. Обычно Бродский эти разновидности чешуекрылых не путает, за исключением случаев, когда речь идет о «белом» существе, которое он называет то мотыльком, то бабочкой, то по имени — капустница (цикл «В Англии»). К З. Капусцинской (по-русски эта фамилия звучала бы как Капустинская) летит «капустница» — белая бабочка, по-польски — *motyl*. В польском языке нет разных лексем для бабочки и мотылька, есть *motyl* или *motylek* (дневной), либо *śma* (ночная). Таким образом, в «белом мотыльке», помимо прочего, зашифрована фамилия адресата, и первый стих может прочитываться как обращение к Z. K., причем далеко не лестное: «Лети отсюда» (т. е. «иди отсюда»). И далее: «Я жизнь тебе оставил...», «путь твой недалек...». Говорится, в сущности, следующее: «Исчезни, пока цел, все равно далеко

⁷ Жуковский В. А. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 370.

не улетишь» или с учетом биографического контекста — «Покинь опасное место (СССР), хотя все равно дальше Польши не попадешь».

Надо заметить, что во всем «Зофьином тексте» (четыре стихотворения, посвященные Капусцинской, и поэма «Зофья») имеется «польский след». Не исключение и «Белый мотылек» — по-видимому, первое стихотворение «Зофьиного текста».

Согласно утвердившейся в «бродсковедении» биографической легенде, интерес Бродского к польской поэзии связан с Z. K., подарившей ему пластинку с записями стихов К. И. Галчинского. Эту легенду проверяет З. Ратайчак в письме автору данной статьи:

Jedno tylko mogę już powiedzieć, że zainteresowanie J.B. polską poezją było wcześniejsze niż nasze pierwsze spotkanie. Zdziwiająca była Jego znajomość np. polskiej poezji barokowej... oraz późniejszej poromantycznej... Ja w tym nie brałam udziału. Natomiast płyta z poezją Gałczyńskiego — to mój podarunek.

(Одно могу сразу сказать: что увлечение И.Б. польской поэзией было раньше, чем наша первая встреча. Удивительным было его знание, например польской барочной поэзии... а также более поздней постромантической... Я в этом не принимала участия. Зато пластинка со стихами Галчинского — мой подарок.)

Неудивительно, что в «Белом мотылке» можно встретить отсылки к Галчинскому и к другим текстам польской поэзии. В стихотворении Галчинского «Встреча с матерью» (посвященного памяти матери), находим сравнение: «Motyle żółte i białe jak latające listy»⁸ («Мотыльки желтые и белые как летающие письма»). Как видим, белый мотылек — это еще и письмо (белый лист бумаги со стихами), причем летящее, потому что отправлено авиапочтой (ср. в «Зофье»: «Чтоб чувства, промелькнувшие сквозь ночь, / оделись в серебро авиапочт»⁹). Вспомним, что полет в самолете у раннего Бродского связан с мотивом опасности, гибельности («В письме на Юг» из «Июльского интермеццо», «Ночной полет»). Отметим также, что настоящий мотылек не летает «над проводами», кроме того ему вряд ли под силу пролететь «над садами», т. е. путь его по мотыльковым меркам достаточно далек.

⁸ Gałczyński K. I. Wiersze na polskich obłokach. Warszawa, 1999. S. 347.

⁹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. С. 161.

Мотив опасности (угрозы, предостережения), пронизывая стихотворение Бродского, представлен в частности в строках: «Смотри ж, не попади под колесо / и птиц минуй движением обманным...» С птицами понятно, но как можно попасть «под колесо», пролетая «над садами»? Ответ может быть следующим: это отсылка к стихотворению Галчинского «Na śmierć motyla przejechanego przez ciężarowy samochód»¹⁰ («На смерть мотылька, которого переехал грузовик») — иронической вариации на тему «смерть поэта».

Аллюзия на стихи Галчинского прочитывается и в заключительных строках стихотворения Бродского: «И нарисуй пред ней мое лицо / в пустом кафе. И воздухе туманном». Ср.: «Śmy zobaczy, twarze w żółtym dymie / I przystanie. I wspomni me imię»¹¹ («Увидит ночных мотыльков / бабочек, лица в желтом дыму, / И остановится. И вспомнит мое имя»). Текст, из которого приведена эта цитата, называется «Ночное завещание».

«О ветре позабочусь. / Еще я сам дохну тебе вослед», — обещает лирический герой мотыльку. «Дохну» связано с понятием «души» (без знака ударения читается двояко; Бродский любил такие двусмысленности: ср. в «Натюрморте»: «Как писать на ветру»), причем конструкция «еще... дохну» вызывает ассоциацию с последним вздохом, тем более что через одну строку присутствует слово «последний». Позаботиться, скорее, следовало бы о безветрии, ибо «ветер» — очередная угроза для мотылька. Подтверждением служит, вероятно, известное Бродскому стихотворение «Motyl» польского классика К. Пшервы-Тетмайера: «...Jak pusto... / W zawrotnej wyżynie coś się bieli u skalnej krawędzi; / ha! motyl, biały motyl, wiatr go tutaj pędzi...»¹² («...Как пусто... / В головокружительной вышине что-то белеет у края скал; / Эх, мотылек, белый мотылек, ветер его сюда гонит...»). Кончается этот полет для мотылька трагически: «Pod nim ciemna toń stawu... leci ku głębinie, / zmęczył się, spada niżej, niżej — ha! już ginie — / samotny wbiegł pod słońce i zginął samotny»¹³ («Под ним темная топь пруда... летит к глубине, / устал, падает ниже, ниже — эх! Уже гибнет — / одинокий вбежал под солнце и погиб одинокий»). Ср. уже упомянутый чрезмерно высокий полет мотылька у Бродского.

¹⁰ *Galczyński K. I. Wiersze na polskich obłokach.* S. 49.

¹¹ *Ibid.* S. 143.

¹² *Przerwa-Tetmajer K. Poezye.* Warszawa; Krakow, 1900. T. 3. S. 30.

¹³ *Ibid.*

Таким образом, в стихотворении Бродского, как представляется, присутствуют следующие интертексты:

1) «Мотылек и цветы» В. Жуковского (характерное для Бродского «цитирование наоборот»: мотылек «не вестник» «не бессмертья»);

2) «Motyl» К. Пшерва-Тетмайера — постромантический текст о гибели одинокой души, взлетевшей слишком высоко;

3) три текста Галчинского, связанные со смертью *мотылька*, возможного *адресата* «летающих писем» (матери), *поэта*, о котором должны напомнить мотыльки. Те же три «персонажа» представлены в стихотворении Бродского: адресант, адресат и «вестник».

Данные аллюзии выступают в функции мортального кода, прилагаемого к стихотворению, и раскрывают импликации текста, связанные с концептами гибели, смерти, потустороннего мира, странствия души. Всё это заставляет по-иному взглянуть на «лирическое послание», носителем которого является письмо адресату, находящемуся за границей, в Польше.

Не раз отмечалось, что «одна из основных тем Бродского — пересечение границ: государственных и иных. В числе этих иных — граница смерти»¹⁴. Добавим, что в поэтическом мире Бродского «государственные» и «иные» границы нередко служат метафорой порога смерти. По словам Л. Баткина, для Бродского «отъезд стал космическим измерением, аналогом смерти и метемпсихоза»¹⁵. Подобные воззрения формируются у поэта задолго до эмиграции, уже в начале 1960-х, порой в виде перифраза известной пословицы «Уехать — это немного умереть» (ср. в «Стрельнинской элегии»: «Как будто ты ушла совсем отсюда, / как будто умерла вдали от пляжа»¹⁶). Любой отъезд, отсутствие, пространственная отдаленность, непреодолимость границы воспринимаются как форма смерти («Мне говорят, что нужно уезжать...» и др.).

Обратим внимание на то, что отправляя «вестника» из «точки А», лирический герой не указывает «точки Б». Не потому ли он это делает, что ее «нет в помине»? «Лицо» адресанта должно возникнуть перед адресатом в нигде («в пустом кафе. И в воздухе туманном»). Это прокладывает мост к позднейшим текстам Бродского. Достаточно вспомнить «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», где в сходной

¹⁴ Лотман М. «На смерть Жукова» (1974) // Как работает стихотворение Бродского. С. 64.

¹⁵ Баткин Л. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1997. С. 281.

¹⁶ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. С. 31.

ситуации оказывается уже не мотылек, а призрак, существо потустороннего мира, или английское стихотворение «To My Daughter» (1994), в котором потусторонняя встреча с дочерью также предполагается в кафе и дополняется мотивом метемпсихоза. Стоит ли напоминать о том, что для зрелого Бродского понятия «пустота», «воздух», «туман», «кафе» — обязательные составляющие мортального кода¹⁷? И впервые в этом качестве они появились в стихотворении «Лети отсюда, белый мотылек...» — «трогательно-невинном»¹⁸ юношеском послании через польскую границу.

¹⁷ См., например: *Лотман М. Ю., Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой: Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»* // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 731–746; *Николаев С. Г. В кафе «Триест» с Иосифом Бродским, или Путешествие по скрытым смыслам одного английского текста* // Пристальное прочтение Бродского. Ростов н/Д, 2010. С. 22–43.

¹⁸ *Шимаков-Рейфер Я. «Зофья» (1961)* // Как работает стихотворение Бродского. С. 27.

К. С. Соколов
Владимир

«Еврейское кладбище около Ленинграда...»
И. Бродского: тема и метод

В поэтической топике (от древнегреческих эпитафий до одного из изводов элегической традиции, восходящей к Т. Грею) кладбище становится не столько местом упокоения, сколько локусом, придающим перформативное значение всякому высказыванию, звучащему на могиле или среди могил. Неудивительно, что кладбищенская тема и тема смерти чреваты декларативностью и воспринимаются как художественное или гражданское *сredo*: знак наследования или свидетельство разрыва, вне зависимости от жанра, в котором реализуется ощущение онтологического предела. В результате и автор, и читатель с разной степенью осознанности включаются в работу механизма (само)идентификации.

Именно в таком ключе воспринимались ранние стихотворения Бродского, так или иначе связанные с темой смерти, и именно поэтому многие важнейшие для читателя того поколения тексты оказались по воле автора за пределами канонического корпуса его поэзии¹. Их за-

¹ Основу канонического корпуса стихотворений Бродского, написанных по-русски, составляют шесть сборников, опубликованных в американском издательстве «Ардис» с 1970 по 1996 г. Все они в исправленном виде с комментариями Л. Лосева переизданы в двухтомнике серии «Новая библиотека поэта» (*Бродский И. Стихотворения и поэмы: [в 2 т.] / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб., 2011*). Кроме «ардисовских» сборников, в него вошли 36 стихотворений, не включенные автором в книги стихов, ряд неоконченных текстов, переводы

менили другие, более адекватно и непротиворечиво представляющие картину творческой эволюции и авторской идентичности поэта. Дж. Клайн, который принимал активнейшее участие в издании двух первых составленных Бродским книг «Остановка в пустыне» (1970) и «Selected Poems» (1973), пишет о том, что уже в 1967 г. поэт составил список из 26 ранних стихотворений, которые не должны входить в готовившуюся книгу². Список был составлен по оглавлению неавторизованного тома «Стихотворения и поэмы», вышедшего стараниями Г. Струве и Б. Филиппова в 1965 г. в США³.

Отказ от публикации ранних незрелых произведений — достаточно распространенная практика, однако в списке Бродского помимо, например, «Прощай, / позабудь / и не обессудь...», оказались и такие широко известные к тому моменту тексты, как «Стансы», «Еврейское кладбище около Ленинграда...», «Стансы городу». Их трудно отнести к разряду *juvenilia*. Все три стихотворения связаны темами смерти и родного города, все три воспринимались и продолжают восприниматься как поэтическая декларация молодого поэта, входящего в большую литературу, но в силу своей «неканоничности» остаются на периферии магистральных исследовательских сюжетов, посвященных проблемам творческой эволюции Бродского. Так, М. Кёнёнен анализирует эти стихотворения в их соотносительности с «Петербургским текстом» русской культуры⁴, а З. Бар-Селла сопоставляет «Еврейское кладбище» со стихотворением Б. Слуцкого «Про евреев» в полемической статье о национальной специфике творчества Бродского⁵. Между тем «Еврейское кладбище около Ленинграда...» обладает целым рядом признаков (но не статусом) инициационного текста и могло бы, подоб-

на русский, стихи для детей и шуточные стихотворения. Автопереводы, стихи, написанные по-английски, и одобренные автором переводы составили «Collected Poems in English» (New York, 2000).

² Клайн Дж. История двух книг // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 219.

³ Лишь в 1992 г. при составлении первого издания «Сочинений Иосифа Бродского» поэт дал согласие на публикацию 12 стихотворений из этого списка. «Похоже, что и на этот раз, — пишет Дж. Клайн, — редакторам пришлось убеждать Бродского включить в собрание сочинений эти ранние стихи, причем одним из аргументов было то, что В. Марамзин и М. Хейфец подверглись жестокой расправе за самиздатскую публикацию этих, наряду с другими, стихов» (Клайн Дж. История двух книг. С. 219–220). Добавим, что часть из них появилась в 1960 г. в третьем номере «Синтаксиса» А. Гинзбурга, который вскоре также был арестован и осужден.

⁴ Kõnönen M. «Four Ways of Writing the City»: St. Petersburg–Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki, 2003. P. 45–56.

⁵ Бар-Селла З. Страх и трепет // Двадцать два. 1985. № 41. С. 203.

но «Большой элегии Джону Донну» или «Стихам на смерть Т. С. Элиота», определить вектор развития поэта и модель восприятия его поэзии:

Еврейское кладбище около Ленинграда.
Кривой забор из гнилой фанеры.
За кривым забором лежат рядом
юристы, торговцы, музыканты, революционеры.

Для себя пели.
Для себя копили.
Для других умирали.
Но сначала платили налоги,
уважали пристава,
и в этом мире, безвыходно материальном,
толковали Талмуд,
оставаясь идеалистами.

Может, видели больше.
А, возможно, верили слепо.
Но учили детей, чтобы были терпимы
и стали упорны.
И не сеяли хлеба.
Никогда не сеяли хлеба.
Просто сами ложились
в холодную землю, как зерна.
И навек засыпали.
А потом — их землей засыпали,
зажигали свечи,
и в день Поминовения
голодные старики высокими голосами,
задыхаясь от голода, кричали об успокоении.
И они обрели его.
В виде распада материи.

Ничего не помня.
Ничего не забывая.
За кривым забором из гнилой фанеры,
в четырех километрах от кольца трамвая⁶.

1958

⁶ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington, D.C.; New York, 1965. С. 54–55.

Одно из первых публичных выступлений Бродского, состоявшееся в рамках «турнира поэтов» в ленинградском Дворце культуры им. Горького⁷, сопровождалось скандалом. По воспоминаниям В. Кривулина, после чтения «Еврейского кладбища», звучавшего для большей части молодежной аудитории как «новая, неслыханная музыка», «то ли Давид Яковлевич Дар, впоследствии исключенный из Союза писателей, то ли Глеб Сергеевич Семенов, учитель и наставник всех более или менее заметных ленинградских поэтов, — не помню, кто из них первый, но оба они срываются с места с криком: “Уберите хулигана!”»⁸. Я. Гордин дает продолжение эпизода: «Иосиф за стихом в карман не лез и в ответ на возмущение своих немногочисленных оппонентов — большинство зала приняло его прекрасно — прочитал стихи с эпиграфом “Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку”:

<...>

И заканчивались эти стихи:

Юродствуй,
воруй,
молись!
Будь одинок,
как перст!..
...Словно быкам —
хлыст,
Вечен богам
крест.

Это уже было присутствующими работниками обкома партии и обкома комсомола воспринято как непереносимый вызов, и “курировавшая” турнир от Союза писателей бедная Наталья Иосифовна Грудина, которая через несколько лет будет, можно сказать, головой рискуя, защищать Бродского, вынуждена была от имени жюри выступление Иосифа осудить и объявить его как бы не имевшим

⁷ Л. Лосев вслед за Я. Гординым, принимавшим участие в «турнире», указывает дату его проведения — 14 февраля 1960 г. (*Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии*. М., 2006. С. 55). Другой очевидец, В. Кривулин, относит описываемое событие к марту 1959 г. (*Кривулин В. Слово о небелитете Иосифа Бродского // Рус. мысль*. 1988. 11 нояб. (№ 3750). С. 2. (Лит. прил.; № 7)).

⁸ *Кривулин В. Слово о небелитете Иосифа Бродского.*

места...»⁹ И Кривулин, и Гордин видят причины скандала отнюдь не в провокационном педалировании еврейской темы (Г. Семенова и тем более Д. Дара, уехавшего в 1977 г. в Израиль, трудно заподозрить в антисемитизме). Кривулин пишет, что зал разделился на принявших «новую музыку» и тех, кто «воспринял ее как нечто враждебное, ненавистное, чуждое». Гордин усматривает мотивы негодования Семенова в том, что «высокий поэт, в своей многострадальной жизни приучивший себя к гордой замкнутости, к молчаливому противостоянию... оскорбился тем откровенным и, можно сказать, наивным бунтарством, которое излучал Иосиф, возмутился свободой, казавшейся незаслуженной и не обеспеченной дарованиями. Последнее заблуждение, впрочем, рассеялось очень скоро»¹⁰.

Оба свидетеля в своих комментариях сосредоточены по преимуществу на толковании реакции слушателей, при этом подразумевается, что выбор текстов и сам способ их преподнесения вписываются в романтическую парадигму творчества молодого поэта, которая, в свою очередь, подкрепляется фактами его ранней биографии. Однако выступление Бродского и пафос центрального в нем стихотворения не только напоминают романтический вызов поэта-бунтаря, но и обладают, по-видимому, чертами характерного для более позднего Бродского модернистского способа авторепрезентации поэта-аутсайдера, выбирающего и «присваивающего» традицию через обращение к жанру *in memoriam*. Этот способ творческой саморефлексии восходит к «Большой элегии Джону Донну» и окончательно формируется в «Стихах на смерть Т. С. Элиота».

В «Еврейском кладбище около Ленинграда...» черты не романтической, но скорее модернистской парадигмы обнаруживаются уже в самом факте неоправданного, не заслуженного лично присвоения свободы¹¹, о которой пишет Гордин. Можно с большой долей уверенности предположить, что степень ее незаслуженности определялась на рубеже 50-х и 60-х гг. относительно поэзии Слуцкого, чьи интона-

⁹ Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010. С. 22–23.

¹⁰ Там же. С. 23.

¹¹ Характерное для модернистской теории противопоставление «присвоения», «кражи» и «наследования» (от элиотовского «Незрелые поэты подражают; зрелые поэты крадут» до мандельштамовского «ворованного воздуха») стало предметом первой главы книги К. Кэвана о Мандельштаме (*Cavanagh C. Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton, 1995. P. 3–28*).

ции отчетливо слышатся у раннего Бродского¹². «Еврейское кладбище» воспринималось как отклик на известное по самиздату провокативно-полемическое стихотворение «Про евреев»:

Евреи хлеба не сеют,
Евреи в лавках торгуют,
Евреи раньше лысеют,
Евреи больше воруют.

Евреи — люди лихие,
Они солдаты плохие:
Иван воюет в окопе,
Абрам торгует в рабкопе.

Я все это слышал с детства,
Скоро совсем постарею,
Но все никуда не деться
От крика: «Евреи, евреи!»

Не торговавши ни разу,
Не воровавши ни разу,
Ношу в себе, как заразу,
Проклятую эту расу.

Пуля меня миновала,
Чтоб говорили нелживо:

¹² О значении Слуцкого для Бродского см., например: *MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse. Montreal etc., 2000. P. 58–75; Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 61–64; Горелик П., Елисеев Н. Борис Слуцкий и Иосиф Бродский // Звезда. 2009. № 7. С. 177–184. Стиховедческий аспект проблемы представлен в работе: *Friedberg N. Rule-Makers and Rule-Breakers: Joseph Brodsky and Boris Slutsky as Reformers of Russian Rhythm // The Russian Review. 2009. Vol. 68, No. 4. P. 641–661. В докладе, прочитанном на симпозиуме «Литература и война» в 1985 г., Бродский характеризует Слуцкого как поэта, который «едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии... Ощущение трагедии в его стихотворениях часто перемещалось, помимо его воли, с конкретного и исторического на экзистенциальное — конечный источник всех трагедий. Этот поэт действительно говорил языком двадцатого века... Его интонация — жесткая, трагичная и бесстрастная — способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он выжил» (пер. В. Куллэ) (*Brodsky J. Literature and War — A Simposium: The Soviet Union // Times Literary Supplement. 1985. № 42851. P. 544*).**

«Евреев не убивало!
Все воротились живы!»¹³

Нетрудно заметить, что представления о сходстве этих двух стихотворений в значительной степени опираются на наличие прямой цитаты: «И не сеяли хлеба. / Никогда не сеяли хлеба». В то же время Бродский гораздо свободнее ритмически (стихотворение написано вольным 4–6-ударным акцентным стихом), у него отсутствует присущий Слуцкому гражданский полемический пафос. Наконец, к самой теме смерти поэты обращаются с разными целями, да и сам «еврейский вопрос» оказывается включенным в разные контексты. У Слуцкого национальная самоидентификация становится частью гражданской позиции, у Бродского — растворяется в более универсальной проблематике кладбищенской поэзии. Как писал Ш. Маркиш: «Еврейской темы, еврейского “материала” поэт Иосиф Бродский не знает — этот “материал” ему чужой. Юношеское, почти детское “Еврейское кладбище около Ленинграда...” (1958) — не в счет: по всем показателям это еще не Бродский, это как бы Борис Слуцкий, которого из поэтической родословной Бродского не выбросить; как видно, и обаяния “еврейского Слуцкого” Бродский не избежал, но только на миг, на разочек. “Исаак и Авраам” (1963) — сочинение еврейское не в большей мере, чем “Потерянный рай” Мильтона, или “Каин” Байрона, или библейские сюжеты Ахматовой: вполне естественное и вполне законное освоение культурного пространства европейской, иудеохристианской цивилизации»¹⁴. Таким образом, можно сказать, что идентификационная модель Слуцкого не вполне соответствует «поэтическому поведению» Бродского, а у поэтики «Еврейского кладбища» обнаруживается еще как минимум один источник — кладбищенская поэзия.

Полигенетическая структура «Еврейского кладбища» позволяет обратиться к концепции «треугольного зрения», предложенной Д. Бетеа для описания взаимодействия «близкого» и «дального» претекстов в поэтике «зрелого» Бродского. Бетеа посвящает главу своей монографии исследованию концепта «изгнание» в стихотворениях Бродского как результату взаимодействия мандельштамовских и дантевских

¹³ *Слуцкий Б.* Стихи разных лет: Из неизданного. М., 1988. С. 121. Точная датировка стихотворения неизвестна.

¹⁴ *Маркиш Ш.* «Иудей и Еллин»? «Ни Иудей, ни Еллин»? О религиозности Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 209.

кодов¹⁵. Результирующий текст, таким образом, оказывается подобен двойному палимпсесту. Концепция Бетеа, как представляется, позволяет включить в этот типологический ряд и «Еврейское кладбище».

Вопрос об истоках кладбищенской темы в стихотворении Бродского имеет два ответа. Первый связан с посещением пригородного кладбища, где похоронены родственники поэта¹⁶. Второй восстанавливается из официального культурного контекста 1957–1958 гг. В 1957 г. в СССР отмечалась 150-летняя годовщина со дня рождения Г. У. Лонгфелло. В следующем году к этому событию была выпущена почтовая марка с изображением американского поэта и издан почти семисотстраничный том «Избранного», куда вошло стихотворение «Еврейское кладбище в Ньюпорте» в переводе Э. Л. Линецкой. Сходство названий стихотворений Бродского и Лонгфелло указывает на знакомство поэта с этой книгой. Кроме того, у Линецкой обучались переводу некоторые из друзей и знакомых Бродского, в частности Г. Шамаков и К. Азадовский.

Стихотворение Лонгфелло было напечатано в его книге «Перелетные птицы» в 1854 г. Два года ранее поэт, проводивший лето в Ньюпорте, посетил кладбище при старейшей в стране синагоге (Touro Synagogue). В романтической медитации, написанной по мотивам этого посещения, Лонгфелло размышляет о судьбе еврейских переселенцев из Старого Света, о времени, в котором для них нет будущего, поскольку они читают мир от конца к началу:

Как странно здесь: еврейские гробницы,
А рядом порт, суда из дальних стран...
Здесь — вечный сон, там — улицам не спится,
Здесь — тишина, там — ропщет океан.
<...>
Полны глубокой вековой печали,
Лежат надгробья много тысяч дней,
Как древние тяжелые скрижали,
Что бросил в гнев назовь Моисей.

¹⁵ *Betha D. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, 1994. P. 48–73.*

¹⁶ В беседе с Бетеа Бродский сообщает: «...это кладбище... в общем, это место довольно трагическое, оно впечатлило меня, и я написал стихотворение... Не помню особых причин, просто на этом кладбище похоронены мои бабушка с дедушкой, мои тетки и т. д. Помню, я гулял там и размышлял — в основном об их судьбе в контексте того, как и где они жили и умерли» (*Бетеа Д. Наглая проповедь идеализма // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. С. 528*).

Все чуждо здесь: и начертанья знаков,
И странное сплетение имен:
Алварес Иосиф и Рибейра Яков —
Смешенье стран, и судеб, и времен.

«Бог создал смерть, конец земным тревогам, —
Хвала ему!» — скорбящий говорил
И добавлял, простершись перед богом:
«Он вечной жизнью нас благословил!»

Умолкли в темной синагоге споры,
Псалмы Давида больше не слышны,
И старый рабби не читает торы
На языке пророков старины.

<...>

Они в зловонных улочках ютились,
В угрюмом гетто, на житейском дне,
И азбуке терпения учились —
Как в скорби жить, как умирать в огне.

И каждый до последнего дыханья
Неутоленный голод в сердце нес,
И пищей был ему лишь хлеб изгнанья,
Питьем была лишь горечь едких слез.

«Анафема!» — звучало над дугами,
Неслось по городам, из края в край.
Затоптан христианскими ногами,
Лежал в пыли гонимый Мордухай.

Исполнены смиренья и гордыни,
Они брели, куда судьба вела,
И были зыбки, как пески пустыни,
И тверды, как гранитная скала.

Видения пророков, величавы,
Сопровождали странников в пути,
Шепча о том, что блеск угасшей славы
Они в грядущем смогут вновь найти.

И, глядя вспять, они весь мир читали,
Как свой талмуд, с конца к началу дней,
И стала жизнь сказаньем о печали,
Вместилищем страданий и смертей.

Но не текут к своим истокам воды.
Земля, не в силах стоном подавить,
Рождает в муках новые народы,
И мертвых наций ей не оживить¹⁷.

Помимо традиционных для жанра кладбищенской элегии тем, в стихотворении Лонгфелло присутствуют и специфические новоанглийские, восходящие к пуританской идеологии, мотивы и образы, связанные с противопоставлением Америки — страны Нового Завета, «Града на холме» (The City upon a Hill)¹⁸, новой Земли обетованной (The New Promised Land), Старому Свету — земле Ветхого Завета. В этом контексте судьба еврейского народа приобретает обобщенно-символическое значение.

Бродский переносит символику новоанглийской кладбищенской элегии на русскую почву, принимая американскую историософию за онтологически более глубокий, чем у Слуцкого, вариант развития общей темы. Его юристы, торговцы, музыканты, революционеры обретаю успокоение «в виде распада материи» подобно тому, как у Лонгфелло «не текут к своим истокам реки». У Слуцкого обреченность проявляется в том, что «все никуда не деться / От крика: “Евреи, евреи!”». Бродский, обращаясь к теме смерти, придает этой обреченности метафизическое измерение.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что поиски метафизического измерения жизни определили вектор эволюции молодого поэта. Найденный в «Еврейском кладбище» способ поэтической самоидентификации через тему собственной смерти станет на какое-то время ведущим у Бродского¹⁹. Через несколько лет эти поиски приведут его к открытию Донна и чуть позже — Одена, в которых он обретет надежных и верных союзников, а стихотворение о еврейском кладбище около Ленинграда перестанет быть репрезентативным для нового стиля и новой идентичности. Однако опробованная в нем модель создания авторепрезентативного текста окажется востребованной в дальнейшем творчестве Бродского.

¹⁷ Лонгфелло Г. Избранное / сост. Д. М. Горфинкель. М., 1958. С. 273–274.

¹⁸ «Вы — свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы» (Мф. 5:14).

¹⁹ Таковы, например, его «Стансы», «Стансы городу» и «Бессмертия у смерти не прошу» (1961).

Д. Д. Зиятдинова

Казань

Танатология «пражского текста» в творчестве Д. Рубиной

Мир, создаваемый Д. Рубиной в романах и повестях, часто имеет два полюса: один представляет царство Танатоса и, как правило, связывается с концептом «Европа», второй обладает подлинной витальной силой и представлен чаще всего концептом «Израиль». При этом Израиль не наделяется абсолютным витализмом: он включает тему смерти, но смерть в нем не доминирует, как в европейском тексте, где каждая из составляющих входит в танатологический контекст благодаря особой авторской характеристике. Свидетельством этого могут служить восприятие Венеции через метафору «обреченного города», в котором граница, отделяющая мир живых от мира мертвых, проницаема, а также восприятие Испании, в которой сценичность и театральность повседневной жизни соседствуют со смертью. Подобная «мортализация» происходит и в «пражском тексте», представленном повестью «Джаз-банд на Карловом мосту» и романом «Синдром Петрушки».

«Джаз-банд на Карловом мосту» — начало создания «пражского текста». Ключевыми категориями в нем становятся ретроспективность, мортальность и кукольность, дополняемые семантикой жертвенности еврейства. Ее вневременной характер раскрывается через образы рабби Лёва и Франца Кафки (в романе «Синдром Петрушки» функция жертвы адресуется Лизе, связанной с еврейским миром).

