

**М
Г
Н
О
В
Е
Н
И
Е**

**К
А
К**

**С
Ю
Ж
Е
Т**

МГНОВЕНИЕ КАК СЮЖЕТ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Тверской государственный университет»
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

Мгновение как сюжет

Тверь 2017

УДК 821.161.6.09(082)

ББК Ш5(2+411.2)-34

М 90

Мгновение как сюжет: Статьи и материалы / Ред. – сост. С.А. Васильева, А.Ю. Сорочан. — Тверь: Издательство М. Батасовой, 2017. — 360 с. (Время как сюжет; Вып. 5).

В издание включены статьи и сообщения, посвященные анализу сюжетного потенциала времени в литературе и искусстве. В центре внимания участников проекта — различные модели фиксации «мгновения», художественные формы воплощения мельчайших отрезков времени.

ISBN 978-5-9909266-5-3

© Авторы статей, 2017

© Издательство М. Ю. Батасовой, 2017

МГНОВЕНИЕ В СИСТЕМЕ КONTИНУАЛЬНЫХ И ДИСКРЕТНЫХ МОДЕЛЕЙ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ

Автор данной статьи рассматривает категорию «мгновение» в контексте континуальных и дискретных моделей темпоральности на разных уровнях.

Ключевые слова: мгновение, континуальность, дискретность, сакральное, С. Зенкин, Б. Дубин

Мгновение в терминологии, предложенной Б.В. Дубиным, «принадлежит к числу «диагональных» понятий, пересекающих различные дисциплинарные поля», почему «необходимой и даже неизбежной становится интеллектуальная история этого понятия»¹.

Мы эту историю реконструируем в терминах светской культурной традиции (даже когда говорим о религиозных текстах). И обсуждая метаморфозы мгновения, мы чаще всего сталкиваемся с двумя темпоральными моделями – континуальной и дискретной. В одной системе, кажется, мгновению нет места: есть непрерывность, и поиск в этой непрерывности мгновений представляется бессмысленным делом. Однако вдумаясь: дискретность нашего понятийного мышления приводит к фиксации мгновений. Но сакральный опыт, несомненно, континуальный, требует описания неуловимого мгновения. «Континуальность (непрерывность) - древнее понятие, получавшее и получающее очень разнообразные осмысления. Вслед за Аристотелем его долгое время применяли натурфилософы, имея в виду полноту и изобилие мира, где между классами существ, от косной неживой материи до верховного божественного духа, нет разрывов и пустот - вместо них плавные переходы, заполняемые промежуточными созданиями: так называемая «Великая цепь бытия»»². Несводима к логике дискретных элементов и телесность; история тела состоит из мельчайших временных отрезков, и для дискурса телесности проблема мгновения остается одной из ключевых. Мы можем утверждать, что мгновение сопротивляется «историческому» истолкованию и принадлежит

¹ Зенкин С.Н. Небожественное сакральное // Новое литературное обозрение. 2009. № 97. С. 325.

² Батай Ж. Проклятая часть. М.: Ладомир, 2006. С. 15.

к системе совершенно особой темпоральности. Но вот в чем эта особенность?

Чтобы не занимать внимание читателей избыточным теоретизированием, я попробую продемонстрировать структурную сложность темпоральных моделей, рассмотрев несколько примеров – не классических, но весьма любопытных.

Обсуждая движение времени, мы, как правило, рассуждаем либо о циклическом круговороте мифа, либо об исключительном событии, которое запускает исторический процесс, ведущий к рационализации культуры. Но и в первом, и во втором случае структурирование «мгновеннософии» представляется несколько проблемным – до тех пор, пока мы не вспомним о предложенной еще Ю.М. Лотманом и активно обсуждаемой после него, вплоть до трудов С.Н. Зенкина, концепции.

Антитеза континуального/дискретного выстраивается на нескольких уровнях и в нескольких моделях.

1. Модель восприятия (индивидуальная точка зрения)

Первая из таких моделей – *образ*, который сам Лотман рассматривает как иконический знак, то есть как семиотическую *функцию*. Образ – парадоксальный семиотический объект, который обходится без членораздельных знаков – правда, только на первичном уровне денотации, так как на вторичном уровне коннотации дело обстоит сложнее. На этом уровне некоторые элементы образа могут выделяться на фоне первичного континуального сообщения и нести вторичные коннотативные сообщения. Барт называет такие элементы *коннотаторами* и подчеркивает их дискретный характер, в противоположность целостной континуальности денотативного знака-образа: «...в рамках целостного изображения они представляют собой *дискретные*, более того, *эратические* знаки»¹. Но дискретные знаки оказываются исключительно индивидуализированы, все зависит от точки зрения.

Блестящий рассказ Р.Л. Стивенсона «Маркхейм» основан на сюжетной посылке «Преступления и наказания» – сюжет почти тот же, герой очень напоминает Раскольникова. Решение об убийстве приходит к нему в одно мгновение – а потом появляется Черный Человек, и преступление оказывается частью бесконечной истории. Испытаниям человек сопротивляется постоянно, но стоит сдаться в одно мгновение – и грехопадение неизбежно. Дискретное мгновение персонажа становится ча-

¹ См.: Зенкин С.Н. Континуальные модели после Лотмана // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 352.

стью бесконечной истории читателя. Но такая модель оказалась неприемлемой для публики. Стивенсон предложил «Маркхейма» в рождественский номер «Стрэнд мэгезин» (там печатали страшные истории). Но редактор отверг историю как «недостаточно страшную». Нужно, чтобы кровь стыла в жилах, чтобы на протяжении всего текста поддерживалось состояние ужаса. И Стивенсон, по легенде, сказал: «Хорошо, у меня есть история, от которой застынет кровь в жилах у всех мерзавцев этого города». И он прямо в редакции набросал «Похитителя трупов», где ужас физиологичен и заявленная в заглавии тема становится чем-то вроде парадоксального «континуального коннотатора». Дальнейшее – полисмены с крышками гробов, очереди в книжных лавках, феноменальный успех – уже история.

2. Природа / Цивилизация

Второе важнейшее поле континуальности - это *тело*, рассматриваемое как объект окультуривания, «цивилизации» и знакового членения (такая точка зрения, кажется, преобладает в гуманитаристике после Фуко). «Природный» эффект оказывается дискретным – в природе мы фиксируем мгновения, в цивилизованном мире – длительности.

Но рассмотрим сложную ситуацию столкновения культур на примере одного сюжета. Сюжет об «оживающей картине» исключительно распространен в западной традиции (здесь можно вспомнить о примечательных статьях С.А. Антонова и составленной им антологии¹). И чаще всего речь идет о континуальной модели, о последовательности рефлексивных опытов, постепенно приводящих к оживлению. «Потенциальная внутренняя динамика портрета, обычно скрытая за его внешней статикой, в подобных сюжетах высвобождается, размыкая границу, которая разделяет сферу означающих (обрамленное *пространство* картины) и мир означаемого (пребывающую в потоке *времени* эмпирическую реальность персонажей)². Мгновение может растянуться до бесконечности – и принять континуальную форму (это, впрочем, видно и в произведениях А. Бирса, которые рассматриваются в данном сборнике). Ярчайший пример дискретности восприятия портрета – рассказ

¹ Портрет дьявола. М.: Эксмо, 2013.

² Антонов С. А. Из ранней истории одного литературного образа: «Роковая» живопись в повести И.А. Апеля «Фамильные портреты» // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. Тверь: Издательство М. Батасовой, 2014. С. 148.

«Овальный портрет» Эдгара По: «Долго, долго я читал - и пристально, пристально смотрел. Летели стремительные, блаженные часы, и настала глубокая полночь»¹.

Однако когда носитель западной традиции, интерпретируя тот же сюжет, сталкивается с иным цивилизационным кодом, мы наблюдаем распад длительности на мельчайшие сегменты. Можно долго рассказывать об изменении традиции в «ориенталистских текстах» Лафкадио Хирна, Ахмеда Абдуллы, Фрэнка Оуэна. Но остановлюсь на одном, особенно ярком примере - рассказе «Человек, который был Миллиганом» Алджернона Блэквуда. Блэквуд – пантеист, мистик, очень странный, очень популярный и хорошо забытый писатель. В его рассказе оживает японский рисунок. «...картинка менялась – сидящий в лодке человек двигался! Заметив однажды это едва уловимое глазом движение, он впоследствии с первого взгляда определял произошедшие в рисунке перемены. “Движение!” - замороженно шептал он»². На рисунке рядом с сидящим в лодке китайцем появляется человек – и это сам Миллиган, смотрящий на рисунок. Потом человек движется, падает за борт, исчезает – и Миллиган умирает. А китаец снова остается один. Весь текст – это последовательность мгновенных превращений, восточная сказочная традиция дискретных трансформаций (заимствованная из китайской фантастической прозы) определяет всю структуру поделенного на очень короткие эпизоды рассказа. По словам С.Н. Зенкина, «в телесном мимесисе всегда есть нечто *интимное*, он отменяет самодостаточность и дистантность тел, заставляет их сближаться, соприкасаться и проникать друг в друга (так, например, взаимопроникают двойники в романтическом повествовании), и словесные выражения их взаимодействия сами уподобляются телам, из *текстов* превращаются в *диаграммы*»³. Можно соположить «мгновение» и «ритм», который по определению дискретен, но основан на повторяемости. И цивилизационные модели оказываются весьма продуктивными для описания непрерывности, если речь идет о столкновении цивилизаций.

3. Сакральное/профанное

Дихотомию континуального/дискретного можно соотнести с антитезой сакрального/профанного (вслед за Роже Кайуа и С. Н. Зенкиным). Тут можно вспомнить теорию религии Жоржа

¹ По Э.А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 352.

² Блэквуд А. Кентавр. М.: Энигма, 2005. С. 202.

³ Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. М.: РГГУ, 2012. С. 406.

Батая, основанную на различии континуально-природного и дискретно-социального существования: обособливаясь от животных, живущих непрерывно с окружающей средой, пребывающих в ней «как вода в воде», вырабатывая своим производительным трудом дистанцию по отношению к внешнему миру как миру вещей, человек все же ощущает потребность хотя бы условно и время от времени возвращаться в имманентное (квазиживотное) состояние, что как раз и связано с религиозным опытом, с высвобождением *ярости* – текучей и действенной энергии сакрального¹. Однако вечность сакральной истории уравнивается важностью отдельных событий. В этой оппозиции уместно вспомнить о теории Э. Левинаса, в которой ключевое место занимают видимость длительности и видимость мгновения. Яркий пример – визионерские тексты В.И. Крыжановской-Рочестер, которая предлагает «сакральную» интерпретацию светской истории, по сути, и сводящуюся к видимости мгновений.

Сама композиция ее многочисленных романов – нанизывание псевдоготических приключений, частая смена повествователей, мгновенное перемещение из одной эпохи в другую – указывает на необязательность исторической интриги. Дискретное повествование (сказка) свободно сменяет континуальное (история). Наиболее показательно в этом отношении «Бenedиктинское аббатство» (1908). Уже первая фраза вводит в тот оригинальный псевдоисторический мир, в котором разворачивается действие большинства романов Крыжановской²: «В то время, когда я стал себя помнить (рассказ этот относится к началу XII века), мне было четыре или пять лет, и я совершенно не знал, кто были мои родители и где я родился»³. В романе три части – исповеди трех героев; для всех троих прошлое представляется чем-то неведомым и непознаваемым. История состоит из зага-

¹ Там же.

² Была ли Крыжановская медиумом и надиктовывал ли ей романы дух графа Рочестера в данном случае неважно, как не важен для нас вопрос о том, существуют ли тибетские Махатмы, сообщавшие сведения Блаватской. См., напр.: *Спасовский М.* Литературные заметки // *Вешние воды.* 1916. № 7-8. С. 145-147; *Харитонов Е.* Первая фантастическая леди // *Энциклопедия фантастики* / Под ред. Вл. Гакова: Электронное издание. 1996.

³ *Крыжановская-Рочестер В. И.* Benedиктинское аббатство. М: Терра, 1996. С. 11. Далее цитируется с указанием страниц в тексте.

док и вымыслов, мгновенно попадающих в поле зрения, но в ней нет и не может быть точности, нет определенных границ, разделяющих мельчайшие отрезки времени. Все страдания героев – от неведения; прошлое скрыто от них, и единственное спасение – в постижении беспредельного и вневременного. Именно высшая реальность сообщает смысл существованию; прошлое ни для настоящего, ни для будущего особого значения не имеет и является только источником захватывающих сюжетных коллизий.

Впрочем, излагаются эти коллизии особенным образом. В романе Крыжановской присутствуют весьма подробные описания рыцарских турниров, состязаний миннезингеров, уклада бенедиктинского монастыря – но все это остается неким общим фоном романтического повествования со множеством преступлений и таинственных событий. Когда же речь заходит, например, об истории семьи, мы вместе с героем получаем следующую информацию: «Ваш прадед, как и все ваши предки, назывался Гуго. граф был уже в известном возрасте, когда он осадил и взял замок; название я забыла. Рыцарь, владелец замка, попал в плен, но дочь его, благородная Иоланда, бросилась в ноги вашему прадеду и умоляла освободить отца. Когда ваш прадед увидел ее, все черти вошли в него» (С. 143). Описание мгновенных вторжений неземных сил оказывается более детальным, чем изложение посюсторонних событий. В «исторических» пассажах автор избегает хронологических или географических указаний, насколько возможно. Для сказки история становится досадной помехой. Даже немногочисленные упоминания о древней истории связаны не с апелляцией к опыту прошлого, а с тем же действием потусторонних сил. Гуго фон Мауффен не просто уподобляется Тиберию – в него вселяется дух римского императора: «Для сохранения красоты и вечной молодости я пил кровь новорожденных детей и принимал ванны из человеческой крови, а чтобы достать нужные мне жертвы, хватал все, что попадалось под руку» (С. 149). Подобные «ужасы» пугают не более, чем соответствующие пассажи в сказках – Крыжановская создает не образ «мрачного средневековья», а характеристику «заблудшей души».

Ибо именно спасению души посвящены почти все исторические романы Крыжановской. Три исповеди в «Бенедиктинском аббатстве» выстроены весьма изобретательно, одни и те же события описаны с разных точек зрения, сюжет захватывает. Но все это – только описание печальной земной истории, предшествующей важнейшему событию, представленному в финале

книги: «Преступные души приближались к светлomu кругу, где провозглашен незыблемый закон возмездия страданием за страдание» (С. 264). Земная история остается прологом к небесной и потому иллюзорна, важна разве что с точки зрения испытания «заблудших душ». Естественно, воссоздание истории сводится к собиранию «мгновений», увлекательных сюжетных поворотов, никак не связанных с конкретной эпохой.

В других романах тот же вневременной сюжет воспроизводится с использованием антуража различных стран и эпох (средневековая Лифляндия, Чехия, древняя и современная Россия). В пенталогии «Маги» (1901-1916) Крыжановская демонстрирует условность истории человечества на самом масштабном сюжетном материале. Тайные властители Земли, направлявшие духовное развитие людей, не в силах помешать уничтожению планеты. В финале они погружают уцелевших на космические корабли – и отправляют на новую Землю, где вся история будет повторена по новой, с исправлением ошибок ради достижения известной цели. Циклическая модель не свойственна творчеству Крыжановской в целом; ее построения линейны: душа, минуя цепь мгновенных перерождений, приближается к высшему миру и сливается с Абсолютом. Естественный вывод из этого – эфемерность земной истории, видимость длительности дискредитирована, но столь же сомнительна и видимость мгновения.

Эта модель дискредитации времени в оккультной литературе XX в. получила дальнейшее развитие у К. Антаровой, А. Хейдока, Д. Андреева («Роза Мира» содержит множество заимствований из романов Крыжановской). Но она вышла и за пределы эзотерических кружков; анализ проявлений «высшего мира» неминуемо приводил от истории к мифологии.

Для сакральной модели важна фиксация момента «прорыва»/пробуждения, но вечность для автора-эзотерика и состоит из непрерывной последовательности пробуждений (вспомним П.Д. Успенского, Гурджиева, за пределами оккультных работ – положим, романы В.В. Набокова и Г. Газданова).

Итак, перед нами три уровня – индивидуальный, социальный, религиозный. На каждом мы можем обнаружить континуальные и дискретные модели темпоральности – и в каждой системе мгновение занимает пограничное положение; эту пограничность отразили многие авторы настоящего сборника, ее учитывали и составители, формируя основные разделы.

И можно сказать, что ценность мгновения – как ни парадоксально, в отсутствии устоявшейся ценности. Перед нами

амбивалентная категория, законы трансформации которой мы можем установить. В отличие от категорий, которые мы рассматривали на предшествующих конференциях, телеологический статус мгновения неопределим. И можно отнести к этой категории то, что С.Н. Зенкин сказал о «сакральном»: «подобно всем бессознательным или не вполне осознаваемым факторам нашей жизни», мгновение «обладает огромной формообразующей силой»¹. Ибо мгновения не только формируют время, но и образ человека в нем.

In this paper author examines the category “moment” from continual/discretionary points of view.

Key words: *moment, continuity, sacral, S. Zenkin, B. Dubin.*

Об авторе

СОРОЧАН АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета

¹ Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. С. 414.

Дискретное время

«ОСТАНОВЛЕННОЕ МГНОВЕНИЕ»
И «ЖИРНЫЙ КАРАНДАШ»

Рассматривается соотношение понятий *вечность* и *мгновение*, получающие в русской романтической традиции намеренную неопределенность. Анализируются произведения Пушкина, Лермонтова, Батюшкова, Фета, Тургенева, А. Толстого, Мандельштама.

Ключевые слова: мгновение, вечность, романтизм, русская литература XIX в.

В русской романтической традиции сложилось показательное соположение двух понятий — *вечность* и *мгновение* (*миг*). Ср., например, в лермонтовском «Демоне»: «Твоей любви я жду, как дара, / И вечность дам тебе за миг...»¹

С точки зрения современного русского языка это соположение выглядит как обыкновенная «количественная» антиномия. *Мгновение* (*миг*) в словаре определено как «очень короткий промежуток времени, момент». А *вечность* — как «течение времени, не имеющее начала и конца»² (ср. в том же «Демоне»: «Клянусь я первым днем творенья / Клянусь его последним днем...») Всё, как у романтиков: нечто бесконечно большое сопоставляется с бесконечно малым — самая краткая единица времени с самой длительной.

Между тем, для романтиков (для того же Лермонтова) никакого конкретно «сосчитанного» хронологического отрезка в этих понятиях не заключалось. Вот герой «Корсара» восклицает, прощаясь с родиной:

«Прости, отчизна золотая! —
Сказал, — быть может, в этот раз
С тобой навеки мне проститься,
Но этот миг, но этот час
Надолго в сердце сохранится!..»³

¹ Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4 т. СПб, 2014. Т. 2. С. 414.

² Словарь русского языка в 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 159; Т. 2. С. 266.

³ Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т. 2. С. 38. — Курсив наш. В.К.

«Миг» — и тут же «час»; «навек» — и тут же «надолго». Конкретные понятия получают намеренную неопределенность. Почему?

Дело в том, что в эпоху русского романтизма *вечность* и *мгновение* представляли в несколько ином семантическом наполнении. В словаре В.И. Даля *мгновение* и *миг* включены в словарное гнездо «*мигать*» и определены как «время однократного миганья, секунда»¹. А в «Словаре Академии Российской» слово *мгновение* зафиксировано в двух значениях: «1) Исполненное действие мигающего, сомкнутие, зажмурение, зашурение глаза или глаз. 2) Употребляется для означения самой кратчайшей части времени. *Всё изменится вскоре во мгновение ока*. 1 Кор. 15, 52. *В одно мгновение явление сие паки исчезло*». А слово *миг* определено как «единократное действие мигающего»².

Словарный пример (из «Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла») представлял нетривиальное «мгновение ока». Приведем его в более широком контексте: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся. Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие. Когда же тленное сие облечется в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: поглощена смерть победою» (1 Кор. 15, 51—54).

Существенно иначе выглядело и понятие *вечность*. В словаре Даля оно включено в словарное гнездо «век» — но наполнено противоположным содержанием. Век — «срок жизни человека, продолжение земного бытия». Вечность — «состояние или свойство вечного, будущая, загробная, духовная жизнь наша»³. Определение «Словаря Академии Российской» — еще ярче устремлено к понятию «бессмертие»: «*Вечность* — бытие, конца не имеющее, бесконечное пре-

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т. 2. С. 325.

² Словарь Академии Российской. Ч. 4. СПб, 1793. Ст. 124—125.

³ Даль В. Толковый словарь... Т. 1. С. 330.

бывание. *Будущая вечность. Переселиться в вечность. Праведники наслаждаются блаженною вечностию*¹.

В восприятии романтической эпохи взаимосвязанные понятия *мгновение* и *вечность* объединялись общей христианской теодицеей, единым представлением о бессмертии души и внутреннего духовного бытия человека (ср. у Батюшкова: «Нет смерти сердцу, нет ее!..»). Вечность — это не просто линия времени «без начала и конца», но именно упование на будущее духовное «бытие, конца не имеющее». А мгновение — это не всякое «единократное действие мигающего», но некое особенное состояние, которое должно определить всё движение этого одушевленного бытия.

Именно такое «чудное мгновенье» сопровождает, например, пушкинскую героиню, Татьяну, которая вспоминает свои чувства в письме к суженому: «*И в это самое мгновенье / Не ты ли, милое виденье, / В прозрачной темноте мелькнул?..*»² Только такое «видение», явленное очам в краткий период «однократного миганья» достойно того, чтобы назваться *мгновением*. И только такое мгновение, которое хочется остановить, задержать или вернуть, — оказывается достойно «высокой поэзии».

Осип Манделъштам, много размышлявший о судьбах русской поэзии и специфических творцах ее «золотого века», неожиданно сблизил (в заключительном четверостишии стихотворения «*Дайте Тютчеву стрекозу...*» (1932) двух очень разных поэтов:

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш³.

В этом стихотворении (и хронологически «соседнем» цикле «*Стихи о русской поэзии*») поэтический «портрет» поэта-предшественника воссоздавался с помощью единственного «опорного сигнала», заставляющего представить общий образ поэта и его созданий. «*Стрекоза*» (с архаическим ударе-

¹ Словарь Академии Российской. Ч. 1. СПб, 1789. Ст. 966.

² Пушкин. Полн. собр. соч. АН СССР. Т. VI. 1937. С. 67.

³ Манделъштам О. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 189.

нием!) напоминает о Тютчеве, «роза», «перстень», «прах веков» — о Веневитинове и Боратынском, «татарский кумыс» — о Державине, «бокал» и «хмель» — о Языкове и т.д. Но формулы приведенного заключительного четверостишия не содержат «опорных сигналов» и вызывают неизбежные вопросы.