Доминирующими в раннем «пражском тексте» Рубиной становятся категории мортальности и ретроспективности, в то время как куколь-

ность играет сюжетобразующую роль в романе «Синдром Петрушки». Она содержит отсылки к новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» на уровне образов и к повести Г. Майринка «Голем» — на уровне проблематики. Кукольность в романе близка категории смертности, представляя собой форму выражения семантики смерти.

На включенность Праги в танатологию Европы («Джаз-банд на Карловом мосту») указывает авторский выбор достопримечательностей: главными городскими топосами выступают еврейское кладбище и гетто. Образ гетто расширяется и становится топосом Праги, содержащем приметы тюрьмы. Это происходит благодаря привлечению писем Кафки и отношению героя к городу как к тюрьме, из которой нет выхода. Кладбище, посещаемое героиней, заставляет ее обратиться к теме смерти. При этом смерть в повести не осознается как конец, завершение, она таит в себе возможность перехода в жизнь благодаря упоминанию о воскрешении похороненных здесь в Судный день: «Когда — в час явления Спасителя — вся эта могучая мертвая толпа повалит из тесных недр на свет божий, что за великая армия отщепеная встанет за плечами моего народа! Пока же Спаситель медлит, этот безмолвный город — всего лишь полный очарования старины эпос...»¹ Ушедшие и умершие незримо присутствуют в пражском мире: «Становится слышна протяжная тишина давно умерших звуков, сложная тишина погасшего хохота...»² В пражском мире определяющую роль играет мотив застывшего, «остановившегося» времени, погруженности в прошлое, переходящей на расширяющееся пространство всей Чехии.

Ситуация возможной, но не реализованной жизни становится призмой восприятия происходящего. Мотив возможного воскрешения поддерживается также кукольной частью города, оживание которой наполнило бы его совершенно другой, шумной жизнью. Восприятие Праги через призму кукольности не является чем-то новым, а представляет, скорее, традицию (важную роль в которой занимает комплекс пражских текстов, так или иначе связанных с историей о големе, представляющем собой огромную куклу), изменяемую и развиваемую в романе «Синдром Петрушки». Кукла и голем здесь равнозначны. Семантика кукольности при этом оказывается амбивалентной: на первый взгляд она является положительной, связываясь с потенциально возможной жизнью («Джаз-банд на Карловом мо-

¹ Рубина Д. Джаз-банд на Карловом мосту // Рубина Д. Ручная кладь. М., 2008. С. 267.

² Там же. С. 266.

сту»). Кроме того, в первой части романа кукла — посредник между главным миром и героем. Она помогает ему преодолеть аутичность. Вне кукольного мира герой напоминает марионетку, брошенную кукольником. Не только он оживляет кукол во время представления — это процесс взаимонаправленный. Лишенный сцены и второго мира герой вновь преобразуется, «окукливается»: он дает жизнь куклам, куклы оживляют героя. Однако эта «животворящая» семантика дана в развитии, и можно проследить динамику мотива, когда оживление куклы ведет к уничтожению реальности, о чем свидетельствует сюжет «Синдрома Петрушки». Кукольность начинает сближаться с семантикой смерти, вплоть до прямой характеристики куклы как посланника мира мертвых: «...Кукла с древнейших времен воспринималась людьми как персонаж потустороннего мира мертвых... <...> ...Впервые кукла возникает в мире смерти...»³; «— ...А вам случайно никогда не приходилось бывать в музее кукол театра Образцова? Не случалось заглянуть в их хранилище? Как они лежат там на полках, будто в морге, и из-под савана то рука свешивается, то нога торчит...» (с. 417)

Кукольность, ставшая одной из примет Праги в повести, подробное и последовательное воплощение получает в романе: она определяет хронотоп, образную и сюжетную основу произведения. Кукольная характеристика хронотопа связана с обращением к топосу Праги. Он воспринимается как кукольный город и оценивается главным героем романа Петром Укусовым как «самый грандиозный в мире кукольный театр», где «все готово к началу действия в ожидании Кукольника...» (с. 67). Появление кукольника, Петра, становится сигналом к началу представления, в котором рассказывается о гениальной кукле, точной копии человека.

Изменение семантики кукольности выразительнее всего прослеживается на уровне сюжета. Он отсылает к литературным и фольклорным источникам. В качестве главного, определяющего образный и психологический уровни романа, выступает новелла Гофмана «Печочный человек». Благодаря этому претексту вырисовывается негативизм образа куклы, обнаруживается ее агрессия по отношению к действительности, стремление уничтожить человека (Натанаэль, Лиза). Треугольники Эллис–Петр–Лиза и Олимпия–Натанаэль–Клара и развитие отношений между их участниками тождественны. В новелле Гофмана кукла Олимпия вытесняет невесту Натанаэля Клару. То же

³ Рубина Д. Синдром Петрушки: роман. М., 2011. С. 329. Далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

происходит с Петром — в его снах созданная им кукла Эллис требует, чтобы он убил свою жену Лизу, чьей копией она является. Эллис может заменить ее и на сцене, и в жизни героя. В новелле Гофмана образ Олимпии противоречив: отмечается его привлекательность и негатив, который несет взгляд куклы (в романе Рубиной этому соответствует улыбка Эллис). В «Синдроме Петрушки» также отмечается неоднозначность восприятия героями идеальной куклы: «... очаровательная, ужасная кукла Эллис, копия Лизы. Копия точная до оторопи; настолько точная, что делалось страшно» (с. 69).

С появлением Эллис активизируется сюжет легенды о големе. Восприятие Эллис как хранительницы души Лизы (название ее големом) позволяет провести параллель с повестью Г. Майринка. В ней Голем — явление не столько физическое, сколько метафизическое и воспринимается как душа встретившего его человека: «Покойная жена Гиллеля тоже видела Голема лицом к лицу и почувствовала, подобно мне, что была в оцепенении, пока это загадочное существо держалось вблизи.

Она была вполне уверена в том, что это могла быть только ее собственная душа. Выйдя из тела, она стала на мгновение против нее и обликом чужого существа заглянула ей в лицо»⁴. При этом важно учесть иудейское восприятие голема как отражение самого себя: «В Големе иудей видит не просто нечто внешнее, забавное или печальное, в нем он видит самого себя, свое “Я”...»⁵

Встреча с големом важна не столько для Лизы, выступающей в роли жертвы, необходимой для оживления голема, сколько для образа Петра. Создание Эллис, отношения с ней и утрата ее ведут героя к постепенному преодолению границ кукольного мира, осознанию угрозы, скрытой в нем. Талант Петра неоднозначен: оживляя изначально мертвое, он «окукливает» живое, воспринимая его постольку, поскольку это представляет ценность с точки зрения потенциальной кукольности. Пространство для него ценно, если оно отвечает требованиям кукольного театра; люди, если они напоминают его кукол или могут стать образцами для создания новых; даже высшая оценка привлекательности заключается в ее кукольности. Герой оживляет кукол, т. е. «очеловечивает» их, и в то же время «окукливает» людей, пространство и происходящее. Возникает оппозиция реального мира и мира театрального, в которой несомненной ценностью для ге-

⁴ Майринк Г. Голем. СПб., 1999. С. 101–102.

⁵ Дугин А. Голем и еврейская метафизика // Дугин А. Консервативная Революция. М., 1994. С. 252.

роя обладает театр, являющийся иллюзией жизни. Создаваемый им мир лишен витальности, он изначально «мертворожденный». Символическим воплощением этого становится конфликт Эллис, главной куклы, и Лизы, чье имя (древнееврейское по происхождению, Эллис — древнегерманское) связано с национальной идентичностью и с Израилем.

Через отношения с Эллис Петр приходит к пониманию себя как марионетки в руках Бога. Между тем в начале романа он оценивался, скорее, как кукла, похожая на те куклы, которых задействовал в своих представлениях. Марионетка в романе воспринимается как «древнейшая модель человека»: «— <...>... Платон называл человека божьей марионеткой и говорил, что у него тоже много нитей — добрые побуждения, дурные побуждения... Но подчиняться стоит только “золотой нити” разума...» (с. 161) Именно к этой золотой нити приходит Петр в финале: «Он танцевал... в забытии, с отрешенным лицом, двигаясь так, будто и сам он — всего лишь *воздух, уплотненный в плоть*, всего лишь божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить» (с. 539–540). Финал романа позволяет предполагать, что герой сможет преодолеть свою кукольность, прежние критерии оценки действительности и выйти к реальности, однако однозначного ответа автор не дает.

Таким образом, танатология «пражского текста» Рубиной обусловливается выделением ведущих категорий (мортальность, ретроспективность, кукольность), каждая из которых оказывается в большей или меньшей степени связана с мотивом смерти. Негативность пражского пространства поддерживается благодаря характеру отношений между Прагой и представителями еврейского мира (Кафка, Лиза), для которых город становится местом болезни, воспринимается как тюрьма. Если в повести большее развитие получают категории ретроспективности и мортальности, то в романе происходит раскрытие семантики мотива кукольности, выступающего как форма реализации семантики смерти. Вместе с тем прослеживается эволюция семантики кукольности как в рамках всего пражского текста, так и в границах самого романа. Начальный этап связан с констатацией потенциальной витальности, скрытой в куклах, однако дальнейшее развертывание демонстрирует утверждение обратного, а именно выявление связи кукол с мортальной семантикой благодаря обращению к литературным и фольклорным источникам.

**МОРТАЛЬНОСТЬ
В ЛИТЕРАТУРЕ
ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Е. В. Мищенко
Новосибирск

Абсурд жизни и абсурд смерти в стихотворении И. Бродского «Представление»

Стихотворение Бродского «Представление» (1986) — один из ярких примеров прозаизации лирики в позднем творчестве поэта. Использование «чужого слова» (разноречия и цитации)¹ здесь обусловлено тем «стыдом лирической откровенности», о котором писал М. М. Бахтин². А «театральный код», заданный самим названием, не только акцентирует установку на диалог, но и подчеркивает жанровую гибридность текста. «Представление» строится на пересечении (или разломе) трех родов литературы, где сталкиваются разные языки описания мира. Поэт показывает трагедию человеческого сознания как трагедию языка.

Ключом к такому прочтению стихотворения служит посвящение — «Михаилу Николаеву». В одном из интервью жена М. Николаева В. Швейцер, литературовед, автор книги «Быт и бытие Марины Цветаевой», рассказывает:

У моего мужа, Михаила Николаева, была очень интересная судьба. Он вырос в детдоме, его отца расстреляли, когда ему было четыре года, мать мы потом искали, но не нашли. В 12 лет его выпустили из детдома,

¹ За «чужим» изломанным языком советской действительности поэт пытается скрыть глубоко личную драму (вынужденная эмиграция, жизнь вдали от дома, смерть родителей).

² См.: *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 149.

указав в документах, что ему 15. Он устроился работать на железную дорогу, чистить котлы. Работа была нечеловечески тяжелая. Когда он понял, что долго так не протянет, то решил уйти на фронт, думая, что там хотя бы кормят. Затем воевал в Восточной Пруссии, учился в разведшколе. В армии его и арестовали в 1950 году. Из 17 следующих лет он провел в лагерях в общей сумме 15. С одной стороны, его жизнь обыкновенная: много кто вырос в детдоме, много кто воевал на фронте, много кто побывал в лагере — но, с другой стороны, она необыкновенная, потому что мало кто испытал это все³.

Общение с Бродским, начатое еще в России, продолжилось в эмиграции:

Иосифу очень нравилось, как Миша разговаривает. Читая эти стихи в Париже, он сказал о Мише, которого уже не было в живых: «У него было удивительное чувство языка. Я надеюсь, что это стихотворение хотя бы с точки зрения языка Мишу бы устроило». Он начал его писать еще при Мишиной жизни и какие-то кусочки нам читал. Потом приезжал на Мишины похороны. А про это стихотворение мне сказал кто-то другой. Я его спросила: «Осечка, говорят, вы Мишке стихи посвятили?» — «Да, Викуля». — «А что же вы мне-то не дадите?» — И тогда он подарил нам с Маринкой стихи и надписал их. Надо сказать, что там есть обороты речи, совершенно Мишины⁴.

На языковой план стихотворения, как видим, указывает сам автор. Какое же чувство языка адресата имеется в виду?

В Нобелевской речи Бродский замечает: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор»⁵. Хоровое звучание произведения, выявляя его музыкальные претексты, подчеркивает Е. Петрушанская:

В «Представлении» Бродского можно также услышать травестиrowание, пародирование «шествия на Голгофу». Там звучит своя *Via Crucis*, свой крестный путь — от «сложенья» одноголосного примитивного *человечка, представителя населения, тут же вырастающего до гражда-*

³ Быт и бытие Виктории Швейцер: «Я не хочу судить о Пастернаке...» / Беседу вели М. Бойко, Н. Загайнова // НГ Ex libris. 2007.08.09. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/fakty/2007-08-09/2_byt.html. Загл. с экрана.

⁴ Виктория Швейцер в Доме-музее Цветаевой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gladkeeh.livejournal.com/99018.html#t393418>. Загл. с экрана.

⁵ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 1. С. 13.

нина с весомым добавком-«документом» — через вступления разнообразных голосов и звуков, до кульминационного «кластера» (в музыке XX века так называется эффект и техника одновременного звукового комплекса — это сумма, без гармоничного согласования, разноречивых голосов, в реальности схожая с шумом), от звучания всех голосов хором, через звенящее молчание, к тихому финальному дуэту⁶.

Уже при первом чтении обращает на себя внимание дискретность языкового сознания, конструируемого в тексте. Лирический субъект лишен «своего» слова, он носитель «хорового сознания», состоящего из «чужих» слов — цитат советского разноречия, которые подаются в сильно трансформированном виде и в провокационно чуждом контексте. В ход идет всё: *детские стихи* («Многоточие шинели. Вместо мозга — запятая. / Вместо горла — темный вечер. Вместо буркал — знак деленья. / Вот и вышел человечек, представитель населенья»⁷), *поэтические реминисценции* («Вот и вышел гражданин, / достающий из штанин»), *типичные бытовые реплики советских граждан разных социальных и возрастных категорий* («А почему та радиола?»), «Где сортир, прошу прощенья?»⁸», «Был всю жизнь простым рабочим», «Мам, я папу не люблю»), *литературные анекдоты* («Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах — папироса»), *популярные песни* («В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром»), *поговорки* («кот наплакал», «Что за шум, а драки нету?»), *элементы официоза* («Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела!», «Се — великий сын России, хоть и правящего класса!», «Пролетарии всех стран / маршируют в ресторан»), *докучные сказки* («У попа была собака») и т. п.

Эта речевая какофония оформлена в легко обнаруживаемую структуру. Стихотворение строится по схеме куплет-припев, в которой разыгрывается диалог двух языков-мировоззрений: советского

⁶ Петрушанская Е. Музыкальное «Представление» Бродского // Старое лит. обозрение. 2001. № 2. С. 89.

⁷ Здесь и далее цитаты из стихотворения «Представление» даются по изд.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 3. С. 296–301.

⁸ По мнению Д. Н. Ахапкина, это «возможная аллюзия на знаменитую реплику Державина, якобы сказанную им по приезду в Царскоесельский лицей, в тот день, когда он впервые увидел юного Пушкина и услышал его стихи. Пушкин так описывал позднее приезд Державина: “Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: “Где, братец, здесь нужник?”. Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига”» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М., 1937–1949. Т. 12. С. 158) (Ахапкин Д. Иосиф Бродский после России: Комментарии к стихам, 1972–1995. СПб., 2009. С. 89).

быта и советской, постсоветской и антисоветской идеологий. Эти два языка образуют мнимую оппозицию, в действительности они тесно связаны⁹, взаимоуподобляясь и разрушая друг друга.

«Бытовой» язык отличается анонимностью, дискретностью, случайностью. Он представлен короткими разрозненными репликами, не имеющими ни автора, ни адресата, хотя и содержащими вполне оформленную мысль. Реплики соединены в четверостишия и напоминают диалог или полилог: каждая реплика выделена графически (сохраняет кавычки) и скреплена с соседней рифмой. Однако случайность рифмовки (реплики не образуют друг с другом семантически связанного текста) только подчеркивает раздробленность мира. Четверостишия написаны 4-ст. хореем, вызывающим ассоциацию с песней или частушкой, и в два раза меньше по объему «идеологических» строф.

«Идеологический» язык формально отличен от «бытового»: отсутствуют кавычки (несмотря на то что он анонимно цитатен), преобладают сложные синтаксические конструкции как попытка установить причинно-следственные отношения между явлениями. В построении строфы заметна тенденция выразить целостную картину — предложения соотнесены тематически, хотя эта связь скорее ассоциативная. Между тем ощущение логической несурзаицы сохраняется:

Входит с криком Заграница, с запрещенным полушарьем
и с торчащим из кармана горизонтом, что опошлен.
Обзывает Ермолая Фредериком или Шарлем,
придирается к закону, кипятится из-за пошлин,
воскликая: «Как живете!» И смущают глянец плоти
Рафаэль с Буанаротти — ни черта на обороте.

Пролетарии всех стран
маршируют в ресторан.

⁹ По мысли Р. Барта, письмо снимает антитезу энкратического (принадлежащего Власти) и акратического (не принадлежащего Власти) языков, поскольку «в письме может быть открыто признан *фиктивный* характер самых серьезных, даже самых агрессивных видов речи, только в письме они могут рассматриваться с должной театральной дистанции...»

С другой стороны, только в письме допускается *смещение* разных видов речи (например, психоаналитической, марксистской, структуралистской), образуется так называемая *гетерологичность* знания, языку сообщается карнавальное измерение» (Барт Р. Война языков // Избр. работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. М., 1994. С. 539–540).

Восьмистишия написаны тем же метром, что и четверостишия (хорей), но строки вдвое длиннее. Перекрестная рифмовка в первых четырех стихах «идеологических» строф сменяется парной (как в четверостишии), а последние две строчки отличаются от «бытовых реплик» только мужскими рифмами.

Ритмическое сближение «идеологического» и «бытового» языков поддерживается их стилевой пестротой. Нарочитое использование грубо-просторечной лексики наряду с нейтральной и «высокой» нивелирует различия между этими языковыми системами. Установка на диалог оказывается фикцией, коммуникация внутри хорового сознания лирического субъекта становится невозможной. Отсюда ощущение тотальной бессвязности поэтической речи. Реплики, перебивая друг друга, словно освобождаются от присущих им смыслов, становятся индексами явлений, событий, людей, выводя их в сферу абстрактного, внеличного. Особенно это характерно для имен собственных:

Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах — папироса.

<...>

Входит Гоголь в бескозырке, рядом с ним — меццо-сопрано.

<...>

Входит Лев Толстой в пижаме, всюду — Ясная Поляна.

<...>

Входит пара Александров под конвоем Николаши...

<...>

Входят Герцен с Огаревым, воробьи щебечут в рощах.

<...>

Входит Сталин с Джугашвили, между ними вышла ссора.

Эта установка на схематизм в изображении человека, как показывает И. С. Скоропанова, задается уже в первой строфе: «Отсылка к примитивистскому рисунку подчеркивает, что перед нами не живой человек, а симулякр — фигура знаковая, конечно чрезвычайно упрощенная, утрированная, но весьма выразительная»¹⁰.

Деконструкция грамматических структур и самой диалогической формы рождает ощущение бессвязности мира и раздробленности

¹⁰ Скоропанова И. С. Советский массовый язык как постмодернистский театр: «Представление» Иосифа Бродского // Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие для студен. филол. фак. вузов. М., 1999. С. 377.

времени («Мысли О Грядущем», «Мысли О Минувшем», «Вечер в Настоящем»). Искажение цитат, анонимная безличность реплик, обесмысливание грамматических конструкций актуализируют мотив беспамятства, забвения, характерный для абсурдистских текстов. Для Бродского, поэта «элегического», как он сам себя определял, более характерен мотив памяти — личной, культурной, исторической. На этом фоне мотив беспамятства неизбежно актуализирует тему смерти, широко представленную в стихотворении:

Пряча твердый рог в каракуль, некто в брюках из барана
превращается в тирана на трибуне мавзолея.
Говорят лихие люди, что внутри, разочарован
под конец, как фиш на блюде, труп лежит нафарширован.

Хорошо, утратив речь,
встать с винтовкой гроб стеречь.

<...>

«Оба умерли от рака».

<...>

Входит Сталин с Джугашвили, между ними вышла ссора.
Быстро целятся друг в друга, нажимают на собачку,
и дымящаяся трубка... Так, по мысли режиссера,
и погиб Отец Народов, в день выкуривавший пачку.

<...>

«Склока следствия с причиной
прекращается с кончиной».

Тема смерти у Бродского парадоксальным образом связана с мотивом размножения — оба несут в себе идею разрушения (языка, сознания, мира):

Мы заполнили всю сцену! Остается влезть на стену!
Взвиться соколом под купол! Сократиться в аскарида!
Либо всем, включая кукол, языком взбивая пену,
хором вдруг совокупиться, чтобы вывести гибрида.
Бо, пространство экономя, как отлиться в форму массы,
кроме кладбища и кроме черной очереди к кассе?

Эх, даешь простор степной
без реакции цепной!

Обилие обсценной лексики с подчеркнута сексуальной семантикой призвано в буквальном смысле «обнажить» тему смерти.

Последний акт абсурда жизни завершается, как и полагается, смертью («Глаз не в силах увеличить шесть-на-девять тех, кто умер, / кто пророс густой травой. / Впрочем, это не впервой»), но не лирического субъекта («героя»), а его близких («хора»). Однако стихотворение этим не заканчивается. Беспмятству текста противостоит акт воспоминания, который становится для поэта актом осмысления собственной жизни и жизни родителей. Финальная фраза в кавычках, растянувшаяся на восемь строк, имеет двойное авторство — во внутренней речи героя звучат голоса его умерших близких. Эта фраза тоже насквозь цитатна, но теперь цитатность — знак принадлежности к домашнему кругу, который со смертью родителей потерян для поэта. Использование разных видов «чужого» слова свидетельствует об осознанности этого приема и его связи с темой смерти («Смерть — это то, что бывает с другими») («Памяти Т. Б.»).

Момент воспоминания не отменяет абсурдности жизни (воспоминание о родителях дано в форме чужого слова, взятого в кавычки), но показывает и абсурдность смерти, элиминируемой воспоминанием. На смену атемпоральности приходит время — центральное понятие в поэтической системе Бродского. Близкие лирическому субъекту люди вписаны в другую систему координат (память), которая не менее трагична, но более осмысленна.

Таким образом, фрагментарность, прерывистость, обрывочность языка стихотворения выступают знаком разорванного, разрушенного мира, а целостный язык его финала становится языком текучей реальности, языком восстановленных связей и смыслов.

Ю. Б. Орлицкий
Москва

Похоронная «Азбука»
Дмитрия Александровича Пригова
в контексте традиции азбучного текста

Как известно, в христианском понимании индивидуальная смерть лишена трагизма¹. А о том, что Пригова можно и нужно рассматривать в контексте христианской традиции, точно и убедительно написал после его ухода художник Н. Алексеев:

Дмитрий Александрович Пригов был похоронен по православному обряду. Некоторые этому удивились: поэзия и изобразительное искусство Пригова вряд ли свидетельствовали о его православии, да и в разговорах он не указывал на свои конфессиональные предпочтения.

Удивляться нечему. Во-первых, религиозность это, как бы то ни было, интимное дело общения с внеположенным, во-вторых, как хоронить большого русского поэта и художника, если не в соответствии с канонами православия? А что «Проект Д.А.П.» — один из ключевых феноменов в отечественной культуре последних десятилетий, давно не вызывает сомнения; в будущем, несомненно, это станет только яснее.

И столь же ясно, что Дмитрий Александрович Пригов — очень религиозный писатель и художник. Если всмотреться внимательнее, все его произведения, даже самые, казалось бы, анекдотические, об од-

¹ Об этом см., например, «Слово о смерти» Игнатия Брянчанинова и многие другие аналогичные тексты.

ном. О том, «кто мы, откуда, куда мы идем?», об одиночестве человека и о возможности или невозможности его общения с чем-то высшим, о том, что, в конечном счете, в начале было Слово².

Азбучный принцип организации Слова и любого текстового материала — один из древнейших в истории человечества: он лежит в основе огромного количества текстов, в том числе сакральных³. Как отмечал М. Л. Гаспаров, «алфавитный принцип организации текста в поэзии известен еще с ветхозаветных псалмов...»⁴.

В предисловии к 118-му псалму, истолкованному Святителем Феофаном Затворником, дано следующее объяснение:

Сто восемнадцатый псалом отличается от других псалмов такими видными особенностями, которых нельзя не заметить с первого же раза. <...>

Есть и еще одна характеристическая особенность этого псалма; в переводах греческом и славянском, как и во всяком другом, ее не видно, а в подлиннике еврейском она прямо бросается в глаза. Это то, что псалом расположен по алфавитному акростиху, и притом не так, чтобы каждый стих начинался новою буквою, следующею за начальною буквою предыдущего стиха, например, чтобы первый стих начинался с «а», второй с «б», третий с «г»; но каждою буквою начинаются восемь стихов подряд, потом другие восемь стихов начинаются следующею буквою. Таким образом, восемь стихов первых начинаются с «а», восемь следующих с «б», и так далее. Всего в еврейской азбуке 22 буквы. Положив на каждую по восьми стихов, выйдет 176 стихов. Столько их и есть в псалме⁵.

Известно также, что «в древнейшей славянской поэзии были очень распространены азбучные стихи — жанр, опиравшийся на богатую

² Алексеев Н. Лютер культурной вменяемости [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gif.ru/persona/prigov-lueter/>. Загл. с экрана.

³ См., например: Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993.

⁴ Гаспаров М. Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Избр. статьи. М., 1995. С. 284.

⁵ Святитель Феофан Затворник. Толкование на псалом 118. Предисловие [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://hesychia.in.ua/theof_ps_cont.htm#pref. Загл. с экрана.

византийскую традицию...»⁶. Они представляли собой «акrostих: начальныe слова стихотворных строчек соответствуют названиям или наименованиям славянских букв»⁷.

Вот начальная часть наиболее известного стихотворения этой традиции «Аз есмь всему миру свет», или «Азбука толковая о Христе» (в более поздних списках — «Христова азбука»):

А	Азь есмь всему мируо свѣт,
Б	Б(о)гъ есми преже всѣхъ вѣк
В	Вѣдаю всю тайну ч(е)л(ове)ч(е)скоую,
Г	Г(лаго)лю людемъ законъ мои.
Д	Добро естѣ вѣроующимъ во імя мое,
Е	Естѣ гнѣвъ мои на грѣшники.
Ж	Животъ далъ всеи твари,
С	Сло боудетъ законопреступникомъ.
З	Землю на водахъ основахъ,
И	Иже пр(е)ст(о)ль на н(е) б(е)сѣхъ,
І	І око мое на вся пр(а)в(е)днікі призираетъ.
К	Како на мя съвѣщаша людіе,
Л	Людіе мои неразоумніи,
М	Мыслите мене погоубити ⁸
	<...>

По мнѣнію некоторыхъ специалистовъ, сам славянский алфавитъ можно рассматривать какъ азбучный текстъ:

В целомъ же в первыхъ 27 наименованияхъ букв глаголицы прочитывается вдохновенное пятистишное «Благовѣствованіе отъ Кирилла», хотя и очень краткое в силу своего особаго жанра, но позволяющее прочувствовать вселенскую евангельскую радость преодоленія смерти жертвеннымъ подвигомъ Богочеловека:

Азь боуки вѣдѣ / Глаголи добро естѣ //
Живѣте сѣло земля / Иже (и) како //

⁶ Демкова Н. С., Дробленкова Н. Ф. К изученію славянскихъ азбучныхъ стиховъ // Тр. Отд. древнерус. лит. Л., 1968. Т. 23: Лит. связи древнихъ славян. С. 27. См. также: Куев К. Азбучная молитва в славянскихъ литературахъ. София, 1974.

⁷ Демкова Н. С., Дробленкова Н. Ф. К изученію славянскихъ азбучныхъ стихов. С. 35.

⁸ Там же. С. 54–55.

Людие мыслите / Нашь онъ покои //
 Рьци слово твьрдо / Оукъ ферть //
 Хѣр[овим]ъ отъ пе[чали] / Ци чрьвь

(Я грамоту познаю. Говори: Добро существует!
 Живи(те) совершенно, земля! Но как?
 Люди, размышляйте! У нас потусторонний покой.
 Проповедуй Слово истинное. Учение избирательно:
 Херувим, — отрешением земной пе[чали?], — или червь.)⁹

Дидактическую роль азбучный тип построения текста играл и в новейшее время: от Я. А. Коменского и Кариона Истомина до советских и постсоветских азбук и букварей, написанных классиками русской литературы (от К. Д. Ушинского и Л. Н. Толстого до С. Маршака и Г. Сапгира)¹⁰. Напомним, как оценивал свою работу над этим «прикладным» сочинением автор «Войны и мира»: «Пишу я эти последние года “Азбуку”... <...> Гордые мечты мои об этой “Азбуке” вот какие: по этой “Азбуке” только будут учиться два поколения русских *всех* детей от царских до мужицких, и первые впечатления поэтические получают из нее, и что, написав эту “Азбуку”, мне можно будет спокойно умереть» (из письма Л. Н. Толстого к А. А. Толстой от 12 января 1872 г.)¹¹.

К началу XX в. в азбучной форме начинают создаваться юмористические и сатирические сочинения. Так, в 1919 г. В. Маяковский пишет стихотворную «Советскую азбуку»:

А

Антисемит Антанте мил.
 Антанта — сборище громил.

Б

Большевики буржуев ищут.
 Буржуи мчатся верст за тыщут.

⁹ Савельева Л. В. Славянская азбука — Благая весть от Кирилла [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://right.karelia.ru/rus/index.php?razdel=articles&page=2009020750>. Загл. с экрана.

¹⁰ Ср.: «Связывать в представлении ребенка букву с каким-то предметом, название которого обычно начинается с этой буквы, — старый, испытанный дидактический прием» (Лейбсон В. И. Чему учат стихи? Детская поэзия и эстетическое воспитание. М., 1964. С. 20).

¹¹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 701–702.

В

Вильсон важнее прочей птицы.
Воткнуть перо бы в ягодицы.

Г

Гольц фон-дер прет на Ригу. Храбрый!
Гуляй, пока не взят за жабры!

Д

Деникин было взял Воронеж.
Дяденька, брось, а то уронишь.

Е

Европой правит Лига наций.
Есть где воришкам разогнаться!

Ж

Железо куй, пока горячее.
Жалеть о прошлом — дело рачье¹².
<...>

Интересно, что в печати русского Зарубежья появляется и немало сатирических «антисоветских» азбук. Для нас эта линия особенно важна, потому что имеет непосредственное отношение к приговским текстам.

Не менее любопытен также опыт М. Кузмина, создавшего в 1920-х гг. вполне серьезную стихотворную азбуку-стилизацию:

1. Айва разделена на золотые, для любви, половинки. Предложить — вопрос, отведать — ответ.
2. Желтая бабочка одна трепещет душою на медовых шероховатых округлостях, пока не появится
3. всадник, и не будет
4. гостем.
5. Друг —
6. он редок, как единорог, что завлек Александра Рогатого на заводи, где вырос город для счастья любви,

¹² Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1956. Т. 2: [Стихотворения, поэма и пьесы 1917–1921 годов]. С. 92–93.

7. он слаще жасмина,
8. вернее звезды (в море, над лиловой тучей, в одиноком бедном окне).
9. Италия, вторая родина, нас примет! Коринфская капитель обрушилась, как головка спелой спаржи, и обломок стоит в плюще под павлиньим небом, как переполненная осенними, лопающимися от зрелой щедроты плодами, корзина.
10. И ты, Китай, флейтой лунных холмов колдуешь дружбу.
11. Лодка, лодка! место — двоим, третий тонет,
12. и мандолина миндально горчит слух. Испано-Рим и арабо-Венеция загробным кузнечиком гнусаво трещат, как крылышком богини Пэйто — убеждения.
13. Навес полосатый и легкий скроет твою убежденность, когда язычок умолкнет.
14. С облака на облако третий скачет все выше к фазаньим перьям зари. Дитя вдохновенья.
15. Пастух на синих склонах.
16. Рыбак усердно каплет.
17. Сыпется снег на черно-зеленый мох.
18. Еще неизвестная, но уже полная значенья тропа на свиданье —
19. и утро, возвращенье.
20. Фонарь тушится. Он не нужен.
21. Огромный холм, как комод, как Арарат,
22. внизу часовой, будто убежал ангел из восточного рая.
23. Наконец, шатер, как скиния наслаждения, он закрыт.
24. Щегленок поет невинно для отвода глаз.
25. Но эхо перекладывает все это в другую тональность двусмысленно и соблазнительно.
26. Из шатра выходит юноша.
27. Он как яблоня. Впрочем, у шатра и вырастает яблоня, словно для сравнения не в свою пользу¹³.

Здесь важно то, что буквы алфавита, как нередко и у Пригова, расположены не в абсолютном начале строк, а в самых разных местах. С них, как правило, начинаются опорные слова текста. Кроме того, в ряде случаев инициальные буквы начинают не одно, а два и более

¹³ Без заглавия (РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 28, л. 77). Цит. по: *Гаспаров М. Л.* Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный. С. 284–285.

слов в одной строке: «мандолина миндально», «С облака на облако», «Сыпется снег» и т. д.

Для нас важен и так называемый псевдо-Барков, на авторитет которого ссылается Пригов в первом предуведомлении¹⁴. Рассуждая о традиции, которую продолжает его сочинение, он сразу после древнерусских текстов упоминает азбуку

знаменитую необщеобразовательную барковскую (дело нисколько не меняет, что она псевдо-барковская, в том же смысле, как и авторство Дионисия Ареопагита, замененной на еще более таинственное псевдо-Дионисия Ареопагита, что не отнимает у четырех знаменитых книг ни тонкости в тонких дифинициях, ни малой степени в тайных озарениях, ни строгости в строго-логических построениях — но это так, к слову). И если столь прославленная мной через прославление псевдо-Дионисия псевдо-барковская Азбука во всей его сочности и неподражаемости раскрывала несколько узкий пласт русского языка, то я пытался явить, быть может, несколько менее интенсивный, но зато несравненно более широкий пласт общественно-политико-идеологической лексики¹⁵.

Как видим, Пригов прекрасно понимает, какая мощная традиция предшествует его азбукам и сознательно вписывает в нее произведения данного типа¹⁶.

Нам известны 111 нумерованных азбук Пригова, из них пять разных под одним номером и еще шесть без номеров, т. е. всего — 122. Первая датирована 1980 г., 111-я — 2004 г., текст «Конец азбуки» — 2007 г. Таким образом, эта группа текстов создавалась автором на протяжении почти тридцати лет — по сути, всего его творчества.

Интересно, что сам Пригов определял азбуки как особый жанр — на авторском сайте они выделены в самостоятельную рубрику. В пред-

¹⁴ Имеется в виду приписываемая И. Баркову стихотворная обценная «Азбука», написанная на много позже — в XX в.

¹⁵ Пригов Д. А. Азбука 1. Предуведомление [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://prigov.com/azbuki/469/>. Загл. с экрана.

¹⁶ См. обзор современных стихотворений, написанных с применением «азбучных» технологий: Грищенко А. И. Образ славянской азбуки в современной поэзии как отражение традиции алфавитного акростиха (на примерах стихотворений Н. Н. Моршена, Э. В. Лимонова, А. Н. Нитченко и др.) // Актуальные вопросы изучения православной культуры: материалы секцион. засед. Всерос. науч.-практ. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие». VII Кирилло-Мефодиевские чтения. М.; Ярославль, 2006. Ч. 4, вып. 2. С. 84–96.

уведомлении читаем: «Азбука сия написана строго в соответствии весьма нехитрым и нестрогим правилам подобного жанра, имея своими предшественниками букварные опусы всех времен всех народов, и, конечно, в особенности, русского...»¹⁷ А в статье «Что надо знать о концептуализме» Пригов подчеркивает: «Для концептуализма — как литературного, так и в сфере искусства — характерно использование непривычных, неконвенциональных языков, таких, как язык общественно-политических и научных текстов, каталогов и квазинаучных исследований, причем не в качестве цитат, а как структурной основы произведений»¹⁸.

Итак, выбор формы «букварной», с одной стороны, и каталожной — с другой, обусловил тип ритмической организации азбук. Это — версе, строфическая проза, особый тип стихоподобной прозы, ориентированный изначально на библейский стих (отсюда и принятое в европейской филологической традиции название «версе») ¹⁹.

От стихотворной речи версе отличается большей длиной строки, которая, не помещаясь в типографской строке, переходит на следующую. При этом используется перенос (разрыв) слова, что свидетельствует о преобладании в этом типе текста не ритмической, а смысловой (прозаической) установки. (В сверхдлинном стихе, даже если его протяженность превышает типографские границы, перенос невозможен, поэтому используется «лесенка», не позволяющая разрывать слово.) Вместе с тем версе — проза, ориентированная на стиховую культуру. Это проявляется, например, во включении в состав версейного текста стихотворных цитат.

Азбуки Пригова имеют особую, многослойную структуру. Обычно они начинаются прозаическим названием, иногда развернутым, за которым следуют предуведомление автора и собственно текст. При этом первые четыре и еще несколько азбук не имеют названий (только номера), в то время как последние шесть не нумерованы. У остальных есть номер и название, а часто еще и подзаголовок: например, «Азбука 40 (конец света)». Таким образом, можно говорить об определенной вариативности, заданной в структуре заголовочного комплекса.

Принципиальной является также различная длина строк, что отличает азбуку от традиционного стихотворного произведения. Кон-

¹⁷ Пригов Д. А. Азбука 1. Предуведомление.

¹⁸ Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm>. Загл. с экрана.

¹⁹ Подробнее о версе см. в нашей книге: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–219.

траст протяженности строк используется для создания эффекта гетероморфности текста и его визуальной выразительности.

Это в полной мере относится к азбукам Пригова, связанным с проблематикой смерти: «Азбука 5» (1983), «Азбука 27 (убить человека)» (1985), «Азбука 37 (похоронная)» (1985), «Азбука 44 (уничтожения)» (1985), «Азбука 57 (поминальная)» (1985), «Азбука 72 (мертвых)» (1993), «Азбука 87 (бренных и бренности)» (1997), а также пять азбук, названных в авторском реестре «Гробики» (51, 52, 53, 54, 55). Как отмечал Н. Алексеев, «в 70-е он заранее хоронил свои стихи, изготавливая “книжки-гробики”, и тут же писал новые — это весьма показательно»²⁰. Ему вторят, вспоминая Д. Пригова, В. Сорокин («Писал он действительно много, почти каждый день. “А что еще делать?” — спрашивал в ответ на рассуждения о “вдохновении и озарении”. Стихи отсеянные рвал и собирал в отдельные книжки — “гробики отринутых стихов”, запечатанные скрепками, чтобы нельзя было открыть. “Гробики” дарил друзьям»²¹) и М. Шапир («Дмитрий Александрович Пригов хоронит в бумажных гробиках сотни своих стихов»²²).

Если «гробики» следует отнести скорее к разряду перформансных и/или визуальных произведений, то семь остальных азбук — это вербальные тексты, на примере которых можно рассмотреть основные особенности приговских текстов данной типологической группы.

Самая ранняя «Азбука 5» представляет двухчастную прозиметрическую композицию, состоящую из «Предупредительной беседы» в форме драматургического стихотворного диалога приговского «Милицанера» и Розы о единстве любви и смерти (вполне в духе европейской романтической эстетики) и стихотворного авторского монолога. В нем иронически, амбивалентно противопоставлены «положительная» любовь и «отрицательная» смерть:

...В одном краю оно — любовь
 В другом — оно выходит смерть
 Глядишь, бывает — вроде, смерть
 Глядишь другой раз — нет, любовь
 Да что ты все: любовь, любовь!

²⁰ Алексеев Н. Лютер культурной вменяемости.

²¹ Сорокин В. Воздух слов // НГ Ex Libris. 2007. 6 сент. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-09-06/8_prigov.html. Загл. с экрана.

²² Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // Philologica. 1999/2000. Т. 6, № 14/16. С. 119.

Димитрий Пригов — вот любовь
Его значение — любовь!
Его она — царица смерть
Жена его — вот вам любовь
Жена чужая — это смерть
Закон его — вот вам любовь
Закон чужой — вот это смерть
И всяка тварь — его любовь
И светится ее любовь
К звездам летит его любовь
К людям идет его любовь
Любовь его — вот вам любовь
Люблю, люблю его любовь
Мы все, мы все — его любовь
Мы сами-то, конечно — смерть
Не то, чтобы уж очень смерть
Но и не то, чтобы не смерть
О, Неминуемая смерть!
Орлов, вот, может, ты — любовь
Подумай, может, ты — любовь
Подумай, а то, может — смерть
Рейган, Рейган — вот, кто здесь смерть
Рейган — он смерть, а не любовь
Спаси, спаси же нас любовь!
Спаси, спаси и ты нас, смерть²³
<...>

«Азбука 27 (убить человека)» начинается с краткого прозаического «Предупреждения»:

Убить человека очень просто. Берешь, значит, нож обоюдоострый, острый, заточенный, Берешь не за лезвие, значит. Подходишь сзади-сбоку, говоришь что-нибудь такое ласково-неразборчивое, в сторону говоришь, для себя скорее, чуть вверх глядя — взгляд его, да и свой непривыкший, на мелочь какую-нибудь мелкую в воздухе летящую отвлекая — подносишь ножичек к телу его сладкому ближе, ближе, а...

²³ Пригов Д. А. Азбука 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://prigov.com/azbuki/465/>. Загл. с экрана.

Затем «Предупреждение» по азбучной логике переходит в перечень «неубийц». Смертоубийства начинаются только с буквы «х»:

Х ххх-хххакири, х-хххх-хакири! — вскричал молодой человек и быстрым движением ножа отрезал Милицанеру голову, которая упала со стуком на пол, а освободившийся ххх-ххх-хозяин ее, обернувшись старушкой с новой головой, молодой человек нагнал ее и снова отрезал голову, которая со стуком упала на пол, старушка же, обернувшись собакой, громко и х-ххх-хрипло залаяла и бросилась бежать, заметая х-ххх-хвостом следы, молодой человек догнал ее и отрезал голову, ххххх-хххх-ха-ха-ха, хххх-ххх-хи-хи-хи — вскричала собака, обернувшись птицей, и бросилась бежать, молодой человек догнал ее и отрезал голову, которая со стуком упала на пол, молодой человек сх-хххх-хватил птицу и стал выщипывать у нее перья, крутить суставы и сдавливать сух-ххх-хое горло

Ц ц-цццц-цепкими руками вц-ццц-цепился ей в грудь и стал выдергивать кожу и мясо, кусать, рвать, раздирать зубами, давясь и содрогаясь судорогами, пить, пить кровь, слякоть, впиваться, вгрызаться. Всасываться, сердц-ццц-це, печень, селезенки, пузырь желчный раздирая, кости переламывая в пыль, в прах, в порошок растирая, в слякоть, в жижу, в говно, напроць, напроць, напроць!

Ч и никак, никак, никак! ч-ччч-чур, ч-ччч-чур, чччур меня! — никак, нигде, ни в ч-чч-чем не уловить, не захватить, не зацепить, ни с-сс-сос-сс-считать, в тисках сокрушительных не зажать, ч-ччч-члены свободные по одному выдергивая, ножки тараканы по одной выдергивая, крылышки выгрызая, не обхватить, не разодрать, не поджеч-ччч-чь, в баноч-ччч-чку предварительно закупорив, в костер полыхающий бросив, не кресте гвоздями ржавыми приконопатив, утюгом горяч-ччч-чим проутюжив — никак! Никак! Никак! —

Ш топором, пилой, молотком, бревном обруш-шшш-шивш-шшш-шимся, кирпичом сорвавш-шшш-шимся, дубиной, палицей, мечем, саблей двуострой, ш-шшш-штыком, блядь, автоматом, блядь, пушшшш-шкой, ебаный в рот, пушшш-шшш-шкой, танком, броненосцем, кинжалом, ядом, колбасой, блядь, на солнце для того парочку дней провалявш-шшш-шейся, грибочками, грибочками, блядь, на хуй, мышшшш-шьяком, петлей, пулей, снарядом, бомбой атомно-нейтронной, кастетом — чего уж проще! — камнем, блядь, булыжником, ебись он в рот, бутылкой — а что? — бутылкой, катапульта, респиратором, генератором, позитроном, протоном, синхрофазатроном, блядь, зубами, зубами, зубами, вот этими и теми

Вам меня никогда не убить
 Потому что я сам
 Возрасту к небесам
 И убью вас всех, гады
 По одному!²⁵

Из всех приговских азбук самая известная — «Азбука 37 (похоронная)». Она сохранилась в трех исполнительских вариантах: авторское чтение без сопровождения и две синтетические композиции в сопровождении джазового ударника Тарасова и джазового трио С. Легова. Азбука разворачивается как длинный «поминальник» из серии небольших списков, построенных по разным основаниям: на «а» — «все греки» (в том числе Ахматова!), на «б» — русские, на «г» — немцы. Но уже с «в» принцип построения списков нарушается и довольно длинные перечни имен сменяются короткими сентенциями или намеками (например, на «ж» после «е»).

Еще три списка начинаются на «к», «л» и «м». Под этими буквами даны не имена, а групповые характеристики профессий, человеческих качеств и национальностей. При этом каждый из шести длинных перечней наряду с ожидаемыми именами и характеристиками содержит парадоксальные аномалии (упомянутая в ряду греков Ахматова; отношение к «русским» Бодлера, Баха, Бетховена, Берлиоза, Бернулли, Бендеры и Бебеля и т. д.). Всё это создает впечатления абсурдности списков, их нарочитой условности:

Вымерли Аристотель, Архилох, Аристофан, Аристокитонг, Аристипп, Алкей, Агамемнон, Агриппа, Апулей, Ахматова, в общем, все греки вымерли.

Вымерли Бородин, Бурдин, Бодлер, Бехтерев, Брюллов, Боровиковский, Бах, Быков, Бажов, Баженов, Белинский, Бялыницкий-Бируля, Брешко-Брешковский, Бернулли, Буденный, Бендера, Бабель, Барков, Белов, в общем все русские вымерли.

Все вымерли.

Вымерли Гете, Гейне, Гендель, Гедель, Гогенцоллер, Гогенлоз, Гофман, Гоголь, Гегель, Гартман, Гауптман, Гамсун, Грундиг, Гофмансталь, Гессе, Гессен, Гартфильд, Гитлер, Геринг, Геббельс, Гимлер, Гесс, Гейдрих, Гудериан, в общем все немцы вымерли.

²⁵ Пригов Д. А. Азбука 57 (поминальная) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://prigov.com/azbuki/426/>. Загл. с экрана.

Вымерли все на Д — только лохмотья, пыль да прах.

Вымерли все на Е и евреи вымерли.

Вымерли все на Ж, женщины, женщины, женщины все вымерли.

Вымерли все на З.

Вымерли все на И.

Вымерли кучера, кочегары, кулинары, кровельщики, купцы, капучины, капитаны, кондитеры, колористы, кружевницы, крановщики, красильщики, корчеватели, кирпичники, кузнецы, кадровики, керосинщики, кашевары, композиторы, кордебалетчики, киноактеры, кинорежиссеры, кинооператоры, кинетисты, картофелеводы, корчмари, крысоловы, комбайнеры, коробейники, казаки, кондуктора, каретчики, кардиологи, крепильщики, конструктора, кипятильщики, каскадеры, крестильщики, кабатчики, кузовщики, прочие все вымерли.

Вымерли все ласковые, лелейные, любимые, любовные, лиловые, летучие, легковейные, легкоперстые, легкокрылые, лукавые, ледово-луговые, лимонные и прочие все вымерли.

Вымерли все моавцы, мидийцы, монголы, москвитяне, мексиканцы, мавританцы, маврикийцы, маркизцы, малийцы, моарцы, микронезцы, мингрелы, манту, мордвины, марийцы, монреальцы, массачусетцы, мичиганцы, миссисипцы, мусульманцы, магометанцы, мамлюки, маздийцы, молоканцы, мириклийцы, маркузеане, маоисты, марсиане, масоны, жиды и прочие все вымерли.

Но не вымер дух наш! Нет, не вымер дух наш! Надежды наши! Чай-ния наши!

Покойники вокруг! Покойники — далеко, во все стороны видать, и падаль! падаль!

Разложение вокруг! разложение!

Смрад, смрад! и стервятники реют на крыльях пурпурных с подбоем розовым!

Трупы! Трупы вокруг! И только слышны их тяжкие глухие перекликанья:

У-гу-гууууу, да у-гу-гууууу!

Фатум, фатум, фатум, фатум, фатум!

Хоругви, хоругви несут огромные, гигантские!

Цинь-цинь-цинь — колокольчики какие-то дальние: цинь-цинь-цин-н-н-н-н-н-нь!

Чаннг-чаннг-чаннг — гонги буддийские отдаленные в горах высоких небесных чан-тибетских чангаут.

Шшшшшшшшш — несется поэмка по степям необъятным российским.

Вымерли, вымерли все на Щ — кто они?

Вымерли все на Ъ, вымерли — кто они?

Вымерли все на Э, этажом ниже, этажом выше, этажом рядом, дальнем, дальнем, дальнем этаже — кто они?

Вымерли все на Ю, вымерли на юге, юго-востоке, юго-севере, западе — кто они?

Вымерли все на Я, на Я все вымерли, все вымерли на Я, вымерли на Я все, на Я, на Я все вымерли, вымерли, вымерли на Я, на Я, на Я все, все, все-все-все, все вымерли, на Я, на Я, на Я, все, все, все вымерли... (многократный вариационный повтор. — Ю. Б.)

Я, я один остался, один-одинешенек²⁶.

Г. Витте и С. Хэнсен отмечают:

Азбука как языковой принцип упорядочивания *par excellence* является трамплином для свободного полета в космосе букв и слов. Пригов доводит до абсурда миф о письменном тексте как сакральном средоточии смысла, в истории культуры часто воплощавшийся в жанре литературной азбуки. <...>

Русская поэзия в разные эпохи... прибегала к этому жанру, чтобы подчеркнуть свой смысловый авторитет. Однако в азбуках Пригова такой гарантии смысла больше нет. Они оказываются пустым формальным каркасом для идиотического лепета и заикания коллективного сознания, оказавшегося не в состоянии контролировать свои распавшиеся на части языки. «Оральные кантаты» Пригова, его переходящая на крик декламация инсценируют эту ситуацию распада языковых систем. Аффектация, «дикая» энергия голосового ритуала создают прорыв, открывают возможность выражения высшего хаоса экстаза²⁷.

Как представляется, эта мысль не полностью определяет смысл приговских азбук. Кроме негативной составляющей соц-арта, они содержат и позитивный смысл собирания, упорядочивания того самого космоса, в котором буквы совершают свой полет — не такой уж и свободный. Перед нами не столько критика «советского текста» через

²⁶ Пригов Д. А. Азбука 37 (похоронная) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mp3-sait.info/listen/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D0%B2%2037>. Загл. с экрана.

²⁷ Витте Г., Хэнсен С. О немецкой поэтической книге Дмитрия Александровича Пригова «Der Milizionär und die anderen» // Новое лит. обозрение. 2007. № 87. С. 297.

косноязычного персонажа (к такому пониманию творчества Пригова склонялись многие его ранние интерпретаторы), сколько исследование универсальных законов текстопорождения, последовательное ощупывание границ текста. С этой точки зрения азбуки «неканонического классика» находятся в русле многовековой традиции описания вселенной с помощью азбучного (т. е. простого и универсального) принципа.

Думается, для понимания структуры и смысла этого ключевого произведения писателя полезной может оказаться мысль, высказанная отечественными медиевистами по поводу другой русской азбуки:

Нетрудно заметить, что некоторые строки «Азбуки» — отточенные афоризмы...

Эта афористичность стихотворных строк присуща и началу, и середине, и концу «Азбуки». Славянский поэт создавал апофеоз христианского божества, для этого надо было отвлечься от всего конкретного, частного в деяниях бога, сосредоточиться на эмблемах, выражающих религиозное и философское содержание идеи. Как драгоценное ожерелье, нанизывал автор афоризмы во славу божеству на нитку славянского алфавита.

Сочленение строк афоризмов в единое целое достигалось не только единой темой и организующей ролью акростиха, но и единым принципом самой стихотворной структуры²⁸.

²⁸ Демкова Н. С., Дробленкова Н. Ф. К изучению славянских азбучных стихов. С. 36.

Н. И. Ищук-Фадеева
Тверь

Смерть как инобытие
(«Юго-Западный ветер» Д. Липскерова)

Смерть в словаре драматургических понятий имеет особое, жанровое значение. Консерватизм жанровой системы выразился в формировании четких оппозиций, очерчивающих семантические приоритеты первичных жанров: комедия говорит о теле, трагедия — о душе; комедия — о сексе, трагедия — о любви; комедия — о жизни, трагедия — о смерти. Смерть, таким образом, является не только подлинной кульминацией и одновременно развязкой драмы жизни, но и финальным актом трагедии, что таит в подтексте тождество жизни и трагедии.

Сам факт обязательности смерти переключает интерес с того, что происходит (финал трагедии так же непреложен, как и финал жизни), на то, как герой это переживает, т.е. важно не зрелище, а риторика смерти. Проявляется эта особенность уже в классицистской трагедии, анализируя которую Р. Барт писал: «Смерть здесь — просто имя, часть речи, аргумент в споре. Зачастую смерть — не более чем способ обозначить абсолютное выражение того или иного чувства, сверхпревосходная степень, фанфаронское словечко»¹.

Доведенная до неизбежности, смерть в трагедии начинает восприниматься как обязательная дань жанру. Утрата смысловой остроты предопределила поиски выхода из ситуации смерти даже ценой изме-

¹ Барт Р. Расиновский человек // Избр. работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. М., 1994. С. 175.

нения параметров жанра: так формируется трагикомедия, где смерть либо мнимость («Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина), либо процесс, подлежащий в большей степени осмыслению, нежели переживанию («Самоубийца» Н. Эрдмана).

Следующий закономерный ход — продлить жизнь после смерти. Если бы «Юго-Западного ветра» не было, перефразируем Вольтера, его следовало бы выдумать. Появление этой постмодернистской пьесы неизбежно и в определенной степени необходимо для того, чтобы завершить развитие жанра трагедии, соотносимого со смертью и ее переживанием. В этом смысле пьеса Д. Липскерова выпадает из танатологической типологии, предложенной Р. Красильниковым. Исходя из положения о «неизобразимости» смерти, которая носит онтологический характер, автор тем не менее находит «оправдание изобразимости танатологических мотивов», которое «заключается в том, что они, несмотря на безусловную связь с фактом смерти, как правило, репрезентируют не его, а явления, происходящие до и после момента кончины. Парадоксально, но для культуры важно не столько мгновение смерти, мимолетное и неуловимое, сколько танатологический дискурс: подготовка к кончине, танатологическая рефлексия, ритуалы умирания, похорон и скорби, восприятие самоубийства и убийства и т. д. И в этом плане танатологическому литературоведению следует отказаться от постоянного чувства вины, от которого не может избавиться гуманитарная танатология в целом, — вины в связи со своей онтологической беспредметностью. Посюстороннее отношение к смерти — это отношение к умиранию, — значит описание смерти должно быть прежде всего описанием умирания...»².

«Юго-Западный ветер» встраивается в определенный литературный ряд. Жанровое обозначение «пьеса» понятно: постмодернистская по своей природе, она включает столько скрытых и явных цитат, что «присвоивший» их текст Липскерова строит сюжетно-жанровый мир на основаниях, отличных от традиционных. Среди прототекстов выделяются произведения А. Островского, М. Горького, А. Беляева, В. Пелевина и др., создающие мощный мифологический подтекст.

Действие пьесы происходит на дне Волги, что воспринимается как отсылка к драме «На дне». При этом горьковская метафора трансформируется в указание на конкретное место действия. Со-

² Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественном творчестве: эстетический аспект. М.; Вологда, 2010. С. 27.

бравшаяся компания, как и у Горького, представляет разные социальные миры: купеческая жена Катерина Кабанова, бросившаяся в Волгу от несчастной любви и жизни; графиня Жаклин де Ронкороль, которая утопилась в Сене, но, путешествуя по дну, добралась до Волги; оголтелый чекист Варган и случайно очутившийся здесь отец Ермолай; летавший под облаками инженер-изобретатель Иосиф и уголовник-«большевик» Дуля. Дно Липскерова отчасти подобно небу Булгакова, где, согласно сну Алексея Турбина, нашлось место воинам, воевавшим на земле друг против друга. Здесь же собрались персонажи из разных времен. У Липскерова, как и у Горького, не персонажи выбирают место, а место объединяет случайных людей, вынужденных совместно существовать.

Ситуация «на дне» отсылает к пьесе Горького не только буквализацией заглавия, но также аллюзиями и мотивами: ночлежка у Горького похожа на пещеру, а в пьесе Липскерова пещера — место убежища отца Ермолая на земле и на дне; горьковская Настя читает про «роковую любовь», а у Липскерова действует героиня этих романов — французская графиня, разделившая судьбу русской купчихи и «соединившая» две реки — Сену и Волгу. Подобный сюжет актуализирует мифологему воды: «Антропоморфизм и космизм мифологического мышления превращает воду из неживой материи в живую силу. И в каждой капле живой воды отражается целый мир магических представлений»³. Сюжет пьесы Липскерова разворачивается в *locus mysticus*, где стерты границы между живыми и мертвыми. Этот необычный топос есть неременное условие истории, которая могла произойти только в подобном безграничном пространстве.

Концепция человека, определяющая идеологию пьесу Горького, предстает у Липскерова в неожиданном ракурсе. По мнению Сатина, человек есть всеобъемлющее существо, вмещающее Наполеона, Магомета и обычного человека, «все начала и концы...»⁴. В каждом человеке заложены возможности великого деятеля и маленького человека, а в данном контексте — живого и мертвого. (Подобное сближение представлено в языковых метафорах, когда говорят, что имярек «мертв душою» или некто «живее всех живых».) В него могут «входить» иноприродные существа, например русалки (в этой логике «русалочье» начало допустимо в женщине). Иначе говоря, в человеке таится чув-

³ Хелльберг-Хирн Е. Живая и мертвая вода // Смерть как феномен культуры: межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1994. С. 154.

⁴ Горький М. На дне // Собрание сочинений: в 8 т. М., 1990. Т. 8. С. 140.

ство близости к существам, которых он боится, но бессознательно в них верит. Любопытно, что в споры о Боге вовлечены только «утопленники»; «русалки», престарелые и молодая, живут «естественной» жизнью, принимая ситуацию и примеряя ее к себе. Пьеса Липскерова как бы продолжает споры о человеке, поднятые Горьким.

Итак, собранные из разных миров и времен литературные герои объединены местом пребывания. Это создает особый хронотоп: фиксированный локус совмещается с большим историческим диапазоном (от XVI в. до виртуального будущего, которое созвучно концу XX столетия). Такая контаминация времен носит гротескный характер: гусиное перо, платье XVII в. с обтрепанными кружевами, большие мужские валенки. Кургуазные приметы, в том числе речевого обихода, оттеняют конфликт не героев, но эпох, показателем чего становится не затихающая даже на «дне» гражданская война.