Почему, например, Лермонтов назван *«мучитель наш»*? Кто имеется в виду под *«мы»*: читатели? поэты последующей эпохи? И почему именно Лермонтов *«над нами волен»*? Что означает это двусмысленное выражение? В.В. Мусатов в своей яркой книге о лирике Мандельштама рассматривал формулы «загадочного стихотворения» исходя из лирического мира поэта XX века, который намечал свою, особенную логику пересмотра поэтических открытий. Так, «мучитель» Лермонтов в дополнительном объяснении не нуждается — и в «Концерте на вокзале», и в «Грифельной оде» речь шла о недостижимой гармонии «разговаривающих» звезд¹.

Но в пределах этой логики Фет получал какое-то не очень понятное место. Так, упомянутую *«одышку»* Фета обыкновенно комментируют, что поэт страдал астмой (и, соответственно, «одышкой»). Но здесь как будто имеется в виду не физическое состояние поэта, — а образ его поэтической личности: что имеется в виду под «одышкой» в стихах Фета? И почему *«жирный карандаш»*?

Омри Ронен представил по этому поводу ряд догадок. Немецкая фамилия «Фет» («fett») означает «жирный». А относительно «одышки» и «жирного карандаша» выдвигается предположение о карандашной правке на рукописи одного из последних стихотворений Фета — «Когда дыханье множит муки...»². Но вряд ли такой «текстологический» факт мог бы стать «опорным сигналом» в восприятии неповторимой творческой манеры великого поэта. При этом, говоря о «жирном карандаше» Фета, Мандельштам имел в виду не какое-то конкретное стихотворение, а его лирику в целом: *«всегда одышкой болен»*.

Роль «опорного сигнала» играет своеобразная творческая манера поэта. В. Мусатов предположил, что «фетовский карандаш в стихотворении Мандельштама является не орудием

¹ Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 401.

² Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 61.

ем письма», а *«инструментом рисовальщика»*: «Фет в своих стихах — именно рисовальщик, передающий изменчивую, многоликую жизнь природы; стремительность, с которой запечатлевает он ее мгновенные состояния, напоминает прерывистый, ускоренный темп карандашного наброска. И так как “жирный карандаш” “рисовальщика”, задыхаясь, быстро “бегают” по бумаге, в стихах возникает “одышка”, напоминая об известном недуге Фета. В более широком смысле “одышка” — оборотная сторона — “легкости”, то есть речь идет о драматической подоплеке (“тяжести”) поэтического дара»¹.

Это предположение исследователя ярко представляет не только индивидуальную манеру конкретного творца, но — шире — специфику передачи в поэтическом слове того самого «мгновения», которое воспринято за «время однократного миганья». Фет как раз и был признанным «живописателем» таких внезапно открывающихся глазу моментальных картин мира (отличных, например, от классических графических набросков Пушкина).

Вот хрестоматийный образец пушкинской метафорической «графики»: «Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой». Пушкин представляет это явление как одну из примет наступившей *весны* (наряду с зеленеющими «еще прозрачными» лесами, шумящими стадами и поющим соловьем). Это наблюдение опирается на метафоры — показательно, что эти два стиха вошли во множество учебников в качестве устойчивого примера «переноса по сходству»: пчела летит из улья, похожего на «келью» монаха, за нектаром, собирая своеобразную «дань» с полей. И на осмыслении метафорических «переносов» строится всё впечатление, привлекающее прежде всего своей чёткостью и изяществом «графического» построения.

С этим графическим впечатлением сопоставимо стихотворение Фета «Пчелы» (1854), в котором поэт представил то же мгновение, воспринятое как знак наступившей весны (в основном собрании оно включено в раздел под названием «Весна»²). Но здесь поэт намеренно «приблизителен» — и по-

¹ Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. С. 402.

² Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 117—118. — Курсив везде наш. В.К.

стоянно «примеривается» множеством дополнительных и действительно «жирных» карандашных штрихов. Так, действие пчелы предваряется констатацией беспокойного и тревожного самочувствия лирического «я»: еще не открывши глаза для восприятия «мгновения», лирический герой констатирует тоскливое мироощущение, которое сразу же сменяется нетривиальным наблюдением:

Пропаду от тоски я и лени,
Одинокая жизнь не мила,
Сердце ноет, слабеют колени,
*В каждый гвоздик душистой сирени,
Распевая, вползает пчела...*

Это — собственно фетовское, «карандашное» восприятие мгновенного впечатления. Сначала вроде бы неуверенная «заштриховка» какого-то неясного ощущения — и тут же выход на центральное, очень глубокое видение обыкновенного явления. Но это движение пчелы, вроде бы удалённое от человеческого глаза, предстает «укрупненным» и как будто не связанным ни с какой метафорой. Самоощущению лирического «я» противопоставлена ежеминутная, однообразная, но такая необходимая природе «работа» обыкновенной пчелы. И под воздействием «мгновенного» восприятия этой работы самоощущение тут же корректируется новым желанием (внутри того же «мгновения»):

Дай хоть выйду я в чистое поле
Иль совсем потеряюсь в лесу. ..
С каждым шагом не легче на воле,
*Сердце пышет всё боле и боле,
Точно уголь в груди я несу.*

Сентенция, как будто не имеющая непосредственного отношения к основной теме стихотворения («пчелы»). Но это — отражение того же «мгновения» и того же внутреннего ощущения: видение всепроникающей и радующейся жизни пчелы заставляет иначе воспринять жизнь. И «жирный карандаш» тут же корректирует воспринятый зрением образ — слуховым:

Нет, постой же! С тоскою моею
Здесь расстанусь. Черемуха спит.
Ах, опять эти пчелы под нею!
*И никак я понять не умею,
На цветах ли, в ушах ли звенит.*

Обратим внимание: «слуховой» образ мгновения как будто противостоит зрительному его образу. В данном случае «жирный карандаш» поэта представляет его очень приблизительно. В первой строфе мгновение проникновения пчелы в цветок (более того: в каждый мельчайший «гвоздик» душистого цветка) воссоздавалось укрупненной однозначной деталью, не предполагавшей двусмысленных интерпретаций. В последней строфе неясно, откуда берется «звон»: то ли его издает «распевающая» пчела — то ли, как водится, просто «в ушах звенит» от восторга чувства. Заштриховка общей картинки, созданной «жирным карандашом», становится намеренно размытой и недоконченной.

Но и подобная «недоконченность» входит в поэтическое задание. Вот еще пример из того же Фета — стихотворение «Бабочка» (1884), написанное тридцатью годами позднее и включенное во второй выпуск «Вечерних огней»:

Ты прав. Одним воздушным очертаньем
Я так мила.
Весь бархат мой с его живым миганьем —
Лишь два крыла.
Не спрашивай: откуда появилась?
Куда спешу?
Здесь на цветок я легкий опустилась
И вот — дышу.
Надолго ли, без цели, без усилья,
Дышать хочу?
Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья
И улечу.

Бабочка — существо, которое издавна является поэтическим символом краткосрочности земной жизни: «Подёнка — век короткий». Собственно, эта мгновенная жизнь представлена зрительным образом: бабочка явилась «в это самое мгновенье». Открыл человек глаза — и увидел «образ мгновенья»: «два крыла», напоминающие бархат «с живым ми-

ганьем». Непонятно откуда явилась — но вот-вот улетит, и «видение» пропадет.

Эта неприятная картина выглядит фрагментом некоего диалога (между *я* и *ты*), в котором реплика персонажа, представленного местоимением «ты» как будто пропущена: стихотворение начинается фразой: «*Ты прав...*» Кто этот *ты*, существо мужского рода? «*Я так мила...*» — женская фигура речи. Бабочка останавливается для «мгновенного» разговора с восхитившимся её прекрасным обликом поэтом. И именно ей принадлежит лирическое *я*.

Как и в стихотворении «Пчелы», разговор о *бабочке* оказывается бессмысленным без соотнесенности с личностью *человека*, наделенного куда большим веком. Ведь, в сущности, вся бабочкина жизнь вместила в ее стихотворную реплику. Смысл этой жизни-мгновения — в принципе, такой же, как и в человеческом бытии: «Надолго ли без цели, без усилья дышать хочу?» Ведь и человек, в сущности, живет по принципу «блеснуть, пленить и улететь».

В стихотворении в прозе И.С. Тургенева «Разговор» (1878) представлен иной парадокс «мгновения». Разговаривают огромные горы в Альпах — и между репликами их диалога «проходит несколько тысяч лет — одна минута». А люди, бестолковые «двуножки», мелькают и меняются...¹ Собственно, это иная возможность восприятия длительности бытия, сравнимая с парадоксом «бабочки».

Парадокс восприятия времени — «тысячи лет — одна минута», — зависящий прежде всего от *субъекта* (от того, кто воспринимает время: человек, бабочка-однодневка или устойчивая в веках горная вершина), становится опорным в поэзии, ориентирующейся на «жирный карандаш».

Так, особое значение в «массовом» восприятии любого поэта имеют те лирические «манифесты», в которых заявлено оригинальное и неповторимое переживание любовного чувства. У Пушкина это знаменитое послание «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), в котором описано чувство «пробуждения души» при явлении возлюбленной. У Фета — гимн «музыке любви»: «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...». У А.К. Толстого — любовное признание «Средь

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 13. М.-Л., 1967. С. 145—146.

шумного бала, случайно...». Именно на такие стихи создаются особенно проникновенные и запоминающиеся романсы — и именно они становятся «визитной карточкой» поэта.

Объектом лирического интереса всех трех поэтов становится «чудное мгновенье», в которое лирический субъект испытывает особенное возбуждение. Часто оно бывает основано на «повторенной» встрече с предметом любовного увлечения; причем, между первой и второй отмеченными встречами — многие *годы*, не заполненные особенными событиями: «*Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты...*» (Пушкин); «*И много лет прошло, томительных и скучных...*» (Фет). И даже если этих «годов» вроде бы нет (как у Толстого) — они существуют «в возможности» — в тех «грезях» незнания, в которые погружается лирический герой, в невозможности объяснить разумом «тайну», с которой связано явление возлюбленной.

«Чудное мгновенье» явно противостоит «многим годам» и становится не просто более интересным — но и более *продолжительным* по тому чувству, которое в него вмещается. С этим «единократным действием мигающего» связывается «вся жизнь» («Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь!..»), именно в нем «воскресают» «и жизнь, и слезы, и любовь», именно оно определяет то странное состояние «незнания», которое уловимо только неопределенным чувством: «Люблю ли тебя — я не знаю, / Но кажется мне, что люблю!»

В житейском отношении предметы такой «мгновенной» лирической влюбленности (женщины, которым посвящены стихи), в общем, «случайны» в биографии как Пушкина (это А.П. Керн, если верить ее воспоминаниям¹), так и Фета (Т.А. Кузминская, если верить ее воспоминаниям²). Но оба «дамских» воспоминания написаны уже «по следам» собственно поэтических манифестов и даже «ориентированы» на них.

Случай Алексея Толстого — еще интереснее. Стихотворение отражает его действительное знакомство в Петербурге на бале с любовью всей его жизни. Начиная с 1851 г. любовная лирика Толстого посвящена С.А. Миллер, через 12

¹ Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1989. С. 32—34.

² Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. М., 1986. С. 420.

лет (в 1863 г.) ставшей его женой. Но что интересно: объектом стихотворения была вовсе не красавица. И.С. Тургенев рассказывал, что сопровождал поэта на маскараде, где оба встретили «грациозную и интересную маску, которая с ними умно разговаривала. Они настаивали на том, чтобы она тогда же сняла маску, но она открылась им лишь через несколько дней, пригласив, их к себе.

— Что же я тогда увидел? — говорил Тургенев, — лицо чухонского солдата в юбке»¹.

Но все эти житейские данности становятся второстепенными при поэтическом воссоздании исходного «чудного мгновенья». «Жирный карандаш» поэта их безжалостно «заштриховывает», делая ненужными и недействительными — попросту не воспринятыми в краткий промежуток между двумя «миганиями».

“Stopped moment” and “thick pen”

In this paper author presents dualistic conception of continuity in classical Russian literature.

Keywords: moment, eternity, romanticism, Russian literature in XIX century

Об авторе:

КОШЕЛЕВ ВЯЧЕСЛАВ АНАТОЛЬЕВИЧ — доктор филологических наук, профессор.

¹ Толстой С.Л. Очерки былого. М., 1956. С. 306—307.

**«НЕЗАПНЫЙ МРАК ИЛИ ЧТО-НИБУДЬ ТАКОЕ...»
РОКОВОЙ МИГ В СЮЖЕТИКЕ ПУШКИНА**

В статье впервые рассматривается «роковой миг», встречаемый в завязке и развязке некоторых пушкинских произведений, и его функции в тексте.

Ключевые слова: *Роковое, фабула, сюжет, мгновение, событие.*

Под «роковым мигом» мы будем понимать внезапное, неожиданное персонажами и/или читателями «злое» событие, носящее кратковременный характер, значимое для развития сюжета или являющееся сюжетообразующим.

«Словарь языка Пушкина» дает три определения употребляемого Пушкиным слова «роковой»: 1) «определенный роком, судьбой, такой, которого нельзя избежать, неотвратимый, неодолимый»; 2) «решающий, определяющий чью-нибудь судьбу, участь, исход чего-нибудь»; 3) «несущий, таящий в себе гибель, беды, несчастья, гибельный, бедственный».¹ А «миг»² в «Словаре» определяется как «кратчайший промежуток времени, мгновение».

«Роковых мигов», «минуты злой» в творчестве Пушкина немного, и они встречаются в завязке и развязке сюжета. Все они будут отслежены в моих заметках. Разумеется, подобный прием характерен не только для Пушкина. Но именно Пушкин с определенной регулярностью использует «роковой миг» в различных жанрах, что позволяет типологизировать исследуемые случаи. Тем более что, как ни странно, этого еще никто не делал. Разумеется, на эту мысль меня

¹ Словарь языка Пушкина. М., 2000. Т. 3. С. 1087.

² «Что чувство смерти? миг. И много ли терпеть?» (V, 121) вопрошает Изабела Клавдио в «Анджело». И Клавдио, обсуждая с сестрой все-таки возможность своего спасения через ее грехопадение, говорит про Анджело: «Для одного мгновенья / Ужель себя сгубить решился б он навеки?» (V, 122) / Здесь миг любви и миг смерти весьма близки и едва ли не тождественны в своей предначертанности. Здесь и далее произведения А.С. Пушкина цитируются по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. [В 17 т.] М.; Л., 1937–1959, с указанием тома и страницы в тексте.

натолкнула заданность темы конференции: «Мгновение как сюжет».

Наиболее ярко и лаконично «роковой миг» представлен словами пушкинского Моцарта, когда тот пересказывает сюжет своей музыкальной пьески:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак или что-нибудь такое...
Ну, слушай же (VIII, 126—127).

Полная безмятежность внезапно прерывается неким трагическим событием, следом за которым либо начинается развитие действия, либо наступает трагический финал. Слова Моцарта нельзя понять однозначно: пересказал ли он весь сюжет своей пьески, либо только его начало? «Незапный мрак» — завязка это или развязка?

Единственный случай использования «рокового мига» как *завязки сюжета*, обнаруженный нами, — это похищение Людмилы Черномором в «Руслане и Людмиле». Происходит он после экспозиции (это пир, во время которого Руслан «щипля ус от нетерпенья / считает каждые мгновенья» (IV, 7)), в спальне, во время кульминационного момента первой брачной ночи:

Супруг
Восторги чувствует заране;
И вот они настали... Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит <...>.
<...>
Людмилы нет во тьме густой,
Похищена безвестной силой (IV, 9).

Молодой Пушкин в своей первой поэме игриво помещает миг похищения именно в спальню новобрачных, тем самым наделив Руслана двусмысленным статусом (он уже не жених, и еще не муж), а Людмилу оставив целомудренной (что мотивирует решение князя отдать ее одному из четырех

претендентов). Подобная завязка оправдывает и эротический флёр, окутывающий всю поэму.

Отметим, что в инсценировках поэмы похищение Людмилы происходит не в спальне, а на пиру, в присутствии свидетелей — по вполне понятной причине. В балете А.П. Глушковского (1821) после раскатов грома, «облако, окруженное туманом, спускается вниз, все останавливаются в изумлении, является безобразный Карла и превращается в розовый куст»¹, а в опере М.И. Глинки, после трех ударов грома, происходит «мрак и похищение Людмилы Черномором». Пушкинский эротизм, таким образом, на сцене безвозвратно утрачивается.

В развязке сюжета «роковой миг» в большинстве случаев предсказывает неминуемый и скорый трагический финал. Наиболее однозначно это представлено в «Черной шали»: «легковерный и молодой» герой внезапно является перед коварной изменщицей:

В покой отдаленный вхожу я один...
Неверную деву лобзал армянин.
Не взвидел я света; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел (II, 151).

Появление героя неожиданно для любовников, и потому мы можем говорить здесь о «роковом миге», в отличие от той же ситуации в «Цыганах», когда появление ревнивого Алеко предчувствовано и, в общем-то, ожидаемо любовниками, и подготовлено для читателя (Земфира говорит Цыгану: «Ты меня погубишь», «Если без меня / Проснется муж» (IV, 199)). «Роковой миг» отсутствует и в инсценировке, пантомиме Глушковского «Черная шаль, или Наказанная неверность» (1831). Ревнивый герой, хозяин гарема, преследует «истинную любовь» — там с самого начала всё предсказуемо, как потом и в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Собственно, в пушкинском «Бахчисарайском фонтане» «рокового мига» тоже нет.

¹ Цит. по: Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 213.

Сюжет «Песни о вешем Олеге» построен на исполнении предсказания и невозможности избежать воли богов. «Роковой миг» ожидаем, но не там и не так, как свершается:

Из мертвой главы гробовая змия
Шипя между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужаленный князь (II, 246).

За что отмщен Олег? Вряд ли за бахвальство. Таков был рок.

В «Женихе» воплощением «рокового мига» для разбойника становится Наташа — неожиданно и для него, и для окружающих. «Роковой миг» подготовлен пересказом сна Наташи:

«А это с чьей руки кольцо?» –
Вдруг молвила невеста,
И все привстали с места.
<...>
Злодей окован, обличен
И скорой смертью казнен (II, 414).

Если в «Черной шали» «роковой миг» можно назвать инструментом мести, то в «Женихе» он наказание злодея, равно как и в «Каменном госте».

Для читателя «Каменного гостя» оживление статуи командора не является неожиданностью: читатель подготовлен не только знакомством с мировым сюжетом о Дон-Жуане, но и самим названием пьесы. Но для персонажей «маленькой трагедии» ожившая статуя функционирует едва ли не как *Deus ex machina* («бог из машины») в античной трагедии, внезапно обрывая сюжет. Явление статуи, разумеется, «нарочитое», как и положено «богу из машины», но Командор уж слишком знаком всем (и персонажам, и читателям) в развитии действия. Во всяком случае, статуя в «Каменном госте» однозначно становится воплощением «рокового мига». Дон Гуан обретает то, чего он добивался: взаимности Доны Анны, он счастлив («За сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» (VII, 169)), но, сорвав прощальный поцелуй, «уходит и вбегает опять». Несмотря на

уверения героя Командору в том, что «я звал тебя и рад, что вижу» (VII, 171), визит этот неожиданен для Дона Гуана.

Можно сказать, что в функции ожившей статуи, «мига рокового», тщательно, впрочем, подготовленного, выступает и Сильвио в «Выстреле» («в эту минуту он был, право, ужасен»). Он появляется перед графом и графиней как раз в период безмятежного счастья — предсказуемо, но неожиданно для графа. Несмотря на то, что конфликт разрешился счастливо (впрочем, месть была свершена), внешние формальные трагические обстоятельства последствия «рокового мига» Пушкин соблюдает: «Жена лежала в обмороке; люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели» (ср. с ремарками в «Каменном госте»: «Дона Анна падает», «Проваливаются» (VII, 171)).

В развязке «Евгения Онегина» представлен «роковой миг», впрочем, представлен формализовано — я имею в виду появление мужа. Понятно, что для читателя суть развязки — в разрыве Онегина и Татьяны, в отщипении судьбой и обстоятельствами заглавному персонажу: «Он ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен». Поэтому появление мужа здесь и неважно:

Но шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался,
И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим <...> (VI, 189)

В рамках светского сюжета появление мужа, конечно, значимо. Герой врывается в будуар героини, где она «сидит неубрана, бледна», тут во время их пылких объяснений появляется муж... Именно так интерпретировал финал «Онегина» П.И. Чайковский в первых представлениях своей оперы: «Входит князь Гремин. Татьяна, увидев его, испускает крик и падает в обморок к нему в объятия. Князь делает Онегину повелительный знак удалиться»¹. Чайковский после первых представлений переделал финал: князь больше не появлялся, а Татьяна просто покидала Онегина.

¹ Цит. по: Денисенко С.В. Указ. соч. С. 472.

Травестированный «роковой миг» представлен в развязке «Домика в Коломне», поэме с открытым финалом. Здесь воплощением злой минуты для героя становится старушка, томимая плохими предчувствиями, неожиданно для самой себя сбежавшая от обедни. Разоблачение «Маврушки» ничем не грозит персонажам: просто завершается сюжет. Кстати, в инсценировках «Домика в Коломне» это разоблачение заканчивается свадьбой двух влюбленных.

Последние произведения, о которых я говорил (финал «Евгения Онегина», «маленькие трагедии», «Домик в Коломне») написаны в знаменитую «болдинскую осень» 1830 года. Создается такое впечатление, что Пушкин намеренно формализует ожидаемую гипотетическим читателем развязку, которую реальный читатель от него совсем и не ждет.

Зачем нам появление мужа в финале «Онегина»? К чему нам это античное «проваливание» в финале «Каменного гостя»? А финал «Выстрела»? — где финал-то не в мести Сильвио, а в том, что он был «убит где-то под Скулянами»... А это нарочитое разоблачение «Маврушки» в «Домике в Коломне»? А этот «роковой миг» в жадринской церкви в «Метели» («Сюда! сюда!» закричало несколько голосов. <...> Она вскрикнула: «Ай, не он! не он!» и упала без памяти. <...> Я повернулся, вышел из церкви безо всякого препятствия, бросился в кибитку и закричал: «Пошел!») (VIII, 86)) с псевдосчастливым финалом: Марья Гавриловна с Бурминым были, конечно, обвенчаны... Но... кого сельский священник записал в женихи в церковно-приходской книге? Если вообще успел тогда сделать запись? Уж, конечно, не Бурмина. Что, кому и как могут предъявить эти наши якобы «счастливые» влюбленные?

Везде, везде у Пушкина в болдинских произведениях после «мига рокового» — псевдо-финал, или «открытый финал», всё нарочито, всё придумано, всё сделано для псевдо-читателя. Всё, всё — фикция. И «роковой миг» всегда связан с любовной тематикой.

Классическая развязка для Пушкина — не работает («ничего не выжмешь из рассказа моего»). И «роковой миг» остается «злым мгновением» — действительно «роковым мигом».

Кроме «рокового мига» у Пушкина существует еще и «чудное мгновенье». Но это уже совсем другая история — и история более сложная.

The article first examines the «fatal moment» occurs in the complication and denouement of some of Pushkin's works, and its function in the text.

Key words: *Fatal, plot, story, a moment, an event.*

ДЕНИСЕНКО СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук.