Абсурдность ситуации подтверждается вечностью, на которую обречены герои «дна». К историческому времени и вечности добавляется биографическое время персонажей, ибо они, будучи «героями своего времени», оказались, как замечает графиня, в *чужом*. Так формируется представление о пересечении и даже сращении двух традиционных типов времени: исторического и биографического. Это историко-биографическое время персонифицировано прежде всего в образе графини. Доминанту исторического формулирует Варган: «В дурное время ты родилась, когда пошлые фразочки в моде были. Так и осталась его дочерью...»⁵

Графиня оказалась на дне русской реки, бросившись от несчастной любви в Сену. Ее образ подчеркнута историчен, и дело не столько в полуистлевшем костюме, сколько в штрихах воссоздаваемого ею времени (упоминание об Ост-Индской, Вест-Индской и Левантийской монопольных компаниях, организованных Кольбером — предметом ее страсти). Имя это важно для понимания первой «русалки». Кольбера считали гениальным политиком и финансистом, он был правой рукой Людовика XIV. При этом Кольбер являлся сыном купца. «Кто был ничем», стал «всем» для своего короля. Он не только создал французский флот и торговые компании, но и Королевские академии наук, музыки и архитектуры. Он прославился феноменальной работоспособностью, твердостью характера. Образ Кольбера и «кольбертизм» были

⁵ Липскеров Д. Юго-Западный ветер: пьеса в двух действиях // Липскеров Д. Школа для эмигрантов: пьесы. М., 2007. С. 25. Далее цитаты из пьесы приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

настолько значимы для своего времени, что А. Дюма сделал личность министра одним из персонажей романа «Виконт де Бражелон». Имя Кольбера связывает два времени — историческое и биографическое. Именно Кольбер определил тот тип мужчины (сильный, властный, неуправляемый и не признающий *ars amandi*), перед которым не могла устоять графиня. Всё свое «последитие» Жаклин де Ронкороль продолжает падать в объятия Кольбера советского образца. И Варган, и Дуля — по сути, тип «мужика на троне». Ее любовник — чекист, который утонул, спасая золотой запас страны; попав на дно, он продолжает жить «в поисках утраченного времени».

Время здесь репрезентирует и разную меру знания: графиня не может постичь логику своего любовника, который принадлежит другому времени, другой стране и, наконец, другому классу. Графиню влекут в мужчине сила и власть, ее попытка изменить старому лидеру с новым оборачивается обнаружением разницы между Ваграном, отбывшим на дне долгий срок, и недавно прибывшим Дулей. «Чешуей, как жар, горя», она привлекает Варгана, но отталкивает Дулю. Таким образом, два лидера, два диктатора отличны своим приятием/неприятием чужого мира, способного не подчиняться земной власти, персонифицированной в образе Варгана/Дули. Все ее увлечения — это результат тоски по земной жизни. Она заводит любовника и собачку, но первый — чекист, ненавидящий аристократку по классовым убеждениям, а собачку вынужден представлять маленький сомик. Радости это не доставляет: любовник готов застрелить избранницу за ее любовь к украшениям (они для Варгана — национальный золотой запас), а сомик «туп, даже не лает...» (с. 51). «Чтоб вечность проводить», графиня принимает и чекиста, и сома, но ее угнетает молчание подводного мира, лишаящее возможности общения. Бодрствующая пустота невыносима: в ней нет не только вечного сна, но и снов, способных создать «вторую» реальность.

Подводные любовники графини составляют пару близнецов-антагонистов. Герои своего времени — персонажи Липскерова — проживают чужие времена. Настоящее Дули — это будущее Варгана, которое хитрый мошенник изменяет в угоду прямолинейному чекисту. Он мифологизирует его образ: «На Красной площади групповой портрет — Маркс, Энгельс, Ленин и вы...» (с. 47). Наколка Варгана, парная Ленину (с. 49), снимает сомнения липскеровского героя, но способна заронить их в сознании читателя/зрителя. Здесь важна мифологизация истории. Дуля воссоздает виртуальное будущее, где царит Варган, олицетворяющий идею спасенного, но не существующего на зем-

ле богатства (власть золота). При этом образ Варгана существенно отличен от образа друга-врага. Два мира, земной и подводный, соединяют вставные тексты. Это листовки в иной мир, который пытается построить Варган из своего инобытия. Первая дана полностью: «Товарищи! Рабочие и крестьяне! Вы взяли власть в свои руки, пролив реки крови и оставив свои бездыханные тела на поле боя! Удерживайте свою власть и правьте благоразумно и справедливо! <...> Весь подводный мир смотрит на вас, затаив дыхание! Не подкачайте! Чекист Семен Варган» (с. 13).

Интересны как сами тексты, так и их социокультурный контекст. Я имею в виду колокол, который возвещал о наступлении нового дня и собирал всех «во дни судеб и бед народных», т. е. был знаком и символом. То, что колокол «будил» народ, соотносит ситуацию с личностью А. Герцена, который «Колоколом» из Англии будил самосознание граждан в России. Листовки чекиста — сниженный вариант статей революционера, «разбуженного» декабристами. «Дно» здесь соотносится с заграницей, порождающей смутьянов. Таким образом, пьеса может трактоваться как ироническая реплика к официальной летописи революций.

Стилизация революционных воззваний точна, а гипербола «реки крови» воспринимается особенно экспрессивно, если учесть, что листовка пишется на дне реки. Абсурд ситуации подчеркивается тем, что официально мертвый обращается к воображаемым мертвым («оставив свои бездыханные тела...»). Это наводит на мысль о предполагаемой экспансии советской власти в загробный мир. Формула «Мы наш, мы новый мир построим» приобретает двусмысленный оттенок: «новым» счастливым миром окажется «старый» мир мертвых.

Это усложняет понятие времени. К его традиционным формам добавляется и специфическое «подводное» время. Под водой время как бы остановилось. Герои привязаны к своему времени, печатью которого становится язык во всех его проявлениях. Отсюда языковая игра, захватывающая целые сцены, и в первую очередь Иосифа и Катерины, когда возлюбленный с высоты XX в. проявляет поразительную осведомленность в любовных делах избранницы. Помимо вербально означенных категорий времени есть и специфическое для данной пьесы определение, введенное С. Аскольдовым для прояснения таких широкоупотребительных, но маловразумительных понятий, как «вневременной» или «безвремяе». Времени, переживаемому нами как эмпирическая данность, философ противопоставляет сверхэмпирическое время, которое мы интуитивно обозначаем ча-

стичкой «без», означающей отрицание времени как данного в реальном переживании⁶.

Сверхэмпирическое время актуализирует второй прототекст «Юго-Западного ветра» — драму А. Островского «Гроза». На существование персонажной «матрицы» указывают имя Катерина, «воспоминание» о драме в «грозу», смысловая связь двух жизней — до и после смерти. Так, Катерине Кабановой снятся полеты, которые спустя век погубят ее молодого возлюбленного. Земная Катерина боится умереть в грозу не покаившись. «Послежитие» становится предметом ее постоянных размышлений. Она готова принять земной грех ради потустороннего покоя: «Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься»⁷. Катерина оказалась права — за все земные страдания ей была дарована взаимная любовь «на дне».

Две пьесы о грозе и ветре Островского и Липскерова связаны мотивом полета. Знаменитый монолог Катерины строится на риторическом вопросе: «...отчего люди не летают так, как птицы?»⁸. В «Юго-Западном ветре» на него получен ответ: «Могут, могут летать...» (с. 20). Рассказывая о госте, Катерина не в состоянии отогнать навязчивую мысль из прошлой, земной жизни: «Он так плавно опускался, словно птица...» (с. 19). Молодая Катерина высказала мечту и «полетела» в Волгу, как молодой утопленник летел на дно. То же произошло с Иосифом. Не случайно их тянет друг к другу как людей «одной крови» — они люди-птицы.

В контексте размышлений о жизни на земле и в вечности общество перестраивается, создавая группировки по признаку веры. Помимо служителя божия, истинно верующей остается Катерина («И века не в состоянии душу твою изменить...», с. 62). Не случайно ее церковность, отличающая еще героиню «Грозы», обозначена почти дословной цитатой: «И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится...» (там же). Исключение составляет финал ее монолога: «Вот прилетим мы на землю, а там уж и церковей почти нет, и в Бога никто не верует...» (там же). Катерину мучают вопросы морали: перед тем как стать женой Иосифа, она идет на исповедь к отцу Ермолаю, испрашивая его благословление на второй

⁶ См.: Аскольдов С. А. Время онтологическое, психологическое и физическое // На переломе: Философия, дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение: [сб. ст.]. М., 1990. С. 398–402.

⁷ Островский А. Гроза // Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 263.

⁸ Там же. С. 235.

брак. Для категории времени особенно значим эпизод объяснения влюбленных. Катерина не может понять, откуда Иосиф знает про ее бывшего возлюбленного, не подозревая, что история любви давно освещена «лучом света». Таким образом, «глухой диалог», открытый Чеховым, отзывается у Липскерова невозможностью коммуникации из-за несовпадения «своих» времен.

Помимо специфического хронотопа героев объединяет и ситуация особого «несчастливого случая»: все они, не будучи погребенными, оказываются «мертвыми без статуса»⁹ или вновь живыми без статуса мертвых и живых (ни живые, ни мертвые). Тем самым пьеса Липскерова не только не помещается в моргальную типологию, но и ставит под сомнение традиционные представления о бессмертии, согласно которым «первоначально бессмертие было эмблемой власти и социальной трансцендентности. В тех первобытных группах, где нет структуры политической власти, нет и личного бессмертия. В дальнейшем, в менее сегментарных обществах, появляются “относительная” душа и “ограниченное” бессмертие, соответствующие относительной же трансцендентности властных структур. Затем бессмертие распространяется и увековечивается в деспотических обществах, в великих Империях с их тотальной трансцендентностью власти. Первоначально этим превосходством пользуется царь или фараон, а затем, на более развитой стадии, сам Бог как главное бессмертное существо, из которого бессмертие проистекает и перераспределяется всем и каждому»¹⁰. Таким образом, в течение долгого времени бессмертие было мечтой человека, а жизнь — подготовкой к смерти. Так называемая концепция «второй смерти» и сама идея бессмертия ассоциировались с социально означенным персонажем, с идеей власти. Бессмертие исключало ситуацию несчастного случая, который поражает живых не только внезапной прерванностью жизни, но и вторжением хаоса в привычный порядок. Липскеров показывает ситуацию, когда случайным оказывается не умирание, а бессмертие, выпадающее не по заслугам, а по прихотливой случайности — смерть или бессмертие зависят от ветра.

Липскеровский взгляд на жизнь и смерть проясняется через особую композицию. Живут обитатели дна на баркасе с ироничным названием «Виктория», что придает двусмысленность сюжету: баркас утонул, но помог победить смерть горстке случайно собранных

⁹ См.: *Пентикайнен Ю.* Смерть без статуса в народных представлениях финнов // *Смерть как феномен культуры.* С. 154.

¹⁰ *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 236.

смертных, оказавшихся бессмертными. Вынужденные коротать вечность, они создают общество, внутри которого формируются пары. В начале пьесы их три: графиня и Варган, Иосиф и Катерина, почти отшельником живет отец Ермолай. Во втором действии неизменной остается пара Иосиф–Катерина, отец Ермолай живет вместе с Девницей, графиня — с Дулей, который представляет тот же тип мужчины, что и Варган.

Подлинным событием этого «водяного общества» становится появление гостей с того, по отношению к их миру, света. На дне побывали три гостя: молодой утопленник, девица и Дуля в мешке. Девица, названная Иосифом за улыбку Джокондой, из земного мира вынесла только три слова, по которым можно восстановить картину случившегося: любовь, теплоход, смерть. Представляется, что это — третья красавица, претворившая свою любовь в смерть. Данное ей Иосифом имя оказалось символическим: она несет в себе тайну. Во втором действии Девица появляется с выдающим беременность животом. В заявление священника о непорочном зачатии никто не верит. К финалу открывается ужасная правда Девицы: «Смерть... <...> Позабавились мною и с теплохода сбросили...» (с. 72). «Святым духом» оказались насильники и убийцы. Трагедия мифа о непорочном зачатии вписана в контекст общих дебатов о Боге и вечности.

Встреча с третьим гостем (он привносит на дно привкус классовой борьбы) начинается с драки, а заканчивается убийством. Переход Дули от неприятия Варгана к почитительности происходит при упоминании о золотом запасе страны. К открытию Иосифа, связанному с возможностью вернуться на землю, Дуля подходит политически. Он видит в этой ситуации возможность «смычки двух миров», что иронически обыгрывает тезис о смычке города и деревни.

Помимо любовных страстей, обитателей дна волнуют и мировоззренческие вопросы, которые упираются в проблему бытия Бога. Варган убежден, что Бога нет, но отец Ермолай парирует его неоспоримым доводом: «Как это нету?! А чьей волей ты здесь находишься?» (с. 22). Таким образом, Бог дает жизнь, смерть и при определенных условиях — жизнь после смерти. Ситуацию обостряет тот факт, что герои находятся в месте, не соответствующем ни аду, ни раю (на поминках по «пятнадцатому» люди «дна» отчетливо это понимают). Все споры возвращаются к вопросу о Боге. Отца Ермолая затопило в пещере, куда тот удалился, став отшельником. Варгана интересует, за что его Бог сослал на «дно». Сам батюшка считает, что Варган наказан за веру не в ту власть. Примирение страстей исходит, как и положено, от отца

Ермолая, предложившего выпить «за веру кого-то во что-то» (с. 29). Но испытание веры превращается в «испытание вечностью» (там же).

Спор о добре и зле оказывается по сути вопросом о присутствии в мире Бога. Дуля уверяет, что сидел в тюрьме по приказу партии: «...в социалистическом мире повсеместно вытесняется зло. Общество становится гуманным, и повсюду побеждает добро... Перед партией встал вопрос: когда добро победит повсеместно и зло исчезнет совсем, будет ли народу понятно, что такое добро? Ведь зло всегда стояло в оппозиции добру, и только тогда понятно, что — добро, а что — зло... А так исчезает зло — и тут же исчезает добро, а этого партия допустить не могла... И меня внедрили в уголовную среду... Под кличкой Дуля» (с. 58–59). Иезуитски-мефистофельская интерпретация проблемы добра и зла травестируется говорящей кличкой: герой смог показать «дулю» самому Варгану, который правил подводным миром. Но самое страшное — путаница с властями, земными и небесными. Идеологи советского строя дозируют добро и конструируют зло для народа.

Таким образом, Бог как символ вечности отступает перед Вечностью как таковой. Мотив испытания верой преобразуется в сюжетную ситуацию: за что посланы те страдания, которые связаны не с жизнью, а со смертью, с тем, что у смертного отняли смерть? Пьеса приобретает черты философской притчи о смерти, точнее, ее смысле. «Трансцендентная загадка смерти оформляется, когда ее начинают понимать как иное жизни. О каких поступках может идти речь применительно к “той” жизни? Но речь идет: в смертную судьбу вносится фабульный (событийно протяженный) момент-вектор посмертного пребывания в его трансцендентных качествах. Смерть в аспекте конечного перестала удовлетворять мысль и стала бесконечной, обнаружила типы и структуры, стала жизненной проблемой. Теперь вопрос о смерти — это вопрос о смысле смерти, а мертвого смысла не бывает»¹¹.

Итак, в чем смысл случайного бессмертия, т. е. отсутствия смерти людей «дна»? Любопытно, что все три «русалки» ушли на дно добровольно, спасаясь в пучине вод от губительных страстей. Герои попадают под воду в результате несчастного случая, т. е. не по своей воле. Но под водой они продолжают жить по образу и подобию земного существования: графиня продолжает искать любовь, пытается понять подводного любовника, чтобы не повторить земных страданий.

¹¹ *Исупов К. Г.* Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) // Смерть как феномен культуры. С. 37.

Для Катерины «последитие» дает возможность своими страданиями искупить земной грех и обрести желанную любовь. Ситуация повторяется: даже боясь греха, героиня вновь уходит за своим возлюбленным. Она приняла смерть добровольно и опять ради возлюбленного. Земля и дно маркированы также как появление/исчезновение. Иосиф упал с неба под воду, и его «выбросили» на землю. Вторая смерть чаще всего подобна первой, но есть надежда, что она станет последней. Исключение составляет Варган, мечтающий установить власть рабочих и под водой. Но Дуля, зарезав большевика, прорывается на землю и, используя золотой запас страны, отправляет на дно десант, который в финале пьесы взрывает криками немоту подводного мира. Таким образом, столкнувшись с более молодым и менее преданным революции двойником, Варган изменяет свою смерть: первый раз он утонул, второй — был зарезан.

Трем приходам соответствуют три ухода — Иосиф, Катерина, Варган. Иосифа «казнили» как предателя, Катерина, следуя за любимым, совершает очередное самоубийство. Третий уход сопряжен с борьбой за власть, но для сюжета неважно, кто кого убил: чекист и уголовник в равной мере воинственны и революционны. В вопросах жизни и смерти Дуля более откровенен: «Лучше Пилатом быть при жизни, чем Христом после смерти» (с. 53). В пьесе представлены три вида смерти: естественная (графиня), убийство/казнь (Варган, Иосиф), самоубийство (Катерина). Это разграничение соотносится с типажам. Герои первой «волны» — жертвы несчастного случая — знаменуют разные сферы социальной жизни: отец Ермолай — церковь, Варган — политическую власть, Иосиф — науку. Двое из них погибают: Иосиф, великий изобретатель-самоучка, почти Кулибин, пострадал из-за агрессивного невежества; Варган зарезан в борьбе за золото и власть. И только отец Ермолай становится свидетелем рождения под водой младенца, нового человека, входящего в мир живых символов — рыб.

Четкое построение по троичному принципу значимо для формирования смыслов пьесы. Не менее важна замена троичного принципа на двоичный. Она определяет развязку и финал, который носит символический характер: Девица рождает, а в это время «неожиданно весь подводный мир заполняется криками “Да здравствует новый мир!..”, “Даешь плодородные земли!..”, “Даешь бессмертие!..”. Это простые смертные десантируются на дно реки Волги, воспользовавшись попутным юго-западным ветром. Их десятки, их сотни... Молоткастые тени, серпастые контуры, мужественные голоса... Мечется отец Ермолай, размахивая крестом...» (с. 74–75).

Революционные массы, победив смерть, прибыли строить новый мир на дне. Девушка рождает — десант спускается, начало новой жизни — начало новой эры. Бинарность понятий, свойственная двоичному принципу, углубляется, деформируя связь оппозиционных понятий. Естественному течению жизни противопоставляется «искусственное» деяние: завоевание нового мира, вторжение в тайны подземного бытия. Споры о добре и зле решаются декретом, подготовленным под водой ради порядка на земле. «Ветер перемен» чреват не новыми открытиями, а новыми завоеваниями, опасными и для тех, кого завоевывают, и для тех, кто завоевывает. Таким образом, случайное бессмертие случайных людей может привести к новой смерти не только смертного, но и вечный мир.

Жужанна Калафатич
Будапешт, Венгрия

Дискурс насилия и тема смерти в русской постмодернистской прозе*

Одно из направлений в русской литературе конца XX — начала XXI в., получившее название жестокой литературы или «грязного» реализма, обращается к изображению патологических личностей, звериной жестокости, актов садизма и мазохизма, сцен некрофилии. Читатель становится свидетелем изощренных картин унижения, насилия, уничтожения, выделений человеческой плоти. Изображение телесности возвращается в литературу в виде деформации человеческого тела, глумления над ним, разложения.

Вызывающие отвращение физиологические процессы чаще всего передаются грубым, пронизанным непристойностями языком, т. е. снятие запретов захватывает и уровень стилистики. Шокирующими представляются картины инструментализации человеческого тела и уродливого искажения души. Впечатление шока закономерно вызывает вопрос: какие философские и антропологические корни имеет эта эстетическая, интеллектуальная и этическая провокация?

На мой взгляд, в подобных произведениях речь идет не об удовлетворении коммерческих потребностей читателя, не о посягании на запретные сферы и обретении чувства радости и новизны от переступания всех границ, а о таком «недовольстве культурой», негатив-

* Разработка данной темы выполнена при финансовой поддержке Венгерской академии наук («Исследовательский грант им. Яноша Бойаи»).

ном мироощущении и мировосприятии, которые могут проявляться в нарушении означающего безопасность символического порядка, в разрушении дихотомий внешнего / внутреннего, живого / мертвого, человеческого / звериного, естественного / противоестественного, чистого / грязного, сознательного / бессознательного, в снятии разделяющих их границ.

Учитывая широту данной проблематики, я ограничусь обзорным рассмотрением темы смерти в произведениях представителей литературы русского постмодерна, чье творчество составляет стержень так называемого постгуманизма¹, — Вик. Ерофеева и В. Сорокина. Поскольку в творчестве этих писателей ощутимо влияние философии маркиза де Сада, я коснусь также темы смерти, насилия и убийства в интерпретации де Сада.

Привыкнуть к садизму, по мнению М. Бланшо, невозможно². В то же время культура не может не считаться с существованием этого явления. Необходимо осмыслить затронутые де Садом проблемы, найти словесное воплощение стихийной силы эротики и инстинкта разрушения, определить те условия и обстоятельства, при которых проявляется и разворачивается феномен садизма.

В одном из произведений Вик. Ерофеев предпринимает попытку осмыслить жизнь, творчество и философию маркиза де Сада³. Это произведение важно не только из-за провокативности темы — в нем сгущены мысли, получившие развитие в последующих эссе писателя. Осмысление жизненного пути Сада послужило отправной точкой для толкования исторического опыта советской эпохи.

Герой ерофеевского эссе — исследователь темной стороны бытия, философ, занимающийся поисками абсолютного зла, писатель, чьи произведения не публиковались в СССР. В стране, провозглашавшей гуманистические ценности основой своей идеологии, маркиз де Сад

¹ Скоропанова И. С. Постгуманизм Виктора Ерофеева // Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов. 5-е изд. М., 2004. С. 237.

² См.: «Совершенно прав был М. Бланшо, утверждавший в письме к коллоквиуму ученых в Эксе, что нельзя “привыкать к Саду”» (Ерофеев Вик. *Метаморфоза одной литературной репутации*. Маркиз де Сад, садизм и XX век // *Вопр. лит.* 1973. № 6. С. 168).

³ Эссе «Метаморфоза одной литературной репутации. Маркиз де Сад, садизм и XX век», впервые опубликованное в журнале «Вопросы литературы» (с. 135–168), вошло в переработанном виде в книгу Ерофеева: *Ерофеев Вик. Маркиз де Сад, садизм и XX век* // Ерофеев Вик. *В лабиринте проклятых вопросов: эссе*. М., 1996. [Т. 2]. С. 280–310.

был запрещенным автором. Представления о нем ограничивались общими сведениями об одной из психопатологий, а слова «садизм», «садист» часто употреблялись в расширительном контексте.

Анализируя культурный феномен Сада, Ерофеев обращается прежде всего к его философскому и художественному наследию. Он близок к тем исследователям, которые в работах скандально известного автора видят не только сцены порнографии, насилия и ужаса, а рассматривают влияние его творчества на культуру XX в. Воспроизводя интерпретацию садизма в искусстве сюрреализма, Вик. Ерофеев учитывает мнения М. Бланшо и Р. Барта.

Реконструируя рационалистический образ мышления, Ерофеев показывает, как от философии наслаждения герои Сада приходят к философии насилия. Их жизнь, по мнению Бланшо, разворачивается от пробуждения чувственности и похоти к плотской радости и сексуальному удовлетворению ценой причинения боли и унижения другому человеку, приобретения беспощадной и тиранической власти над его телом⁴. Герой Сада владеет лишь одним языком — языком насилия, на котором он общается с миром⁵. Преодолеть изолированное положение тирана, бесконечное одиночество он может лишь надругательством над прекрасным и превращением человеческого тела в предмет, жестоким насилием над ним и причинением ему страшных мучений. Он ощущает потребность в совершении насилия, как нормальный человек ощущает потребность в общении с людьми. По мнению Сада, природа наконец должна быть освобождена от лжи, в которую ее облакают культура, религия и лицемерная мораль. Безудержное проявление инстинктов, плотских желаний и даже убийство не противоречат естественным законам, поскольку уничтожение и преобразование форм (т. е. смерть) являются одним из основных законов природы.

Обращаясь к теме зла, Ерофеев разоблачает механизмы самооправдания культуры и разума. Как это ни странно, но в основе его прозы и мышления лежат моральные соображения⁶. Подобно де Саду, выступающему против христианства и нравственности, Ерофеев полемизирует с панморализмом русской литературы XIX в., философией надежды, т. е. утопическим мышлением, которое толкуется и навязывается в советскую эпоху как абстрактный гуманизм, героико-роман-

⁴ См.: Бланшо М. Сад // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 47–88.

⁵ «Язык насилия — единственный язык, на котором способен разговаривать садический герой» (Ерофеев Вик. Маркиз де Сад, садизм и XX век. С. 294).

⁶ Szóke K. Állommuzeum. Budapest, 2003. S. 152.

тический образ человека литературы социалистического реализма. Отказавшийся от иллюзий скептик Ерофеев считает, что зло, стремление к разрушению лежат в глубине человеческой природы. С этой силой необходимо считаться, а не прикрывать ее прекраснотушными лозунгами: «Человек создан для счастья, как птица для полета» и «Человек — это звучит гордо»⁷. Написанные после «Метрополя» рассказы «Попугайчик», «Жизнь с идиотом», «Девушка и смерть» (и другие) кажутся совершенно разными историями, но в действительности позволяют почувствовать, каким образом тоталитарная власть подчиняла человеческий разум. В условиях тотального контроля за частной жизнью людей активизируются деструктивные силы общества, появляются личности, склонные к садизму, мазохизму и некрофилии. В ерофеевской прозе 1980-х гг. показано их поведение в разных ситуациях.

Одной из особенностей ранних рассказов писателя является постмодернистская стилизация, пародирование различных стилей, их обыгрывание и сталкивание⁸. Механизмы пародирования действуют и на уровне сюжета, поскольку истории чаще всего вырастают из деконструирующего переосмысления знакомых по произведениям русской литературы ситуаций и проблем: интеллигенция и власть, интеллигенция и народ, народ и власть, принцип свободы, юродство⁹.

Однако эти рассказы создавались не с целью рассмешить читателя, поскольку зло, «заразный идиотизм» коренятся в самой структуре бытия. Герои лишь преумножают его. Мы погружаемся в мир Сада, где ерофеевские персонажи способны общаться с миром, друг с другом только на языке насилия. И эта коммуникация ведет к уничтожению всего живого. В этом мире наслаждаются трупами, и сама жизнь есть не что иное, как процесс разложения в физиологическом и в метафизическом смысле.

Все проявления жестокости, власти одного человека над другим пронизаны идеологическими размышлениями. Герои Сада в перерывах между оргиями тоже философствовали, рассуждали о счастье, справедливости, красоте, религии и природе. Слово у Сада, по мнению Барта, «полностью сливается с энергией порока»¹⁰. Герои Ерофеева менее интеллектуальны и образованы, но и они находят самооправдание

⁷ Ерофеев Вик. Русские цветы зла // Ерофеев Вик. В лабиринте проклятых вопросов. С. 234.

⁸ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3 кн. М., 2001. Кн. 3. С. 48.

⁹ См.: Скоропанова И. С. Постгуманизм Виктора Ерофеева. С. 237–259.

¹⁰ Барт Р. Сад-I // Маркиз де Сад и XX век. С. 202.

своим поступкам, причем в официальной советской идеологии. Пример тому — рассказ «Девушка и смерть». Его заглавие отсылает к произведению Горького, а в тексте воспроизводится известная сталинская фраза. В 1931 г. Горький читал свою поэму-сказку Сталину и Ворошилову. После чтения Сталин написал на последней странице: «Эта штука сильнее, чем “Фауст” Гете (любовь побеждает смерть)»¹¹. Похвала Сталина наполняется идеологическим содержанием (один «гений» говорит это другому), что представлено на картине А. Н. Яр-Кравченко 1941 г.

Произведение Ерофеева деконструирует героико-романтический образ человека, реализуя сталинскую иронию. Его герой — садонекрофил, испытывающий интерес к смерти, гибели, разложению. Он любит посещать морги и кладбища. Ритуал похорон для него — источник эстетического наслаждения. Влечение к трупам дополняется садизмом, агрессией: герой жестоко убивает женщину за то, что она отказалась давать информацию о своей подруге. Похороны женщины он воспринимает как встречу с объектом своих сексуальных желаний. В его признании нет раскаяния; перспектива разоблачения придает ему ощущение собственной значимости. В повседневной жизни герой Ерофеева заурядный человек с расстроенной психикой, но в роли режиссера он самоутверждается. Отсылки к Г. Гегелю, А. Шопенгауэру и Ф. Ницше служат для него оправданием патологической склонности к тому, чтобы неприемлемое сделать приемлемым.

В мире Сорокина, как и в мире Ерофеева, отсутствует ощущение трансценденции. Большинство сорокинских произведений связаны с темой смерти, уничтожения, причем — не только героев. По ходу действия совершается убийство стиля, сюжета, языка и даже самого автора, который, по мнению П. Вайля, «растворяется в приеме»¹². Сорокина привлекает также эстетика сталинского тоталитаризма, элементы и жанры которого он часто сталкивает с другими дискурсами. Смешение художественных языков и кодов приводит к разрушению советской мифологии, стереотипов массового сознания. Так, написанный в 1992 г. роман «Сердца четырех» отсылает к одноименному фильму советской эпохи о любви. Но в произведении Сорокина представлены жестокие убийства, изнасилования, «расчлененка», канибализм, копрофилия.

¹¹ Медведев Р. А. Личная библиотека «корифей всех наук» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://russcience.euro.ru/biblio/med01vr.htm> (опубликовано: Вестн. РАН. 2001. № 3. С. 264–267).

¹² Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века // Лит. газ. 1995. № 5. С. 4.

В центре романа «Сердца четырех» — тайное общество, союз четырех, представляющих типы героев соцреализма: мальчик-пионер, одноногий старик-ветеран, олимпийская чемпионка по стрельбе и мужественный бригадир. Эти люди (Ребров, Ольга, Штаубе и Сережа) совершают магические обряды, чудовищные ритуалы, оперируя только им одним известными терминами. Членов этой группы связывают далеко не родственные отношения, хотя они ведут себя так, будто принадлежат к одной семье. Объединяющее начало настолько важно для них, что они способны отказаться от семьи, пожертвовать ради нее своими близкими и родными. Так, они убивают отчаявшихся в поисках сына родителей Сережи, после чего расчленяют тела убитых и в порядке ритуала обсасывают отрезанную головку члена отца. В новогоднюю ночь Ребров убивает свою мать, затем участники группы перемалывают части тела, выжимают из фарша всю влагу и получают субстанцию «жидкая мать». Благодаря этому действию мать вовлечена в сферу магического обряда и все четверо относятся к «жидкой матери» как к сакральной матери. Насилие, убийства, сексуальные акты, пытки и надругательства над другим человеком укрепляют в участниках группы чувство единства, их общинную связь.

Ход сюжета непредсказуем, поступками персонажей управляют одновременно спланированность и случай азартной игры: они бросают кости и действуют согласно выпадающим комбинациям. Путь, ведущий к осуществлению задуманного, таит неожиданные повороты, погони и перестрелки, насилие и смерть. Четверка вступает в схватку то с государственной властью и военной мафией, то с преступным миром. Иногда они совершают зверские пытки, а порой и сами подвергаются жестоким и унижительным процедурам. Одна из самых шокирующих сцен романа — коитус героя с мозгом героини, вскрытым циркулярной пилой. Несмотря на отвратительный характер подобных сцен, злодейства и ужасы в таком сгущенном виде воспринимаются как пародия. Как считает А. Генис, В. Сорокин, «насыщая текст ужасами, доводит “чернуху” до той концентрации, когда смерть вызывает не страх, а смех»¹³.

В историю, выстраивающуюся из жанровых клише авантюрно-го романа, триллера, постсоветского боевика, вплетаются и другие элементы, характерные для концептуалистской игры. Трогательные нарративы о блокаде и муках в сталинских лагерях воспроизводят традиции гуманизма великой русской литературы. В то же время

¹³ Генис А. Пляска смерти на костях соцреализма // Там же. 1994. № 8. С. 4.

столкновение различных стилей и типов речи, их отсылка друг к другу обнажают абсурдность готовых дискурсов. «Являясь искусным стилизатором, автор сначала достаточно точно воспроизводит стилистику, затем соединяет канон с процедурой редукции или демонстрацией семантического всплеска жестокого натурализма или абсурда»¹⁴. В данном контексте миф классической русской литературы о любви и философия страдания утрачивают объясняющую силу и становятся семантически опустошенными клише.

Изображения поробностей пыток, унижений и убийств лишены эмоциональной рефлексии, будь то садистское удовлетворение или протест, возмущение. Создаваемый Сорокиным мир населен не людьми, у которых есть душа, а некими машинами, выполняющими определенную программу. Это приводимые в действие механизмы, куклы-марионетки¹⁵.

Сорокин подвергает деконструкции традиционные концепции о человеке, согласно которым тело и душа — его разные составляющие. Но поскольку в произведении категории одушевленности и неодушевленности меняются местами, человеческое тело неотлично от предметного мира, от механической конструкции. Как и в мире Сада, смерть у Сорокина — не прерывание жизни живого существа, а лишь перевоплощение материи, преобразование формы.

Кульминацией романа становится сцена, напоминающая ритуал инициации. Преодолев всевозможные преграды, четверо добираются до цели — находят путь в секретный бункер на территории Сибири. В тайном подвале они приводят в действие обнаруженные там механизмы:

Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. За-
вращались резцы, опустились пневмо-батареи, потек жидкий фреон,
головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные
в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где
были маркированы по принципу игральных костей. Через 3 минуты
роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца
четырех остановились:

6, 2, 5, 5¹⁶.

¹⁴ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. С. 106.

¹⁵ См.: Пармонов Б. Конец стиля. СПб.; М., 1997. С. 53.

¹⁶ Сорокин В. Сердца четырех: [роман]. М., 2008. С. 253–254.

По замечанию И. П. Смирнова, «Сорокин обесмысливает идею сверхчеловеческого подвига, весьма очевидным образом полемизируя с Горьким: горящее сердце Данко, вырванное им из груди, превращается в сорокинской пародии в ледяное и мультиплицируется»¹⁷. Перед нами человеческая сущность в сгущенном, концентрированном виде — сердце четверых в форме игральной кости. Мифологический образ сердца как средоточия человека овеществляется. Сумма цифр может трактоваться как символ: девятка, согласно эзотерической традиции, является символом перехода. Однако мистерия перехода происходит только на абстрактном уровне. После возвращения в состояние проматерии преодоление физической телесности невозможно, ибо нет того, кто бы бросал игральную кость. Мир превращается в замкнутую пустоту, что автор с холодным отчаянием изображает.

Закономерен вопрос, до какой степени можно наращивать экспрессивность уродливых образов и создавать историю из элементов садизма? Несмотря на эпатажный характер прозы Ерофеева и Сорокина, актуализация проблемы зла свидетельствует об очередном кризисе гуманистической традиции. Предлагаемая писателями ее литературная констатация делает их творчество заметным явлением русской культуры конца XX — начала XXI в.

¹⁷ Смирнов И. Видимый и невидимый миру юмор Сорокина // Новая лит. карта России [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/vidimy-nevidimy/> (опубликовано: Место печати. 1997. № 10).

**МОРТАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ**

О. В. Гаврилина
Москва

Восприятие смерти в женской прозе конца XX в.

Различия мужского и женского способов мировосприятия проявляются в самых разных аспектах: они касаются и телесных переживаний, и социального взаимодействия. Казалось бы, смерть должна сглаживать эти различия, но, рассматривая произведения, написанные авторами-женщинами и авторами-мужчинами, мы приходим к другому выводу.

Восприятие смерти неодинаково в различных культурах и в разные эпохи. Например, по мнению Н. М. Габриэлян, смерть в маскулинном сознании окончательна (для многих), антибожественна, является собой отпадение от Бога и воспринимается как наказание, явление недолжное, появившееся в результате первородного греха (т.е. порчи естества), в то время как в женском, матриархатном, восприятии смерть не окончательна, божественна, естественна и представляет собой испытание, которое вознаграждается обретением мудрости¹.

Писательницы конца XX в. неоднократно обращаются к теме смерти, вводя ее в контекст различных социальных проблем и личностных переживаний. Мы остановимся на некоторых произведениях И. Полянской, С. Василенко и Т. Набатниковой, которые, объединившись в начале 1990-х гг. под условным названием «Новые амазонки», изначально позиционировали свое творчество как женское, обращенное к собственно

¹ См.: Габриэлян Н. М. Пол. Культура. Религия // Обществ. науки и современность. 1996. № 6. С. 130.

женскому мировосприятию (в отличие, например, от Л. Петрушевской, Л. Улицкой или О. Славниковой, которые заявляют о несостоятельности и неприменимости к их творчеству определения «женское»).

На страницах произведений, созданных женщинами, смерть может сопровождать героиню на протяжении всей ее жизни. Так, героиня романа И. Полянской «Прохождение тени» еще в детстве познает суть традиционно женского обряда погребения, когда однажды попадает на окраину города. Девочка замечает окоченевший труп кошки и решает предать ее земле: «Мне бы хотелось похоронить ее с почестями, ведь она, возможно, прожила трудную, полную опасностей и лишений жизнь и заслужила, чтобы ей напоследок вырыли ямку, застелили дно листьями, обложили вишневыми цветками и по-человечески забросали землю»².

Семейную жизнь своих родителей, особенно ссоры между ними, повзрослевшая героиня воспринимает через призму «поразительной симметрии двух смертей»: мужчины, который любил ее мать, и женщины, помешавшейся (она похищает девочку и увозит на окраину города) на любви к ее отцу (оба — самоубийцы). Домашние скандалы девушка сравнивает со стуком этих мужчины и женщины «в свои гробовые крышки», а разрыв объясняет тем, что их мечта о вечной любви была схвачена «окоченевшими руками двух мертвецов», поэтому «в конце концов пошла могильным прахом»³.

В творчестве Полянской ссора родителей часто сопровождается другой, более трагичной, чем гибель любовников, смертью. Это смерть ребенка. В рассказе «Куда ушел трамвай» и романе «Горизонт событий» сыновья, убежав из дома от родительских скандалов, проваливаются под лед и погибают. Их смерть заменяется эвфемизмом. Щадя чувства влюбленной девочки, взрослые говорят ей, что ее друг Юрис уехал на трамвае очень далеко. Девочка не понимает, как это возможно, и перестает задавать вопросы, когда видит фотографию на памятнике. Испугавшись ссоры в семье, она со старшей сестрой катается на трамвае. В какой-то момент к ним присоединяется Юрис и повествование приобретает нереалистичные черты: «Но наш трамвай, махая крыльями, уходил все глубже и безвозвратней в небо... Мыплыли, не задевая звезд, путь наш был устан млечным сиянием, звезды окликали друг друга... расступались, давая нам дорогу»⁴. В финале мы

² Полянская И. Прохождение тени // Полянская И. Прохождение тени: роман, рассказы. М., 1999. С. 243.

³ Там же. С. 269.

⁴ Полянская И. Куда ушел трамвай // Полянская И. Прохождение тени. С. 370.

узнаем, что младшая сестра умирает, а старшая — тяжело заболевает после этой поездки.

В романе «Горизонт событий» смерть Германа происходит при похожих обстоятельствах. Гибель сына скрывают от матери, объясняя его отсутствие долгой работой на метеорологической станции, о чем он мечтал. Если замалчивание смерти в рассказе «Куда ушел трамвай» можно объяснить гуманными соображениями, то в романе «Горизонт событий» это воспринимается как стремление родителей снять с себя вину за гибель ребенка.

Один из героев рассказа «Условность» — мальчик Саша, родившийся с синдромом Дауна. Не желая травмировать ребенка (слово «смерть» в семье под запретом), взрослые говорят ему об умерших людях как об ушедших в Дальний Магазин, где продают белых лебедей. И в финале, когда Саша рассказывает случайным попутчикам о смерти тетки и бабушки, он «несколько раз взмахнул руками, как будто собирался взлететь»⁵.

Дети знают, что такое смерть, но воспринимают ее по-своему. Именно ребенок помогает другому ребенку пережить смерть близких, найти нужные слова, в то время как взрослые смущенно отворачиваются. Они не замечают, «как ребенок утешал ребенка... когда взрослые стояли вокруг них тесным кругом, отвернувшись, показывая лишь свои усталые спины»⁶.

Вернемся к женскому восприятию смерти. В рассказе С. Василенко «За сайгаками» представлено несколько мортальных эпизодов. Два из них относятся к детству героини. Едва родившись, умирает ее брат («вдохнул в себя воздух — и умер, не выдохнув»). Этот момент героиня часто представляет себе: «Мне часто виделось, как он глотнул воздуха, а выдохнуть не может, так больно, его шлепают по спине, а воздух, как камень, застрял в горле», как будто «он чего-то испугался сильно — ни выдохнуть, ни заплакать»⁷. Вторая смерть — маленькие птенцы: «...да, я держала в руках смерть, она беззащитна, у нее тонкая голубая кожа... и она холодная... но этого холода пугаются пальцы, будто предчувствуя, будто до себя дотрагиваются — через столько-то лет, когда умрут» (с. 205). Одного из них, который был еще жив, она хотела

⁵ Полянская И. Условность // Знамя. 2003. № 1. С. 21.

⁶ Полянская И. Посланнык // Полянская И. Между Бродвеем и Пятой авеню: повести и рассказы. М., 1998. С. 46.

⁷ Василенко С. За сайгаками // Василенко С. Дурочка: роман, повесть, рассказы. М., 2000. С. 231. Далее цитаты из произведений С. Василенко даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

спасти — согреть своим теплом, но, уснув, раздавила во сне. Эта смерть впоследствии заставляет ее чувствовать себя виноватой во всех смертях.

Две другие смерти происходят почти одновременно. Саша Ладошкин, друг детства героини, сбивает в степи маленького сайгака («Желтые глаза его доверчиво смотрели на нас, им было больно, и они боялись, что мы уйдем и оставим его наедине с тем страшным и главным, что совершается с ним») (с. 232), а потом погибает сам.

Можно говорить о «телесном» опыте переживания смерти героиней. В одном из эпизодов она сравнивает вареных раков с красно-оранжевыми гробами, имеющими клешни (с. 220), и не может смотреть, как друзья разламывают их: «будто пожирала мою смердящую плоть с выпученными мертвыми зрачками» (с. 221). Позднее, стремясь избавиться от этого состояния, героиня падает «лицом в степь». Ее телесные ощущения передаются на языке, близком описанию смерти. Вначале это холод и желание согреться от тепла другого человека, как в детстве, когда она хотела согреть собой умирающего птенца, потом — «бесконечный вдох без выдоха», когда она вдыхала запах полыни (если в эпизоде смерти младшего брата этот момент представляется секундой между жизнью и смертью, то теперь речь идет о вечности). Она чувствует, что ее тело теряет границы: «...смятая полынь распрямлялась, прорастая сквозь меня...» (с. 229) В одном из неопубликованных докладов И. Л. Савкина сравнивает образ мира в представлении героини («Весь мир был кругл, огромен, черен и горяч») с маткой⁸. Действительно, эти переживания не приводят к физической смерти, напротив, героиня словно рождается заново, освобождаясь от прежних тягостных мыслей.

Героиня рассказа «Ген смерти» также сталкивается со смертью еще в детстве. Первым «вестником» несчастья становится упавшее яблоко, которое сравнивается с убитой птицей: «кровавой струйкой стекала из-под ножа тонкая кожица» (с. 287). Затем во время ракетных испытаний погибает ее отец. Маленькая Наталья, видя улыбку на лице мертвого отца, принимает все за шутку («папа нарядился мертвым»), но, оглянувшись, замечает, что плачут не только люди — «стены рыдают: такой был у них красно-черный рыдающий цвет», а в окне — «тяжелое, грузно навалившееся на стекло, рыдающее солнце» (с. 288). Осознание непоправимости события настигает ее, когда при выезде из военного городка солдаты не спрашивают пропуск у отца. «...Только тогда по-

⁸ Из доклада «Женское (и) животное в рассказе С. Василенко “За сайгаками”», прочитанного И. Л. Савкиной на конференции «Women’s Nature Writing: New Perspectives of Russian Literature» (29–30 мая 2009, Тампере, Финляндия).

няла Наталья, что папы больше нет. Без пропуска не могла ни войти в город, ни выйти из него ни одна живая душа». Именно в этот момент «поднялся шлагбаум, пропуская папу в смерть» (с. 289).

Девочка задает себе вопросы, которые определяют ее дальнейшую судьбу: «Куда девается жизнь?! Во что превращается она?! И зачем она, если уходит? И — что есть смерть? Где смерть смерти?!» (с. 290). В поисках ответа Наталья обращается и к религии, и к науке. Еще в детстве, дав себе слово «убить смерть», найти «ген смерти», о котором прочла в библиотечной брошюре, она всерьез занимается биологией — наукой о жизни. При этом сама отказывается от продолжения рода. Сначала Наталья просто боится забеременеть. «О ребенке страшно было подумать: сколько сил, времени пришлось бы отнять от работы и сколько любви от своей любви к науке пришлось бы перенести на него — все это не поддавалось вычислениям» (с. 291). А затем идет на операцию по прерыванию беременности.

Жизнь и смерть в сознании героини взаимосвязаны. Особенно остро она чувствует смерть во время беременности. Да и саму беременность Наталья воспринимает как месть той «черной силы, с которой она вздумала бороться», поэтому единственное чувство, которое она испытывает, — «ненависть к своему телу, внутри которого торжествовала свою победу и разрасталась властная неразумная сила...» (с. 294).

Смерть ребенка в результате аборта представлена как процесс, который «начинается» с самого утра. Женщины бесцельно ходят по палате, «ищут расческу», пытаясь заглушить мысль о том, «что будет через полчаса-час» (с. 309). Восприятие времени меняется. Героине кажется, что за то время, пока она переходит от дверей к окну и видит мужчину, который курит одну и ту же, «вечную», сигарету, прошло несколько часов. Круг времени разрывается, когда Наталья замечает, что мужчина ушел. Вместе с ним приходит понимание того, что должно случиться что-то страшное.

Этим страшным оказывается боль во время операции, которую она, вопреки своим ожиданиям, может перенести: «Ей ведь казалось, что боль нечеловеческой должна быть, какую и представить нельзя, ведь в ней ребенка убивали, не телесная боль должна была быть, темную душу его в ней убивали, не такая боль должна быть!» (с. 313). Но с горькой усмешкой осекает себя («такая боль — не такая!»), понимая, что больно в данный момент не ей — «сыну ее больно, которого рвут внутри ее на части». Телесные ощущения сменяются слуховыми: «...слышно даже, ушами слышно, как режут его, как картон, крак-

крак, ножки, ручки, мальчик мой», и на смену «не такой» боли приходит пустота: «Чувствовала, как заполняет ее пустота, пусто-пусто в Наталье... Наверное, это смерть и есть: все видишь, все слышишь — а пусто» (с. 314). И чем дольше после операции, тем больше «мертвого» в описании героини: «Пусто. Ее переложили на каталку, каталка громыхала, подпрыгивало ее пустое тело. Каталка, гроб, Тамара. Пустое тело бросили на кровать, накрыли простыней. Пусто» (с. 314). Находясь в беспомощности, Наталья отчетливо видит, как ее сын уходит в небытие: «А он с закрытыми глазами тихо чмокает, улыбается во сне, и светится белая попка, и все ближе, ближе подползает к нему ворчащая бездна» (с. 315). Но ничего изменить героиня уже не в силах.

В финале умирает Тамара, чья жизнь — череда бесконечных потерь. Смерть героини изображена как полет на поезде «прямо к луне (ибо была ночь), лежавшей так близко, огромно, к ее ярко-горячей, жаркой, живой и дрожащей плоти». Это путешествие завершается воротами в рай, куда Тамара и те немногие, кого она любила, вступают, будто «входят к себе домой» (с. 333).

И. Полянская в рассказе «Жизель» предпринимает попытку исследовать смерть «изнутри»: она изображает восприятие мира девушкой, которая из-за ревности решает на самоубийство. После смерти в «сознании» Яны совмещаются детали окружающего мира. Толпа людей предстает то как «заколдованный лес», то как вода: «Толпа струилась мимо нее как вода, так что она не успевала разглядеть лица людей, как ни старалась»⁹. Постепенно «деревья становились все зеленее, небо все больше прояснялось и светлело, может, какой-то стремительный циклон пронесся по городу...»¹⁰. Целью посмертного путешествия Яны становится освобождение от привязанности к Косте, но ее любовь сильнее, и Яна (финал рассказа откровенно фантастичен) забирает возлюбленного с собой: «Одним махом Костя перелетел через кладбищенскую ограду, увитую повиликой, побежал, ломая на своем пути непроходимые заросли угрюмой сирени, разбивая невидимые преграды, и успел подхватить ее на руки. Земля тут же обвалилась в опустевшую могилу, и она мгновенно заросла свирепой травой»¹¹. Финал может прочитываться и как хэппи-энд — любовь Кости спасает Яну: «Ослепшая Яна чуткими пальцами осторожно ощупывала лицо Кости, не мигая смотревшего в ее глаза, которые не видели, но это

⁹ Полянская И. Жизель // Полянская И. Прохождение тени. С. 331.

¹⁰ Там же. С. 336.

¹¹ Там же. С. 343.

было уже неважно: он никогда не покинет ее — ни в жизни, ни в смерти, ни в болезни, ни в горести, ни в любви»¹².

Рассказ Т. Набатниковой «На память» представляет собой дневник умирающей женщины — Магдалины. С одной стороны, героиня размышляет о своей судьбе, мечтает «жить так-то смело, а не умирать»¹³. С другой — предчувствует неизбежность конца. Метафорой смерти становится наводнение, увиденное Магдалиной во сне:

Я брела по пояс в море, вода и небо плотно смыкались позади меня своей темнотой, и в темноту бессильно упирались соломинки береговых огней. Я шла на свет, но остатки шторма — волны — наваливались на меня одна за другой; странные волны: со стороны берега. <...>

<...>

<...> Но волны напоздали, становились все круче, кренились и опрокидывались, и я никак не могла сквозь них продраться и вдруг поняла: ведь эти лжеутихшие волны откатывают меня назад, в море. Я не ближе, а все дальше, дальше от суши, и люди там, на берегу, стали совсем крошечными, и темнота готова уже сомкнуться с водой не только позади меня, но и впереди, и мне не справиться¹⁴.

Если героиня Набатниковой чувствует, что отдаляется от людей, то герой рассказа Полянской «Снег идет тихо-тихо», напротив, замечает отчуждение окружающих: «Они перестали смотреть ему в глаза; даже сосед, с которым целую вечность играли в шахматы, сделался занят»¹⁵. Появляется понятие «умение умирать» как признак «интеллигентности». Однако герой «умирать не умел, стеснялся заранее своего тела, которое впоследствии должно было участвовать в мерзком обряде-спектакле упрятывания его под землю, а там предстояло участвовать в отвратительном процессе растворения с землей»¹⁶. Последняя запись в дневнике Магдалины гласит: «Я жила плохо: я боялась смерти, поэтому жила вполсилы. Надо наоборот: если при жизни не страшна смерть, то не страшна становится и жизнь...»¹⁷ Герой Полянской просит у сына записную книжку, чтобы на закате жизни «записать

¹² Там же.

¹³ Набатникова Т. На память // Набатникова Т. День рождения кошки: рассказы. М., 2001. С. 202.

¹⁴ Там же. С. 192–193.

¹⁵ Полянская И. Снег идет тихо-тихо // Полянская И. Прохождение тени. С. 350.

¹⁶ Там же. С. 350–351.

¹⁷ Набатникова Т. На память // Набатникова Т. День рождения кошки. С. 205.

кое-какие мысли»¹⁸. Открыв ее после похорон, сын обнаруживает только одну запись, вынесенную в заглавие рассказа.

Вообще, смерть отца, оставляющая ощущение недосказанности, потери смысла, оказывается символичной для женской литературы. Коля, герой рассказа «Посланник», после смерти отца, часто видит один и тот же сон, в котором они играют в шахматы, и мальчик «смотрит не на доску, а на лицо отца, точно по нему пытается прочесть какую-то большую, к шахматам не относящуюся мысль, но на лице отца написано неведенье и только одна будничная забота — разменять ферзя или еще не стоит?»¹⁹.

Отношения смерти связывают судьбы матери и дочери, но здесь на передний план выходит проблема влияния матери на дочь. Будучи чрезмерным, оно так же негативно, как и отсутствие такого влияния. В рассказе Полянской «Условность» мать некогда была хранительницей родового гнезда: «В дни рождений мамы дочери с семьями являлись к ней, как вассалы»²⁰. Повествование начинается с жестокой, кощунственной фразы: «Они так желали смерти своей матери, так желали ее смерти, что она снилась им во сне...»²¹ Но по мере чтения мы понимаем, что желание смерти родному человеку (последние годы мать была прикована к постели) — это результат стремления детей прожить собственную жизнь. Диктат матери препятствует личностной самореализации дочерей, мешает им самостоятельно строить свою жизнь.

Итак, произведения И. Полянской, С. Василенко, Т. Набатниковой позволяют сделать вывод о том, что различия, свойственные патриархатному и матриархатному восприятию смерти, сохраняются и в женском письме. Смерть мужчины (часто преждевременная) предстает непоправимой и окончательной, оставляющей множество вопросов, на которые близкие не могут найти ответы. Смерть женщины — логичное завершение ее жизни (она успевает понять что-то важное) или какого-то жизненного этапа (в этом случае можно говорить о символическом телесном переживании процесса умирания, своеобразной инициации).

¹⁸ Полянская И. Снег идет тихо-тихо // Полянская И. Прохождение тени. С. 351.

¹⁹ Полянская И. Посланник // Полянская И. Между Бродвеем и Пятой авеню. С. 43.

²⁰ Полянская И. Условность // Знамя. 2003. № 1. С. 18.

²¹ Там же. С. 17.

И. А. Савкина
Тампере, Финляндия

Жизнь, смерть, вечность: животное (и) женское в рассказе С. Василенко «За сайгаками»

Цель данной статьи — рассмотреть, как взаимодействуют женское (и шире — половое, пол) и животное (и шире — природное) в рассказе С. Василенко «За сайгаками» и как соотносятся эти категории с темами жизни и смерти.

Светлана Владимировна Василенко (род. в 1956 г.) заявила о себе во время перестройки и постперестройки как автор ряда киносценариев, рассказов, романа «Дурочка» и как один из лидеров движения женщин-писательниц. Она была составительницей литературных сборников «Новые амазонки» (1991)¹, «Брызги шампанского» (2002). Этими книгами, как утверждает С. Василенко, «мы хотели доказать, что пишущая женщина в наше время — не исключение из правил, а потребность времени — само время нуждается в пишущей и творящей женщине: доказательство — это то, что нас так много, что мы идем группой, не по одиночке. Ни одно время не рождало сразу столько женщин-художников, значит, оно в нас нуждается»².

¹ См.: Василенко С. Новые амазонки изящной словесности // Брызги шампанского: сб. рассказов / [сост. С. В. Василенко]. М., 2002. С. 3–7; Она же. Новые амазонки изящной словесности (Писательницы России, Украины и Белоруссии выступили с феминистским манифестом) // Лит. учеба. 2004. № 1. С. 81–92; Улюра А. А. «Новые амазонки» как те(к)ст: женское и феминистское в русской литературе 1990-х // Русская литература. Исследования. Киев, 2008. Вып. 12. С. 291–307.

² См.: Василенко С. «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы перестроечного времени // Frauen in der Kultur: Tenden-

В литературном манифесте, предваряющем сборник женской прозы «Не помнящая зла» (1990), авторы настаивают на том, что «есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Мы вовсе не намерены отрешиваться от своего пола, а тем более извиняться за его “слабости”. Делать это так же глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы или судьбы. Свое достоинство надо сохранять, хотя бы и через принадлежность к определенному полу (а может быть, прежде всего именно через нее)»³.

В настоящее время С. Василенко пишет и (или) публикуется очень редко. В единственном большом сборнике ее прозы «Дурочка» (М., 2000) среди других произведений помещена своеобразная «животная» трилогия: рассказы «Суслик»⁴, «Хрюша»⁵ и самый ранний из них — «За сайгаками»⁶. Во всех трех совмещаются природный (животный) и гендерный дискурсы, проблемы андроцентризма и антропоцентризма, которые тесно связаны с лейтмотивными темами жизни и смерти. Природа и животные здесь не только метафоры (тропы), они — средство самоидентификации, определения героиней / автором / читателем себя как части природного мира (животного), как человека, как женщины.

Наиболее сложен самый объемный из рассказов — «За сайгаками». Его фабула такова: в будний день после солнечного затмения в полупустом ресторане сидят двенадцать человек, в том числе повествовательница с подругой Ирой. К ним за столик подсаживаются двое военных, начинается любовная игра, но тут появляется странный парень, который почему-то кажется повествовательнице знакомым. Пришедший затевает скандал, и рассказчица убегает с ним из ресторана. Молодой

zen in Mittel- und Osteurope nach der Wende. Innsbruck, 2000. S. 35–36. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Slavica Aenipontana; Bd. 9); Она же. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время) // Женщины: свобода слова и свобода творчества: сб. ст. М., 2001. С. 85 (доступно на сайте: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm).

³ От авторов // Не помнящая зла: новая жен. проза / [сост. Л. Л. Ванеева]. М., 1990. С. 3. См. также: Василенко С. «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы перестроечного времени. С. 31; Она же. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время). С. 81.

⁴ Впервые опубликован в журналах «LRS» (Paris) (1992. № 9) и «Новый мир» (1997. № 9).

⁵ Первая публикация: «Новый мир» (1997. № 9).

⁶ Впервые опубликован в «Литературной учебе» (1982. № 5) и признан лучшим рассказом года.

человек везет ее на машине в степь, где они случайно сбивают детеныша сайгака. Утром от поселковой дурочки Любы рассказчица узнает, что ее ночной спутник разбился на машине и что им был мальчик из ее детства Саша Ладошкин, которого она любила в свои шесть лет, как никого после не любила. При этом в рассказе дается и другая фабульная перспектива. Читателя предупреждают, что «где-то здесь начнется неправда, где — я и сама не знаю»⁷. И в финале предлагается другой вариант развития истории: «Из ресторана героиня ушла с Вовой (одним из офицеров). Под утро в дом приходил парень, не застал ее дома, «бросил на крыльцо сайгака и уехал.

Все, что произошло утром, — правда» (с. 237).

Рассказ, о котором идет речь, — это многослойный, многотемный и полижанровый текст, чье восприятие и интерпретация возможны на разных уровнях структуры. Повествование предельно метафорично, оно содержит множество библейских реминисценций, отступлений, ретардаций, нарративных «кружений». Тема смерти возникает уже на первых страницах, когда, вспоминая, на кого похож вошедший в ресторан молодой человек, рассказчица вспоминает птенцов, которых в детстве нашла на чердаке — два были мертвы, а третьего она случайно задавила во сне, пытаясь согреть и спасти. С апокалиптических ассоциаций начинается и сцена в ресторане. Двенадцать посетителей кажутся повествовательнице единственными, кто выжил в катастрофе, опустошившей мир. Мотивы смерти человека и человечества, жизни и вечности являются в произведении ключевыми и лейтмотивными. Я рассмотрю их только в одном аспекте: во взаимоотношениях с другим ключевым мотивом — животного и женского или, возможно, животного женского, природного и полового, который, в свою очередь, соотносится с темами памяти, вины и невинности, греха и искупления.

Один из возможных уровней прочтения связан с изображением животного и природного, которое воплощается в теле, имеет плотский характер. Мужчины и женщины в ресторане — часть естественного круговорота биологической жизни, «теплой» и гнилой, праной вечности.

Животное входит в текст через тропы, которые можно было бы обозначить как сравнения или метафоры. Они встроены друг в друга, закольцовываются, так что трудно понять, что с чем сравнивается — где объект, а где его подобие. Их, скорее, можно определить не как ме-

⁷ Василенко С. За сайгаками // Василенко С. Дурочка: роман, повесть, рассказы. М., 2000. С. 220. Далее цитаты из рассказа С. Василенко даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

тафору, а как *метаморфозу*. Это видно в упоминавшемся сравнении пришедшего в ресторан молодого человека с умершем птенцом:

Я вспомнила это, я горько нашла то, что искала: вот где я видела этот рот, и нигде больше. Но было, было что-то еще в моей памяти, тот некий камешек в потной руке, и это было вот что: там, уже на чердаке, я знала, что этот птенец похож на кого-то, что где-то видела уже этот рот. Круг замыкался, но никак не мог замкнуться (с. 205).