Н.А. ВАСИЛЬЕВ

**КОНЦЕПТ МГНОВЕНИЕ (МИГ) В ПОЭЗИИ
Е.А. БАРАТЫНСКОГО**

В статье анализируется использование Е.А. Баратынским поэтического концепта *мгновение (миг)*: рассматриваются количественные и качественные (парадигматика, синтагматика, мотивы) характеристики его употребления; сравнивается степень активности (математической вероятности) употребления данного понятия в художественном мире поэта с соответствующими параметрами у других поэтов первой половины XIX в. (Д.В. Давыдов, П.А. Вяземский, А.А. Дельвиг, Н.М. Языков, А.И. Поле-жаев, Н.П. Огарев). Исследование проведено на материале алфавитно-частотных словарей языка писателей, подготовленных автором.

Ключевые слова: *Е.А. Баратынский, поэтический язык, словарь языка писателя, частотность слов, лингвопоэтика, концепт «мгновение (миг)».*

«О, бессмысленная вечность!»
(Е.А. Баратынский. Недоносок. 1835).

Среди важнейших поэтических концептов Е.А. Баратынского чаще других упоминаются *недоносок, несрочный, отзвв, душа*¹. Философия времени в поэзии

¹ См., напр.: Лебедев Е.Н. Тризна: Книга о Е.А. Баратынском. М. : Современник, 1985. С. 293 (прим. № 36); Бочаров С.Г. «Поэзия таинственных скорбей» // Баратынский Е.А. Стихотворения. Проза. Письма. М. : Правда, 1987. С. 5, 9—11; Пильщиков И.А. «Отзвв» у Баратынского: слово и значение // Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г.О. Винокура и современность. М. : Науч. мир, 1999. С. 282—295; Шестакова Л.А. Слово-образ душа в поэзии Евгения Баратынского // Рус. яз. в школе. 1999. № 4. С. 52—59; Маняхин А.В. Концепты «дух», «душа», «сердце» и «мысль», «разум», «рассудок» в лирике Е.А. Баратынского (лингвистический аспект): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005; Семенов А.Н. Концепт голос в лирике Е.А. Баратынского // Югра, Сибирь, Россия: полит., экономические, социокультурные аспекты прошлого и настоящего. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. ун-та, 2013 С. 16—31; Патроева Н.В. Поэтическая концепто-

Е.А. Баратынского тоже была предметом специального внимания¹. Однако в указанных работах не освещены в полной мере те аспекты вопроса, на которых мы намерены остановиться.

Цель статьи — проанализировать активность, фразеологические условия (парадигматика, синтагматика), художественные функции (мотивы) использования концепта *мгновение* и синонимичного ему понятия *миг* в поэзии Баратынского, а также сравнить статистическую частотность (вероятность) данного концепта в произведениях современников писателя, прежде всего представителей пушкинской плеяды. Исследование основывается на алфавитно-частотных словарях языка поэтов XIX в.² и готовящемся нами к печати «Словаре поэтического языка Е.А. Баратынского».

1. Лексема *мгновение/мгновенье* встречается в произведениях поэта 27 раз; слово *миг* — 42 раза; соотносительные с ними понятия *мгновенный*, *момент*, *секунда* — ни разу; смежно-синонимичное слово *минута* — 5 раз; наречие *мигом* — 2 раза³.

2. Чтобы судить об активности и, следовательно, значимости этого концепта в поэтическом микрокосме Баратынского, нужно сравнить частотности и вероятности его употребления у других поэтов. Для проведения подобного статисти-

сфера Е.А. Баратынского: образ «жизни» в лирике «поэта мысли» // Рус. яз. в школе. 2014. № 7. С. 39—46.

¹ Рудакова С.В. Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Баратынского. Магнитогорск : Изд-во Магнитогор. ун-та, 2013. С. 87—95.

² Васильев Н.Л. Словарь языка А.И. Полежаева. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2001; Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь языка А.А. Дельвига. М. : Флинта, Наука, 2009; Васильев Н.Л. Словарь поэтического языка Н.П. Огарева. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013; Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь Н.М. Языкова. М. : Флинта, Наука, 2013; Они же. Словарь поэтического языка П.А. Вяземского (с приложением малоизвестных и неопубликованных его стихотворений). М. : Флинта, Наука, 2015; Они же. Словарь поэтического языка Д.В. Давыдова. М.: Флинта, Наука, 2016.

³ При этом учитывались также «Другие редакции и варианты» произведений поэта. См.: Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и прим. В.М. Сергеева. Л. : Сов. писатель, 1989. С. 333—382.

стического анализа примем во внимание, что семантика слов *мгновение* и *миг* совпадает, как и их стилистические свойства¹, т. е. эти лексемы являются абсолютными синонимами и, следовательно, на концептуальном уровне их частотности можно объединить; в то же время для упрощения исследования пренебречь производными от них и смежными с ними понятиями (см. выше).

3. Суммарная частотность использования концепта *мгновение (миг)* в поэзии Баратынского составляет 69 словоупотреблений; вероятность его появления в общем ряду других слов и «смыслов», исходя из совокупной выборки всех словоупотреблений поэта (49 829 раз), — 0,00138².

4. Для сравнения:

— в поэзии П.А. Вяземского слова *мгновенье* и *миг* встречаются за 70-летний отрезок его творческой деятельности соответственно 4 и 16 раз, т. е. намного реже, учитывая еще и объем уникального поэтического наследия писателя (191 387 словоупотреблений); вероятность появления данного концепта в произведениях автора составляет 0,00010;

— в поэзии Н.М. Языкова те же лексемы используются, соответственно, 7 и 8 раз с общей вероятностью 0,00019;

— в поэзии Д.В. Давыдова — 1 и 8 раз с вероятностью 0,00053;

— в поэзии А.И. Полежаева — 7 и 31 раз с вероятностью 0,00056;

— в поэзии Н.П. Огарева — 31 и 78 раз с вероятностью 0,00094;

— в художественной практике А.А. Дельвига (с учетом небольших фрагментов его прозы, стилистически близкой к лирике) — 13 и 19 раз с вероятностью 0,00095.

¹ См., в частности: Словарь синонимов / Сост.: Л.П. Алекторова, С.Л. Баженова, З.Т. Короткевич [и др.]; под ред. А.П. Евгеньевой. Л. : Наука, 1975. С. 227.

² Для упрощения математических расчетов статистической ошибкой в данном случае можно пренебречь, поскольку в отношении интересующих нас поэтов она, исходя из значительного массивов выборок, будет приблизительно одинаковой. В то же время мы «продолжаем» индикатор вероятности до 5 знаков после 0, чтобы избежать нивелировки данных при их сведении к тысячным долям.

5. Итак, благодаря данным частотных словарей, мы видим, что Баратынский использует интересующее нас понятие статистически намного активнее, чем другие его современники; относительно близки к нему по данному показателю Дельвиг и Огарев; и наоборот: Вяземский включает данный концепт в свой поэтический дискурс в 14 раз реже, чем его младший друг... Эти данные, на наш взгляд, очень существенны и красноречивы.

6. Хронологически привлечение Баратынским данного концепта наблюдается с 1819 по 1842 г. Впервые это понятие фигурирует в «Отрывках из поэмы “Воспоминание”»: «О память! ты одна беседуешь со мной, / Ты возвращаешь мне отъятое судьбой; / Тобою счастья мгновенья легкокрылы, / Давно протекшие, в мечтах мне снова милы. / Еще в забвении дышу отрадой их...», «...Не знал я радостей, не знал я мук других, / За мигом не умел другой предвидеть миг; / Я слишком счастлив был спокойствием незнания...». В последний раз – в начале 1840-х гг.: «Сближеньем с вами на мгновенье / Я очутился в той стране, / Где в оны дни воображенья / Так сладко, складно лгало мне» («Сближеньем с вами на мгновенье...», 1842).

7. Парадигматически, т. е. на системно-универсальном уровне, данный концепт коррелирует в творческом сознании Баратынского прежде всего с такими понятиями и связанными с ними мотивами, как *мечта, счастье, время, вечный, былой, будущий*¹, формируя представление об исключительности, ценности, сладостности, мимолетности, а иногда и продолжительности, протяженности, длительности мгновения, — вступая с этими поэтическими корпускулами смысла в отношения относительной синонимии, антонимии или координации.

8. Синтагматически, т. е. на уровне речевой словотактики, концепт *мгновение (миг)* обычно взаимодействует, раскрывая грани и палитру тех или иных мотивов, с существительными *время, дни, жизнь, забвенье, наслажденье, очарованье, разлука, свобода, счастье/счастье, часы*, прилагательными (эпитетами) *безумный, волшебный, всемогущий*,

¹ См. также: Васильев Н.А. Воспоминание о будущем (Г. Державин Н. Огарев И. Бродский) // Будущее как сюжет: Ст. и мат-лы. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2014. С. 205—213.

дивный, долгий, дорогой, единый, желанный, краткий, крылатый, летящий, легкокрылый, милый, ничтожный, прекрасный, пролетный, решительный, сладкий, срочный, счастливый, удобный, ужасный, глаголами бежать, длиться, лететь, поласкать, полелеять, протечь, считать...

9. Слово *мгновенье* рифмуется — в прямом и переносном смыслах — с понятиями *вдохновенье*, *виденье*, *волненье*, *воображенье*, *забвенье*, *сновиденье*, *сомненье*...¹, что существенно и по причине удвоения значимости семантики лексем в позиции конца рифмующихся строк, метрически, фонетически и интонационно акцентуемой.

10. В функционально-эстетическом плане указанный концепт фигурирует в нескольких преходящих и долгосрочных мотивных стратегиях поэзии Баратынского (см. также ранее п. 6):

а) значимость, исключительность, всесильность, актуальность, персональность (по отношению к лирическому герою), божественность и определенный демонизм, конъюнктурность мгновения, например: «Не вечный для времен, я вечен для себя: / Не одному ль воображенью / Гроза их что-то говорит? / *Мгновенье* мне принадлежит, / Как я принадлежу *мгновенью!* / Что нужды до былых иль будущих племен? / Я не для них бренчу незвонкими струнами; / Я, невнимаемый, довольно награжден / За звуки звуками, а за мечты мечтами» («Финляндия», 1820); «Толпа безумная! Напрасно ропщешь ты! / Блажен, кто легкою рукою / Весной умел срывать весенние цветы / И в мире жил с самим собою; // Кто без уныния глубоко жизнь постиг / И, равнодушным богатым, / За царство не отдал покоя сладкий *миг* / И наслажденья *миг* крылатый!» («Где ты, беспечный друг? Где ты, о Дельвиг мой...», 1820). «Всех смертных ждет судьба одна, / Всех чередом поглотит Лета: / <...> / Познай же цену срочных дней, / Лови пролетное *мгновенье!* / Исчезнет жизни сновиденье: / Кто был счастливей, был умней» («Живи смелей, товарищ мой...» (1821); «Но, жрица давняя любви, / Она не ль знала, как в крови / Родить мятежное волненье, / Как в чувства дикий жар вдохнуть... / И всемогу-

¹ См. также: Shaw J.-Th. Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry. Second edition, revised // Shaw J.-T. Collected works [in 11 vol.]. Vol. 9. Idyllwild, Calif., 2001.

щее мгновенье / Его повергло к ней на грудь» («Бал», 1825–1828); «Она: / О любезный мой! / Всегда я счастлива с тобой / И каждый миг равно ласкаю» («Отрывок», 1829?); «Он ждет удобного мгновенья, / И Вера, время разлученья / Предвидя, днями дорожит / И их считает и грустит», «Или теперь в ее глазах / За общий очерк, в миг забвенья / Полу-свершенный ею шаг / Стал детской шалостью одною, / И, с утонченностью такою / Осмотру светскому верна, / Его сама перед собою / Желает искупить она?» («Цыганка», 1829–1831, 1842); «Велик Господь! Он милосерд, но прав: / Нет на земле ничтожного мгновенья; / Прощает он безумию забав, / Но никогда пирам злоумышленья» («На посев леса», 1842?).

б) растяжимость, относительность мгновения (как точки и линии в метафизике бытия), например: «Расстались мы; на миг очарованьем, / На краткий миг была мне жизнь моя, / Словам любви внимать не буду я, / Не буду я дышать любви дыханьем! / Я всё имел, лишился вдруг всего...» («Расстались мы; на миг очарованьем...», 1820); «На кровы ближнего селенья / Нисходит вечер, день погас. / Покинем рощу, где для нас / Часы летели как мгновенья!» («На кровы ближнего селенья...», 1822); «...На собственных пирах вздыхает он украдкой, / Что длятся для него мгновенья жизни краткой» («Н.И. Гнедичу», 1823 — «другие редакции и варианты»)¹; «Ах, Эда, Эда! Для чего / Такое долгое мгновенье / Во влажном пламени его [поцелуй, лобызание] / Пила ты страстное забвенье?» («Эда», 1824–1825); «<...> / Мгновенье долгое прошло, / И наконец ее страданье / Свободный голос обрело...» («Бал»); «Она стоит; она мгновенья / Считает, полная волненья... / Бегут мгновенья! Вера ждет – / Он не приходит; не придет!» («Цыганка»), «...И скинул маску. Вере зрим / Он был единое мгновенье: / Толпа сгустилась перед ним, / И он исчез, как привиденье» (Там же – «другие ре-

¹ Баратынский Е.А. Указ. соч. С. 348. Ср. также в окончательной редакции: «Кто беден, кто больной бездействием своим! / Занятья бодрого цены не постигает, / За часом час другой глазами провожает, / Скучает в городе и бедствует в глуши, / Употребления не ведая души, / И плачет, сонных дней снося насилу бремя, / Что жизни краткое в них слишком длитса время. / Они [дни] в углу моем не длятся для меня».

дакции и варианты)¹, «...Из коей [тюрьмы] на одно мгнове-
нье / Его исторгло сновиденье...» (Там же).

в) мгновение как символ вдохновения, удачи, фарта, на-
пример: «...То вдохновение, Парнаса благодать, / Мне душу
радует восторгами своими; / На миг обворожен, на миг об-
манут ими, / Дышу свободно я и, лиру взяв свою, / И друж-
бу, и любовь, и негу я пою» («Н.И. Гнедичу»); «Когда придет
желанное мгновенье? / Когда волнам твоим я вверюсь, оке-
ан?» («Завыла буря; хлябь морская...», 1824); «Я волю дал
любви несчастной / И погубил, доверяясь ей, / За миг ле-
тящий, миг прекрасный / Всю красоту грядущих дней»,
«Что медлишь? Дороги мгновенья! – / К ней приступил он
наконец. – / Дай слово!» («Эда»); «Глупцы не чужды вдох-
новенья; / Им также пылкие мгновенья / Оно, как гениям,
дарит...» («Глупцы не чужды вдохновенья...», 1828); «Вам
счастья нет, иль на одно мгновенье / Блеснувши, луч его по-
гас...» («К.А. Тимашевой», 1832); «Но сомненье / Если дух ей
возмутит, / О, его в одно мгновенье / Это имя победит»
 («Своенравное прозвание...», 1832).

г) мгновение как элемент, «кадр» калейдоскопичности
бытия, например: «Я братьев знал; но сны младые / Соеди-
нили нас на миг: Далече бедствуют иные, / И в мире нет
уже других» («Судьбой наложенные цепи...», 1827); «Ее мгно-
веньями иными / Еще я вижу пред собой / С глазами темно-
голубыми, / С темнокудрявой головой» («Бал»); «...Но нашей
деве в то мгновенье / Предстало чудное виденье» («Пересе-
ление душ», 1828); «Тут нашей повести начало. / Неделя
светлая была / И под Новинское звала / <...> / Туда, где,
словно сам собою, / На краткий срок, в единый миг, / <...>
/ Средь града новый град возник...», «Через мгновенье про-
бужденный...», «...Пред ним порыв ее игривый / В одно
мгновенье упал», «...Вошел в свой дом, где в то мгновенье
/ И Сара думала о нем» («Цыганка»).

11. Таким образом, концепт *мгновение (миг)* фигурирует
в поэзии Е.А. Баратынского чаще, чем у других его совре-
менников; во всяком случае, из тех, чье творчество «изме-
рено» не только лексикографически, но и статистически, с
учетом данных об объеме собственно поэтической выборки.
Это свидетельствует о значительной роли данного понятия и

¹ Там же. С. 376.

смежных с ним смыслов (слов) в художественном мышлении писателя. Функциональный анализ использования указанного концепта подтверждает статистические «интуиции» конкретным материалом, охватывающим более чем 20-летний период творческой деятельности классика и выражающим себя в ряде устойчивых поэтических мотивов. Алфавитно-частотные словари открывают в данном отношении новые исследовательские возможности¹.

The article analyzes the use by E.A. Boratynsky poetic concept *a moment*: discusses qualitative and quantitative (paradigmatics, syntagmatics, motives) characteristics of its use; compares the degree of activity (mathematical probability) of use of this concept in the works of the poet with the appropriate parameters of other poets of the first half of the XIX century (D.V. Davydov, P.A. Vyazemsky, A.A. Delvig, N.M. Yazykov, A.I. Polezhaev, N.P. Ogarev). The study was based on the material of the alphabetic-frequency dictionaries of writers language, prepared by the author.

Key words: *E.A. Baratynsky's poetic language, vocabulary of a writer's language, the frequency of words, linguapoetics, concept "a moment".*

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВ НИКОЛАЙ ЛЕОНИДОВИЧ — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва.

¹ См. также: Васильев Н.Л. Новые горизонты в писательской лексикографии и в изучении исторической лингвопоэтики русской литературы // Международный журнал экспериментального образования. 2016. № 1. С. 150—153; Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Поэтический язык П.А. Вяземского в словарной интерпретации // Russian Linguistic Bulletin. 2016. № 1 (5). С. 22—24.

Н.И. БУРНАШЁВА

**«СЕКUNДА, ПОКАЗАВШАЯСЯ ЧАСОМ» (МГНОВЕНИЕ В
СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Л.Н. ТОЛСТОГО)**

Категория времени (мгновения) для Л.Н. Толстого очень значима: время для него и его героев зачастую не совпадает с форматом реального времени, оно всегда индивидуально и по наполнению, и по протяжённости. Отсюда берёт своё начало эпическое ощущение и эпический охват времени. Мгновение — не только рождение и конец жизни человека, но и своего рода «пробуждение к истине», начало новой, «духовной», жизни многих персонажей писателя. В конечном итоге мгновение определило уход из жизни самого Толстого.

Ключевые слова: мгновение, художественное время, реальное время, эпическое творчество, обновление, пробуждение к новой жизни.

Сюжет, как правило, предполагает событие или ряд событий, мимолётных или протяжённых во времени. Однако само понятие «время», у каждого писателя очень индивидуально, и порой именно эта категория, запечатлённая автором в произведении и выступающая в роли своеобразного отрезка «художественного времени», придаёт сочинению неповторимость, отмечает его «лица необщим выраженьем». «Время» Л.Н. Толстого в реальной жизни — категория неравномерная: оно течёт то слишком медленно, то, напротив, насыщено до предела... Мгновение, момент — кратчайшая часть времени, а потому его можно и нужно рассматривать по аналогии с понятием «художественное время», и можно бы назвать этот момент «художественным мгновением», которое в произведении Толстого иногда растягивается, вмещая значительно больше информации, чем позволяет реальное хронологическое время. Достаточно вспомнить второй севастопольский рассказ «Севастополь в мае», главу 12 — смерть ротмистра Праскухина (это длинная цитата, но именно она даёт полное представление о необычайной насыщенности, наполненности мгновения для Толстого). «...Бомба где-то очень близко шлёпнулась на твёрдую землю. Прошла секунда, показавшаяся часом, — бомбу не рвало.

Праскухин испугался, не напрасно ли он струсил: может быть, бомба упала далеко и ему только казалось, что трубка шипит тут же <...> Потом какие-то красные огни запрыгали у него в глазах — а ему показалось, что солдаты кладут на него камни; огни всё прыгали реже и реже, камни, которые на него накладывали, давили его больше и больше. Он сделал усилие, чтобы раздвинуть камни, вытянулся и уже больше не видел, не слышал, не думал и не чувствовал. Он был убит на месте осколком в середину груди»¹. Фиксация мыслей и ощущений убитого Праскухина в том виде, как это представил Толстой, кажется невероятной: хаос и неразбериха в угасающем сознании выстраиваются в довольно определённые образы, минисюжеты и даже фразы. И потому вполне естественно эта сцена мгновенной гибели ротмистра вызвала у кого-то недоверие, недоумение, у некоторых даже раздражение. Именно так прореагировал на эту ситуацию известный критик К.Н. Леонтьев (врач по профессии, служивший военным врачом во время Крымской кампании). Усомнившись в «правде» Толстого в рассказе «Севастополь в мае», в своём «критическом этюде» «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого», опубликованном в 1890 г. в трёх книжках журнала «Русский вестник»², Леонтьев доказывал относительную неправдоподобность описания смерти Праскухина. Рассматривая Толстого как мастера «психического анализа болезненных и предсмертных состояний», «душевного анализа» героев, Леонтьев считал, что описание смерти Андрея Болконского в «Воине и мире» «гораздо выше» описания «внезапной смерти офицера Праскухина под Севастополем»³: «Праскухин ничем не болен, смерть его внезапная, в тревоге и смятении битвы. У него, конечно, есть постоянная *мысль* о смерти потому, что кругом его бьют людей, но нет никакой подготовки *чувств* к разлуке с жизнью. Праскухин к тому же вовсе не идеален ни в каком смысле, он и ни религиозен, ни православен по

¹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 100 т. Художественные произведения: В 18 т. М.: Наука, 2000—... Т. 2. С. 119—120. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

² Русский вестник. 1890. №№ 6—8.

³ Русский вестник. 1890. № 6. С. 271.

чувствам, как другой офицер Михайлов», который «думает, что он убит, и восклицает мысленно: “Господи! Прими дух мой!” Праскухин, напротив того, воображает, что он только контужен, и о Боге и душе своей вовсе не вспоминает.

Можно вообразить с приблизительной удачей смятение мыслей и чувств во время сражения у дюжинного человека <...>, — продолжал Леонтьев. — Но мы решительно не знаем, что *чувствует* и *думает* человек, переходя эту неуловимую черту, которая зовётся смертью. Изобразить смену чувств и мыслей у раненого или контуженного человека — есть художественная смелость; изобразить же *посмертное* состояние души есть уже не смелость, а бессильная претензия — и больше ничего¹. Обвиняя в «грубой решительности» Толстого, показавшего «посмертное состояние души» Праскухина, критик обращался к повести «Смерть Ивана Ильича», сравнивая эти две смерти: «Иван Ильич просто “умер” и только. Это лучше и с точки зрения научной точности. Мы не имеем никакого рационального права *утверждать*, что душа не бессмертна и что после того онемения, оцепенения и охлаждения *тела*, которое мы зовём смертью, душа тоже ничего не *чувствует*»². Сосредоточившись на изображении предсмертного психологического состояния героев Толстого, Леонтьев никак не удивился и не воспротивился тому временному отрезку (мгновению!), который отвёл автор самому процессу гибели Праскухина: критик назвал это «мгновение» «неуловимой чертой» перехода к смерти.

Так же много пережил и перечувствовал в этот момент шедший рядом с Праскухиным штабс-капитан Михайлов. Толстой опять фиксирует реальное, хронологическое время — 2 секунды. «Михайлов, увидав бомбу, упал на землю и так же зажмурился, так же два раза открывал и закрывал глаза и так же, как Праскухин, необъятно много передумал и перечувствовал в эти две секунды, во время которых бомба лежала неразорванной. Он мысленно молился Богу и всё твердил: “Да будет воля твоя! И зачем я пошёл в военную службу, — вместе с тем думал он, — и ещё перешёл в пехоту, чтобы участвовать в кампании. Не лучше ли было мне оставаться в уланском полку в городе Т., проводить время с

¹ Там же.

² Русский вестник. 1890. № 7. С. 234—236.

моим другом Наташей... А теперь вот что!» И он начал считать: раз, два, три, четыре, загадывая, что ежели разорвёт в чёт, то он будет жив, а в нечет — то будет убит. «Всё конечно: убит», — подумал он, когда бомбу разорвало (он не помнил, в чёт или нечет) и он почувствовал удар и жестокую боль в голове. «Господи, прости мои согрешения!» — проговорил он, всплеснув руками, приподнялся и без чувств упал навзничь» (гл. 13; 2: 120—121). (Надо заметить, что сам Толстой, участник трёх войн — на Кавказе, на Дунае и в Крыму, — не раз принимавший участие в сражениях и «экспедициях» и находившийся на театре военных действий четыре с половиной года, ни разу не был ни ранен, ни контужен, а потому поведение и размышления его раненых героев в военных рассказах и позднее в «Войне и мире» имеют отнюдь не автобиографическую основу, а полностью подсказаны увиденными военными сценами и творческим воображением писателя).

Непростые, но очень важные для Л.Н. Толстого отношения с художественным временем заметны уже в самых первых его литературных опытах, начиная с незавершённого сочинения «История вчерашнего дня». Юному автору, поставившему цель описать всего один день в своей жизни, «рассказать задушевную сторону жизни одного дня» (1: 338), было явно «тесно» в хронологических рамках времени, которое у него чрезвычайно насыщено, ёмко. «Бог один знает, сколько разнообразных, занимательных впечатлений и мыслей, которые возбуждают эти впечатления, хотя тёмных, неясных, но не менее того понятных душе нашей, проходит в один день» (там же), — таким признанием автора-рассказчика открывалось его первое сочинение. Размышление о наполненности этого своего «индивидуального» времени Толстой продолжал: «Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что недостаю бы чернил на свете написать её и типографщиков напечатать. С какой стороны ни посмотри на душу человеческую, везде увидишь беспредельность...» (там же). Последняя фраза позднее была вычеркнута, но она свидетельствует о стремлении Толстого уже тогда, задолго до «Войны и мира», «захватить всё» — это, видимо, органическое, природное его свойство, которое

впоследствии и стало началом и опорой эпического творчества писателя.

Толстой словно «экспериментировал» со временем: порой он «растягивал» мгновение, вмещая в него больше материала, чем обыкновенный читатель может себе представить, а иногда «сжимал» это время до предела, поистине до мгновения. В третьем севастопольском рассказе «Севастополь в августе 1855 года» погибают два брата Козельцовы. Смерть младшего, семнадцатилетнего Володи, на читателя воздействовала особенно сильно не только потому, что убит фактически подросток, убит в своём первом сражении, но ещё и потому, что слишком буднично, слишком просто и незаметно, слишком мгновенно он погибает: время здесь идёт на секунды. Глазами юнкера Вланга, бывшего всё время рядом с Володей, Толстой видит не момент убийства, не процесс, протяжённый во времени (выстрел, реакция Володи, оседание его тела, падение и т.п.), а уже свершившийся факт: «Вскочив в траншею, он <юнкер Вланг. — Н.Б.> снова высунулся из неё, чтобы посмотреть, что делает его обожаемый прапорщик. Что-то в шинели ничком лежало на том месте, где стоял Володя, и всё это пространство было уже занято французами, стрелявшими в наших» (гл. 27; 2: 178). Первоначально, в ранней рукописи рассказа, в поисках сюжета смерти Володи, Толстой давал вариант довольно протяжённый во времени, фиксировал внимание на мыслях и ощущениях мальчика, передавал его эмоции. В отличие от окончательной редакции рассказа, в этой рукописи Володя погибал не на батарее, которой командовал и не оставил её до последней минуты, а в блиндаже. Иначе представлена и сама гибель Володи: не мгновенная, незаметная, как в окончательном тексте, а мучительно-растянутая во времени. Володя понимает, что это конец, хочет броситься на «красного толстого зуава», «бросает в него шпагой», но мимо, хватается за нацеленный на него штык, но француз выдёргивает штык из рук Володи и направляет ему в грудь. С криком: «Ах, за что?» — Володя бросался на штык. Даны некоторые мелкие детали и подробности: Володя успевал заметить, как «пот катит» «со лба из-под фески» француза и «слюня запеклась во рту». В первоначальном плане «Севастополя в августе» этот эпизод был обозначен: «33) Убийство

в блиндаже»¹. В окончательном варианте сюжет смерти Володи сжат до одного мгновения.

Мгновение — обязательно значимо для писателя. И если в раннем творчестве Толстого эта временная категория непременно сопряжена со смертью, то с годами мгновение становится словно переломным моментом, несущим обновление моментом «пробуждения к истине» (34: 348), своего рода рождением новой жизни, «духовным рождением» (34: 347). Пример тому — судьба князя Степана Касатского в повести «Отец Сергей». Мгновение, связанное с переломом в его душе и судьбе, Толстой не обозначил реальным временем, но вся характеристика князя, описание его вспыльчивой натуры, «находившие на него вспышки гнева, во время которых он совершенно терял самообладание и делался зверем» (гл. 1; 31: 5–6), говорят о том, что ввиду этой «неудержимой вспыльчивости» (31: 7) Касатский принимал решения импульсивно, именно мгновенно, не задумываясь. Так было принято и решение «подать в отставку, разорвать свою связь с невестой» (31: 5) и уйти в монастырь. Так началась для Степана Касатского новая жизнь: сначала в монастыре, потом в странствиях по Руси, потом в Сибири.

Подобное значение мгновения, но уже в абсолютно иной сюжетной коллизии, и в романе «Воскресение», когда Катюша Маслова, на платформе маленькой станции, заглядывая в окно вагона и видя там Нехлюдова, трагически пережила окончательное расставание с ним. «Похоронила она все воспоминания о своём прошедшем с ним в ту ужасную тёмную ночь, когда он приезжал из армии и не заехал к тётушкам», — «с этой ночи всё стало другое» (32: 130). Готовая броситься под поезд, Катюша вдруг, внезапно почувствовала внутри себя шевеление ребёнка. «Она решила, что сделает так. Но тут же, как это и всегда бывает в первую минуту затишья после волнения, он, ребёнок — его ребёнок, который был в ней, вдруг вздрогнул, стукнулся и плавно потянулся и опять стал толкаться чем-то тонким, нежным и острым. И вдруг всё то, что за минуту так мучало её, что, казалось, нельзя было жить, вся злоба на него и желание отомстить ему хоть своей смертью, — всё это вдруг отдалилось. Она успокоилась, оправилась, закуталась платком и по-

¹ Государственный музей А.Н. Толстого. Отдел рукописей.

спешно пошла домой» (ч. 1, гл. XXXVII; 32: 131–132). «...С этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь. С этой страшной ночи она перестала верить в добро» (32: 132).

В конце жизни Толстого мгновение определило, в сущности, сам этот конец жизни. Уход из Ясной Поляны, хотя давно обдумывался и даже готовился, случился внезапно в ночь на 28 октября 1910 года.

Толстой уходил не умирать. За несколько дней до ухода, 24 октября, он писал своему знакомому крестьянину М.П. Новикову: «...если бы действительно случилось то, чтобы я приехал к вам, то не могли бы вы найти мне у вас в деревне, хотя бы самую маленькую, но отдельную и тёплую хату, так что вас с семьёй я бы стеснял самое короткое время» (82: 210–211). Удалившись от всех, Толстой хотел в этой хате «найти уединение» (82: 223), провести остаток жизни, начать новую жизнь.

Окончательное решение уйти созрело мгновенно. В дневнике 28 октября 1910 года Толстой описал эту ситуацию. «В прежние ночи я не смотрел на свою дверь, нынче взглянул и вижу в щелях яркий свет в кабинете и шуршание. Это С<офья> А<ндреевна>¹ что-то разыскивает, вероятно, читает. Накануне она просила, требовала, чтоб я не запираю дверей. Её обе двери отворены, так что малейшее моё движение слышно ей. И днём и ночью все мои движенья, слова должны быть известны ей и быть под её контролем. Опять шаги, осторожно отпирание двери и она проходит. Не знаю отчего, это вызвало во мне неудержимое отвращение, возмущение. Хотел заснуть, не могу, поворочался около часа, зажёл свечу и сел. Отворяет дверь и входит С.А., спрашивая “о здоровье” и удивляясь на свет у меня, который она видит у меня. Отвращение и возмущение растёт, задыхаюсь, считаю пульс: 97. Не могу лежать и вдруг принимаю окончательное решение уехать. Пишу ей письмо, начинаю укладывать самое нужное, только бы уехать. Бужу Душана², потом

¹ Софья Андреевна Толстая, жена А.Н. Толстого.

² Душан Петрович Маковицкий, домашний врач и друг А.Н. Толстого.

Сашу¹, они помогают мне укладываться. Я дрожу при мысли, что она услышит, выйдет — сцена, истерика, и уж впредь без сцены не уехать. В 6-м часу всё кое-как уложено; я иду на конюшню велеть закладывать; Душан, Саша, Варя² доканчивают укладку. Ночь — глаз выколи, сбиваюсь с дорожки к флигелю, попадаю в чащу, накальваясь, стучаюсь об деревья, падаю, теряю шапку, не нахожу, насили выбираюсь, иду домой, беру шапку и с фонариком добираюсь до конюшни, велю закладывать. Приходят Саша, Душан, Варя. Я дрожу, ожидая погони. Но вот уезжаем. В Щёкине³ ждём час, и я всякую минуту жду её появления. Но вот сидим в вагоне, трогаемся, и страх проходит, и поднимается жалость к ней, но не сомнение, сделал ли то, что должно» (58: 123—124).

Уход Толстого из Ясной Поляны был столь внезапным и стремительным, что не успели продумать дальнейший план действий. Задержавшись на день в Оптиной пустыни, направились в Шамордино к М.Н. Толстой⁴, монахине Шамординского монастыря, а оттуда 31 октября — куда глаза глядят. «Мы сейчас уезжаем, ещё не знаем куда...» — писал Толстой из Шамордина С.А. Толстому⁵ и Т.А. Сухотиной⁶ (82: 220) 31 октября в 4-м часу утра. Тогда же сообщал сестре, с которой так и не успел проститься: «Уезжаем мы непредвиденно, потому что боюсь, что меня застанет здесь С.А. А поезд только один в 8-м часу» (82: 221).

Через неделю Л.Н. Толстого не стало: трагически оборвался сюжет, рождённый мгновенной мыслью об уходе навсегда из Ясной Поляны.

Time for L.N. Tolstoy and his heroes is not real time in continuity and meaning. It is reason for epic sense. Moment was

¹ Александра Львовна Толстая, младшая дочь Л.Н. Толстого (1884–1979).

² Варвара Михайловна Феокритова, подруга А.Л. Толстой, жившая в Ясной Поляне.

³ Щёкино ближайшая к Ясной Поляне железнодорожная станция.

⁴ Мария Николаевна Толстая, сестра Л.Н. Толстого.

⁵ Сергей Львович Толстой, старший сын Л.Н. Толстого.

⁶ Татьяна Львовна Сухотина (рожд. Толстая), старшая дочь Л.Н. Толстого.

not only birth and death-time, but some path to truth, start of new spiritual life for many persons.

Key words: *moment, time, real time, epic works, path to new life.*

Об авторе:

БУРНАШЁВА Нина Ильдаровна — доктор филологических наук, профессор; профессор Московского архитектурного института (государственная академия).

«МГНОВЕНИЕ МОДЫ» В ПРОЗЕ И.А. ГОНЧАРОВА

В «Письмах столичного друга к провинциальному жениху» И.А. Гончаров охарактеризовал четыре типа представителей светского общества: франт, лев, человек хорошего тона и порядочный человек. Классификация строится на их отношении к стремлению уловить «мгновение моды». Типология нашла отражение и в романах Гончарова.

Ключевые слова: *И.А. Гончаров, мода, художественная деталь, средства характеристики героев.*

В 1848 г. в журнале «Современник» был опубликован фельетон И.А. Гончарова «Письма столичного друга к провинциальному жениху». Исследователи уже отмечали, что непосредственными предшественниками гончаровского произведения стали фельетоны И.И. Панаева «Великая тайна одеваться к лицу. Опыт великосветского романа в двух частях» и А.И. Кронеберга «Переписка между петербуржцем и провинциалом»¹. Некрасов и Панаев стремились привлечь как можно больше подписчиков, поэтому пятый отдел журнала целиком посвящался новинкам в мире моды. Отдел «Моды» «преследовал определенную и в высшей степени специфическую цель — обслужить ту часть <...> читателей, а в особенности читательниц журнала, для которых, как и для героя гончаровской «Обыкновенной истории», «уменьше одеваться» имело важное значение. Обслужить же эту часть читателей значило приобрести не одну лишнюю сотню подписчиков»². В этом отделе описывались последние тенденции, актуальные цвета сезонов, конкретные туалеты, которые были замечены на прогулках, балах, вечерах и пр., появился раздел «Библиография мод». Кроме того, в отделе можно было найти замечания о разных типах людей с точки зрения их «светскости». В 1848 г. была напечатана

¹ См.: [Калинина Н.В.] Примечания // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1997. С. 785—786. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

² Евгений-Максимов В.Е. «Современник» 40—50-х годов. Л. 1934. С. 224.

статья Сент-Бева «Кавалер де Мере, или О порядочном человеке в XVII столетии»¹, в которой приводятся различные трактовки понятий «приличный человек», «порядочный человек».

Однако сотрудники журнала стремились дать и общее руководство своим читателям, особенно провинциальным, призывая их не копировать модные картинки бездумно: «Вообще, вот что более ныне в *употреблении* (мы не говорим *в моде*, потому что это слово слишком вульгарно; повторяем, мода заключается во вкусе, в умении одеться к лицу) <...>»². В том же, 1847 году, «Современник» публикует фельетон И. Панаева «Великая тайна одеваться к лицу. Опыт великосветского романа в двух частях». Главная героиня Адель и герой, которым она увлечена, обладали «тайною утонченного великосветского вкуса и высшим познанием туалета, они сливались в чудной бесконечной гармонии... Они служили образцами *мод для всего Петербурга*» (курсив автора. — С.В.)³. Описания их туалетов насыщены прилагательными изящный, очаровательный, прелестный, грациозный, щегольский и пр. Анализируя чувства героини, ее поклонник утверждает: «Мужа вашего вы не любите, во-первых, потому, что он не умеет одеваться <...>»⁴. Последняя часть романа называлась «Заключение, из которого ясно видно, что счастье жизни зависит от постижения великой тайны одеваться к лицу». Супруг стал тщательно относиться к своей одежде, развил свой вкус, «перед ним раскрылась чудная, доселе неведомая ему перспектива панталон, фраков и жилетов...», «он все выше и выше поднимался по лестнице туалетного *прогресса*» (курсив автора. — С.В.)⁵. Таким образом он вернул любовь жены. Иронически изложенная история еще раз демонстрирует точку зрения ре-

¹ Сент-Бев Ш.О. Кавалер де Мере, или О порядочном человеке в XVII столетии // Современник. 1848. Т. 10. № 7. Отд. IV.

² Современник. 1847. Т. 1 № 2. Отд. V. Моды. С. 4.

³ [Панаев И.И.] Великая тайна одеваться к лицу. Опыт великосветского романа в двух частях // Современник. 1847. Т. 6. № 1. Отд. V. Моды. С. 3.

⁴ Там же. С. 10—11.

⁵ Там же. Т. 9 № 6. Отд. V. С. 4, 5.

дакции: не следует придавать модным новинкам чрезмерного значения.

Наиболее близок фельетон Гончарова к «Переписке между петербуржцем и провинциалом» А.И. Кронеберга. Как и в тексте Гончарова, петербургский герой Кронеберга поучает своего провинциального друга, давая ему представление о людях хорошего тона: «пока ты был холостым и жили мы в Петербурге, твоя упорная небрежность к туалету, твое невнимание к изящному и всему, что только дает человеку лоск хорошего тона, не имели еще большого значения»¹. Таким образом, типы представителей светского общества с точки зрения их умения занять в этом обществе достойное положение, а также следовать моде уже нашли отражение в литературе².

Гончаров в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху» разворачивает и конкретизирует уже существующую классификацию, подробно анализирует типы поведения в обществе. В первом письме столичный друг А. Чельский в традициях натуральной школы предлагает типологию модников. Здесь охарактеризованы четыре типа представителей «хорошего общества»: франт, лев, человек хорошего тона и порядочный человек. Критерием является степень «умения жить» и отношение к моде.

Франтов Чельский характеризует пренебрежительно, этот тип «уловил только одну, самую простую и пустую сторону умения жить: мастерски, безукоризненно одеться» (1; 470). Он может «простоять целый вечер на ногах, лишь бы не сделать, сидя, складки на белом жилете; не повернет два часа головы ни направо, ни налево, чтоб не помять галстука» (1; 471). Франт не преследует никакой цели, одевается картинно для самоуслаждения, это «мелкое и жалкое существо». Такая точка зрения совпадала и с отношением к франтам в обществе в целом. Так, «Современник» писал: «Разрядиться по моде, *по последней картинке* не значит еще одеться со вкусом. Люди светские никогда не одеваются *по картинке* ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Петербурге, — нигде. Они

¹ Кронеберг А.И. Переписка между петербуржцем и провинциалом // Современник. 1848. Т. 10. № 8. Отд.. V. Моды. С. 4.

² В этом ряду следует также упомянуть более раннюю повесть В.А. Соллогуба «Лев» (Отечественные записки. 1841. Т. 15.).

одеваются к лицу, они выбирают из журналов только истинно изящное, только то, идет к ним, и умеют одеться к лицу, в этом и заключается вся тайна туалета дамского и мужского. Слова: *модник, модница, франт, франтиха* употребляются порядочными людьми только в одном ироническом смысле» (курсив автора. —С.В.)¹; «да не подумают читатели наши, что мы хотим обратить все человечество — во *франтов*. Мы далеки от этого. Мы терпеть не можем франтов, этих господ, одевающихся по *последней модной картине*, которые завиты и раздушены, как барашки и парикмахеры, и пестры, как полишинели. Франты — люди самого дурного тона: они давно заклеимлены у нас именем *онагров*.

Люди со вкусом, люди истинно светские, люди хорошего тона принадлежат у нас к *juste milieu* в мире моды»².

Лев в «Письмах столичного друга...», в отличие от франта, «никогда не оглядывает своего платья, не охорашивается, не поправляет галстуха, волос; безукоризненный туалет не качество, не заслуга в нем, а необходимое условие» (1; 472). Важное достоинство льва: «Он исполнен небрежной уверенности, что одет изящно, сообразно с мгновением не текущей, а рождающейся моды». Для этого надо «искусно и вовремя улавлять первые, самые свежие ее мгновения, когда другой не поспел и не посмел и подумать подчиниться капризу ее, и охладеть, когда другие только что покоряются ей». Здесь нужны быстрота и навык: что выбрать, что надеть, где и как обедать, с кем видаться и о чем говорить; лев думает о цвете экипажа и о ливрее людей. Вкус его находится в непрерывном движении, «он не только первый замечает, но издали предчувствует появление модной новости, модного обычая, потому что всегда носит в себе потребность моды и новизны» (1; 473). Гончаров во многом повторяет характеристики льва, уже данные в повести В.А. Соллогуба: «Настоящий лев <...> дает тон целому обществу <...> Он решает, что по моде и что не по моде. Он магнитная стрелка, указывающая фешенёбельному миру, куда

¹ Современник. 1847. Т. 1. № 1. Отд. V. Моды парижские и петербургские. С. 1.

² Современник. 1847. Т. II. № 1. Отд. V. Моды. С. 6.

идти и что делать»¹. Франт и лев в «Письмах столичного друга...» — два условно отрицательных типа, для которых «мгновение моды» играет определяющую роль. Два следующих типа стоят на более высокой ступени.

Первый — человек хорошего тона. Этот разряд тоже уже получил свою характеристику в «Современнике»: «Покрой платья у людей хорошего тона отличается изящною умеренностью, и во всей их одежде — необыкновенная простота, которую, впрочем, умеют ценить немногие»². В классификации Чельского, человек хорошего тона обладает уже не только внешними, но и внутренними, нравственными качествами умения жить. Он не стесняется условиями, руководствуется «своим личным вкусом, а не указанием господствующей в то мгновение моды, потому что личный вкус его непогрешителен: он не введет его в ошибку против хорошего тона, он у него выработан в инстинкт» (1; 474).

Наконец, порядочный человек — «гармоническое сочетание наружного и внутреннего, нравственного умения жить» (1; 477). Он может уже «не ловить моды, не следить за всеми ее капризами, но, однако же, обязан покоряться общим и главным ее законам в известной степени, настолько, чтоб не казаться резким явлением» (1; 478).

Само выражение «мгновение моды» в тексте фельетона встречается трижды, и умение соответствовать этому мгновению наряду с «умением жить» является важнейшей характеристикой представителей столичного общества.

Несмотря на то что фельетону Гончарова присущи пародийные черты, иронически изображен и Чельский, автор писем, сама классификация оказалась для писателя в этот период актуальной и, как показывает анализ, она нашла отражение в романе «Обломов».

В «Обломове» присутствуют различные разряды модников, они появляются уже в первой части романа. Волков, один из гостей Обломова, представляет тип франта, он «был причесан и одет безукоризненно, ослеплял свежестью лица, беля, перчаток и фрака. По жилету лежала изящная цепочка с множеством мельчайших брелоков. Он вынул тончайший батистовый платок, вдохнул ароматы Востока, потом

¹ Сологуб В.А. Лев // Отечественные записки. 1841. Т. 15. С. 269.

² Современник. 1847. Т II. № 1. V. Моды. С. 7.

небрежно провел им по лицу, по глянцевитой шляпе и обмахнул лакированные сапоги» (4; 16).