Можно привести и другие примеры, где животное участвует в описании человеческой жизни, которая, как и всё в природе, с одной стороны, представляет собой растянутое во времени умирание, а с другой — является частью непрерывного процесса перерождения смерти в иную жизнь:

Было полутемно, и над нами шелестели вентиляторы, словно захмелевшие и потому потерявшие способность улавливать какие-то свои хитрые волны летучие мыши, неуклюже ворочались, отбрасывая на потолок тени своих уродливых крыльев.

<...>

Окно было закрыто, и там, в обнаженной пустоте вымершего мира, качался засохший от жары вяз. Шума ветра не было слышно, и казалось, что вяз качается сам по себе в неподвижном пространстве, расшатывая сам себя, мерно качался, как качаются в горе, и в своей тупой обреченности был почему-то похож на китов, выбрасывающихся на берег (с. 206).

Вещи, деревья, люди, животные (упоминаются также змеи, рыбы, сайгаки, кошки) не просто похожи друг на друга, они неразличимы и составляют единое целое, совершающее метаморфозу. Это — природа; животная, живая, самовоспроизводящаяся плоть, «биотесто», которое и есть жизнь (и одновременно — смерть). В рассказе о повествовательнице это связано с мотивом тела, которое обладает собственной, пугающей и завораживающей витальностью. Оно не только желает, но и «мыслит». Тело — это одновременно и Я и Оно (далее в цитатах курсив мой. — И. С.):

Открытые платя приволили меня в трепет: я чувствовала невидимую работу постоянно размножающихся клеток кожи на руках, ногах, шее, груди; руки, ноги, шея и грудь были как что-то *отдельное от меня*,

независимо и самостоятельно существующее, имеющее свои, несхожие с моими мысли и желания, и беспомощно и беззащитно открытые, они вызывали во мне смутную жалость к бесполезности их жизни, не соединенной с моей, и смутное знание, что их жизнь — их неудержимое стремление к обновлению и красоте, схожее со стремлением к обновлению и красоте всей природы, — главнее и значительнее, чем моя жизнь. И потому, когда они были открыты — они управляли мною, я их боялась. И потому усмиряла свою плоть закрытыми — до подбородка — свитерами, я ходила в брюках, и плоть моя, спеленутая, молчала. А сейчас я сидела в платье, его змеиный зеленый шелк стал моей кожей, и оно чувствовало мое пока еще боязливое и смущенное тело, постепенно понимающее и чувствующее, что сегодня будет его, тела, праздник, его, тела, торжество. И я осторожно и трудно привыкала к этому чувству и к этой мысли тела (с. 207–208).

Эта витальная биосила тела и есть пол. Пол связан с природой — круговоротом жизни и смерти, холода и тепла. Пол соотнесен с телом и плотью, которые как бы персонализированы, отделены от Я повествовательницы (неясно, кто чьей частью является и как создается целое). Не ясно, кто кем (что чем) управляет. Жизнь плоти подчиняется своим законам, это вечная игра, древний ритуал, танец (движение), спаривание и деление, заданное природой:

...Вова смотрел на меня, Петр смотрел на Ирину, чтобы потом распасться на четыре — уже навсегда. И это было похоже не на придуманные людьми правила игры, а на учебный фильм о жизни амебы: вот она питается и растет, вот вытягивается ядро, вот две расходящиеся половинки ядра, перетяжка, разрыв цитоплазмы, две новые амебы — и титры: «В течение суток деление может повторяться несколько раз», — и поэтому наша беседа имела такой же древний смысл, как вытягивание ядра перед тем, как ему поделиться, и потому велась сама собой (с. 210).

Пол — теплая, темная, неконтролируемая, не зависящая от правил, придуманных людьми, стихия. Теплота и холод постоянно противопоставляются в рассказе, но не в привычной паре «жизнь и смерть». И тепло, и холод соединяются как с идеей смерти, так и с концептом бессмертия, вечности:

...холод высвечивал то, что навсегда останется: конструкция стола, стульев, вилок, ножей, конструкцию-скелет человека, а теплота, обво-

лакивающая нас, — теплота плоти, крови, страстей, смеха, мыслей — уходила в покрытые изморозью трубы вечности, тяжело копилась и превращалась в общую концентрированную теплоту — я видела две вечности. Все то главное, что было в нас, должно было уйти в безликую сконцентрированную теплоту, оставив вечным то, что в нас было неглавным: проволоку волос, череп, оскал черепа, и этот уход не был простым уходом, а был ритуалом, был танцем, в котором я, несмотря на свое всевидение, неизбежно должна была участвовать... (с. 211).

Кроме холодной вечности «конструкций» есть теплая, природная вечность, связанная с полом, плотью, которая, умирая, трансформируется в другую природную субстанцию, в другую плоть. Пол — вне рода (гендера), это не мужское или женское — это ОНО. Однако гендерный момент всё же появляется, когда речь идет о памяти; родовая память семиотизируется через слова женского рода:

Он не знал, этот парень, что я чувствовала в себе одну вещь, которую ум мой, ослепленный увиденным, никогда не знал и не чувствовал. Он не знал, этот парень, что кроме ледяной вечности конструкций и теплой вечности, шгибающей в нос крепким спрессованным потом миллиардов подмышек и пахов, есть третья вечность.

И я чувствовала через мысли свои и характер, через лицо свое и глаза, через улыбку и походку — эту вечность: в себе я хранила моих предков и бережно, как вечный плод, носила в себе. Они жили во мне, как в общежитии, каждый в своей клетушке, часто чужие и враждебные друг другу, как *свекровь и невестка*, но мне они были родные все, как *свекровь* — *бабушка*, *невестка* — *мать*, и я была будто комендантом в этом общежитии, где все жильцы родные. Я все помнила, не памятью, а собой, и так жила, будто была и будто меня не было, и неизвестно было, что мое, а что не мое, меня не хватало, чтобы постичь себя, потому что меня, одной-единственной, — не было. Так было сложно жить, но не одиноко (с. 212–213).

Таким образом, кроме холодной и теплой вечностей есть еще третья вечность, включающая социальные коннотации. Но и здесь, если быть точной, речь, скорее, идет не о социальной памяти, не о теме поколений и передачи предания, а о генетической, телесной памяти, памяти клеток, где заложена информация пола. Интересно, что умершие предки сравниваются с еще не родившимися, вызревающими в материнском теле младенцами. Родовая память — «вечный плод», она впечатана в плоть.

Стихия телесности, воплощающая пол, связана с такими чувствами, как вкус, обоняние, осязание. Осязание, касание — это всегда акт проникновения, нарушения границ, слияния. «Касание, — пишет М. Эпштейн, — есть всегда акт встречный, это пребывание на той границе, которая разделяет и одновременно соединяет двоих и которая в силу своей пограничности не может принадлежать только одному»⁸. Говоря о таких чувствах, как осязание, вкус и обоняние, исследователь ссылается на «Никомахову этику» Аристотеля, где осязание, а также обоняние и вкус — это низшие чувства, чреватые моральными извращениями: «Благоразумие и распущенность связаны с такими удовольствиями, которые общи и людям и остальным животным, а потому представляются низменными и скотскими. Это осязание и вкус. <...> Итак, распущенность проявляется в связи с тем чувством, которое, более чем другие, является общим всем живым существам, и ее с полным правом можно считать достойной порицания, потому что она присутствует в нас не постольку, поскольку мы люди, а постольку, поскольку мы животные. Наслаждаться такими чувствами, т. е. иметь к ним исключительное пристрастие, — значит жить по-скотски»⁹.

Эти слова Аристотеля точно описывают то, что происходит в рассказе С. Василенко, но с одной важной поправкой: мир, изображенный писательницей, — вне иерархий. В теплом животном мире плоти, пола отсутствует система уровней, в нем нет морали и нет стыда. Есть только направление желаний и круговорот, неотвратимость деления, творения тепла, «теплой вечности», жизни как неизбежного биопроцесса:

И я вся без остатка превращалась в тело, бесстыдное, до озноба жаждущее, ум мой пытался противиться этому, но был уже чужой мне, и тело, жадно рассасывающее его, как гнойник, грозящий ему гибелью, из расслабленно-чувственного постепенно становилось тупо-осмысленным, как взгляд зверя, оно осознало себя и не верило еще этому, и потому тяжело и пристально наблюдало в себе рождавшуюся цель, *осязаемую, обоняемую, сладко-мучительную, дремучую*, оно смутно помнило, что именно так ощущало оно себя миллиарды лет назад, будучи клеткой, только что появившейся из неживой материи, именно так изнемогала клетка от одиночества и, готовая одновременно и к смерти,

⁸ Эпштейн М. *Философия тела* // Эпштейн М. *Философия тела*; Тульчинский Г. *Тело свободы*. СПб., 2006. С. 25.

⁹ Цит. по: Эпштейн М. *Философия тела*. С. 22.

и к счастью, — разорвалась пополам, запомнив навечно тот миг, подарив память о нем моему телу (с. 219).

Когда появляется молодой человек, желание плоти перенаправляется:

Но странно: *тело мое хотело* остаться с Вовой (Вова был смугл, а белая, неспособная к загару кожа парня мне, как и всем людям, выросшим на песчаных берегах больших рек, казалась чем-то неприличным и чужим), а саму *меня тянуло* уйти с парнем. Может, оттого, что с Вовой все казалось ясным и угнетало, как бег на месте, а с этим, с этим, даже имени его не знаю, все было неизвестно, как и то, чем закончится наш побег. Мы должны были убежать с ним.

<...>

Я взглянула на него, и он все понял. Мы понимали друг друга, как молчаливые звери. <...> ...Движения были четкими — тело было умным без ума; оно, увидевшее цель, напряглось и собралось, как умное тело зверя, и все совершалось независимо от меня, как то бывает в снах (с. 219–220).

На каком-то уровне в сцене бегства продолжается всё та же древняя игра, в которой ключевую роль играют касания и запахи. Но плотского, телесного тепла в этой игре не хватает. И эта нехватка порождает постоянно нарастающее желание, превращающееся во все убыстряющееся движение, погоню; хотение превращается в охоту:

Я спросила его, куда мы едем. Только словами можно было сейчас скрыть то, что не в состоянии *было скрывать тело*. И тогда ему на помощь пришли слова. Ясные и простые, они были фальшью и обманом, все во мне было фальшью и обманом, потому что мне было плевать, куда и зачем мы едем. Все во мне пыталось скрыть меня, и я не знала, для чего я так скрываюсь в себе, будто скрываю неведомо что, а не простую мысль: греться, греться, только б согреться.

— За сайгаками, — сказал парень.

<...> И так же слова «за сайгаками» пятились и пятились от моего сознания, пока я не привыкла к ним, без конца повторяя их про себя, не вдумываясь в их смысл, потому что мне было холодно и у *меня было одно желание — согреться, и моя дрожь, и беспрестанное повторение двух бессмысленных слов совпали, желание назвало себя*. Слова перестали быть посторонними и не мешали мне ждать, когда я наконец расстегну

его рубаху и всем телом прильну к нему. Ожидание было мучительным, оттого что эта сцена до головокружения навязчиво прокручивалась у меня в голове, но именно из-за навязчивости она обрела конкретность, и ожидание стало радостным: я будто увидела парня там, далеко, и мы приближались друг к другу, и ожидание было оправданным, как было оправданно то, что автомобиль мчался как сумасшедший, — между нами была дорога, и мы мчались друг к другу как сумасшедшие, скоростью сокращая расстояние и ожидание (с. 226–227).

Желание назвало себя; оно — плотское, животное, половое, но не сексуальное. Героиня не стремится к соитию с безымянным парнем (как мы узнаем позже, его зовут Саша Ладошкин), она хочет соединиться с ним как-то иначе. Но герой отказывается совершать ритуал, отказывается от амебообразного слияния и деления, и тогда пол возвращается в природу. Женское становится собственно природным, героиня — «матерью-сырой землей»: ее тело заполняется семенем полыни. Весь мир становится чревом, плотью, телом, маткой. Вернее, глагол «становится» здесь не вполне точен, потому что так было *всегда*. Женщина, женское становятся частью вечной метаморфозы и превращаются в «тотемную» змею. Это превращение в землю или змею возможно, потому что человек (женщина) не «как земля», не «как животное», а она и есть земля, она — животное. Плотское делает ее частью подвижной, теплой, «гнилой» вечности, где нет верха и низа, горизонтали и вертикали, где отсутствуют структура и иерархия.

Описанное выше можно проинтерпретировать в терминах из ранней работы Ю. Кристевой «Революция поэтического языка». В ней исследовательница вводит понятие *генотекста*, который является выражением *семиотического* (долингвистического, довербального), основанного на памяти о телесно-эротическом слиянии с матерью, в *символическом порядке* — дискурсивной практике, авторизированной именем Отца¹⁰. Именно это неартикулированное семиотическое в «генотексте» С. Василенко и есть стихия пола, обозначенного вне рода (гендера) — ОНО, но все же непосредственно в нарративе связанного со стихией женского:

Я упала, как подкошенная, будто никогда не умела стоять и ходить, будто внезапно растаяли мои ледяные ноги. Я упала лицом в степь

¹⁰ Kristeva J. La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris, 1974.

и вдыхала садняще-горький запах полыни, *был один бесконечный вдох без выдоха, пустота моего тела заполнялась полынной горечью*, и я медленно оттаивала, и спину мне прожигало чем-то горячим насквозь; *смятая полынь распрямлялась, прорастая сквозь меня*, и я корчилась от боли, и повернулась лицом к небу — и ослепла, меня ослепили горячие звезды, они жгли меня, как солнце, как тысячи раскаленных осколков разбившегося там, в черном небе, солнца, и оттуда с неба, вместе с жаром шел чистый и пронзительный запах: звезды пахли полынью.

И все перевернулось: я лежала в черной небесной степи, и *сквозь меня прорастали звезды*, а с земли шел одуряющий запах полыни. Весь мир был кругл, огромен, черен и горяч, весь мир пропах полынью. *Мир уничтожал меня и прорастал сквозь ненужное и тающее мое тело, чтобы оно слилось с ним, как змеи, суслики, ящерицы*, и я берегла только глаза, еще не зная зачем.

Я заслонила глаза рукой, и мое размягченное *тело с налипшей рыбьей чешуей утончилось и удлинилось и начало свертываться медленно в кольца, спасая мою голову — глаза! глаза! — и кольца обрели тяжесть и упругость. Я будто рождалась заново из земли и полыни, трудно, медленно сознавая свою связь с землей, и свою отделенность от нее*, и превосходство свое над слепым миром, ибо имела глаза. Медленно покачиваясь, *тянулась вверх из колец голова, и невозможно было оторваться совсем от земли, и невозможно было прорасти сквозь небо, стремительно убежавшее от моих приближавшихся к нему глаз...* (с. 229–230).

Пол — это животное (но живот — это древнерусский синоним жизни), он вне иерархий и оценок, вне артикулированного символического порядка. В данном контексте пол связан с идеей *жизнеспирити* и *смертежизни*, т.е. бесконечного круговорота смертей и возрождений, составляющих теплую, «гнилую» вечность.

Вместе с тем на другом семантическом уровне рассказ можно прочитать иначе — с помощью бинарных оппозиций и оценочных категорий. Это представлено, например, в статье Ю. Н. Серго, которая актуализирует в произведении сюжет отношений тела и души. По мнению исследовательницы, тело героини, живущее жизнью коллективного бессознательного, где преобладает стратегия обмана, оказывается более мощной, древней и подавляющей силой, чем душа, которая изображается как дитя, нечто слабое, уязвимое, то, что тело должно защищать. Тело испытывает жалость к душе, как к другому, но попытка сближения оказывается гибелью для души. Умершие птенцы, убитый сайгак-детеныш и погибший Саша — символы раздавленной жаляю-

щим телом души. Это вызывает в сознании героини чувство вины, но не покаяния, потому что вина связывается с телом и ощущается как неизбежность, как рок и как крест¹¹.

Такая трактовка возможна, но она выпрямляет рассказ, потому что речь в нем, как я пыталась показать, идет не о теле, а о поле — категории гораздо более сложной и многозначной.

Проблема выхода за пределы пола коррелирует с идеей времени и смерти. Вне пола в произведении С. Василенко — дети и праведники. То и другое соединяются в Саше. С Сашей связаны темы младенчества, детства, невинности (он похож на птенца, у него «редкие волосы и ярко-розовая, как у младенца, кожа», «младенчески-розовая кожа») (с. 215) и праведности («его белые глаза со зрачками. Глаза праведника») (с. 229). С ним соотносится и тема «спасителя», неоднократно возникающая в рассказе. Саша также напоминает героине брата-близнеца, который умер сразу после рождения.

Итак, мотив невинности (младенчества) тут же связывается с темой смерти. Остаться младенцем — значит отказаться от пола, от жизни, т. е. умереть. И все младенцы в рассказе — жертвы: умирает птенец, умирает вдохнув и не выдохнув в момент рождения брат-близнец, умирает сбитый сайгачонок, погибает Саша.

Пол — это потеря невинности, но пол — это животное, а живот — это жизнь. Уберечься от пола (спасти) можно только в смерть, только жертвоприношением. Человеческое связано с травмой потери невинности, жертвоприношения. Когда герои рассказа несутся за сайгаками, животные уподобляются людям: сайгаки бежали, словно «золотозадые манекенщицы» (с. 231).

«Животному смерть и смертность не могут быть поставлены “в укор и в характеристику”, поскольку животное не борется сознательно со смертью, а значит, и не может быть ею побеждаемо», — рассуждает, отталкиваясь от философа Вл. Соловьева, Г. Тульчинский¹².

Чистота, спасение, искупление возможны только через жертву. Правда, в рассказе есть образ ребенка, который не умирает, но и не те-

¹¹ См.: *Серго Ю. Н.* «Не помнящая зла...»: культура вины, дискурс признания и стратегии женского письма в творчестве русских писательниц конца XX — начала XXI веков // Современная русская литература: пробл. изучения и преподавания: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 202; *То же* // Дергачевские чтения — 2004: Рус. лит.: национ. развит. и регион. особенности: материалы междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2006. С. 305.

¹² *Тульчинский Г.* Тело свободы // Эпштейн М. Философия тела; Тульчинский Г. Тело свободы. С. 225.

ряет невинность, не становится взрослым, не обретает пол. Это дурочка по имени Любовь:

Ей было уже двадцать пять, но лицо, тупое и бессмысленное, было навсегда пятнадцатилетним. Ее распирало от не нужной никому плоти. <...> В ней не было глупости, в ней просто осталось все, что в нас было в детстве (с. 234).

Она одна узнает Сашу Ладوشкина, узнает Спасителя. Ясно акцентированная тема Спасителя позволяет интерпретировать произведение через библейские и евангельские реминисценции (история Христа и Магдалины).

Однако проблема именно в том, что нет окончательных решений, что текст соткан из противоречий. Рассказ С. Василенко — образец «писания телом», по Э. Сиксу¹³, или семиотического пространства, генотекста (в терминах Ю. Кристевой), где логика дезавуирована. Артикулированное семиотическое — это пишущее тело, животное женское, *природное*, но творящее *культуру*; смертное, но и вечное.

¹³ См.: Сиксу Э. Хохот Медузы // Гендерные исслед. 1999. № 3. С. 71–89.

Ганна Улюра
Киев

Другая-Такая-же:
смерть матери в работе воспоминания
(на материале русской женской прозы)

«Le Corps-à-corps avec la mère» — так в оригинале называется одно из наиболее известных исследований Люс Иригарей (Иригарэ) об отношениях матери и дочери. Это название предполагает как минимум две трактовки: «В объятиях матери» и «В схватке с матерью». Абсолютное большинство сюжетов «дочь–мать» в новейшей русской женской прозе — это описание невротических процессов, возникающих между обозначенными Иригарей жестами объятия и противоборства, которые на поверку оказываются одним и тем же действием.

Отчуждение дочерей-героинь от матерей в новейшей женской прозе (в основном именно эти персонажи реализуют право голоса; взгляд с позиции «мать–дочь» — явление более редкое) воспринимаются как отчуждение того, что им принадлежит, и одновременно того, кем они являются на самом деле. Эти отношения суть отношения мести: у женщины, бывшей когда-то беззащитным ребенком, что-то отняли, и теперь она требует компенсировать эту потерю. Материнский опыт, доступный дочери, — это всегда опыт Другого (the (m)other), по остроумной формуле Э. Гросс¹. Мать в мире героини женской прозы репрезентирована как жесткая система внутренних предписаний

¹ Gross E. A. Jacques Lacan: A Feminist Introduction. London; New York, 1990. P. 32.

и как тревога, которые вынуждают дочь изыскивать «опосредованные» пути общения с другими людьми. Один из таких «посредников» наряду с гипер- или гипотрофией эмоций (на уровне нарратива мы имеем дело со сниженным или педалированным пафосом) — интеграция / обособление воспоминания.

Воспоминание в сюжетах о воспроизводстве материнства для женщины-прозаика — элемент очень значимый (в том числе и в повествовательном плане), поскольку память всегда включена в освоение мира, в котором героине предстоит научиться быть женщиной и матерью. Память о матери есть условие «преображения» женского персонажа классического произведения в действующий субъект феминной альтернативы. Действие, о котором в этом случае идет речь, касается в первую очередь сферы языка и говорения: озвученное воспоминание в женском тексте создает дискурс, адресованный в идеале самой себе, а в плане горизонтов ожидания — читательнице, имеющей общий с рассказчицей опыт или способной его вообразить.

Здесь следует обозначить специфику телесной памяти, как ее определял П. Рикёр по шкале «рефлексивность — внутримировость». Телесная память актуализируется так же, как и все модальные привычки, и зависит от ощущений привычного / необычного, но при этом обращена прежде всего к вторичной памяти, связанной с волевым припоминанием². Именно с памятью событийного тела в сюжетах о матери соотносится опыт травмы, при этом речь идет о травматическом опыте «отсроченной» памяти. В отношении нарративных конструкций важно отметить следующее: линейное повествование в таком тексте претендует на воссоздание прошлого (опыт Другого для героини женской прозы — такая же исходная данность, как опыт «я»), тогда как ретроспекция предстает в качестве *системной реконструкции воспоминания*. Эту реконструкцию воспоминания мы и рассмотрим.

Для начала исследователь может обратиться к парным текстам одних и тех же авторов, развивающих сюжет «дочь–мать», в обоих случаях биографически мотивированных. Одно из сочинений в этих парах — линейное повествование, хронологически и причинно-следственно организованное. Второе — отчужденная «репортажная картинка» из настоящего (я говорю о времени персонажа, конечно), которая должна объяснить, мотивировать и дешифровать нынеш-

² Рикёр П. Память, история, забвение / пер. с фр. И.И. Блауберг и др. М., 2004. С. 67–68.

нее положение вещей посредством многочисленных флешбэков в детство / юность героини-дочери. Первая пара: «Предлагаемые обстоятельства» и «Прохождение тени» Ирины Полянской. Развод родителей, спровоцированный изменой матери, который переживает девочка-подросток в «Предлагаемых обстоятельствах», вернется в виде воспоминания к взрослой героине «Прохождение тени». Актуализированное, оно должно помочь ей решить проблемы — очевидно, невротического плана — на уровне реконструкции травмы; в конце концов так и происходит. Вторая пара: «Мне сорок лет» и «Визит нестарой дамы» Марии Арбатовой. Проблемные отношения девочки-инвалида с эгоцентричной матерью, разыгрывающей экзальтированный сценарий «отдать ребенка в люди» вместо ожидаемой дочерью материнской заботы, — один из авантюрных (с точки зрения производства нарратива) сюжетов автобиографического романа Арбатовой. Момент «непосредственного» переживания конфликта соотносится с «перформативной» задачей автобиографии. Эта же история, но уже как воспоминание главной героини, возникнет в истории супружеской измены из «Визита нестарой дамы». Здесь эти экскурсы в прошлое «кастрирующей» матери должны обозначить причины и следствия инфляции мужского в современной культуре, а попутно — объяснить, почему рассказчице изменил «задавленный» муж; поставленная задача будет по ходу романа решена. Истории из прошлого в первом, линейном, повествовании акцентируют свою семантическую функцию, во втором, ретроспективном, — прагматическую. В итоге разница между этими подходами — это разница пассивного воспоминания, реализованного как эмоция / чувство, и активного припоминания, которое есть не что иное, как поиск объекта. Избегать превращения памяти в критику во втором случае, очевидно, нельзя. Впрочем, наиболее интересные изменения происходят с сюжетом «дочки-матери» в версии Полянской и Арбатовой именно на повествовательном уровне. Нехронологический ход сюжета, противопоставленный хронологии фабулы, в этих образцах женской прозы приводит к тому, что повествовательное «минувшее» и «настоящее» не возникают из последовательности «когда-то» и «теперь».

Композиционная ретроспекция в сюжетах о смерти матери — а точнее, возвратно-поступательное движение нарратива (по ритму оно совпадает с «продвижением-возвращением», присущим акту чтения) — в женской прозе это, очевидно, один из способов структурировать последовательность на уровне повествования: фиксация прошед-

шего превращает его в способ памяти. Но наиболее функциональным этот подход оказывается в типологических для женской прозы процессах придания нарративной структуры опыту в целом (жизненно-му, повседневному, реальному, априорному и, наконец, внутреннему женскому опыту). В этом смысле ретроспективные элементы близки предложенному Ж. Делёзом понятию образа-движения³, которое есть адекватный способ изобразить / отразить время. История, рассказанная «дочерью» в актуальном художественном времени, тормозится воспоминаниями героини — этот момент в итоге обозначает в тексте появление времени как такового и, следовательно, обозначает и дихотомию «настоящее-прошедшее». Между тем «тормозящие» ретроспекции маркируют в сюжете «дочь–мать» еще одну крайне важную для этого мотива женской прозы функцию: они обозначают прерывание опыта (опыта материнства как женской топи, кроме прочего) через декомпозицию непрерывности чтения / восприятия.

Программный в этом отношении рассказ М. Вишневецкой «Увидеть дерево» начинается с заявки на детективную интригу. Саша приезжает в бюро ритуальных услуг, чтобы забрать прах матери (героине предстоит организация похорон), и обнаруживает, что пропали и сам прах, и квитанция, по которой он должен быть получен. На протяжении нескольких часов женщина, вспоминая преимущественно экстремальные моменты прошлого, пытается понять, кому выгодно причинить ей эту боль (первым под подозрение попадает бывший муж, благополучно живущий в новой семье). Постепенно воспоминания героини о своей жизни переходят в воспоминания о «проблемной» матери и не менее проблемной дочери Жене (именно она выкрала прах бабушки).

Память живущих о мертвых — протоформа любого воспоминания, как и культуры памяти в целом. Смерть становится тем первичным опытом различения прошлого и настоящего, который необходим для возникновения воспоминания. Героиня Вишневецкой, как видим, использует вполне легитимный повод для того, чтобы вспомнить мать. В то же время похищение праха матери нарушает ее планы, связанные с церемонией похорон и распланированными поминками. Таким образом, приватная память об умершей лишается механизма, при помощи которого она могла бы перейти в социальную сферу мемориально-го; она замыкается на реконструированных отношениях «дочь–мать»,

³ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2: Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004.

проявляясь как травма задержанной памяти. В процессе сюжета Саша концентрируется на своих несчастьях (неблагодарная дочь, изменщик-муж, холодная мать, которую не похоронить по-людски). Окружение героини, в том числе и то, которому предстоит выслушать ее жалобы, превращается в индустрию свидетельств. Потребность быть услышанной и отсутствие идеального слушателя, способного разделить с героиней ее воспоминания на правах общности, приводят к тому, что Саша, воссоздавая в памяти жизнь умершей матери, не различает «то-о-чем-вспоминает» и «ту-кто-вспоминает». Уверенность, что память о матери связывает субъекта памяти (Сашу) с вещами, уже не существующими как вещи, безусловно, ложная:

Господи, что же теперь, ей в Одессу с цветочками ездить и по парку разбрасывать — как обезумевшей Офелии? Должно быть, и это входило в дурацкий, в иезуитский мамин план!⁴

Между тем именно это противоречие должен разрешить поступок внучки, которая выкрала прах бабушки и развеяла его в Одессе. Подростком Женя недолго жила с бабкой, но душевной близости между ними, как и у Жени с Сашей, не было. Отношения с бабкой определяются, а отчасти и подменяются отношениями с матерью:

«Не хамить! Матери не хамят!» — «Значит, ты бабушке не хамишь, да? Ты ей только дерзишь? Ты ее всего-навсего с говном смешиваешь...» (с. 95);

Совсем как маленькая Женька: «Отойди, я не для тебя плачу», — на бабкины утешения. — «Для кого же мой чижик плачет?» — «Для нее!» — и крохотным пальчиком, и двумя настырными глазками — в Сашу (с. 105).

Тем не менее именно Женя припоминает, что с Одессой связан самый счастливый период жизни бабушки — роман с Авангардом Васильевичем, который женился на бабушкиной двоюродной сестре (в таком исходе любовных отношений Саша видит еще одно доказательство неспособности матери к любви). Бабка хотела, чтобы ее прах был развеян над Лонжероном, и внучка выполняет ее желание. При

⁴ Вишневецкая М. Вышел месяц из тумана...: повести и рассказы. М., 1999. С. 114. Далее цитаты из рассказа «Увидеть дерево» даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

этом мотивы Женьки далеки от тоски живых по умершим. Смерть бабушки предоставляет ей последнее доказательство теории о «пришедших» и «проходящих»: себя и бабуку она относит к последней группе. Неспособность испытать любовь и увидеть красоту (см. название рассказа), унаследованную молодой женщиной от старой, девушка связывает с ощущением быстротечности бытия: «...как не замечаешь мебели, если тебе в этой комнате ночевать всего одну ночь...» (с. 112).