Чельский в «Письмах столичного друга» отмечает, что цель франта — «блеснуть своей скудной частичкой уменья жить»: «пройти весь Невский проспект, не сбившись с усвоенной себе франтами иноходи, не вынув ни разу руки из заднего кармана пальто и не выронив из глаза искусно вставленной лорнетки»; «надеть сегодня привезенные только третьего дня панталоны известного цвета с лампасами или променять свою цепочку на другую, только что полученную» и т.д. Волков приехал к Обломову прямо от портного и продемонстрировал только что сшитый фрак необычного фасона, затем похвастался перчатками: «Видите, как отлично стягивает: не мучишься над пуговкой два часа; потянул шнурочек — и готово. Это только что из Парижа» (4; 19). Волков живет как раз в соответствии с «мгновением моды».

Внешность другого посетителя, Пенкина, охарактеризована вскользь, но он, безусловно, относится к типу льва. Лев, по мнению Чельского, должен быть «исполнен небрежной уверенности», а Пенкин «был одет с умышленной небрежностью» (4; 24).

При описании тетки Ольги Ильинской Гончаров подчеркивает «умение жить», на котором строит свою типологию Чельский: «У этой женщины впереди всего шло умение жить, управлять собой, держать в равновесии мысль с намерением, намерение с исполнением» (4; 219). Далее Гончаров обращается к теме, затронутой во втором письме столичного друга. Чельский с иронией описывает людей образованных, живущих в свое удовольствие, но у которых главное правило — хорошо одеться только в гости и по воскресеньям, а в будни и дома «они считают себя вправе проходить так, в чем-нибудь, надеть старенькое, грязненькое, чтобы не жаль было таскать» (1; 482; курсив автора. — С.В.). Так вот тетку Ольги Ильинской «нельзя было заставить <...> неприготовленной, врасплох, как бдительного врага, которого, когда ни подкараульте, всегда встретите устремленный на вас, ожидающий взгляд.

Стихия ее была свет <...>» (4; 219).

В описании Гончарова внешность Марьи Михайловны гармонична, она изображается «женщиной очень умной, приличной, одетой всегда прекрасно, всегда в новом шел-

ковом платье, которое сидит на ней отлично, всегда в таких изящных кружевных воротничках; чепец тоже со вкусом сделан, и ленты прибраны кокетливо к ее почти пятидесятилетнему, но еще свежему лицу. На цепочке висит золотой лорнет.

Позы, жесты ее исполнены достоинства; она очень ловко драпируется в богатую шаль, так кстати обопрется локтем на шитую подушку, так величественно раскинется на диване» (4; 218). Тетку Ольги можно отнести к последнему типу, порядочный человек. Как следует из «Писем столичного друга...», «*порядочный человек* не грубит никому, не делает сцен, не оскорбляет наглými, презрительными взглядами...» (1; 476; курсив автора. — С.В.). Тетка и с окружающими, и с Ольгой была очень тактична. Например, Гончаров пишет, что она не обращала особенного внимания на общение Обломова с Ольгой: «Гулять с молодым человеком, с франтом — это другое дело: она бы и тогда не сказала ничего, но с свойственным ей тактом, как-нибудь незаметно установила бы другой порядок: сама бы пошла с ними раз или два, послала бы кого-нибудь третьего, и прогулки сами собою бы кончились» (4; 223).

Барон фон Лангваген, постоянный гость Марьи Михайловны, вполне соответствовал требованиям моды. «Одет был в последнем вкусе и в петлице фрака носил много ленточек». Кроме того, «был вежлив до утонченности» (4; 220). Хотя что-то нарочитое, чрезмерное в его поведении все же присутствовало: «Ездил всегда в карете и чрезвычайно берег лошадей: садясь в экипаж, он прежде обойдет кругом его, осмотрит сбрую, даже копыта лошадей, а иногда вынет белый платок и потрет по плечу или хребту лошадей, чтоб посмотреть, хорошо ли они вычищены» (4; 220).

Обломов, конечно, был далек от всех капризов моды. Критикуя современную молодежь, он говорит: «Даже самолюбие — на что оно тратилось? Чтоб заказывать платье у известного портного? Чтоб попасть в известный дом? Чтоб князь П* подал мне руку? А ведь самолюбие — соль жизни!» (4; 182-183). Правда, сам Обломов на некоторое время меняется. В период увлечения Ольгой Ильинской он «сидит с книгой или пишет в домашнем пальто; на шее надета легкая косынка; воротнички рубашки выпущены на галстух и блестят как снег. Выходит он в сюртуке, прекрасно сшитом,

в щегольской шляпе...» (4; 187). Но это, как мы знаем, ненадолго.

В «Письмах столичного друга к провинциальному жениху» заложена еще одна значимая для романа «Обломов» деталь. Чельский самыми разными способами пытается доказать свое превосходство над другом-провинциалом. Поскольку друг не попросил прислать ему домашний костюм, Чельский спрашивает: «В чем же ты появишься перед женой? <...> Неужели в своей стеганой фуфайке или, еще хуже, в том красном с мушками халате», «ужели ты хочешь поступить в разряд тех мужей, которые на другой день свадьбы являются уже к жене в колпаке, плисовых сапогах, в азиатском халате <...>» (1; 485, 486). Мы помним, что у Обломова был «настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу», рукава у которого были сшиты «по неизменной азиатской моде» (4; 5).

Несколько иная ситуация складывается в других романах Гончарова, «мгновение моды» в них не играет определяющей роли. В более ранней «Обыкновенной истории» с точки зрения соответствия моде охарактеризован только один герой, компаньон Петра Иваныча Сурков: «Если, например, мода требовала распашных фраков, так его фрак распахивался до того, что походил на распростертые птичьи крылья; если носили откидные воротники, так он заказывал себе такой воротник, что в своем фраке он похож был на пойманного сзади мошенника, который рвется вон из рук. Он сам давал наставления своему портному, как шить. Когда он явился к Тафаевой, шарф его на этот раз был приколот к рубашке булавкой такой неумеренной величины, что она походила на дубинку» (1; 350). Это описание вполне соответствует типу франта, однако в 1847 году Гончаров с терминологией, вероятно, еще не определился, Сурков в романе назван львом: «в каждой складке платья, в каждой безделице резко проглядывала претензия быть львом, превзойти всех модников и самую моду» (1; 350). Более того, он опирался на трость с набалдашником в виде золотой львиной головы, про которую Петр Иваныч говорит: «заплатил за нее Барбье шестьсот рублей, и теперь показывает» (1; 351).

В «Обрыве» стремление следовать за модой не имеет почти никакого значения. Исключение Гончаров сделал только для Полины Карповны Крицкой, которую он назвал «мест-

ной львицей» (7; 80). В первый приезд Адуев пробыл у нее десять минут, но «хозяйка успела надеть блузу с кружевами, плохо сходящуюся спереди» (7; 80). Акцент автор делает не на модном фасоне, а на стремлении героини оказаться в центре внимания противоположного пола, что ей и удавалось: «молодежь гонялась за Крицкой». Правда, во второй приезд Адуева это была уже «сорокапятилетняя разряженная женщина, в кисейном платье, с весьма открытой шеей, с плохо застегнутыми на груди крючками, с тонким кружевным носовым платком и с веером, которым она играла, то складывала, то кокетливо обмахивалась, хотя уже не было жарко» (7; 211).

В описаниях других героев Гончаров не фиксирует соответствие их одежды модным тенденциям. Тит Никонич «опрятен, изящно чист и благороден видом, манерами, обхождением. Одевался всегда чисто, особенно любил белье и блистал не вышивками какими-нибудь, не фасонами, а белизной».

Всё просто на нем, но всё как будто сияет. Нанковые панталоны выглажены, чисты; синий фрак как с иголки» (7; 68). Отец Софья Беловодовой прекрасно одет, «и теперь еще, в старости, он дает законы вкуса портному; все на нем сидит отлично, ходит он бодро, благородно, говорит с уверенностью и никогда не выходит из себя» (7; 14). У Аянова «умеренные движения, сдержанная речь и безукоризненный костюм» (7; 5).

Типология, развернутая Гончаровым в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху», нашла отражение не только в романах, но и во «Фрегате “Паллада”», в «Литературном вечере» и ряде других произведений писателя¹. Взаимоотношения Чельского и Василия Васильевича сравнивались Ю.Г. Оксманом со спорами Адуевых, Обломова и Штольца²; в возможном будущем жены Василия Васильевича А.Г. Цейтлин увидел будущее Ольги Ильинской, если бы она стала женой Обломова³, и т.д. Однако отношение к

¹ Подробно возможные параллели «Писем...» Гончарова с другими его произведениями см.: Калинина Н.В. Указ соч. С. 785—791.

² Оксман Ю.Г. Неизвестные фельетоны И.А. Гончарова // Фельетоны сороковых годов. М., 1930. С. 24.

³ Цейтлин А.Г. И.А. Гончаров. М.: АН СССР, 1950. С. 115—116.

стремлению уловить «мгновение моды» было важно для Гончарова только в период работы над фельетоном «Письма столичного друга к провинциальному жениху» и романом «Обломов». Ранее и в дальнейшем он использует другие средства характеристики героев.

In “Letters of a metropolitan friend to a provincial groom” I.A.Goncharov characterized four types of high society representatives: a dandy, a lion, a person of good form and a decent person. The classification is based on their attitude to the aspiration to catch up with “the moment of fashion”. The typology found its reflection in Goncharov’s novels.

Key words: *I.A. Goncharov, fashion, art detail, means of heroes characterization.*

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

РАЗВЯЗКА АНЕКДОТА КАК МОМЕНТ ИСТИНЫ

В статье представлен новый подход к исследованию структуры и семантики анекдота как основного источника для понимания современного русского фольклора и русской культуры. Обсуждаются различные формы анекдота представляющие «момент истины» в разнообразных жизненных ситуациях. Такой подход к исследованию анекдота может пригодиться в практике преподавания, в частности для иностранных студентов, изучающих русский язык и культуру.

Ключевые слова: логика, когнитивный диссонанс, ожидание, резолюция, база знаний.

Тексты анекдотов обычно состоят из двух частей: начало (интродукция) вводит слушателя в план содержания, сообщает тему, интригу, создает известное напряжение ожидания, и таким образом представляет собой подготовку развязки. Развязка анекдота всегда краткая, неожиданная, парадоксальная, обнаруживает истинный смысл того, что описано в интродукции, то есть является моментом истины происходящего. Аналогичным образом построены некоторые рассказы А.П.Чехова, «Загадочная натура», «Маска», «Страшная ночь», и даже такое позднее и объемное произведение, как «Ариадна».

Логическая структура анекдота исследовалась многими авторами^{1 2 3}.

Как правило, эта структура позволяет интерпретацию в виде открытого учеником великого Аристотеля, Теофрастом, ещё в III в. до н.э., правила Модус Поненс, по которому из двух посылок, большой и малой, получается заключение или консеквент. Модус Поненс является, по сути, единственным

¹ Dolgoplova Z. The Contrary World of the Anecdote // Melbourne Slavonic Studies. Melbourne, 1981. V. 15. P. 1-12.

² Abrahams P. D. Deep Down in the Jungle... Negro Narrative Folklore from the streets of Philadelphia. Hatboro, Pennsylvania, 1964.

³ Бардина, Наталья Васильевна. Анекдот в системе дискурсивной формации / Н. В. Бардина // Доґа/ДОКСА . 2002 . Вип. 2: Про природу сміху . С.113-122 .

дедуктивным правилом, позволяющим получать все логические следствия из заданных фактов и формул. Обобщение Модус Поненс носит название принцип резолюции¹, который является основой такого мощного инструмента программирования экспертных систем, диалоговых оболочек и в целом искусственного интеллекта, каким является язык ПРОЛОГ².

Суть правила очень проста: если имеется утверждение «из А следует В» (большая посылка) и утверждение «А» (малая посылка), по правилу Модус Поненс выводится утверждение «В» (консеквент).

Особенностью анекдота является то, что консеквент, полученный в анекдоте, не совпадает с консеквентном, ожидаемым слушателем и основанным на его, слушателе, жизненном опыте. Именно этим несоответствием и вызывается комический эффект анекдота. Рассказчик же, естественно, зная следствие, подготавливает слушателя, заманивает его в ловушку, создает сюжет, который должен быть понятен и близок слушателю, согласован с его опытом и с неизбежностью приводить к рутинному выводу. Если этот сюжет непонятен, далек от базы знаний слушателя, не вкладывается ни в один из известных ему фреймов ситуаций, анекдот не состоится. Чтобы взломать ситуацию в голове слушателя, нужно, чтобы эта ситуация там уже существовала. Этим объясняется непонимание многих анекдотов людьми разных национальностей, разных эпох, даже разных социальных групп.

ПРИМЕР 3:

Василий Иванович:

— *Петька, почему ты надеваешь красную рубаху перед боем?*

— *Чтобы враги не видели мою кровь.*

¹ Чень Ч., Ли Р. Глава 5. Метод резолюций // Математическая логика и автоматическое доказательство теорем = Chin-Liang Chang; Richard Char-Tung Lee (1973). Symbolic Logic and Mechanical Theorem Proving. Academic Press. М.: «Наука», 1983. С. 358.

² Иван Братко. Алгоритмы искусственного интеллекта на языке PROLOG = Prolog Programming For Artificial Intelligence. М.: Вильямс, 2004. 640 с.

³ Мельниченко М. Советский анекдот. Указатель сюжетов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 1104.

Слушатель ожидает, что В.И. также наденет красную рубаху, но ...
На следующий день Василий Иванович надел коричневые штаны.

Парадигма слушателя нарушена, его ожидания не оправдались, ему приходится взглянуть на ситуацию под другим углом, расширить свою базу знаний. Действительно, то, что мы знаем о Чапаеве (а знаем мы в основном из фильма братьев Васильевых, мало кто читал книгу Фурманова и практически никто не сверялся с архивами), не дает свидетельств личной храбрости Чапаева. Его урок тактики с использованием картофелин содержит указание на поведение командира – впереди на лихом коне – только во время преследования бегущего неприятеля. Стали ли от этого Чапаев менее героической фигурой, менее почитаем в народной памяти? Да нет, согласно Аристотелю «комическое есть описание безобразного, но такого, которое не приносит никому вреда». Это в полной мере относится к анекдотам. Действительно, «злые» анекдоты не бывают смешными. (Пример).

В то же время, предьявленная в анекдоте развязка должна быть возможной в некотором мире, а именно в нашем, реальном мире. Иначе слушатель отвергнет анекдот как логически противоречивый и не относящийся к действительности. Это относится также и к «абстрактным» анекдотам, цель которых – разоблачать несообразности, которые встречаются в реальности, доведя их до абсурда.

Идет лысый по пустыне, вдруг из-за угла его кто-то хватает за волосы и об асфальт.

Это полуабстрактный анекдот, в котором подчеркнуты несообразности.

Другая особенность анекдота - в нем слушатель должен узнать себя и посмеяться над собой.

*Мать заходит к сыну в комнату:
- Тебе пора вставать в школу.
- Я не хочу идти в школу.
- Ты должен идти!
- Я не хочу. Учителя меня ненавидят, ученики смеются надо мной.*

- У тебя нет выбора. Ты должен идти в школу.
- Скажи мне хоть одну причину, почему я должен туда идти.
- Тебе 52 года и ты директор школы.

Не правда ли, ситуация применима ко многим из нас.
А вот анекдот про ученых:

Чукча расписывается четырьмя крестами. Первый — имя, второй — фамилия, третий — отчество, а четвертый — ученая степень.

Все знают таких ученых, которые с трудом пишут по-русски, не говоря уже про другие языки. Многочисленные процессы по лишению степени фальшивых кандидатов и докторов выносят их на всеобщее обозрение. А если покопаться в себе? Не сидит ли такой малограмотный – в какой-то области чукча – внутри нас. Так же, как внутри каждого сидит Плюшкин, Ноздрев, Манилов и пр.

Анекдот анонимен, никогда не говорят «я вчера придумал новый анекдот», и не потому, что анекдоты никто не придумывает, а потому, что таким заявлением автор сразу снижает авторитет анекдота, он должен быть обкатан временем, многократной передачей из уст в уста, при которой отсекается все лишнее, добавляется экспрессия, комический эффект.

Момент истины в авторских произведениях. Теперь обратимся к авторским произведениям, которые воспроизводят анекдотическую ситуацию, развязка которой обнаруживается в конце рассказа, а все предшествующее служит лишь подготовкой к ней. В рассказе Чехова «Загадочная натура» речь идет о «дамочке», которая невыносимо страдала, выйдя замуж за старика-генерала, наконец, тот умирает и она может соединиться с «любимым существом», но ...

— *Но что же? Что стало на вашем пути? Умоляю вас, говорите! Что же?* — спрашивает собеседник

— *Другой богатый старик...*

Вот и вся разгадка этой загадочной натуры. Конечно, сам рассказ наполнен восхитительными подробностями в диалоге дамы и собеседника и мог бы обойтись без этой развязки, но она закольцовывает сюжет, придает ему свойства *perpetuum mobile*. Многие короткие рассказы Чехова построены по схеме анекдота, но вот длинный рассказ, да-

же повесть «Ариадна». Романтическая история о страстной любви, измене, содержит рассуждения о женской натуре и ни в коем случае не сводится к анекдоту, но вот развязка:

«Князь Мактуев здесь! — сказал он радостно. — Вчера приехал с ее братом-спиритом. Теперь я понимаю, о чем она тогда переписывалась с ним! Господи, — продолжал он, глядя на небо и прижимая свертки к груди, — если бы не наладится с князем, то ведь это значит свобода, я могу ехать тогда в деревню, к отцу!» Вся страстная любовь кончается скукой, усталостью и возможность разрыва воспринимается как облегчение. Это ли не «момент истины»?

В заключение необходимо обратиться к причинам бытования анекдота в качестве когнитивного инструмента познания современной действительности. Это и развлекательная функция, и попытка передать эпоху средствами ее саморепрезентации – в анекдоте. Интерес к данному жанру можно связать и с закатом больших нарративов, характеризующим, по Ж.Ф. Лиотару, постмодернистскую парадигму¹.

The paper presents a new approach for exploring structure and semantics of anecdote as basic resource into understanding the modern Russian folklore and culture in general. Various forms of anecdotes and jokes presenting the “moment of truth” in different life situations are under discussion. Implementation and approbation of anecdote studies could be useful in educational practice especially for foreign students learning Russian.

Keywords: logics, cognitive dissonance, expectations, resolution, knowledge base.

Об авторе

ПОТЕМКИН СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ, кандидат технических наук, МГУ им. Ломоносова, филологический факультет, научный сотрудник.

¹ Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна / Пер. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1998.

Ю. В. ДОМАНСКИЙ

**«НА МГНОВЕНЬЕ ВСПЫХНУЛ СВЕТ»:
КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ СМЫСЛОБРАЗОВАНИЕ В
ВАРИАНТАХ ПЕСНИ ЕГОРА ЛЕТОВА «И СНОВА ТЕМНО»
1987 И 1989 ГОДОВ**

В статье делается попытка сопоставления двух вариантов песни Егора Летова «И снова темно» (с альбома «Некрофилия» 1987 года и с альбома «Русское поле экспериментов» 1989 года). Сопоставление проводится на основе лирического сюжета, в котором важную роль играет мотив мгновенья: и как эксплицированный в вербальном субтексте, и как характеристика звучащей природы песни, и как родовая особенность лирики.

Ключевые слова: *Егор Летов, «Гражданская оборона», мгновение, концепт, мотив, лирический сюжет*

Песня Егора Летова «И снова темно» звучит на двух альбомах «Гражданской Обороны» – на альбоме «Некрофилия» 1987 года и на альбоме «Русское поле экспериментов» 1989 года. Точнее сказать, это не одна песня, а две редакции одной песни; можно даже сказать – две разные песни на одну музыку и с одним и тем же припевом. С другой стороны, можно не менее уверенно утверждать, что перед нами две, разведённые во времени и пространстве, части одной песни. Впрочем, сам Летов для книги стихов отобрал только тот текст, который звучит на более позднем альбоме, то есть удобнее всего было бы встать на позицию сторонников того, что зовётся «волей автора», и снять проблему как таковую, оставив только более позднюю песню. Однако нас интересует и песня более ранняя. Но прежде чем показать отличия текстов «И снова темно» с разных альбомов, посмотрим на тот сегмент обоих текстов, который в них совпадает – на припев.

Припев повторяется, как и положено припеву, в каждом варианте после каждого из трёх куплетов; тем самым, как и бывает в особым образом организованной песенной лирике, актуализируется диалог между сегментами – между куплетами и припевами. Итак:

Кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО.

В припеве актуализируется оппозиция света и тьмы («темно»). В мифологической модели мира это противопоставление соотносится «с добром и злом»¹; «Свет воссиял в созданном космосе, тьма стала атрибутом хаоса и преисподней» (бб9)²; и, разумеется, свет и тьма находятся в состоянии борьбы. В леговской концепции мира, если следовать рассматриваемому припеву, добру-свету отводится лишь мгновенье, а злу-тьме – время до и после этого мгновенья, видимо – большое время, возможно – вечность. Но что же сделала тот «кто-то», кто влез на табуретку? Для чего влезает на табуретку? К примеру, для того, чтобы ввернуть лампочку. Если принять эту версию, то событие припева представляется довольно простым, даже бытовым: человек влез на табуретку, чтобы ввернуть новую лампочку вместо перегоревшей; и человеку это удалось – лампочка на месте, загорелся свет; однако через мгновенье свет погас, случилось то, что зачастую случается, если вворачивать лампочку при включённом выключателе – новая лампочка тут же перегорела и снова стало темно.

Конечно, такая трактовка происходящего в припеве не единственная. Можно предложить и другую трактовку. Для чего ещё залезают на табуретку? Чтобы повеситься. И вот кто-то влез на табуретку. А дальше весьма компактное описание смерти через повешение – мгновенное просветление в момент асфиксии и немедленное погружение во тьму вслед за этим. Думаем, что возможны какие-то иные толкования события припева³, но при любой из трактовок сохранится

¹ Свет и тьма // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 669.

² Там же.

³ Например, вспыхнувший на мгновенье свет и тьму до и после этой вспышки можно спроецировать на интересный образ в самом начале «Других берегов» Владимира Набокова: «Кольбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой, но в бездну преджизненную нам свойственно взгляды-

оппозиция света и тьмы, реализованная во временной оппозиции мгновенья и вечности. И целая вечность (или по крайней мере долгое время) будет соотноситься с тьмой, со злом, а лишь мгновенье со светом, с добром. Такова авторская концепция распределения сил зла и добра в мире, концепция, реализованная в лирическом высказывании. И концепция не такая уж и мрачная, как может показаться – ведь свет, пусть и на мгновенье, но всё же вспыхнул. И, возможно, это свет для всех людей, свет для мира.

Тут нельзя не сказать, что лирическое высказывание само по себе имеет непосредственное отношение к категории мгновенья: «В лирике нет фона времени, временного потока; она говорит об одном настоящем и кратком. Однако это настоящее – особенное, ничего общего не имеющее с нашим чувством современности. Оно строится на прошедшем»¹. Речь тут, конечно, идёт о древнегреческой лирике, но и в последующие века лирический род литературы отличался особым образом трактуемым и транслируемым событием относительно времени: «Лирическое высказывание, по видимому, всегда раскрывает определённое событие, совершающееся в сознании говорящего при участии (сопереживании) читателя, а иногда и других персонажей; в этом событии благодаря смене точки зрения говорящего *преодолевается граница* между изображаемым временем и пространством <...> и пространством-временем самого высказывания»². Следовательно, и событие припева песни Летова можно трактовать не столько в прямом, сколько в, если так

ваться с меньшим смятением, чем в ту, в которой летим со скоростью четырех тысяч пятисот ударов сердца в час» (Электронный ресурс: «Владимир Набоков. Другие берега». Заглавие с экрана. <http://lib.ru/NAVOKOW/drgberega.txt> Дата обращения: 28.07.2016)

¹ Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики / О. Фрейденберг; [пред. Е. Мелетинского и Н. Брагинской] // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 101–123 (в машинописи Лист 10). Электронный ресурс: «Электронный архив Ольги Михайловны Фрейденберг». Заглавие с экрана. <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Proisxozhdeniegrecheskojjliriki> Дата обращения: 28.07.2016.

² Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 353.

можно выразиться, лирическом смысле – как событие внутреннего мира субъекта. Тогда применительно к леговскому припеву можно говорить о, например, случившемся просветлении сознания, но просветление это очень мимолётно, вслед за ним в сознании опять наступает тьма – естественное состояние, в котором находится внутренний мир человека. Тем ценнее то единственное мгновение, когда наступает просветление; ради этого можно совершить и что-то противоестественное – скажем, влезть на табуретку.

В этой связи интересно задуматься над тем, кто этот влезший на табуретку «кто-то». Это может быть и субъект, то есть тот, кто сам совершил некое действие ради достижения мгновенного просветления. Но может быть и некто, кто своим действием смог для субъекта организовать такое просветление. Две эти трактовки находятся в диалоге друг с другом, в основе же этого диалога – понимание степени самостоятельности человека: может ли человек сам создать мгновение просветления или же для человека это должен сделать кто-то другой? Таким образом, трактовок припева может быть довольно много; они даже могут расходиться в плане понимания созданного в припеве события – понимать ли его в прямом значении, то есть как событие внешнее, или же как событие внутреннее, лирическое? И все трактовки не так уж и противоречат друг другу, как на первый взгляд может показаться.

Не менее важно и то, что перед нами песня, звучащий текст. И здесь есть свои нюансы соотношения с категорией мгновения: «Что может быть более мимолётным, чем звук? Возникая из тишины, он распространяется в пространстве, наполняет его и уже в следующий момент, затихая, вновь развеивается. Несмотря на мимолётность, он обладает способностью оказывать непосредственное и нередко длительное воздействие на того, кто его слышит»¹. Действительно, звучащее слово мимолётно; фраза «на мгновение вспыхнул свет», прозвучав, тут же стала прошлым, как и то самое мгновение, которому она, эта фраза, посвящена. То есть свет и в звучащем слове тоже вспыхнул лишь на мгновение; со всеми выводами относительно этого. Вот только не забу-

¹ Фишер-Лихте Эрика. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 221.

дем, что перед нами не просто сегмент песенного, звучащего текста, перед нами припев – повторяемая часть песни, а это значит, что на протяжении времени песни свет будет вспыхивать три раза, после каждого из куплетов. Однако вслед за этим будет снова становиться темно. Такова сущность песенного припева – повторять и хорошее, и плохое; и через повторение усиливать, преумножать событие – внешнее или внутреннее.

Учитывая же то, что перед нами две редакции песни, событие припева должно преумножаться во времени как минимум шесть раз. Ибо, напомним, припев одинаковый в обеих песнях. Но и это не всё. Дело в том, что в обеих редакциях в процессе альбомного исполнения последний стих припева в первом и втором случаях повторяется дважды, а в третьем случае четыре раза. Таким образом, получается, что темнота будет восстанавливаться в каждой песне по восемь раз, тогда как свет вспыхивать всего лишь три раза. И только на мгновенье.

И, конечно, не стоит забывать про то, что припев одинаковый в обеих редакциях, а вот куплетная часть кардинально отличается. Вот текст песни в первой редакции – с альбома 1987 года «Некрофилия»:

Самодельный глухой коридор
Самовольный поход наугад
Похотливо гнилой помидор
Хохотливое бегство назад

Кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО.

Словно пограничник идёт
Словно запятая в конце
Словно водянистый налёт
Словно костыли на лице

Кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО.

Кажется похоже на то.
Кажется возможно слегка

Может быть оно не совсем
Стало быть кажись пронесло

Кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО¹.

Большинство стихов в куплетах песни в первой редакции представляет из себя, как это часто бывает у Летова, отдельные кадры, сегменты бытия. И большинство из этих сегментов носят абстрактный характер. Присмотримся чуть внимательнее к каждому из куплетов. В первом куплете –

Самодельный глухой коридор
Самовольный поход наугад
Похотливо гнилой помидор
Хохотливое бегство назад

– начальные слова первого и второго стиха и третьего и четвертого стиха оказываются созвучны относительно друг друга: Самодельный-Самовольный и Похотливо-Хохотливый. В итоге же из этих двух пар относительно автономных «кадров» формируется довольно-таки динамичная (несмотря на отсутствие глаголов) ситуация; она реализуется в стихах первом, втором и четвертом: в самом простом изложении – поход по коридору завершается бегством назад, потому что коридор глухой и в нём нет ничего интересного кроме отмеченного в третьем стихе гнилого помидора. И никто кроме самого человека в его бедах не виноват: коридор самодельный (и глухим, стало быть, сделали его сами), поход наугад – самовольный. Картина получается в любом случае негативная.

Анафора во втором куплете –
Словно пограничник идёт
Словно запятая в конце
Словно водянистый налёт
Словно костыли на лице

¹ Текст песни приводится по фонограмме, но общее оформление взято с печатной версии второй редакции песни по изданию: Летов Е. Стихи. М.: Издательство «Выргород», 2011. С. 264.

– создаёт сразу четыре сравнения. Только в них, на первый взгляд, нет того, *что* сравнивается; есть же лишь то, *с чем* сравнивается. Но и ожидаемых метафор тут не получается тоже. А вместе с тем, не стоит забывать, что между куплетами расположен припев; тогда каждое сравнение второго куплета раскрывает итоговую сентенцию припева – «И СНОВА ТЕМНО». Как темно? Через препятствие свободе в виде пограничника; через декларацию того, что окончательным ничего не бывает – запятая не бывает в конце, но тем страшнее, когда она там находится; через эксплицитно негативные «водянистый налёт» и «костыли на лице». В системе «кадров» видим довольно характерный леговский приём – соединение гиперболы («пограничник идёт») и литоты («запятая»). Всё же вместе задаёт общую негативную ситуацию темноты.

А третий куплет и вовсе состоит из иллюзорных намёков:

Кажется похоже на то.
Кажется возможно слегка
Может быть оно не совсем
Стало быть кажись пронесло

В конце этого куплета то, что *казалось* в первых трёх стихах, осуществилось – «пронесло». Однако и тут остаётся не очень понятным, пронесло ли – «Стало быть кажись». Значит, возможно, ничего и не закончилось, а страхи продолжатся. Тем более что следом за третьим куплетом (как впрочем, и за предыдущими) следует припев, согласно которому, как уже отмечалось, свет вспыхнул всего лишь на мгновенье, а потом «И СНОВА ТЕМНО». Напомним, что в конце песни об этом сказано четыре раза. То есть если что-то и *казалось* не таким уж плохим или хотя бы имеющим выход в более-менее хорошее, то это *оказалось* только кажимостью, иллюзией.

И вот такая система довольно-таки разнородных и преимущественно абстрактных кадров в куплетах первой редакции во второй редакции заменена на конкретику: в первом и втором куплете – даже на конкретику антропонимическую, через которую каждый стих представляет деяние определённой прямо названной личности. Вот текст второй редакции (напомним, именно она предложена автором для

книжной публикации, а звучит песня в этой редакции на альбоме «Русское поле экспериментов» 1989 года):

Гитлер истерично вопил
Труман Хиросиму взрывал
Сталин миллионы давил
Ленин в мавзолее вонял

Кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО.

Гриша в туалете дрочил
Васька на диване пердел
Мишка дрочил баб изо всех сил
Петька самогоном блевал

Тут кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО.

Трактора катились вперёд
Берег пароходы встречал
Властвовал геройски народ
Ветер обновлений крепчал

Кто-то влез на табуретку
На мгновенье вспыхнул свет –
И СНОВА ТЕМНО.
1988¹

Несмотря на очевидную разницу, и во второй редакции сохраняется сам приём монтажа «кадров», заявленный в версии песни 1987 года. Встречается и уже названное соединение гиперболы и литоты – в первом куплете при описании деяний Сталина и Трумена с одной стороны и Ленина (да и Гитлера) с другой. К тому же первый и второй куплеты в антропонимической конкретике находятся в отношениях диалога друг с другом: деяния великих исторических личностей (пусть и не самые глобальные, как в случае с Гитлером и Лениным) соотнесены с деяниями людей маленьких,

¹ Летов Е. Стихи. М.: Издательство «Выргород», 2011. С. 264.


обычных наших современников-соотечественников – Гриши, Васьки, Мишки, Петьки – занятых вполне обыденными и не очень, скажем так, эстетичными делами. Проще говоря, где-то вершится история (плохая, да, но другой у нас нет), где-то люди заняты своими привычными делами; и разница между тем, что делают, например, Сталин и Гриша, или, скажем, Трумен и Васька только в масштабах; ведь все деяния эти вершатся по воле их самих и все они в высшей степени неприглядны; даже Ленин в этом списке сам делает то, что он делает. Да, все эти дела негативны, но и обыденны. Правда, есть и одно внешнее отличие: все деяния первого куплета уже состоялись, стали достоянием истории, были в прошлом (даже Ленин уже не в том состоянии, чтобы делать то, что он делает в песне); деяния же второго куплета свершались, свершаются и будут свершаться, ибо сами деятели хоть и номинированы, но не являются конкретными индивидуальностями, будучи скорее поименованными типами. И вместе с тем, можно сказать что всё происходящее, включая деяния исторических деятелей прошлого, осуществляется вне привычных временных рамок, то есть – всегда: и в прошлом, и сейчас, и в грядущем – как деяния героев архаических мифов, не знающих категорию времени в привычном нам смысле. Все деяния разом и одномоменты, и навсегда развёрнуты во времени. Такова ведь во многом и природа лирики, где краткий миг становится вечностью.

Вообще же, каждый из трёх куплетов второй редакции задаёт свою грань бытия, точнее – грань определённого уровня. (Это касается и первой редакции тоже: каждый куплет организован по своим законам внутри себя, а все три являют собой три грани бытия.) В каждом куплете второй редакции по четыре элемента – по числу стихов; в первых двух – сначала четыре исторических личности со своими деяниями, потом четыре маленьких человека – тоже со своими деяниями. В системе этих двух куплетов складывается общая картина человеческих деяний, где литоты, благодаря участию великих людей, становятся гиперболами, а то, что кажется гиперболами с точек зрения людей маленьких, в масштабе Вселенной не более чем литоты. В таком симбиозе – картина бытия, сцементированная (не устаём напоминать об этом) тем самым припевом, в котором мгно-

венье света сменяется долгой, вечной тьмой. А третий куплет – только гиперболы, включая сюда и советские штампы, и их обыгрывание:

Трактора катились вперёд
Берег пароходы встречал
Властвовал героически народ
Ветер обновлений крепчал

Но и здесь тот же самый приём монтажа «кадров»: четыре стиха – четыре кадра. В итоге вся песня – дюжина таких кадров: история, личная жизнь, жизнь в масштабе страны. И каждый кадр при этом весьма конкретен, будто рисунок с натуры. Всё вместе – картина бытия. Отнюдь не светлая. Однако после каждого уровня, после каждой четырёхкадровой группы хотя бы на мгновение вспыхивает свет. Только для этого надо влезть на табуретку. С какой целью (вернее – целями) – мы уже предположили: ввернуть лампочку или повеситься. Точнее сказать, это не цели, а то, что правильнее было назвать поводами; цель же одна – хотя бы на мгновение высветлить страшную картину бытия. И пусть потом снова станет темно, но мгновение всё же будет светлым. И обе редакции песни во многом про это. Каждая редакция по-своему воплощает сегменты тёмного мира, но, благодаря общему припеву, обе редакции вместе дают общую и многогранную картину. И в этой связи хотелось бы завершить одним воспоминанием, которым относительно песни Егора Летова «И снова темно» делится пользователь Интернета `chegra_txt` (сохраняем оформление оригинала):

 **chegra_txt** Jul. 6th, 2011 10:21 am (UTC)

в школе-дворе, когда распевали под портвейн эту песню в лихие 90-е подростковые годы, выдавали все куплеты на раз. то есть вариант с вопящим истерично гитлером понимался скорее как вторая часть, а не самоцитата. тут же сохранена музыкальная и текстовая форма, даже смысл остался тем же. изменены лишь образы¹.

¹ Электронный ресурс: «Самоцитаты и переделки в творчестве Егора Летова» Заглавие с экрана. <http://letov.ru.livejournal.com/2868.html> Дата обращения: 28.07.2016.

In this article author analyses text of Egor Letov' song "I stalo temno" in two authorized versions.

Key words: *Egor Letov, Grazhdanskaya Oborona, moment, concept, motive.*

Об авторе:

ДОМАНСКИЙ Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Российского государственного гуманитарного университета.

В.С. ВОРОНИН, Ю.В. ВОРОНИНА
НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ГЕЙЗЕНБЕРГА И ПЕРЕХОДНОЕ
МГНОВЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(Л. ТОЛСТОЙ, А. БИРС, Х. БОРХЕС)

На материале ряда художественных произведений анализируются экзистенциальные моменты перехода от жизни к смерти. Показано, что сжатие внешнего бытийного пространства и времени в таких ситуациях ведёт к резкому возрастанию внутренней энергии персонажей, создающей свой особый внутренний мир, своего рода защитную оболочку. Показано, что можно провести некоторые параллели между неопределённостью Гейзенберга по времени и энергии с происходящим во внутреннем мире человека. Переходной ситуации соответствует своя особая логика, допускающая совпадение противоположностей.

Ключевые слова: *экзистенциальный момент, неопределённости физиологических процессов и неопределённость Гейзенберга, взаимообратное расширение и сужение внешнего и внутреннего пространства.*

Загадка времени заключается именно в настоящем, которое носит почти анонимный характер, тут же убегая в прошлое. Особенный характер настоящего, протекающего времени обнажает принцип неопределённости Гейзенберга: «чем короче время существования какого-то состояния или время, отведённое для его наблюдения, тем с меньшей определённостью можно говорить об энергии этого состояния»¹. Принцип, появившийся как результат осмысления поведения микрочастиц материи, имеет свою аналогию в процессах взаимодействия человеческого тела и сознания, когда они обнаруживают тенденцию к расщеплению, оказываясь на грани перехода в иные формы бытия. Энергетика точно определённого мгновения может зашкаливать, и это отчётливо обнаруживается в художественной литературе. Пожалуй, с классической ясностью это выразил Л. Толстой в финале повести «Смерть Ивана Ильича». В тот момент, когда внешний наблюдатель фиксирует смерть ге-

¹ Сивухин Д.В. Общий курс физики. Атомная и ядерная физика: В 2-х ч. Ч. 1. Атомная физика. М.: Наука, 1986. С. 130.

роя, собственное сознание фиксирует кончину самой смерти: «Кончено! — сказал кто-то над ним. Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. “Кончена смерть, — сказал он себе. — Её нет больше”»¹. Это как бы обретение очень большой энергии, помогающей перейти в другие формы бытия. Пересекая границу, сознание отказывается признать окончание жизни, и как бы приобщается к бессмертию. Точная определённость момента гибели тела для него оказывается полной неопределённостью во времени своего существования. Зато во время хода самой болезни, когда финальный миг реальности всё ещё не определён, Иван Ильич теряет способность к различению времени.

Ум героя «болеет» вместе с телом. Сознание впадает в своего рода отрицательную бесконечность, в неразличимую длительность: «Утро ли вечер ли был, пятница, воскресенье ли было — всё было всё равно, всё было одно и то же: ноющая, ни на мгновение не утихающая, мучительная боль; сознание безнадежно уходящей, но всё не ушедшей ещё жизни; надвигающаяся всё та же страшная ненавистная смерть, которая одна была действительность, и всё та же ложь. Какие уж тут дни, недели и часы дня». Нефиксируемое время отличается предельно низкой энергетикой, превращается в безгранично растянутую координату, в «бесконечные дни и ночи»². Астрофизик И. Шкловский сопоставил поведение тела, приближающегося к границе поглощения чёрной дыры, и человеческое сознание: «Интересную аналогию можно провести между переходом от жизни к смерти для каждого индивидуума и прохождением какого-либо объекта через шварцшильдовский радиус черной дыры внутрь некоторой черной дыры. Подобно тому, как с точки зрения внешнего наблюдателя последнее событие никогда не произойдет, с точки зрения индивидуума, вернее сказать, что его “я” собственная смерть не представляема и в этом смысле тоже никогда не произойдет»³. Но это объективный взгляд на вещи. Пословица «на миру и смерть красна» лишний раз подчёркивает, как могут быть связаны внешние наблюдатели с сознательным или бессознательным

¹ Толстой Л. Собр. соч. в 20 т. Т. 12. М.: ГИХЛ, 1964. С. 115.

² Там же. С. 99—100.

³ Шкловский И.С. Вселенная, жизнь, разум. М.: Наука, 1987. С. 71.

решением человека. Автор «Войны и мира» в сцене смертельного ранения князя Андрея показывает, что герой и перед вертящейся гранатой «помнит о том, что на него смотрят»¹, ещё и ещё заостряет ситуацию наступления смерти. Она закономерна, а жизнь — случайность: «С каждым новым ударом всё меньше и меньше случайностей жизни оставалось для тех, которые ещё не были убиты»². Ни о чём не думая, князь Андрей переключает своё внимание на счёт шагов, на расчёты расстояния многократно пройденного им между межами. Толстой сталкивает дискретное осознание и непрерывное течение жизни. Счёт — это рациональная попытка рассудка рационализировать иррациональное пространство между жизнью и смертью. Но жизнь содержит что-то совершенно не подвластное счёту. Более того, полный расчёт сам собой впадает в заблуждение, приводит к противоположным результатам. Толстой сравнивает Наполеона в Бородинском сражении с игроком, который «вдруг, именно тогда, когда он рассчитал все случайности игры, чувствует, что чем более обдуман его ход, тем вернее он проигрывает»³. Точная определённости будущего, попытка его рационализации, приводит к тому, что в нём появляются иррациональные силы. Жертвой своих раздумий становится и сам Болконский, признаваясь в любви к жизни, он хочет даже пристыдить адъютанта, припавшего к земле, и не желает последовать его примеру, чтобы спасти себя. Автор оставляет его в пограничном состоянии между жизнью и смертью. Смертельно раненный князь переживает расширение сознания, приходит к выводу, что нужно всех любить и прощать: и ближних, и дальних и даже врагов. Из мира войны и ненависти он как бы выскакивает в другую Вселенную любви. Человеческое сознание может забежать вперёд, представить непредставимое, уверит себя, что уже находится в потустороннем мире. Тело эту границу никогда не перейдёт, будучи живым, а сознание, оставаясь как бы внутренним наблюдателем, может пересекать эту границу и возвращаться обратно. Внешние же наблюдатели перехода в мир иной не зафиксируют. В случае же человеческой

¹ Толстой Л. Собр. соч. в 20 т. Т. 6. С. 287.

² Там же.

³ Там же. С. 276.

смерти всё происходит как раз наоборот: сознание человека не фиксирует собственной смерти, тогда как другие люди зафиксируют это довольно точно. Причём для успокоения сознание может считать себя уже выключенным из жизни, перемещать себя в мнимый мир из реального, для того, чтобы чувствовать себя уверенно в последнем. Парадоксальным примером в данном случае представляется рассказ Л.Н. Толстого «Севастополь в мае». Его персонажи живут в условиях осады города, каждодневно подвергаются обстрелу вражеских батарей, часто рискуют жизнью. Рассказ предваряется своеобразным философским введением, в котором автор приходит к выводу, что «вопрос, не решённый дипломатами, ещё меньше решается порохом и кровью», и ставит читателя перед дилеммой: «Одно из двух: или война есть сумасшествие, или ежели люди делают это сумасшествие, то они совсем не разумные создания, как у нас почему-то принято думать»¹. Один из главных героев штабс-капитан Михайлов постоянно думает, что его могут убить. Острое столкновение его случайностей жизни со случайностями смерти происходит в тринадцатый раз его пребывания на бастионе, причём не в свою очередь, а вместо заболевшего поручика. Суеверный герой уверен, что этот раз и станет для него последним, и он заранее исключил себя из мира живых. Праскухину и Михайлову приходится идти вместе с выводимым ими батальоном. При этом первый, передав приказание, испытывает желание немедленно побежать вперёд, поскольку приказание он уже передал, но он боится, что Михайлов будет рассказывать о его трусости, и решается идти вместе с ним. Михайлов тоже недоумевает, почему рядом с ним идёт приносящий несчастья Праскухин. Офицеров накрывает обстрелом, но упавшая рядом бомба не разрывается сразу. Здесь Толстой фиксирует разницу между внешним ходом времени и его внутренним ощущением у Праскухина: «прошла секунда, показавшаяся часом, — бомбу не рвало»². Это вполне возможно сопоставить с релятивистским замедлением временем, испытываемым телом при передвижении со скоростями, близкими к скорости света. Можно допустить, что здесь идёт речь о

¹ Там же. Т. 2. С. 138.

² Там же. С. 143.

предельной скорости нервных процессов в организме, также ответственных за растяжение внутреннего времени в роковых обстоятельствах. И этот ход внутреннего времени обманул героя, который «испугался, не напрасно ли он струсил»¹. Увидев бомбу, он испытывает ужас, но почему-то не делает попыток сжаться в комок и закрыть руками голову. Руки его закрывают лицо, и он падает на колени. В трагическом финале рассказчик не преминёт отметить, возвращая нас к кратковременности происшедшего события: «Он был убит на месте, осколком в середину груди»². Вполне возможно, что упав на живот, он остался бы жить. Таким образом, инерция жизни, ложной чести и ложного тщеславия продолжает воздействовать и в самые критические моменты. Или, как говорит Н.Н. Трубников: «Жизнь не противоположна смерти, как смерть не противоположна жизни <...> Смерть вне жизни и вне времени. Она есть *противопонятие*. Негативное определение жизни»³. Но мгновение гибели Праскухина растягивается, вбирая в себя «целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний», всё является «вместе нераздельно с этими и тысячами других воспоминаний», даже сама смерть воспринимается им как продолжение жизни: «он побежал куда-то, спотыкнулся на подвернувшуюся саблю и упал на бок: “Слава богу, я только контужен!”»⁴. Итак, уже умирающий герой получает психологический импульс активной жизни движется, думает, борется. Потом Праскухину кажется, что руки его привязаны, в глазах мелькают солдаты, и он бессознательно считает их. Счёт здесь попытка разобрать на части сливающуюся воедино жизнь и смерть. В некотором смысле это ему удаётся. Он слышит выстрелы, и даже думает отличить выстрел из пушки от выстрела из мортиры. Но как только счёт солдат потерян, начинается катастрофа. Это уже утрата внутреннего времени. Он сразу замечает, что солдаты движутся мимо него, не оказывая помощи. Они вполне могут раздавить. И это опасение оправдывается. Его воображаемые солдаты

¹ Там же.