Свое место в этой схеме находит и Саша, увидевшая в собственных любовных и педагогических неудачах отзвук «проходящей» судьбы матери. Девочка (Саша из воспоминаний) воспринимает себя как «я» материнской фантазии и в результате становится им. (Стоит обратить внимание на замечание психологов пола о том, что мальчика обучают быть маскулинным на более сознательном уровне, чем девочку — женственной: женская идентификация происходит преимущественно «за счет» матери⁵.) Ср.:

...как говорила ей в детстве мама-покойница: больше поплачешь, меньше пописаешь. Говорила трехлетней рыдающей девочке, обеими ручонками ловившей ее ускользящий подол!.. Спустя целую жизнь, когда подол этот стал просто тряпкой, — мама никогда ничего не выбрасывала, бедным не отдавала, складировала, — Саша увидела на полу ее ванной что-то застиранное, но в детстве — пестрое, и, еще до конца не узнав, ребрами почувствовала пустоту, а потом под ними стало жутковато, обморочно и сладко... (с. 103).

Впервые эта мысль пришла Саше, когда Женьке было года четыре: что у них с Женькой теперь один на двоих генератор, вырабатывающий радость жизни, что-то вроде общего сердца сиамских близнецов. И это открытие ее тогда почти не испугало. Однако сейчас, когда мучительное разделение их тел и судеб, по сути, было уже завершено, Саша с пробуксовывающей, хлюпающей тоской ощущала, что источник когда-то жившей в ней радости навсегда утрачен... (с. 96).

Фантазии о единстве матери и дочери в рассказе Вишневецкой касаются того промежутка времени, когда мать идентифицирует себя с телом маленькой дочери. Эта идентификация «работает» исключи-

⁵ Клецина И.С. Психология гендерных отношений: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. СПб., 2004; Она же. Психология гендерных отношений: теория и практика. СПб., 2004. С. 63–64.

тельно с травмой и на травму. «Унаследованная» женственность становится способом, при помощи которого героиня рассказа «Увидеть дерево» усваивает материнскую мотивацию и соответствующее ей материнское поведение. Речь у Вишневецкой идет и о деконструкции представления о материнском инстинкте, который сам по себе должен обеспечить проявление материнских способностей. Работа скорби в рассказе сводится к воссозданию «забытой» идентичности, но к воссозданию не через воспоминание, а через формы действия. Героиня повторяет жизнь матери, не осознавая, что именно она «копирует». Более того, эти удвоения — акты не припоминания, а *забывания*. Благодаря работе воспоминания, связанной с образом внучки, дочь не вспоминает прошлое матери, а узнает его. И такое узнанное прошлое отчуждает субъектный опыт умершей матери. Ее опыт — Другой как отсутствующий (он разнится с тем, что явлено) и Другой как предшествующий (он разнится с тем, что явлено сейчас).

Материнские фантазии о женственности составляют большую часть воспоминаний о матери, инициированных ее смертью, в повести И. Васильковой «Садовница». Во вводной части и в конце повести мать героини — женщина семидесяти с небольшим лет, живущая в загородном доме в окружении благодарных растений и с неблагодарной дочерью. То, что матери на момент рассказа давно нет в живых, будет озвучено один раз в середине текста. Информация о смерти матери актуализируется в сообщении о том, что героиня унаследовала от нее крестик с бирюзой, который передается в их семье от женщины к женщине. Это украшение станет в материнском сюжете «Садовницы» своего рода потлачем в обмене «дар — прощение»: «...прабабкина магия ко мне не перешла, и крестик серебряный с бирюзовой эмалью не помогал. Надо было искать что-то самостоятельно»⁶.

Каждое появление матери в «Садовнице» сопровождается адъективом со значением «красивый». Она привлекательная женщина (героиня очень похожа на мать, но если мать — красавица, то молодая женщина — неженственная и некрасивая), ее профессия (домохозяйка) распространяется исключительно на то, чтобы «делать красоту» из обычных бытовых дел (мать прекрасно шьет, вышивает, вяжет и т. д.), ее хобби — ландшафтный и интерьерный дизайн. Любое действие матери восхищает окружающих; она безупречная хозяйка, са-

⁶ Василькова И. Садовница: повесть // Новый мир. 2007. № 7. С. 65. Далее цитаты из повести «Садовница» даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

довница, жена. Единственная область, в которой мать терпит неудачу, — воспитание детей. По мнению дочери, источник провала состоит в замороженности идей (ложной) красоты, при этом «магия красоты» в равной мере касается обеих женщин. Вот несколько цитат из ретроспективных фрагментов повести:

Он идеален, мамин дом... Но меня мучает избыточность этой красоты (с. 43).

Я всегда знала, что я «дрянь такая», потому что родилась другой и ничего не могла с этим поделать (с. 45).

Наверное, ты хотела научить меня быть красивой, но ничего не получалось (с. 51).

Да, так и говорили соседки — мать одевает ее, как куклу.
Ну конечно — ты считала меня абсолютно неженственной.
Или, может, у тебя в детстве не было кукол (с. 50).

Подвенечное платье, которое ты сшила, получилось прекрасным — в нем я выглядела хрупкой и элегантной, как фарфоровая статуэтка. <...> Но какая разница — я же знала, что ты на свадьбе все равно красивее меня (с. 58–59).

Чтобы соответствовать представлениям о красивой женщине, дочь записывается на танцы, учится шить и готовить, берет уроки музыки, но всё без видимых успехов. Следствием этих конформистских акций становятся протестное увлечение дочери-подростка фехтованием и математикой (неженское дело), кукольным театром (несерьезное дело), поступление на геологический факультет и последующие изматывающие экспедиции. Все эти действия, направленные матерью или инициированные героиней, подпадают под категорию манипулирования телом. Героиня-рассказчица реализует *опыт дистанцирования* не столько от тела, сколько от предшествующей идентичности. Манипуляцию телом напоминает в «Садовнице» процесс припоминания: любая работа воспоминания в художественном мире Васильковой есть влияние, она всегда приводит к асимметрии субъекта и объекта действия.

Изучая женскую психологию, Х. Дойч обозначила многочисленные способы индивидуализации, которые девочка-подросток реализует в попытке избежать власти матери. Критика матери в этих

процессах соотносится с идеализацией другой женщины-матери, проекция в отношениях «дочь–мать» сводится к расщеплению на хорошие и плохие аспекты объекта (мать становится плохой, а запрещенная ею деятельность — хорошей). Основная цель дочери в период «сепарации» — как можно сильнее отличаться от матери. Между тем эта негативная идентификация (быть не такой, как Она) создает искусственные границы личности. Любое упоминание о матери в таком контексте отражает эмоциональную амбивалентность дочери: старшая женщина предстает как знак инфантильной зависимости, а вместе с тем молодая женщина воспринимает себя как материнскую копию. Не менее значимо и то, что ощущения матери в этих процессах подобны переживаниям дочери.

Героиня Васильковой, юная девушка из воспоминаний или зрелая женщина актуального художественного времени, не способна воспринять себя как обособленного от матери человека. Ее переживания материнской тирании — не ненависть-расплата, а хаос. Идеализированный образ отца, общность интересов означают в «Садовнице» лишь то, что желания и мотивы отца героиня воспринимает как отличные от собственных и годные для рационализации. Каждый ошибочный шаг матери в воспитании дочери объясняется компенсаторным слиянием их жизненных сценариев: девочку наряжают как куклу — у матери не было счастливого детства, когда она бы могла поиграться в куклы; мать препятствует поступлению дочери на геологический факультет — она ожидает, что дочь тоже будет филологом; ребенка, лишенного способностей, принуждают заниматься музыкой — у матери в детстве не было пианино; девочку против ее воли приучают к домашней работе — мать в детстве была освобождена от заботы о доме, и ей пришлось наверстывать это в зрелом возрасте и т. п.

Способность старшей женщины регрессировать в ситуацию «игнорированных» потребностей детства и в психологическое состояние своего давнего опыта соотносится с всё более глубоким погружением дочери-рассказчицы в воспоминания о матери. Способность к регрессу такого рода представляется основой для материнства: материнский опыт женщины сформирован историей ее собственного детства, которая со временем приобретает статус независимой психологической реальности. Но в «Садовнице» именно способность к регрессу не позволяет материнству обеих женщин состояться. Память дочери о матери не отсылает к опыту прошлого — напротив, минувший опыт отношений с ней тщательно вписан в нынешнюю жизнь рассказчицы. Она связывает с матерью свой страх бессилия:

*«Ну, посмотри на свои штаны! И в кого ты у меня такая кулема?»
Женщины смеются. Я заливаюсь краской и вдруг понимаю, что в свои
немолодые годы чувствую себя проитрафившейся девочкой.
Может, она специально держит меня в тонусе? (с. 54).*

Но от нее же ожидает уникальной приспособленности к жертвенности. Разрешается этот фантазм в образе бабушки и относится к механизмам идеализации другой женщины-матери.

В отличие от матери бабка в «Садовнице» — существо, готовое к материнству. Это не «достоверный» человек, а манифестация идеального материнского образа. Она мягкая, неконфликтная, трудолюбивая, изобретательная в воспитании. Большая часть воспоминаний о бабушке — это рассказы об увлекательных прогулках-путешествиях с маленькими внуками. Бабка — верующая, религиозная (эти черты рассказчица приписывает своему отцу — убежденному атеисту и коммунисту). Очевидно, что конфронтация между матерью и бабушкой укоренена в расщеплении объекта и избежать ее невозможно:

Тем временем умерла бабушка — ты очень намучилась с ней в последний год. Рак отравил токсинами организм, и если в начале болезни она со счастливой улыбкой говорила — скорее бы домой, домой, к Богу, то ближе к концу не узнавала тебя и со страхом в глазах кричала:
— Уберите от меня эту чужую! (с. 62).

Не случайно о смерти бабки героиня сообщает в главе «Крестьянские корни», посвященной саду. Мать купила участок за городом и, трудясь на нем, начала приходить в себя после смерти сына:

Ты получила наконец свое маленькое королевство, где не столько царил идеальный порядок, сколько действовали магические силы (с. 63).

«Садовница» (отчасти и «Увидеть дерево») разворачивает семантически прозрачную аналогию между воспитанием и садоводством: их объединяет сочетание практических забот с надеждами на волшебные-мистические результаты. Подобная символика характерна и для рассказа «Т.И.Н. (опыт сада)» из книги «Опыты» Вишневецкой. Пожилая бездетная преподавательница Т.И.Н. нанимается на лето гувернанткой к маленькой Даше. Каждый день старая и маленькая женщины, живущие на даче, наблюдают, как меняются и умирают растения в саду. Таким образом они достигают полной гармонии в непростых

сначала отношениях, и это беспокоит мать Даши, чье место узурпировала Т.И.Н. С началом осени гувернантку увольняют. Цветение и умирание сада героиня «Опыта» метонимически связывает с работой памяти, скорее даже — с работой забывания:

А все-таки этот сад у нас с Дашкой был. Я думаю, только стареющие женщины и совсем маленькие девочки в слове «был» могут слышать «есть». Для всех остальных жизнь — это бурная, порожистая река, берега все время меняются, слева и справа то и дело являются новые виды... А то, что вытекает эта река из сада и возвращается в тот же сад, люди не понимают, вернее сказать, не помнят⁷.

«Все остальные», о которых размышляет Т.И.Н., — это прежде всего мать девочки. Идея забывания, реализованная в образе сада, олицетворяющего преемственность материнства, тождественна негативной идентификации дочери из «Садовницы»: слиться с кем угодно и с чем угодно, но не с матерью, демонстрируя при этом независимость от нее и базовую с ней идентификацию. В современной женской прозе аналогия садоводства и воспитания коррелирует с механизмами соперничества, более того — соотносится с другой женской фигурой, которая заменяет материнскую или претендует на эту замену. Мы имеем дело с инверсией (это связано со стратегиями женского письма) одного из исходных топосов Большой литературы.

Молодая женщина, вспоминая мать в повести Васильковой, фиксирует ее негативные и позитивные черты, отвергает ее или идеализирует. Но важнее то, что воспоминания эти продуцирует взрослая женщина, сама уже ставшая матерью и осознающая свое аналогичное умершей поведение. Влияние матери на рассказчицу «Садовницы» сильно еще и потому, что это влияние «*матери внутри матери*»⁸. Пример — единственная озвученная «взрослая» ссора. Она воспринимается как происходящая в актуальном художественном времени, хотя читатель уже проинформирован о смерти старшей женщины. Кроме того, эта сцена — повод к тому, чтобы дочь могла развернуть систему воспоминаний, которые послужат аргументом в ее пользу (своего рода экспозиция).

⁷ Вишневецкая М. Из книги «Опыты» // Знамя. 2001. № 12. С. 80.

⁸ Балзам Р. Мать внутри матери: [пер. с англ.] // Журнал практ. психологии и психоанализа. 2005. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://psyjournal.ru/psyjournal/articles/detail.php?ID=2885>. Загл. с экрана.

Пятнадцатилетний внук (сын дочери) поздно вернулся с подростковых дачных посиделок, бабка заперла дверь на ключ. Мать мальчика, которая никогда раньше не перечила старшей женщине,пустила его в дом. Обратимся еще раз к отношениям «мать–дочь» в интерпретации Дойч. Ситуацию появления ребенка у дочери психоаналитик рассматривает как триумф молодой матери над собственной матерью. Это отражение не столько смены поколений, сколько особенностей восприятия матерью своего ребенка: если ее ребенок — лучший из детей (а это для нее, безусловно, так), то его мать — наилучшая мать. Впрочем, за описанной сценой в «Садовнице» стоит не только обозначенное Дойч оправданное или воображенное сомнение «новой» матери в педагогических способностях «предшественницы». Умершая мать в повести Васильковой тоже когда-то была матерью сына, но ее сложный характер стал причиной того, что мальчик ушел из дома, а затем погиб в армии. Молодая женщина защищает ребенка от старшей, которая своего сына потеряла. Отсюда чувство вины:

Я съезживалась, хотя вина перед тобой была невольной — у меня рос сын, а у тебя его не стало... (с. 61).

Больше всего я жалею, что у меня нет дочери. Я знала бы, чем с ней поделиться. Ведь теперь даже прабабкин крестик некому оставить (с. 66).

Именно этот «дачный» конфликт, а не смерть матери, становится кульминацией в отношениях двух женщин. Здесь представлен параллелизм между прощением и наказанием (это касается и матери, и дочери), ведь *прощение* и *наказание* прерывают цепь взаимных провинностей и грехов. Воспоминания дочери в «Садовнице» призваны отразить тот парадокс прощения, когда покаяние способно отделить субъект от его действий и его вины.

Описанные Вишневецкой и Васильковой способы организации памяти в отношениях «дочь–мать» представляются успешными, если речь идет о репрезентации дочерней идентичности, требующей соотношения исключительно с самой собой⁹. Между тем уже элемент времени (дихотомия «минувшее — длящееся»), связанный с работой

⁹ См.: Немзер А. Дочки-матери: О двух повестях, напечатанных под одной журнальной обложкой // Время новостей. 2007. № 145. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2007/145/10/184895.html>. Загл. с экрана.

воспоминания, обозначает эту чаемую самоидентичность субъекта как утопичную. Речь идет о (не)способности обрести свободу путем отрицания себя и о прощении собственного бытия, которое женщины-дочери в силах получить через саму инаковость смоделированного Другого. Об этой инаковости писал Э. Левинас, представляя диалог, в котором Другой нас освобождает¹⁰.

В рассказе И. Поволоцкой «Разновразие. Собрание пестрых глав» старуха в больнице пытается вспомнить и выстроить линейно историю своей жизни; ее путаный монолог не столько передает «звукоспись» устной речи, сколько фиксирует состояние измененного сознания — очевидно, это предсмертная исповедь, если не бред. Линейной истории, понятно, не получается: героине припоминаются какие-то разрозненные фрагменты из детства, поверья и побасенки до-революционной крестьянской жизни, истории из жизни поденщицы и т. п. Рассказчица декларирует этот рассказ о прошлом как историю о своих двух мужьях, исчезающих из рассказа, впрочем, уже ко второму абзацу. Единственная четкая фигура из прошлого — мать героини.

Рано умершая Маланья осталась для дочери идеалом женственности, который та пыталась (тщетно) воплотить и который подчинял все ее желания и устремления:

И опять сплю не сплю и по взгорку с мамой Маланьей иду, и платье мамино шуршит по траве сухой. Гляжу — и у меня такое же — мамино платье. А тут и в церкви зазвонили, весело так звонят: бом! дили-дили!¹¹

Это общее с матерью платье в полусне-полубреде дочери (в большом рассказе сцена повторена дважды) обозначает подвижные границы целостного «я» героини: характеристики мамы Маланьи включены в «я» на правах равноценной части, тогда как собственно характеристики «я» спроецированы вовне (в том числе и на историю умершей матери). Переход от наслаждения от единения с матерью к ужасу перед ее могуществом и властью («бом!») здесь происходит почти мгновенно, но он четко обозначен модификацией повествовательных структур — тип нарратива меняется соответственно со сказового на (авто)биографический.

¹⁰ Левинас Э. От существования к существующему // Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное / пер. И. С. Вдовиной, Б. В. Дубина. М.; СПб., 2000. С. 59–60.

¹¹ Поволоцкая И. Разновразие. Собрание пестрых глав // Новый мир. 1997. № 11. С. 70.

Воспоминание как процесс, в котором измененное сознание рассказчицы не различает субъект и действие, позволяет ей регрессировать к отношениям «младенец–мать». Опыт отношений с матерью для героини Поволоцкой — память об уникальной, неповторимой близости с другим человеком, недоступной ей, кроме прочего, в гетеросексуальных эротических / брачных отношениях. Ее регрессивный монолог («регресс» происходит в том числе и на уровне выразительных средств: от поэтизмов и усложненного синтаксиса — к междометиям и имитациям разговорной речи) есть попытка этот опыт близости воспроизвести. «Повторно» слитая с матерью старуха из рассказа Поволоцкой не осознает, от кого реально в актуальном времени монолога и во времени припоминания исходит ощущение опасности и фрустрации. А между тем отношения «дочь–мать» становятся моделью для всех коммуникативных межличностных ожиданий героини «Разновразия». История, которую она нам пытается рассказать и которую рассказать не может (буквально), — это история короткого и неудачного брака родителей (муж Маланью бьет и изводит, она в отместку ему гуляет с другими) и история смерти матери (Маланья погибает в результате несчастного случая на ярмарке, произошедшего по вине ее любовника Приама). Смерть матери — это сюжет, служащий пояснением и продолжением тех отношений с мужьями, которые пытается вспомнить рассказчица и которые ей вспомнить не удастся. Так же как «я» младенца неотъемлемо от «я» матери, единственной возможной автобиографией исповедующейся героини оказывается припомненная / воображенная биография ее матери.

Несмотря на то что в основу воспоминаний героинь названных произведений положены мемориальные мотивы (дочери вспоминают умерших матерей), в отличие от «спонтанных» воспоминаний о матери, скажем, у старухи из «Разновразия», воспоминания дочери из «Садовницы» и «Увидеть дерево» — волевой целенаправленный акт, в случае прозы Вишневецкой еще и подтвержденный социальными институциями памяти. Во всех трех текстах мы имеем дело с самоанализом, при этом мотивы для воспоминания у героини Васильковой глобальные: налицо сознательное противостояние забыванию. Забывание, конечно, не ограничивается негативными коннотациями, это не просто препятствие в попытках найти утраченное. Оно важно и как условие разрушения травматических знаков минувшего, разрушения при помощи времени. В российской женской прозе (по крайней мере в «дочернем» ее варианте) забывание предстает в роли прощения, объединяя акт вины и ее последствия. В конце концов, только забывание на роль прощения здесь и претендует.

Связанную с прощением работу воспоминания, которую «самостоятельно» исполняет героиня «Садовницы», автор передоверяет не продуцирующей воспоминания героине-дочери, а внучке. Уже во вводной части «Увидеть дерево» внучка и бабушка становятся идентичными символами для обозначения особенного (исключительного) положения главной героини, которое та связывает с потенциалом своего взаимодействия с молодой и старой женщинами. Речь идет о вертикальном семейном контексте, в котором замещены смерть и рождение. Саша, не обнаружив праха матери, начинает скандалить в конторе ритуальных услуг, и охранник бьет ее дубинкой:

Вдруг поняв, что ее, Сашеньку, которую в эти недели жалели и любили так, как жалели и любили один-единственный раз в ее жизни, много-много лет назад, когда она носила Женьку, — ее огрели по ногам дубинкой: с е й ч а с, е е, с к о р б я щ у ю... (с. 88).

Рождение дочери и смерть матери объединены здесь не только на правах переломных этапов жизни, состояний перехода. (Аналогичны сетования героини Васильковой об отсутствии дочери, которая не унаследует бабушкин крестик.) Тождественность этих актов в «Увидеть дерево» обозначает что-то наподобие двойного переходного обряда: подобно тому как в рождении новый статус приобретает и новорожденный, и роженица, в смерти новый статус сообщается и умершей, и осиротевшей. Точно так героиня романа О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» на своей свадьбе будет вспоминать похороны бабушки, потому что ее беременный живот напомнит ей траурный портрет в овальной рамке, который несла дочь-подросток в погребальной процессии. Боль, которую переживает Саша от удара дубинкой в рассказе Вишневецкой, означает момент «окончательной» смерти матери (ее тело утрачено безвозвратно) и продлевает боль родовую. Момент этой боли совпадает в рассказе с моментом появления внучки, пока что на правах имени для новорожденной — Женя. Обратим внимание: умершая мать героини остается неназванной на всем протяжении рассказа. Героиня пытается вспомнить имя матери, но называет свое имя и имя своей дочери.

Представленная в произведениях Васильковой и Вишневецкой схема «бабушка-дочь-внучка» свидетельствует в пользу очевидного тезиса: то, как женщина воспитывает своего ребенка, зависит от того, каким был ее собственный дочерний опыт. Девочка взрослеет, идентифицируется с матерью, и это со временем должно «произвести» из нее мать. Та-

кова модель цикличного воспроизводства материнства. Именно структура полной доэдипальной семьи (мать + дочь и мать одновременно + дочь) в женской прозе проблематизирует тот тип преемственности, при котором женщину воспитывает женщина (что-то в духе палиндрома В–А–В). Но принцип внутренней обратимости для представленной системы «субъект–субъект» (где бабушка V_1 равна внучке V_2) действует исключительно по отношению к той женщине (А), которая продуцирует воспоминание и соответствующую невротическому воспоминанию последовательность «обвинение — прощение». История отношений старшей женщины с новой диадой «мать–дочь» в случаях «Садовницы» и «Увидеть дерево» — своего рода внутренний нарратив: образ «предшествующей» матери оживает не в реальных историях, а в проекциях и переносах дочери. А внучка становится той межой, за которой дистанцируются мать и дочь. Такая структура семьи соотносится не только с работой памяти, но и с дискурсом прощения, поскольку здесь проявляются виновный, сообщающий о своей вине, и жертва, способная эту вину простить. Впрочем, одна из сторон доэдипальной семьи (умершая мать), которая в ходе невротической интриги должна принять на себя роль виновного, — преимущественно «молчаливый партнер». Таким образом, главной проблемой героини-дочери становится не озвучить мысль «я тебя прощаю» (почти такой репликой заканчиваются тексты Васильковой и Вишневецкой), а осознать, можно ли простить того, кто не признал себя виновным, можно ли претендовать на прощение, не будучи виновным, и можно ли простить саму себя. В последнем случае разница между прощением и признанием вины снимается полностью. В конце концов, именно такой и предстает мотивация воспоминаний об умершей матери в женской прозе — отделить виновного от вины.

Т. Косслетт в свое время предположила, что женская автобиография не способна целиком отразить субъектность матери благодаря включению ее истории в автонарратив дочери¹². Н. Чодороу, исследуя механизмы воспроизводства материнства, приводит слова своей коллеги А. Балинг: «Любовь матери — почти совершенная копия любви к матери»¹³. Но за этой поэтической максимой, как и за допущением Косслетт, стоит жесткое представление об общности травмы в любом варианте отношений дочери и матери. Осознание того, что мать —

¹² Introduction // *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods* / ed. by T. Cosslett, C. Lury, P. Summerfield. London; New York, 2000. P. 6.

¹³ Чодороу Н. Воспроизводство материнства: Психоанализ и социология гендера: пер. с англ. М., 2006. С. 86.

автономный человек, интересы и желания которого не ограничиваются «незаменимым» ребенком, не снимает нарастающей потребности дочери в материнской любви, которая всегда есть потребность идентификации. Героини женской прозы, вспоминая матерей, создают образ децентрированного субъекта, для которого собственная женская идентичность предстает как фикция, нуждающаяся в опоре на «развенчанный» материнский образ, «остранненное» материнское тело. Поводом для рассказа о матери в современной женской прозе становится ее смерть, а не рождение ребенка, т.е. становление дочери матерью. Это знаково уже само по себе. Тема материнских манифестаций привлекает женщину-прозаика только при наличии сильных нарушений. Размышления о матери и воспроизводстве материнства — это проблема из области «где и как начинается наш опыт Другого?». Обращение к материнской фигуре через работу воспоминания должно указывать на промежуточное поле референции между индивидуальной и коллективной памятью (и соответствующим опытом). Дочь определенно атрибутирует память умершей матери, изменяя тем самым дистанцию между собой и ней, между собой и дочерью следующего поколения. Вспоминать в женской прозе — это значит сближаться, ощущать себя ближе к Другой, точно Такой-же женщине. В рефлексии стратегий отчуждения и тождества женщины-прозаики разыгрывают, собственно говоря, сюжет о достоверности «я». Отсюда исходит и базовое для русской женской прозы представление об общности травмы в любом из вариантов «вертикальных» женских сообществ.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Аверин Б. В. 240
Аверинцев С. С. 128, 147–148, 291
Аверченко А. Т. 214
Авсоний 289
Агапкина Т. А. 170
Агсев С. И. 32, 36–37
Агрэфений, архимандрит 27
Адрианова-Перетц В. П. 20
Азадовский К. М. 320
Азадовский М. К. 154, 158
Айзенберг Р. 10
Айхенвальд Ю. И. 233
Акутагава Р. 54
Александр Ярославич Невский 286
Алексеев Н. Ф. 338–339, 346
Алексеевский М. Д. 154, 161
Аллен С. 47, 49
Алмазов Б. Н. 292
Алнэс И. 44
Амири А. П. 104
Амусин М. Ф. 282
Андерсен Х. К. 236
Анисимова Е. Е. 104
Анненский И. Ф. 93
Антипатр Сидонский 287
Арбатова М. И. 401
Аристотель 393
Аронсон Э. 113
Арсений Каллуда 26
Арсений Суханов 27–29
Арутюнова Н. Д. 107, 113
Арутюнян С. М. 265
Арчимачева М. Ю. 98
- Арьес Ф. 10
Асадов Э. А. 287
Ассев Н. Н. 103
Аскольдов С. А. 361–362
Астахова А. М. 154
Ахипкин Д. Н. 333
Ахматова А. А. 242–256
Ахундов М. Д. 142
- Бабаянц А. 12
Бабель И. Э. 219
Багдасарян В. Э. 15
Багрицкий Э. Г. 86
Базби Г. 179
Байбурин А. К. 157
Байрон Дж. Г. 286, 292
Баиф Ж. А. де 287, 288
Бак Я. 116
Балашова А. Ф. 156
Балзам Р. 409
Балинг А. 414
Бальзак О. де 76
Банкова Т. Н. 111
Баранов А. Н. 114
Барков И. С. 289, 344
Бар-Селла З. 314
Барсов Е. В. 154
Барт Р. 82, 103, 334, 356, 370, 371
Баткин А. М. 311
Батюшков К. Н. 286, 289, 291, 292
Бахтин М. М. 11, 129–130, 132, 134, 141, 143, 146, 147, 148, 249, 331
Безродный М. В. 212

* В данный перечень не вошли имена собирателей фольклора и их информантов.