² Там же. С. 145.

³ Трубников Н.Н. Проспект книги о смысле жизни // Квинтэссенция: филос. альманах. М.: Политиздат, 1990. С. 444-445.

⁴ Толстой Л. Собр. соч. в 20 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1961. С. 144.

именно это и начинают делать: они кладут на него камни, становящиеся всё тяжелее. Усилие, предпринятое, чтобы раздвинуть эти камни, и убивает его как сознательное существо. Михайлов же, который лежал рядом с Праскухиным, остался жив. Он тоже был испуган, также «необъятно много передумал и перечувствовал в эти две секунды, во время которых бомба лежала неразорванной»¹. И у него на границе с потусторонним миром сознание включает в себя и обращение к Богу, и рационализацию мира посредством чисел, и суеверие: «И он начал считать: раз, два, три, четыре, загадывая, что ежели разорвется в чет, то он будет жив, а в нечет — то будет убит»². Когда бомбу разрывает, Михайлов сбивается со счета. Он как бы включается в другое время несчётного множества отдельных моментов. Герою кажется, что он уже на том свете, он обращается к Богу с просьбой о прощении грехов, но реальность напоминает ему о себе. И удивительно, что, готовый перейти в другое состояние, Михайлов сначала немного разочарован возвращением к действительности с продолжающейся войной. В обоих случаях мы имеем попытку сознания связать конечное и бесконечное посредством счета, но это не удастся, потому что окружающий мир иррационален. В этом отношении очень характерно, что Михайлов не помнит, в четную или нечетную единицу произошел взрыв бомбы. Числа — инструмент человеческого рассудка, они должны внести меру в окружающий хаос, но оказываются бесполезными в нём: «Отличие рассудка человека от небесного времени в том, что он есть в высшей степени сжатое существование бытия времени. А бытие времени есть в высшей степени расширенное проявление рассудка человека»³. Любопытно также, что убитый Праскухин считает себя все еще живым, разве только раненым, меж тем как слегка задетый Михайлов думает, что он уже убит и находится в потустороннем мире. Психологически уже побывав на том свете он, единственный человек из идущих рядом солдат и офицеров, обнару-

¹ Там же. С. 145.

² Там же.

³ Родзинский Д.Л. Философия в вопросах и ответах: учебное пособие. М.: Московский психолого-социальный институт, 2009. С. 58.

живает силу и смелость вернуться на место, где упала бомба, чтобы засвидетельствовать смерть товарища.

Переход сознания в свой воображаемый мир и замедление течения внутреннего времени настолько, чтобы сознание успело оформить свой собственный мир, прекрасно изложено в классическом рассказе Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей». Рассказ представляет собой синтез художественных традиций реализма и романтизма, даёт романтическое удвоение мира и с реалистическими подробностями воспроизводит эпизод гражданской войны в США 1861—1865 гг. Его герой Пэйтон Факуэр вполне гражданский человек, сочувствующий южанам, спровоцирован на поджог моста лазутчиком северянином. Попавшись, он становится объектом для показательной казни. Автор не жалеет подробностей при описании того, каким именно образом герой будет повешен на стропилах моста, который он собирался поджечь. Описывается своего рода безмолвный ритуал предстоящего действия. Это приводит к резкому различию в скорости внешнего и внутреннего хода событий. И сам казнимый замечает это разительное несходство. «Он взглянул на своё шаткое подножие, затем обратил взор на бурлящую речку, бешено несущуюся под его ногами»¹. Но вот не относящееся к нему бревно и та же река в следующем предложении: «Он заметил пляшущее в воде бревно и проводил его взглядом вниз по течению. Как медленно оно плыло! Какая ленивая река!»² (A piece of dancing driftwood caught his attention and his eyes followed it down the current. How slowly it appeared to move! What a sluggish stream!³). Медленно текущий поток лишний раз напоминает нам о гераклитовской реке времени, в которую, как известно, нельзя войти дважды. Но в этом смысле быстро текущее сознание героя А. Бирса предпринимает попытку двойного вхождения и выхождения из реки жизни. Пэйтон думает о жене и детях, но внешний мир мешает ему сосредоточиться и уй-

¹ Бирс Амброс. Словарь Сатаны и рассказы. М.: Худож. лит, 1966. С. 21.

² Там же.

³ Ambrose Bierce [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://americanliterature.com/author/ambrose-bierce/short-story/>. Дата обращения: 01.02.2016.

ти в свой внутренний мир. В последний момент обнаруживает новую помеху своим думам и мыслям. Он слышит звук, соединяющий в себе противоположные начала, который «одновременно казался бесконечно далеким и очень близким»¹. С этими ударами происходит нечто странное — несмотря на равные промежутки между ними, казнимый ощущает, что паузы становятся все более длинными и мучительными. Но это лишь тиканье его часов. Нулевая собственная энергетика организма приводит к неопределённости во времени. Происходит замедление внешнего времени. Но во внутреннем мире начинается нечто другое. Думы осужденного забегают вперед, он мечтает освободить руки, сорвать петлю, доплыть до берега и пробраться домой. Мысли эти движутся быстро, автор сравнивает их с мелькнувшей молнией. Упав в пролет моста, герой находится между жизнью и смертью, он полностью теряет ощущение времени. Как говорит рассказчик, «очнулся он через тысячелетие», когда «сознательная часть его существа уже была уничтожена; он мог только чувствовать, а чувствовать было пыткой»². С неслыханной скоростью и частотой расходятся по телу болевые ощущения, сам себе он кажется гигантским маятником. Он переживает неполное исчезновение, уничтожается только материальная субстанция, а мозг продолжает работать, решая, что верёвка лопнула, и тело с петлёй на шее находится в воде. Этот мозг, оптимист по призванию, понимает, что одна смерть сработала против другой: «петля, стягивающая ему горло, не давала воде заливать легкие»³. Сознание повешенного и утопленного более пессимистично, сначала оно только следит, как бы со стороны, за работой своих рук, освобождающих шею, в полном соответствии с поговоркой: «Глаза страшатся, а руки делают». Руки здесь являются самостоятельной частью тела, отделившейся от целого, они «разъединились и всплыли», «освободили его от петли», но это так больно, что сознание немедленно желает умереть, ибо «голова горела, как в огне»; «сердце, до сих пор слабо бившееся, подскочило к самому горлу, стремясь вы-

¹ Бирс Амброс. Словарь Сатаны и рассказы. М.: Худож. лит, 1966. С. 21.

² Там же. С. 23.

³ Там же. С. 24.

рваться наружу»¹. Руки проявляют самостоятельность: они не слушаются хозяина, приказавшего вновь надеть петлю. Они и выталкивают его на поверхность. Теперь все части тела как соединились и работают с изумительной быстротой и находчивостью. И далее описывается удивительное спасение Пэйтона Факуэра. По нему ведут огонь, но его подхватывает встречное течение, целая рота солдат дает по плывущему залп. По нему стреляют из пушки ядром и картечью, его крутит водоворот. В конце концов, осужденного выносит к берегу, читатель уже готов поверить в чудо. Факуэр оказывается в райском уголке, из которого не хочется уходить, но внешний мир треском картечи гонит его прочь. Его сопровождает лес с бесконечным количеством деревьев, происходит провал в иррациональный мир. Точно фиксируемое небольшое оставшееся ему реальное время порождает энергетический прорыв в другой психологический мир незнакомых созвездий и шёпота на неизвестном языке. И вот, у ворот своего собственного дома, когда навстречу ему спускается жена, и он кидается к ней, к герою приходит смерть в виде пушечного выстрела. Автор без перехода прерывает рассказ о внутреннем мире осужденного и завершает повествование реальной картиной: «Пэйтон Факуэр был мертв. Тело его с переломанной шеей мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей»². Однако по часам времени самого персонажа финальная точка фиксирует не внутреннее состояние человека, а внешнее — мрак и безмолвие. Ещё один схваченный шпион или разведчик из рассказа Бирса «Паркер Аддерсон, философ» избрал себе путеводительницей известную мысль Эпикура о том, что смерть никогда не застанет человека на месте: «Пока мы живы, смерти нет, а когда мы мертвы, то нет жизни»³. Так и у Паркера мир подчинён двужаночной логике: человек либо жив, либо мертв. А мертвые уже ничего не ощущают. Но сам пойманный шпион находится как раз на мостике между посу- и потусторонним миром. Он захвачен с поличным, и его ожидает скорый и жестокий суд. Немного насторажи-

¹ Там же.

² Там же. С. 28.

³ Чанышев А.Н. Философия древнего мира. М.: Высш.шк., 2001. С. 502.

вает, что прощальную аудиенцию перед казнью ему дает сам генерал Клаверинг, запятнавший себя кровью тысяч людей. Здесь многое совершается вопреки известной поговорке из басни Крылова «Волк и ягненок»: «У сильного всегда бессильный виноват». Паркер в окружении врагов, превосходящих его числом и силой, не молит о пощаде, а напротив, совершенно безразлично, с долей иронии, относится к тому, что на следующий день ему придется покинуть этот мир. Да, он слышал, что смерть — вещь неприятная и серьёзная, но это говорили люди, её не испытавшие, и он намерен лично посетить этот спектакль, который почему-то называют трагедий. Он заставляет улыбаться генерала. На учтивое предложение предсмертной исповеди у священника осуждённый спокойно говорит: «Не уверен, что я обрету положительный покой, лишив его заслуженного отдыха»¹. Эта шутка направлена сразу и в потусторонний мир, так как высказывается сомнение в существовании райского покоя, задевает она и «этот свет», который предпочитает отправлять людей на небеса, говоря словами басни Крылова, лишь «делу дав хотя законный вид и толк»². Паркер сам провоцирует генерала на скорейшее окончание процесса, говоря о пределах его власти не только над душой, но и над телом. Он рисует гипотетическую ситуацию попытки побега и попадания пули в живот: «Проходит полчаса мучительной агонии, и я умираю. Однако каждый отдельный момент этого получаса я либо жив, либо мертв. Переходного периода не существует»³. Весь рассказ — своего иллюстрация марксистской мысли, что у людей получается то, что они меньше всего хотели. Или религиозной максимы, что «благими намерениями выстлан пусть в ад». И генерал Клаверинг, и философ Паркер относились к предстоящей казни, как к одному из проявлений жизни, как к церемонии, к спектаклю. Но генерал видел в этом трагедию, а шутник сержант Паркер — всего лишь комедию. Происшедшее же коренным образом отличается от их представлений. Подойдет здесь и принцип неопределенности Гейзенберга. Внезапная пере-

¹ Бирс Амброс. Словарь Сатаны и рассказы... С. 80.

² Крылов И.А. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во «Правда», 1984. С. 17.

³ Бирс Амброс. Словарь Сатаны и рассказы... С. 81.

мена даты казни, перенесение ее с утра на ночь, на то, что должно случиться сейчас же, вызывают большую неопределенность в энергии жертвы. Философ превращается в жалкого человека, умоляет отсрочить казнь и, получив отказ, выплескивает чудовищную внутреннюю энергию: выхватывает нож, наносит смертельный удар генералу и офицеру, который, схватив осуждённого за шиворот, волочит его из палатки. Но жертва сама оказалась опасным противником. В этом «живом мертвце» клокотали огромные силы, и при более удачном стечении обстоятельств он мог бы бежать. Но, выплеснув всю энергию, философ теряет свое лицо. Он воистину частично умер, будто бы существовал в том самом переходном периоде от жизни к смерти, который он еще так недавно с удивительной настойчивостью отрицал, споря с генералом. Эту промежуточность в его состоянии фиксирует врач, говоря, что Паркер «испуган до полусмерти»¹. Таким образом, перенос срока казни как бы сбросил с героя защитную оболочку. Он как бы умирает и телом, и душой. А затем будто снова воскресает в борьбе за жизнь, и умирает сначала душевно, а потом его расстреливают полуживого, полностью утратившего своё спокойное мужество.

Литератор Яромир Гладек — герой рассказа Х. Борхеса «Сокровенное чудо» приговорён гестаповцами к расстрелу. Срок казни ему известен. И здесь рационализм подсчёта оставшегося времени переходит в континуум бесконечности. В ожидании гибели жертва мучает себя, «умирает сотнями смертей»², чтобы привыкнуть к ужасу, но только сильнее, чем прежде, запугивает себя. Таким образом, сознание работает против самого себя. Оно сбивается на счёте воображаемых казней и переходит одновременно и к поиску бессмертия, и к страстному желанию конца, двигаясь в обе стороны сразу, оно ищет и находит дополнительное измерение в странной неоконченной им драме «Враги», и обращается к Богу с просьбой подарить ему ещё год для завершения пьесы. Это не самая смиренная мольба о продлении жизни, ибо драма должна оправдаться, не только Яромира, но и самого Бога, который находится в одном из четырёхсот тысяч томов библиотеке, на одной из страниц, в какой-то

¹ Там же. С. 84.

² Борхес Х.Л. Алеф: Новеллы. СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. С. 378.

ничтожной буковке. Ничтожность буковки ещё раз подчёркивает, что сущность мира прячется в сверхмалых размерах, и при почти точной определённости в пространстве задаёт огромный импульс герою и возвращает ему способность творить. В то же время задействованной оказывается и неопределённость ненужного и необходимого. Бог находится на границе библиотеки и внешнего пространства: в атласе, который только что принёс (стало быть, вместе с Богом) читатель, заявивший о бесполезности принесённой им книги карт. Но то, что бесполезно для богоносца, оказывается совершенно необходимым для Гладека, лишённого всего. Автор, с одной стороны, рисует чрезвычайно малую вероятность чуда, с другой стороны, настаивает на его, по крайней мере, психологической реальности. И Бог, как властитель времени, делает так, что между командой сержанта и выстрелами солдат в казнимого протекает целый год. И писатель, не спеша, с расстановкой нужных эпитетов завершает свою странную драму о бреде уже своего героя, вообразившего себя бароном, и о застывшем около семи часов вечера течении времени. Точная определённости момента смерти всё время подчёркивается писателем, и в тот момент, когда достигнута наибольшая определённости. Сознание персонажа, оставаясь в «сейчас» проделывает огромную работу. Получается так, что Яромир своим сюжетом и подал идею Господу, и в то же время отразил, что происходило с ним в это замедление времени, осуществляемого Творцом. С одной стороны, Яромир уже ничто исчезающее из мира, с другой стороны, нечто, соразмерное Богу. Здесь можно говорить о неопределённости творящего начала и сотворённого им, они у Борхеса взаимно перетекают друг в друга. Творческая задача Гладека привлекла внимание Творца, и позволила литератору прожить целый год творческой жизни в промежутке между мгновениями.

Желание растянуть мгновение обнаруживает в себе человек, оказавшийся в катастрофической ситуации, где, кажется, внешнее время должно течь очень быстро, тогда как внутреннее обрести дополнительные измерения и стремится захватить собой все большую длительность, осознать всю предыдущую жизнь. Связано это, вероятно, с тем, что человек неживым, или даже полуживым не чувствует себя в тот момент, когда он должен умереть от грубого вмешательства

внешних сил. Однако случается и обратное: замедляется внешнее время, а внутреннее ускоряет свой ход параллельно физиологическим процессам. Неслучайно в языке существует выражение «сердце замирает», хотя физиологическая частота его биений в это время может быть учащённым. Итак, в критические минуты, в пограничной области жизни и смерти персонажи столь разных писателей обнаруживают общие характеристики в поведении и в восприятии мира. Это пространственно-временная противоречивость в восприятии мира, это попытка переключить рассудок на рациональное измерение чего угодно, воссоздание своего внутреннего мира, удалённого от внешнего мира. При этом части тела: глаза, руки, сердце — начинают вести свою самостоятельную жизнь, равно как и высшие интеллектуальные функции человека: память, интеллект, рассудок. Это частично отвечает древнему мнению Василия Великого: «Поелику состав видимых вещей сложен, а всё сложное обыкновенно разрушается: то и мы живущие в мире, как части мира, по необходимости участвуем в естестве целого. Посему мы — человеки многократно умираем даже прежде, нежели смерть разлучит душу с телом»¹. Частично потому что самостоятельная деятельность частей и функций человеческого организма обнаруживает стремление к восстановлению целого, и до последнего мига герои уверены в своём спасении и продолжении жизни. Определённость момента их гибели даёт резкий всплеск их физической или интеллектуальной активности.

Existential moment of transition from life to death was analyzed on a material of a number of works. It is shown that the contraction of the external existential space and time leads in such situations to a sharp increase in internal energy of the character created its own special inner world, a kind of protective cover. It has been shown that it is possible to draw some parallels between the Heisenberg's uncertainty on the time and energy to what is happening in the inner world of man. Transi-

¹ Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго архиепископа кесари каппадокийского. Часть I. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1991. С. 404.

tional situation has its own particular logic, allowing the coincidence of opposites.

Key words: *an existential moment, uncertainty physiological processes and uncertainty of Heisenberg, the reciprocal expansion and contraction of the external and internal spaces.*

Об авторах:

ВОРОНИН ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ, доктор филологических наук, профессор кафедры лингвистики Волжского гуманитарного института.

ВОРОНИНА ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА, бакалавр филологического факультета Московского государственного университета.

**НЕЛИНЕЙНОСТЬ ВРЕМЕНИ
У АМБРОЗА БИРСА И ЖИЛЯ ДЕЛЕЗА**

В статье предпринимается попытка анализа рассказа А. Бирса «Случай на мосту через Совинный ручей» при помощи концепции времени Ж. Делеза. По мнению автора статьи, правомерно применить постмодернистское толкование к творчеству этого писателя.

Ключевые слова: *постмодернизм, ризома, номадология, хронос, эон, событие.*

Проблема времени в современной философии остается одной из центральных, приобретая при этом совершенно новый по сравнению с классикой смысл. Его парадоксальный характер, его связь с субъектом, далеко не всегда трактуемая однозначно, становятся предметом самых оригинальных и парадоксальных размышлений. В связи с этим представляется весьма интересным рассмотреть литературное произведение, предвосхитившее многие тенденции в современном искусстве, с позиций постмодернизма.

Американский писатель Амброс Гвинетт Бирс (1842 – 1913) был одним из первых, кто обратил внимание на несовпадение времени «внешнего» и времени «внутреннего». Его рассказы, связанные с опытом Гражданской войны в США, в которой он принимал участие, достаточно часто содержат описание парадоксов времени, утрачивающего линейный характер. В самом известном из них – «Случай на мосту через Совинный ручей» (впервые опубликован в 1890 г. в газете «Сан-Франциско экземинар») – Бирс, по-видимому, первым применил прием, когда за мгновение перед казнью герой проживает достаточно длительный промежуток жизни, причем не прошедшей жизни, а будущей, так и не случившейся. Рассказ повествует о том, как Пэйтон Факуэр, плантатор-южанин, пытавшийся помочь армии конфедератов, пойманный северянами и приговоренный к казни, переживает мнимое спасение, побег и в то мгновение, когда якобы добирается до дома, умирает. Подобный прием впоследствии достаточно часто использовался в литературе и искусстве XX-XXI вв. Вспомним, в частности, роман Никоса Казандзакиса «Последнее искушение Христа» и культовый

фильм Эдриана Лайна «Лестница Иакова». Этот список можно продолжить.

Бирс, таким образом, может быть назван предтечей постмодернистского представления о времени как парадоксальном, нелинейном явлении. В силу этого представляется любопытным применить к анализу этого рассказа представление о времени одного из самых ярких представителей философии постмодернизма Жюлья Делеза (1925-1995). Постмодернисты зачастую подвергаются жесткой критике, однако представляется, что они выполнили весьма серьезную задачу создания неклассической (постнеклассической) картины мира, исключающей однозначное толкование пространства, времени, человеческого существования. Разрушение классических представлений о мире (деконструкция) соответствует в определенной мере разрушению классических представлений в физике. Даже теория относительности и квантовая механика, которые, казалось бы, изменили парадигму классической науки, укладываются, тем не менее, в картину мира модерна. А постмодерн может быть соотнесен с синергетикой, рассматривающей неравновесные состояния и разнонаправленное, вероятностное развитие. Делез, по мнению многих исследователей, создал наиболее полную картину мира в постмодернистской парадигме¹. Оговоримся при этом, что в нашей работе остается в стороне теория желания Делеза и его шизоанализ, здесь принимается во внимание только его теория времени, изложенная в основном в «Логике смысла» (1969).

Прежде всего стоит сказать об общей направленности философии Делеза. Свое видение мира он называет, в противоположность традиционному метафизическому, номади-

¹ См., например, Дугин А.Г. Мутации времени и пространства. Поствремя [Электронный ресурс] Омилия. Международный клуб православных литераторов // Режим доступа: <http://omiliya.org/article/mutacii-vremeni-i-prostranstva-postvremya-aleksandr-dugin>. Дата посещения 5 апреля 2016 . Загл. с экрана; Грицанов А.А. Новейший философский словарь. Постмодернизм [Электронный ресурс] . Большая онлайн-библиотека E-reading. Режим доступа: http://www.e-reading.by/bookreader.php/1027780/Gricanov_-_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.htm. Дата посещения 5 мая 2016 .-Загл. с экрана.

ческим, или номадологическим (от «номад» - наименование некоторых кочевых племен), которое провозглашает бессистемность и индетерминизм бытия. Основное понятие, помогающее понять выстроенную им картину мира — ризома. Этот термин взят из биологии, он обозначает корневище, бессистемно разрастающееся в разные стороны. Ризома у Делеза обозначает пространство, лишённое иерархичности и направленности изменений. Если традиционное представление эпохи модерна о пространстве и времени строится по образу стебля и корня, то у Делеза присутствует образ луковицы, способной наращивать чешуйки-оболочки. Термин «ризома» был введен Ж. Делезом и Ф. Гваттари в их совместной работе «Ризома», вышедшей в 1976 г. А. Грицанов так проясняет этот термин: «по Делёзу и Гваттари, ризома представляет собой не центрированную, не иерархическую и не значимую систему <...> без организующей памяти и центрального автомата»¹

Если классическая философия ориентировалась, по их мнению, на структуру «корень — стебель», иерархичную и одномерную, то ризома — корневище, потенциально содержащее в себе стебель и разрастающееся бессистемно и многомерно. При этом ризома не сопряжена с глубиной, она представляет собой поверхность, образующую складки и способную развиваться как угодно и куда угодно. Это своего рода неравновесная целостность, обладающая чрезвычайной креативной подвижностью, поскольку ее нельзя назвать ни стабильной, ни нестабильной.