- Бейлин П. Е. 86, 87
 Беккет С. 53
 Беликова Е. В. 281
 Беллок Х. 287
 Белоброва О. А. 20
 Беляев А. Р. 357
 Беранже П.-Ж. 292
 Берг М. Ю. 374
 Берг Р. 44
 Бердяев Н. А. 14, 52
 Беренджер Т. 275
 Бержанер С. 287
 Бернс Р. 287, 290
 Бернштам Т. А. 123
 Беспрозванный В. Г. 259
 Бетеа Д. 319–320
 Биллинг Г. 44
 Бильдт К. 44
 Биркхэд Э. 173, 174
 Бирс А. 179
 Бицилли П. М. 9
 Блаватская Е. П. 176
 Бланк К. 241
 Бланшо М. 11, 369, 370
 Блауберг И. И. 400
 Блок А. А. 237, 263, 304
 Блэквуд Э. 176, 178, 179
 Бодлер Ш. 90
 Бодрийяр Ж. 10, 198, 363
 Божич-Шейич Р. 259
 Бокарев А. С. 264
 Боккаччо Дж. 219
 Боровиков С. 212–213
 Брагинская Н. В. 280
 Брайнин В. Б. 292
 Брама Э. 179
 Брандес Г. 52
 Брехт Б. 69–77
 Брик О. М. 103
 Брод М. 52
 Бродский И. А. 70, 261, 262, 265–273, 288, 290, 305, 306–322, 331–337
 Брох Г. 52
 Брэдли М. З. 178
 Брюсов В. Я. 262, 289
 Бубер М. 82
 Булгаков М. А. 191
 Бунин И. А. 46, 289
 Бурдьё П. 147
 Быков Д. А. 131
 Вагинов К. К. 300–301, 304
 Вагнер Н. П. 176
 Вайль П. Л. 372
 Вайсглас И. 287
 Валери П. 52, 53
 Валлери-Рядо Р. 87
 Ванеева А. Л. 388
 Варава В. В. 12
 Варгас Льоса М. 49
 Василенко С. В. 379, 381–384, 387–398
 Василькова И. С. 405–410, 412–414
 Вася Обоменов (Гончаров В. В.) 131
 Ватерлоо С. 179
 Вахитов Р. Р. 259
 Вацуро В. Э. 173
 Введенский А. И. 300–305
 Вдовина И. С. 411
 Веденяпин Д. Ю. 90–96
 Вели О. 289
 Венский Е. 287
 Вийон Ф. 286
 Викри У. 41, 45
 Вирсен К. Д. аф 42, 50, 53
 Витте Г. 354
 Вишев И. В. 15
 Вишневецкая М. А. 402–405, 408–410, 412–414
 Власова М. Н. 155
 Вольтер 286
 Воронцов С. В. 32
 Воронцова С. С. 153
 Ворошилов К. Е. 372
 Вулф В. 52
 Вяземский П. А. 286, 287
 Габриэлян Н. М. 379
 Гагара Василий (Яковлев) 20
 Газданов Г. И. 220–230
 Галич А. А. 81, 85, 288
 Галчинский К. И. 309–310, 311
 Гамсун К. 43, 48
 Гандлевский С. М. 257–264
 Гарди (Харди) Т. 52
 Гарсиа Маркес Г. 277
 Гаспаров М. Л. 260, 339, 343

- Гауптман Г. 42
Гачев Г. Д. 285
Геккельс Й. 48
Гегель Г. В. Ф. 372
Генис А. А. 373
Генри Лайон Олди (Олди Г. Л.) 201–208
Гераклит Эфесский 96
Герцен А. И. 361
Гёте И. В. фон 49
Гиллис Дж. 278
Гинзбург А. И. 314
Гинзбург А. Я. 291
Гиро П. 90
Гиршман М. М. 259, 264
Говард Г. 49
Гоголь Н. В. 226
Голдблюм Дж. 275
Голованов И. А. 161
Головин Е. В. 204
Голоднов А. В. 104
Голсуорси Дж. 46, 50
Голубев Г. Н. 87
Голубцова М. А. 23–24
Гомер 49
Гонгора Л. де 290
Гордин Я. А. 316, 317
Горелик П. З. 318
Горобец Б. С. 89
Горький М. 357, 358–359, 372
Гофман Э. Т. А. 174, 324, 325–326
Грамши А. 147
Грасс Г. 49
Граф А. 14
Грей Т. 290, 313
Грибосдов А. С. 289
Григорий Богослов 290
Григорьев О. Е. 287
Григорьева Н. Я. 304
Грифус А. 289
Гришков А. М. 15
Грищенко А. И. 344
Гродская Г. 91
Громов Д. 203
Громова А. 163
Гросс Э. 399
Грудинина Н. И. 316
Губерман И. М. 290
Губский Е. Ф. 12
Гудзенко С. П. 287
Гумилёв Н. С. 242, 256
Гура А. В. 125, 163, 268
Гуревич А. Я. 116
Гуревич П. С. 11
Гуро Е. Г. 90
Гэй М. 275
Даль В. И. 167
Данилевский Г. П. 175
Данн Д. У. 178
Данте 49
Дар Д. Я. 316, 317
Дарчиева М. В. 98
Дашевский Г. 91, 93
Делёз Ж. 146, 402
Делледа Г. 52
Дельвиг А. А. 288, 290
Демичев А. В. 12
Демичев А. В. 233
Демкова Н. С. 340, 355
Демькин В. 288
Демьянов П. А. 39
Державин Г. Р. 290, 291
Деснос Р. 286
Джеймс Г. 52
Джойс Дж. 52, 55–68
Джонсон Б. 286, 291
Дзадзарони П. 292
Диккенс Ч. 177
Дитятковский Г. И. 269
Дмитриев И. И. 287, 288, 292
Добровольская В. Е. 40
Довлатов С. Д. 214–215, 260
Дойл А. К. 176, 177
Дойч Х. 406, 410
Долюгов С. О. 20
Долюпят Е. 191–200
Долежел Л. 61
Доманский Ю. В. 16
Донн Дж. 286, 322
Достоевский Ф. М. 263, 303
Дробленкова Н. Ф. 340, 355
Дроздовский Г. 290
Друк В. Я. 291
Друскин Я. С. 301
Дубин Б. В. 411
Дугин А. Г. 326

- Душечкина Е. В. 174
 Дэмрх И. 11
 Дэмрх Э. 11
 Дюлларт Х. 290
 Дюма А. 360
 Дюркгейм Э. 14
- Евзлин М. 96
 Евтушенко Е. А. 292
 Егазаров А. 100
 Екатерина II 175
 Елисеев Н. А. 318
 Еремина В. И. 155, 158
 Ерофеев Вик. Вал. 369–372, 375
 Ефименкова Б. Б. 162–163, 165, 169, 170
 Ефимий Монах 26
 Ефремов Г. 91
 Ефремов М. О. 131
- Жекулин В. И. 155
 Желиховская В. П. 176
 Жемчужников А. М. 292
 Жигульский К. 141, 145
 Жириновский В. В. 114
 Жирмунский В. М. 243
 Жолковский А. К. 90, 216, 218
 Жуковский В. А. 290, 308, 311
- Заболотный Д. К. 87
 Заболотский Н. А. 300, 301
 Завалишина К. Г. 167
 Закс Н. 54
 Зализняк А. А. 111
 Зиновьев В. П. 155
 Золя Э. 42, 52, 53
 Зосима, диакон 27
 Зуева Т. В. 162
 Зюганов Г. А. 112
- Ибсен Г. 42
 Ивашова А. 153
 Иган Д. 290
 Игнатий (Брянчанинов) 166, 168, 338
 Игумен Даниил 22, 27
 Измозик В. С. 85
 Иккю С. 54
 Ильф И. А. 211–212
 Ильясова С. В. 104
- Илюкович А. М. 42, 47, 48, 50, 51, 53, 54
 Иоанн Дамаскин 168
 Иона Маленький 27
 Ионова М. 91, 92, 96
 Иригарей (Иригарэ) Л. 399
 Исаева Л. В. 104
 Истомин Ф. М. 155, 165
 Исупов К. Г. 7–8, 12, 365
- Йейтс У. Б. 43
 Йенсен Й. 52
- Кавабата Я. 54
 Казак В. 11, 13
 Каздан Л. 274–282
 Калинина А. Ф. 259, 261, 262
 Каллимах 286
 Кальдерон П. 303
 Камильянова Ю. М. 259, 262
 Камю А. 69, 70
 Карамзин Н. М. 290
 Карасёв Л. В. 231, 239
 Караулов Ю. Н. 114
 Кардуччи Дж. 51
 Карион Истомин 341
 Карлфельдт Э. А. 41–46, 50, 54
 Карпова С. 45–46
 Кастенбаум Р. 10
 Кафка Ф. 51, 69, 323, 327
 Кацис Л. Ф. 300
 Квазимодо С. 287
 Кеведо Ф. де 286, 288, 289, 290
 Кёненен М. 314
 Керуак Дж. 281
 Кибальник С. А. 226
 Киньяр П. 124
 Киплинг Р. 48, 289
 Кирилла Скифопольский 22
 Киссель В. 13
 Кихней Л. Г. 242–243, 251
 Клайн Дж. 314
 Клайн К. Д. 275
 Клейст Г. фон 17
 Клемен К. 9
 Клещина И. С. 404
 Клоуз Г. 275
 Ковалевский С. А. 98
 Коган П. Д. 86

- Кожин В. В. 45
Козенко А. 42
Козицкая Е. А. 254
Колкова Н. А. 153
Коллинз У. 177
Колумбус С. 288
Кольбер Ж.-Б. 359–360
Кольридж С. Т. 289
Коменский Я. А. 341
Конрад Дж. 52
Коробейников Трифон 22–25, 27
Корона В. В. 255
Косарев А. Ф. 142
Косслетт Т. 414
Костырко С. П. 192
Костюков Л. 91
Кохановский Я. 289
Коховский В. 287
Кочетков А. С. 292
Красильников Р. А. 15, 16, 357
Красников Г. Н. 292
Крейдлин Г. Е. 104
Кривулин В. Б. 316, 317
Кристева Ю. 395, 398
Кропивницкий Е. А. 288
Круглова Ю. Г. 164
Крылов А. А. 288
Крылов И. А. 287
Кувшинов О. 291
Куев К. 340
Кузмин М. А. 290, 342–343
Кузнецов С. А. 272
Кузнецов С. В. 289
Кузнецова Е. 42
Кулаковский Ю. А. 9
Кулешов А. Г. 40
Кулик И. А. 301
Кулле С. Л. 287
Куллэ В. А. 307, 318
Купер Дж. 100
Кэван К. 317
Кюблер-Росс Э. 10
Кюхельбекер В. К. 291
- Лавкрафт Г. 179
Лаврин А. 11
Лагерлёф С. 42–44, 54
Ладыженский О. 203
- Лазарев Л. 82
Лафонтен Ж. де 287
Ле Фаню Дж. III. 177
Лебина Н. Б. 85, 86
Левинас Э. 411
Леви-Стросс К. 90, 111
Левкиевская Е. Е. 157, 170
Левонтина И. Б. 111
Лейбсон В. И. 341
Лейдерман Н. А. 371
Ленин В. И. 114
Лесонид Тарентский 286, 288
Лермонтов М. Ю. 287, 292
Лессинг Д. 48
Летов С. Ф. 352
Леффлёр Л. 44
Лившиц В. А. 218
Линдербург М. А. 246
Линская Э. А. 320
Линкольн А. 113
Липавский А. С. 301
Липовецкий М. Н. 371
Липскеров Д. М. 356–367
Лисицына Т. А. 153
Лифшиц Е. М. 88–89
Лихачев Д. С. 130, 132, 145, 146, 186
Логау Ф. фон 287
Ломоносов М. В. 286, 290
Лонгфелло Г. У. 320–322
Лондон Дж. 70, 282
Лосев А. В. 217–218, 313, 316, 318
Лотман М. Ю. 311, 312
Лотман Ю. М. 12, 220, 243, 299, 312
Лоуренс Д. Г. 52
Лоцилов И. Е. 304
Лукьянов Иоанн 19–20, 21, 23–29
Львов Н. А. 286
Льюис М. Г. 174
Лэнг Э. 177
Ляпунов С. М. 165
- Магомедова Д. М. 243
Майкапар А. Е. 76
Майков А. Н. 288
Майоров Н. П. 261
Майринк Г. 324, 326
Максева В. Н. 167
Маковский М. М. 99

- Малоян З. 261
 Манделштам О. Э. 261, 317
 Манн Т. 43
 Марамзин В. Р. 314
 Маркиз де Сад 70, 369–371, 374
 Маркиш Ш. П. 319
 Маркузе Г. 145, 146
 Марсель Г. 69
 Марченко Т. В. 54
 Маршак С. Я. 341
 Мастерс Э. А. 289
 Матвеев И. В. 34
 Матвеева Н. А. 34
 Матияш А. 127
 Матяш Д. В. 12
 Махо Т. 10
 Махов А. Е. 138
 Махфуз Н. 48
 Маяковский В. В. 103, 341–342
 Мёбиус Х. 173
 Медведев Р. А. 372
 Мейлах М. Б. 303
 Мелвилл Г. 281
 Меллеагр Гадарский 286
 Мелетинский Е. М. 201–202
 Мелихов А. 112
 Мельников Н. Г. 234
 Мечников И. И. 8
 Микеланджело Буонарроти 289
 Мильтон Дж. 290
 Минаев Д. Д. 288
 Мисима Ю. 17
 Михайлов М. М. 158
 Мишуткина И. И. 153
 Моммзен Т. 51
 Мопассан Г. де 226
 Мордовцева Т. В. 12
 Моррис Ч. 15
 Мур Т. 287
 Мухамедьянов С. А. 153
 Мэтьюрин Ч. Р. 174

 Набатникова Т. А. 379, 385–386
 Набоков В. В. 199, 231–241, 258, 261, 262
 Назаретян А. П. 15
 Недоброво Н. В. 256
 Нейфельд И. 9
 Некрасов Н. А. 299

 Немзер А. С. 410
 Немировский А. И. 124
 Ненарокова М. Р. 76
 Нерваль Ж. де 286
 Николаев М. И. 331
 Николаев С. Г. 312
 Ницше Ф. 301, 372
 Нобель А. 45–47, 53
 Новиков Л. А. 92

 Огарёв Н. П. 292
 Оден У. Х. 322
 Ознобишин Д. П. 294
 Олди Г. Л. (Генри Лайон Олди) 201–208
 Ольховский В. С. 97
 Ольшевская Л. А. 19, 20
 Орбелиани Г. 292
 Орел В. Е. 267, 268
 Орехов Б. В. 259, 262
 Орицкий Ю. Б. 345
 Осаму Д. 54
 Осипов Н. 9
 Островский А. Н. 357, 362

 Павел Диакон 290
 Павич М. 287
 Павликовская-Ясножевская М. 288
 Павлов И. П. 89
 Палмер Ф. 61
 Панарин С. А. 112
 Панченко А. М. 131, 186
 Паперно И. 14
 Пармонов Б. М. 374
 Пас О. 48
 Пастернак Б. Л. 54
 Пелевин В. О. 357
 Пентикайнен Ю. 363
 Перс С.-Ж. 53
 Петрарка Ф. 288
 Петренко Е. В. 293
 Петров Е. П. 211–212
 Петрушанская Е. М. 332–333
 Петрушевская Л. С. 380
 Пигин А. В. 26
 Пирогова Ю. К. 104
 Пирс Ч. 103
 Пицман В. 288
 Платон 276, 287

- Платонов А. П. 69, 191, 192
Плуцер-Сарно А. 95
Плэйс М. К. 275
По Э. А. 177, 226
Поволоцкая И. И. 411–412
Подгацкая И. Ю. 260
Позняков Василий 23–25, 27
Полухина В. П. 307
Полянская И. Н. 379, 380–381, 384–386, 401
Пономарева Г. В. 104
Понтано Дж. 289
Поньрко Н. В. 186
Попов М. И. 289
Постнов О. Г. 12
Потебня А. А. 162
Потье Э. 291
Пратканис Э. Р. 113
Преображенский С. Ю. 92
Пригов Д. А. 338–355
Прокопович Ф. 287
Прокофьев Н. И. 27
Пронин В. А. 281
Проп В. Я. 145, 207, 211
Проскурин С. Г. 339
Проскурина Е. Н. 222, 224, 225
Пруст М. 52
Прыжов И. Г. 157
Пугачев О. С. 15
Путилов Б. Н. 156
Путин В. В. 114
Пушкин А. С. 49, 211, 212, 213, 262, 286, 287, 290, 291, 304, 333
Пушкин В. А. 288
Пшерва-Тетмайер К. 310, 311
- Рабби Лёв 323
Радищев А. Н. 17
Ражнятович Ж. 124
Разова И. И. 158
Ратайчак-Капусцинская З. 307, 308, 309
Рейган Р. 274
Реймонт В. 51
Рем В. 9
Ремарк Э. М. 69
Ренье А. де 286, 289
Рерих Н. К. 179
Решетников М. 9
Решетова А. А. 20
Рикёр П. 400
Риальке Р. М. 52
Риордан Дж. 98
Родионова А. Е. 259
Родченко А. М. 103
Розанов В. В. 82, 179
Розенблат А. М. 93
Роллан Р. 42
Ронсар П. 286, 288
Рубина Д. И. 323–327
Рыбников П. Н. 156
Рысев К. Ф. 288, 291, 292
Рымарь Н. Т. 224
Рязанцев С. 9, 11
- Савва Освященный 21–22
Савельева Л. В. 341
Савкина И. А. 382
Самудьо А. 286
Сапгир Г. В. 341
Сарамаго Ж. 48–49
Сартр Ж.-П. 69, 70, 74
Сафонова И. И. 38
Седакова О. А. 156
Сёдерблум Н. 44, 45
Седулий Скотт 292
Сейлз Дж. 275
Сейп Д. 44
Сейферт Я. 48, 51
Села К. Х. 48
Селиванова Л. А. 123
Семёнов А. 131
Семёнов Г. С. 316, 317
Семенова В. И. 98
Семенова С. Г. 233
Семикина Ю. Г. 12–13
Сервантес М. де 290
Серго Ю. Н. 396–397
Сиксу Э. 398
Силантьев И. В. 244
Силланпяя Ф. Э. 52
Сильвестр (Медведев) 290
Симон К. 48
Симоненко В. А. 289
Симонид Кеосский 285, 286
Симонов К. М. 81–89
Скворцов А. Э. 262, 263, 264

- Скоропанова И. С. 335, 369, 371
 Скотт В. 177
 Славникова О. А. 380, 413
 Слуцкий Б. А. 314, 317–319, 322
 Смайич С. 176, 177–178
 Смирнов И. П. 375
 Созина Е. К. 276
 Соколов Саша 181–190
 Соколов Ю. М. 293
 Соколова В. К. 137
 Соловьёв Вл. С. 286, 287, 397
 Сорокин В. Г. 346, 369, 372–375
 Сорокин Ю. А. 104
 Соссюр Ф. де 103
 Спарджон К. Ф. Э. 173
 Спенсер Э. 288
 Способин Г. И. 34
 Спэнксерн К. ван 274
 Сталин И. В. 372
 Степанов Ю. С. 103, 339
 Стерлигов Г. А. 105
 Строганов М. В. 293, 294
 Стромиллов С. И. 296
 Струве Г. П. 314
 Суворов А. В. 291
 Суинберн Ч. 52
 Сумароков А. П. 288, 289, 290
 Суриков И. З. 297
 Сухово-Кобылин А. В. 357
 Сэлинджер Дж. Д. 282
 Сюлли-Прюдом А. 42
- Тагор Р. 42
 Тарасов В. П. 352
 Тарасов Е. Ф. 104
 Тарковский А. А. 94
 Татару Л. В. 55, 56, 71, 74
 Тенишев В. Н. 170
 Тилли М. 276
 Толкачев С. П. 281
 Толкин Дж. Р. П. 202–203
 Толстая С. М. 160
 Толстой И. Н. 54
 Толстой Л. Н. 8, 42, 213, 215, 216, 341
 Топорков А. А. 157
 Топоров В. А. 84
 Топоров В. Н. 90, 280
 Торо Г. Д. 292
- Травников С. Н. 19, 20
 Транстрёмер Т. 49
 Тресиддер Дж. 250
 Троицкий С. А. 145
 Трыков Д. 164
 Тульчинский Г. Л. 393, 397
 Тынянов Ю. Н. 288
 Тюпа В. И. 222
- Уильямс Дж. 275
 Улицкая Л. Е. 380
 Уяюра А. А. 387
 Унамуну М. де 69
 Успенский Б. А. 103, 131, 136–137
 Успенский Ф. Б. 18–19, 26
 Ушинский К. Д. 341
 Уэллс Г. 52
 Уэллс Дж. О. 94
- Фёдоров Н. Ф. 191, 200
 Федосова И. А. 154, 158, 164
 Фейфель Г. 10
 Фельдман Б. 48, 49, 53
 Феокрыт 288
 Феон Александрийский 287
 Феофан Затворник 339
 Филиппов Б. А. 314
 Финней Ч. 179
 Фишман М. 112
 Флеминг П. 286
 Фоккенброх В. Г. ван 286, 287
 Фоли Дж. 76
 Фолкнер У. 53, 281, 282
 Франс А. 43, 50–51, 52
 Франсис И. 287
 Фрёдинг Г. 42
 Фрейд З. 9
 Фрейденберг О. М. 280
 Фролов И. Т. 10–11
 Фромм Э. 14–15
 Фрумкина Р. 192
 Фрэзер Дж. Дж. 143, 205
- Хабермас Ю. 82
 Хайдеггер М. 70
 Хаммаршёльд Д. 41, 45
 Ханзен-Лёве А. 13
 Харди (Гарди) Т. 52

- Хармс Д. И. 300
Харт Ниббриг К. А. 10
Хаусман А. Э. 289
Хейденстам В. фон 42
Хейдок А. П. 179–180
Хейзе П. 42
Хейзинга Й. 52
Хейфец М. Р. 314
Хелльберг-Хирн Е. 358
Хемингуэй Э. 281, 282
Хемницер И. И. 290
Херасков М. М. 287
Хёрт У. М. 275
Хименес Х. Р. 51
Хит-Стаббс Дж. 286
Ходасевич В. Ф. 262
Ходжсон У. Х. 176, 178
Холл Дж. 76
Хофман Ф. 11
Храбан Мавр 290
Хржановский А. Ю. 265
Хузман Ф. 9
Хэнсен С. 354
- Цахилов О. А. 98
Цацан Ф. 259, 263
Цветаева М. И. 286, 292
Цветков А. П. 216–217
Целан П. 290
Цивьян Т. В. 166
- Чавдарова Д. 278
Чајкановић В. 125–126
Чамберс Р. У. 178–179
Чанцев А. 267
Чапек К. 52
Чевтасв А. А. 243
Честертон Г. 52
Чехов А. П. 52, 211, 213, 363
Чистов К. В. 154
Чистова Б. Е. 154
Чодороу Н. 414
Чхартишвили Г. 14
- Шажинский М. С. 288
Шамиссо А. 235
Шапир М. И. 346
Шатлен Ж. 289
- Шаулов С. С. 263
Швейцер В. 331
Шейнина Е. Я. 76
Шекспир У. 49, 286
Шелли М. 174
Шелли П. Б. 288
Шендерович В. А. 131
Шенкао М. А. 12
Шешковский С. И. 175
Шимах-Рейфер Я. 307, 312
Шимборска В. 48
Шишкин М. П. 219
Шмаков Г. Г. 320
Шмелев А. Д. 111
Шмид В. 70–71
Шнейдман Э. С. 14
Шопенгауэр А. 372
Шор Г. В. 8–9
Шоу Дж. Б. 43, 50
Шпенглер О. 302
Шпиальрейн С. 9
Шпиттелер К. 52
Штайнман Р. 41
Штекель В. 9
Шубинский В. И. 307
Шульман М. Ю. 232, 233
Шюц А. 82
- Щеглов Ю. К. 212
Щербина Н. Ф. 287, 288
- Эдвардс А. 177
Эйкен Р. 42
Эйхенбаум Б. М. 243
Элиаде М. 112
Элиот Т. С. 49, 53
Энний 286
Эпштейн М. Н. 267, 393, 397
Эрдман Н. Р. 357
Эринна 286
Эсенбергис Я. 292
Эспарк Ч. 53
Эстерлинг А. 43, 48
Эстрада Э. М. 290
- Югай Е. Ф. 159
Юдин А. В. 139
Юдин С. С. 87

- Юрков С. Е. 130, 140
Якобсон Р. О. 90, 137
Янкевич В. 10
Яр-Кравченко А. Н. 372
- Aisenberg R. 10
Allén S. 47
- Birkhead E. 173, 174
Bowker J. 98, 101
Bradley M. Z. 178
Briggs K. M. 98
- Campagna E. T. 102
Cavanagh C. 317
Clark E. J. 13
Cosslett T. 414
- Daemmrich H. S. 11
Daemmrich I. G. 11
Doležel L. 61
Donovan S. 66
Dowdall M. 102
- Espmark K. 53
- Feifel H. 10
Feldman B. 48, 49, 53
Fernandez E. C. 111
Friedberg N. 318
- Galczyński K. I. 309–310
Graf A. 14
Grosz E. A. 399
- Hansen-Love A. A. 13
Hartland E. S. 98, 99, 100
- Hoffman F. J. 11
- Johnson M. 112
- Kasack W. 11, 13
Kastenbaum R. 10
Kissel W. S. 13
Könönen M. 314
Kristeva J. 395
Kutscher A. H. 13
Lakoff G. 112
Levinovitz A. V. 45
Lincoln A. 113
Lury C. 414
- MacFadyen D. 318
Macho T. H. 10
Möbius H. 173
- Palmer F. R. 61
Pešikan-Ljuštanović L. 127
Przerwa-Tetmajer K. 310
- Rehm W. 9
Ringertz N. 45
- San Juan E. 56
Smajić S. 176, 177–178
Spurgeon C. F. E. 173
Summerfield P. 414
Summers M. 174
Sydow C. von 45
Szöke K. 370
- Trojanowska U. 193
- Wehmeier S. 111
Willis M. 176
Wynne C. 176

Содержание

МОРТАЛЬНОСТЬ: АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ

- Р. Л. Красильников*
Эпистемологические проблемы гуманитарной танатологии7
- О. А. Баженова*
Мертвое тело (не только мощи святых) и его описания в русских паломнических хождениях в Святую землю и в Египет XVI–XVIII вв. 18
- А. Г. Кулешов*
Кладбища в Селивановском районе Владимирской области (на материале экспедиций ГРЦРФ 2007–2009 гг.)..... 31
- А. С. Полушкин*
Смерть в Стокгольме, или К вопросу о влиянии «мортального фактора» на «Нобелевский формат» в литературе 41
- Л. В. Татару*
Дискурсивная и модально-оценочная репрезентация оппозиции «жизнь / смерть» в повести Дж. Джойса «Мертвые»..... 55
- С. В. Бессмертнова*
Дискурсивный аспект репрезентации мотива абсурда смерти в стихотворении Б. Брехта «Апфельбёк, или Лилия полей» 69

МОРТАЛЬНОСТЬ В СЕМИОТИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ

- В. Ю. Лебедев*
О мортальной семантике стихотворения К. Симонова «Дом»: жизнь и ее текстовое кодирование 81

<i>С. Ю. Преображенский</i> От архетипа к идиостилю (мотивы подсматривания и перехода в смертельном коде Дмитрия Веденяпина)	90
<i>О. А. Плахова</i> Флороморфный и колороморфный коды обряда погребения в английской культуре (на материале сказочного дискурса)	97
<i>О. В. Соколова</i> Мортальный код в рекламных и PR-текстах: анализ поликодовой структуры	103
<i>Ирина Антанасиевич</i> Мортальный код в реалиях югославских войн	116
<i>Д. Н. Баринев</i> «Бунт кромешного мира» в России: карнавальный мотив смерти-рождения в акциях протеста 2011–2013 гг.	129

ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

<i>М. Д. Алексеевский</i> Смерть как персонаж похоронных причитаний Русского Севера	153
<i>Е. Ф. Югай</i> «Живое» и «мертвое» в похоронных и поминальных причётах Вологодской области	159
<i>А. Ю. Сорочан</i> Живые немертвые: несколько замечаний о типологии взаимоотношений с мертвецами	173
<i>А. С. Атрощенко</i> Поэтика смерти в романе Саши Соколова «Между собакой и волком»	181
<i>Уришуля Трояновска</i> «Живое» и «мертвое» в небинарной модели мира: избранные рассказы Елены Долгопят	191
<i>Т. И. Хоруженко</i> Проклятие бессмертия в цикле Генри Лайона Олди «Бездна голодных глаз»	201

**ПОЭТИКА И РИТОРИКА
МОРТАЛЬНОГО ДИСКУРСА**

<i>С. П. Оробий</i> Из наблюдений над мортальной риторикой в русской литературе	211
<i>К. А. Сундукова</i> Смерть, память и возрождение в романах Гайто Газданова	220
<i>В. Ю. Лебедева</i> Мотив метафизической смерти в романе В. Набокова «Машенька».....	231
<i>А. А. Чевтаев</i> Смерть как событие в ранней поэзии А. Ахматовой	242
<i>А. Г. Степанов</i> Поэт и смерть: стихотворение С. Гандлевского «Всё громко тикает. Под спичечные марши...».....	257
<i>Л. В. Кузнецова</i> Трансформация оппозиции «живое / мертвое» при переводе литературного текста на киноязык	265
<i>Наталья Няголова</i> Семиотика самоубийства в фильме Лоуренса Каздана «The Big Chill».....	274

ЖАНР И ТОПИКА

<i>Б. П. Иванюк</i> Эпитафия стихотворная: словарное описание жанра	285
<i>М. В. Строганов</i> К типологии смерти в жестоком романсе (на материале фольклора Тверской области)	293
<i>Д. А. Дзюмин</i> «Общее место смерти»: о топике «Елки у Ивановых» Александра Введенского	300
<i>О. Я. Бараш</i> Куда летит белый мотылек: мортальный интертекст в раннем стихотворении И. Бродского	306

К. С. Соколов
«Еврейское кладбище около Ленинграда...» И. Бродского: тема и метод 313

Д. Д. Зиятдинова
Танатология «пражского текста» в творчестве Д. Рубиной 323

МОРТАЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Е. В. Мищенко
Абсурд жизни и абсурд смерти в стихотворении И. Бродского
«Представление» 331

Ю. Б. Орлицкий
Похоронная «Азбука» Дмитрия Александровича Пригова
в контексте традиции азбучного текста 338

Н. И. Ищук-Фадеева
Смерть как инобытие («Юго-Западный ветер» Д. Липскерова) 356

Жужанна Калафатич
Дискурс насилия и тема смерти в русской постмодернистской прозе 368

МОРТАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ

О. В. Гаврилина
Восприятие смерти в женской прозе конца XX в. 379

И. Л. Савкина
Жизнь, смерть, вечность: животное (и) женское
в рассказе С. Василенко «За сайгаками» 387

Ганна Улюра
Другая-Такая-же: смерть матери в работе воспоминания
(на материале русской женской прозы) 399

Именной указатель 417

МОРТАЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ
Сборник научных трудов

Дизайнер *Е. Поликашин*
Редакторы *А.Г. Степанов, В.Ю. Лебедев*
Корректор *М. Смирнова*
Верстка *А. Кондаков*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО Редакция журнала
«Новое литературное обозрение»
Адрес редакции:
123104, Москва,
Тверской бульвар 13, стр. 1
Тел./факс: (495)229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 27. Тираж 1000. Зак. №
Отпечатано в АО «Издательско-полиграфический комплекс
“Ульяновский Дом печати”»
432980, г.Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ИЗДАТЕЛЬСТВО



Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин www.nlobooks.ru

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства,
которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

Специальные сервисы для покупателей интернет-магазина:

Раздел «Раритеты»

Возможность оформить заказ на редкие книги
нашего издательства, тираж которых почти распродан.

Раздел «Print on demand»

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно
стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас
по уникальной технологии «Print on Demand»,
которая позволяет напечатать любую книгу тиражом
всего в 1 экземпляр.

Раздел «Специальные предложения»

Возможность купить отдельные книги издательства
со значительными скидками