Таким образом, Делез, совместно с Гваттари, создает некий универсум, который не имеет предпочтительных точек и строгой структуры, в котором все пространственные и временные направления равноправны, в котором все происходит спонтанно. Ризома представляет собой попытку объяснения тех процессов, которые принципиально не рассматривались классической философией и наукой. Это модель, которая формируется синергетикой как междисциплинарным комплексом, ставящего в центр рассмотрения именно неравновесные состояния².

1. Грицанов А.А. Указ. соч.

2 См., в частности, Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991 . — № 6. . С. 46-57.

Ризома не начинается и не завершается, ее нельзя отнести ни к единому, ни к множественному, она «состоит не из единств, а из измерений, точнее из движущихся линий»¹. Ризома постоянно изменяется, образуя линейные множества без субъекта и объекта.

Ризома, как уже указывалось, предполагает нарастание чешуек, оболочек, неких поверхностей, которые образуют складки, случайным образом трущиеся друг о друга. Изменения ризомы случайны, поэтому они связаны с игрой.

В «Логике смысла» вводится понятие идеальной игры, которая не имеет правил и отличается от классического ее понимания (противоположность классической каузальности). Кроме отсутствия правил, такая игра характеризуется полным отсутствием распределения шансов. Каждый бросок (подобный броску костей в игре) равноправен с другим, каждый образует свою сингулярность. Совокупность бросков образует хаос.

Это «номадическое, а не оседлое, распределение, где каждая система сингулярностей коммуницирует и резонирует с другими, причем другие системы включают данную систему в себя, а она, одновременно, вовлекает их в самый главный бросок. Это уже игра проблем и вопроса, а не категорического и гипотетического. Такая игра – без правил, без победителей и побежденных, без ответственности, игра невинности, бег по кругу, где сноровка и случай больше не различимы, такая игра, по-видимому, не реальна»². Эта игра, по мнению Делёза, может существовать только в мысли и результатом ее может стать только произведение искусства: «Но благодаря такой игре, которая может быть только мысленной и которая не порождает ничего, кроме произведения искусства, мысль и искусство суть реалии, беспокоящие действительность, этику и экономику мира»³.

Ризоматическое время у Делёза имеет две ипостаси – Хронос и Эон. Понятия эти он заимствует в позднеантичной философии стоиков, апеллируя тем самым к доклассической философии, премодерну (терминология А.Г. Дугина). Он

¹ Ггрищанов А.А. Указ. соч.

² Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского М.: Академический Проект, 2011. (Философские технологии) — С. 83-84.

³ Там же. С. 85.

развивает представления стоиков о том, что настоящее, постоянно переходящее из прошлого в будущее для нас практически не существует. Делёз совершенно справедливо говорит, что события на самом деле никогда не происходят сейчас, событие всегда либо уже произошло, либо только произойдет. Именно поэтому он и выделяет два разных вида времени: «с одной стороны, всегда ограниченное настоящее, измеряющее действие тел как причин и состояние их смесей в глубине (Хронос); с другой — по существу неограниченные прошлое и будущее, собирающие на поверхности бестелесные события в качестве эффектов (Эон). Величие мысли стоиков в том, что они показали одновременно как необходимость таких двух прочтений, так и их взаимоисключаемость»¹.

Хронос – телесное время, представляющее собой вечное настоящее, это совокупность всего настоящего, которое когда-то было, есть и когда-то будет настоящим. Так же, как ризома лишена субъекта и объекта, единого и индивидуального, хронос лишен субъект–объектных признаков. Никто не знает, личное это или коллективное. Хронос цикличен, это как раз трение складок ризомы друг о друга. В нем нет никаких событий, есть только вечное возвращение, повторение одного и того же.

Эон – это время, в котором нет никакого настоящего, есть только прошлое и будущее. Эон – воплощение игры. В Эоне нет никакой телесности, хотя событие может произойти только в Эоне, точнее при встрече Хроноса и Эона. Эон как воплощение игры представляет собой многовариантное время. Для сравнения обратимся вновь к И. Пригожину: «Действительно, время не является чем-то готовым, предстающим в завершенных формах перед гипотетическим сверхчеловеческим разумом. Нет! Время – это нечто такое, что конструируется в каждый данный момент»². Понимание времени Делёзом оказывается весьма близким пониманию времени одним из основателей синергетики, что подтверждает высказанную ранее мысль о близости универсума Делёза синергетической парадигме.

¹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 86.

² Пригожин И. Указ. соч. С. 57.

Встреча Хроноса и Эона, в результате которой совершается событие и появляется смысл, происходит, когда появляется «вдруг» (атопон), то есть безместная, странная вещь («атопон» — по-гречески «неуместное, странное»), которая является внеположной причиной движения и покоя, не являясь ни покоем, ни движением¹.

Для Делёза это «вдруг» является самостоятельной реальностью, порождающей и движение, и покой. Это происходит, когда в Хроносе случается сбой, и в этой точке возникает Эон как некая вертикальная модель, вытягивающая настоящее Хроноса в линию. Именно здесь и возникает смысл, возникает сам разум, язык, возникает событие: «Итак, умопомешательство глубины — это плохой Хронос, противоположный живому настоящему хорошего Хроноса. Вопли Сатурна доносятся из глубины Зевса». Становление качеств, не имеющее ограничений, угрожает самой качественной определенности тел, которые становятся симулякрами: «Прошлое и будущее, вырвавшись из оков, берут реванш в той самой бездне, которая угрожает настоящему и всему сущему». И далее Делез отсылает нас к диалогу Платона «Парменид»: «Мы уже видели, как определяет такое становление Платон в конце второго тезиса Парменида: это способность уклоняться от настоящего (ибо быть настоящим значило бы уже быть и больше не становиться). Платон, однако, добавляет: “уклониться от настоящего становлению как раз и не удастся (ибо становление происходит “теперь”)” и не может, следовательно, перескочить через это “теперь”». Оба положения справедливы: время обладает настоящим лишь для того, чтобы показать внутреннее низложение настоящего во времени — именно потому, что низложение происходит внутри и в глубине».² Встреча Хроноса с Эоном приводит к тому, что Хронос по-своему, как может, выражает прошлое и будущее: «Реванш будущего и прошлого над настоящим Хронос должен еще выразить в терминах настоящего — единственно для него понятных и доступных»³.

Итак, обратимся к рассказу Бирса, вооружившись концепцией времени Ж. Делёза.

¹ См.: Дугин А.Г. Указ. соч.

² Делёз Ж. Указ. соч. С. 215.

³ Там же.

Как уже упоминалось, главный герой – плантатор-южанин Пэйтон Факуэр, решивший помочь проигрывающей армии конфедератов.

Начало рассказа представляет собой описание казни с подробной картиной самого моста, реки, действий солдат, производящих экзекуцию и ощущений главного героя. Описание точное и вполне реалистичное, манера изложения нейтральная, напоминающая журналистский репортаж (Бирс долго работал в газетах). Действия солдат точны и методичны, отсутствие суевы и молчание показывают уважение к смерти: «Смерть – высокая особа, и если она заранее оповещает о своем прибытии, ее следует принимать с официальными изъявлениями почета; это относится и к тем, кто с ней на короткой ноге. По кодексу военного этикета безмолвие и неподвижность знаменуют глубокое почтение»¹. Почтения заслужил и осужденный, который был джентльменом: лицо его не закрыли перед смертью.

Механизм казни через повешение был прост: из-под ног осужденного выбивалась перекладина моста, которая до той поры удерживалась весом капитана, а затем сержанта.

Ощущения главного героя описаны так же подробно, как и внешняя обстановка казни: стремясь насладиться последними мгновениями жизни, он провожает взглядом плывущее по реке бревно, отметив медленность его движения (время растягивается), затем закрывает глаза и сосредоточивается на мыслях о жене и детях. Однако ему начинают мешать какие-то громкие и медленные звуки – это тиканье часов, которое еще более ощутимо показывает нам, что время для казнимого меняется, растягивается. Затем он начинает думать о том, как бы освободиться, прыгнуть в воду и доплыть до дома, который находится далеко от линии фронта. В этот момент и происходит казнь: «Когда эти мысли, которые здесь приходится излагать словами, сложились в сознании обреченного, точнее – молнией сверкнули в его

¹ Бирс А. Случай на мосту через Совиный ручей / Пер. с англ. В. Топер / Амброз Бирс. Рассказы [Электронный ресурс]. Библиотека Либ.ру . Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/BIRS/rasskaz2.txt>. Дата посещения 14.05.2016. . Загл. с экрана.

мозгу, капитан сделал знак сержанту. Сержант отступил в сторону»¹.

Далее рассказывается о событиях, предшествовавших казни. Пэйтон Факуэр встретил проезжавшего мимо его дома солдата федеральных войск, который рассказал о том, что янки восстанавливают железные дороги и запрещают под страхом смертной казни портить их. Факуэр решает поджечь восстановленный мост через Совиный ручей.

Затем идет продолжение описания ощущений героя во время казни. Сначала следует боль, движение по амплитуде маятника, затем ощущение удушья, а еще позже неистовый рев, после которого наступили холод и мрак. Факуэр понимает, что веревка оборвалась, и он упал в воду. Однако петля еще стягивала горло. Герою удастся освободить руки и снять веревку с шеи, после чего он чувствует еще более сильные муки: «Наденьте, наденьте опять! Ему казалось, что он крикнул это своим рукам, ибо муки, последовавшие за ослаблением петли, превзошли все испытанное им до сих пор. Шея невыносимо болела; голова горела, как в огне; сердце, до сих пор слабо бившееся, подскочило к самому горлу, стремясь вырваться наружу. Все тело корчилось в мучительных конвульсиях. Но непокорные руки не слушались его приказа. Они били по воде сильными, короткими ударами сверху вниз, выталкивая его на поверхность. Он почувствовал, что голова его поднялась над водой; глаза ослепило солнце; грудная клетка судорожно расширилась - и в апогее боли его легкие наполнились воздухом, который он тут же с воплем исторгнул из себя»².

После этого герой овладевает своими чувствами; они необычайно обостряются, он ощущает каждую мельчайшую подробность окружающего его мира: насекомых, рыбку, плеск воды. Всплыв на поверхность воды, Пэйтон видит мост и стоящих на нем капитана, сержанта и солдат. Те начинают стрелять, однако герою удастся ускользнуть от выстрелов, скользнув под воду. Спасаясь от выстрелов, Факуэр поплыл по течению, думая о том, какие действия предпримет лейтенант и как ему спастись от пуль. Попад в водоворот, он ощутил, как предметы закружились вокруг цветны-

¹ Там же.

² Бирс А. Случай на мосту через Совиный ручей // Указ. изд.

ми полосами. Водоворот выбросил героя на песчаный берег, где выстрелы не могли его достать. Казалось, опасность миновала. Факуэр продолжил свой путь пешком. Он шел через лес весь день и полностью обессилел. Лес был глухой и казался бесконечным, вокруг не раздавалось ни звука. Наконец герой выбрался на дорогу, ведущую к дому. Дорога была очень прямой, как на рисунке; подняв голову кверху, он увидел странные созвездия, затем услышал какие-то неведомые звуки, странный шепот на незнакомом языке.

Вместе с тем физическое состояние героя было тяжелым: «Шея сильно болела, и, дотронувшись до нее, он убедился, что она страшно распухла. Он знал, что на ней черный круг – след веревки. Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их. Язык распух от жажды: чтобы унять в нем жар, он высунул его на холодный воздух»¹.

Казалось, герой задремал или впал в забытие, очнувшись от которого он увидел, что стоит перед своим домом. Открыв ворота, Факуэр бросается, раскрыв объятия, навстречу стоящей на крыльце в воздушном платье жене, «как вдруг яростный удар обрушивается сзади на его шею; ослепительно-белый свет в грохоте пушечного выстрела полыхает вокруг него – затем мрак и безмолвие!

Пэйтон Факуэр был мертв; тело его, с переломанной шейей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совинный ручей»².

Итак, Хронос – телесное безличное бесконечное настоящее – выражается через ощущения Пэйтона Факуэра. Этот Хронос не является благополучным, «хорошим», не находится в гармонии с Эоном. Внутри Хроноса происходит сбой. Сбой этот выражается в том, что испытывая, казалось бы, реальный опыт нечаянного избавления от казни и побега, герой испытывает странные ощущения, которые не должны были его сопровождать. Если удушье при падении в воду можно объяснить сначала не снятой с шеи петлей, а затем попавшей в легкие водой, то дальнейшие мучения Пэйтона настораживают. У него невыносимо болит шея, голова горит, как в огне, тело корчится в конвульсиях. Ясно, что это те ощущения, которые испытывает повешенный, а не утоп-

¹ Там же.

² Там же.

ленник. Затем, кажется, герой овладевает своими чувствами, но Хронос в этом случае болен, его сбой «исправляется» лишь на короткое время, причем исправление это кажущееся. Все чувства героя обострены, он отчетливо (слишком отчетливо для реального события) видит и слышит все вокруг, вплоть до цвета глаза стреляющего солдата. И далее, во время своего похода по суше, он ощущает вокруг себя измененное пространство. В ощущениях, казалось бы, реального мира вплетаются: вид незнакомых созвездий, странные звуки, шепот на незнакомом языке – знаки большого Хроноса, рвущегося из глубины к поверхности.

У «нормального» Хроноса, как было сказано выше, существует бесконечная цикличность, возможность двигаться в обратном направлении, вызывая повторение того же настоящего снова и снова: «Достаточно двигаться в обратном порядке растягивания, чтобы Универсум начался снова, и все его моменты настоящего возродились. Итак, время настоящего – всегда ограниченное, но бесконечное время – бесконечно потому, что оно циклично, потому, что оживляет физическое вечное возвращение как возвращение Того же Самого и – этическую вечную мудрость как мудрость Причины».¹ В рассказе Бирса явно обозначен Хронос, в котором произошел сбой: будущее героя обрывается, двигаться назад *неоткуда*. Причем здесь, если следовать Делезу, не следует искать каузальную связь между состоянием Хроноса и казнью героя: оба эти феномены каким-то образом обуславливают друг друга, но как – мы не можем сказать.

В тот момент, когда окончательно становится понятно, что герой умирает, совершается событие – казнь – в результате встречи вышедшего из глубины большого Хроноса с Эоном, который вытягивает содержащееся в Хроносе настоящее в линию прошлого, переходящего в будущее.

В «Логике смысла» событие в его соотнесенности с Хроносом и Эоном определяется следующим образом: «Чистое событие – это разом и весть, и вымысел, и никогда не актуальная реальность. Именно в этом смысле события суть знаки. Стойки иногда говорят, что знаки – это всегда настоящее, что они – знаки присутствующих вещей: о том, кого смертельно ранили, нельзя сказать что, он был ранен и что

¹ Делез Ж. Указ. соч. С. 90.

он умрет. Можно сказать, что он есть раненый [il est ayant ete blesse] и что он умирает [il es devant mourir]. Такое настоящее не противоречит Эону. Напротив, именно настоящее как бытие разума подразделяется до бесконечности на то, что только что случилось или вот-вот случится, всегда ускользя в этих двух смыслах-направлениях одновременно». И далее: «живое настоящее – случается и вызывает событие. Но, тем не менее, событие удерживает вечную истину в Эоне, который вечно разделяет его на только что прошедшее прошлое и на ближайшее будущее».¹

Вполне можно сказать, что Хронос, телесное настоящее, стремящееся из глубины на поверхность, чтобы встретиться с Эоном, выражается в предсмертном бреде Пэйтона Факуэра; встреча Хроноса с Эоном, как было сказано, обозначает наступление события – казни героя, его смерти. При этом сам момент события находится «атопон», то есть нигде в пространстве и абсолютно вне времени. В силу этого возможна вариативность события, его взаимодействия с субъектом, то есть героем, подвергающимся казни. Один из вариантов события он проживает в мгновение, предшествующее смерти. Но, как было уже сказано, осуществляется другой вариант – Хронос без будущего, который при встрече с Эоном означает свершение казни, смерть главного героя: «Итак, именно ужасное, безмерное настоящее отклоняет и низвергает иное, хорошее, настоящее».²

Таким образом, можем сказать, что представление о времени Жюлья Делёза дает возможность анализа текстов нетривиальным образом, с позиций синергетической парадигмы, разработанной весьма оригинально и глубоко. Именно тогда, когда события не выстраиваются в последовательный ряд, время не представляется как однозначное, линейное и последовательное, читатель и исследователь могут выйти на понимание картины мира как изначально неравновесной, спонтанной, хаотичной реальности, в которой наш разум пытается установить порядок.

¹ Делёз Ж. Указ.соч. С. 88-89.

² Делёз Ж. Указ.соч. С. 215.

Nonlinear time in works of A. Birce and J. Deleuze

In article author attempts analyze A. Birce' story "Case on the bridge over Owl Creek" using the understanding of time by J. Deleuze. According to the author, it is legitimate to apply a postmodern interpretation to the works of this writer.

Keywords: *postmodernism, rhizome, Nomadology, chronos, eon, event.*

Об авторе

САЗЕЕВА ИРИНА БОРИСОВНА, кандидат философских наук, доцент; доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин АНО ВО ЦС РФ «Российский университет кооперации», Арзамасский филиал

Мгновение
в системе временных категорий

Ю.М. НИКИШОВ

**БЫСТРЫЕ И РАСТЯНУТЫЕ МГНОВЕНИЯ
В ПОЭЗИИ ПУШКИНА**

В поэзии Пушкина мгновения представлены широко и разнообразно. Они выступают единицами измерения времени. Обретая метафорическую форму, они повышают эмоциональность речи. Поэт использует этот образ при создании картин жизни. Но тот же образ важен при возрождении переживания в сознании человека. На примере послания «К ***» («Я помню чудное мгновенье...») показано, как отправной образ разрастается и образует множество граней.

Ключевые слова: Пушкин, мгновение, образ, идеал, единица измерения, память, ритм.

Вселенной нет надобности вести счет времени: она существует вечно, у времени нет ни начала, ни конца. Существам разумным, к тому же живущим значительно меньше своих биологических возможностей, актуально вести времени счет. Земляне приспособились: объедут на матушке-планете вкруг Солнца – отсчитывают год. Разделят год на двенадцать частей – получают месяцы. Совершит Земля оборот вокруг своей оси – плюсуют сутки. Делением добавляю составяющие – часы, минуты, секунды. Приспособились включать в дело и остающийся при делении остаток.

У поэтов встретим и эти «деловые» понятия, но обозначений времени у них значительно больше. В «Евгении Онегине», например, Пушкин пользуется такими измерениями времени: «*Минуты две они молчали*», «*три часа по крайней мере*», «*день протек*», «*и дни и ночи*», «*утро в полночь обратя*», «*проснется за полдень*, и снова / *До утра жизнь его готова*», «*я каждым утром пробужден*», «*в час полуденный*», «*пора меж волка и собаки*», «*проводишь вечера*, и *днем и вечером одна*», «*вечер длинный* / *Кой-как пройдет, и завтра тож*, / *И славно зиму проведешь*», «*два дня ему казались новы*», «*дней несколько*», «*Хоть редко, хоть в неделю раз, недели две ходила сваха*», «*им сулили каждый год*», «*как наши годы-то летят*», «*простим горячке юных лет*», «*два века сосорить не хочу*». Те же обозначения обретают метафорический смысл: «его *минутному блаженству*», «чувствий пыл старин-

ный / Им *на минуту* овладел», «*на миг* умолкли разговоры», «*час от часу* плененный боле», «он *вечно* с ней», «в минувши *дни*», «и, может быть, на *много дней*», «промчалось *много, много дней*».

Наряду с конкретными мерами времени у Пушкина мы встречаем весьма многочисленные расплывчатые, неопределенные обозначения, поскольку они не имеют привязки к объективной, общезначимой шкале; счет идет от соседних событий, относительный характер времени заостряется: *давно* (добавляется вопросительная частица – и проступает относительность индивидуальной оценки пласта прожитого – *давно ль*), *некогда*, *недавно*, *вечер*; *рано*, *сначала*, *нынче* (*ныне*), *теперь*, *мне пора*, *тотчас*; отмечаются события однократные: *однажды*, *впервые*; редкие: *иногда*, *порой*; устойчивые: *всегда* (*завсегда*); повторяющиеся: *чаще*, *столь же часто*; неизменные: *вседневно*; протяженные: *до сих пор*; в связке и порознь: *бывало – после – теперь*; нечто неизбежное или ожидаемое: *наконец*; параллельное другому событию: *меж тем как*; бессрочное: *навсегда*; неопределенное: *когда-нибудь*; не измеряемое: *чтоб только время проводить*; не уточненное: *в это время*, *в ту же пору*, *в те дни*, *проходит время* (реально часы).

Посмотрим, какую роль в поэзии Пушкина выполняет мельчайшая на бытовом уровне единичка времени – *миг*, *мгновение*. Эти слова употребляются на равных – как синонимы.

Чего только нет у Пушкина! Если в слове есть значение меры, то и поэт ведет счет этим единичкам.

Тому назад *одно мгновенье*
В сем сердце билось вдохновенье... (V, 114)¹

А вот Финн отправляется на выручку витязя:

И очутился *в два мгновенья*
В долине, где Руслан лежал (IV, 74).

¹ Пушкинские произведения здесь и далее, с указанием тома и страницы, цитируются по изданию: *Пушкин А.С. Полное собрание сочинений*: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979.

Еще чуточку удлиняется время действия эпизода в лицевой балладе «Тень Фонвизина»:

Они летят, и *в три* мига
Среди разубранной светлицы
Увидели певца Фелицы (I, 144).

Сосчитанное имеет свое художественное значение. А.Л. Слонимский разделял восхищение Достоевского деталям, когда в фантастическую картину похищения Людмилы включается протокольной точности свидетельство: «Раздался *дважды* голос странный...»: сочетание фантастических описаний с деталями, доступными бытовому опыту, работает на усиление достоверности¹.

Прием Пушкиным использован, но не превращен в штамп (иначе говоря, счет времени не переводится на универсальную единицу – мгновения). Конкретное уступает место метафорическому. Руслана томит протяженность свадебного пира, он

...шипяя ус от нетерпенья,
Считает *каждые* мгновенья (IV, 9).

Переживания героя здесь переданы перифразом, который, естественно, противопоказано понимать буквально.

Пушкин по-разному выстраивает соотношение образных деталей. Иногда он стремится к гармонии деталей, полному соответствию их друг другу. Он обращается к другу-поэту Козлову:

А я, коль стих единый мой
Тебе мгновенье дал отрады,
Я не хочу другой награды... (II, 226).

На один стих и не возлагается большей нагрузки, чем принести мгновенье отрады.

Но нередко поэт идет контрастным путем, сопрягая разноплановые детали.

¹ См.: Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. 2-е изд. М.: ГИХЛ, 1963. С. 194–195.

Руслан, лишился ты Людмилы;
Твой твердый дух теряет силы;
Но зла промчится *быстрый миг*:
На время рок тебя постиг (IV, 14).

Русланом его несчастье отнюдь не воспринимается «быстрым мигом». Финн призывает его изменить угол зрения – и картина предстанет иной.

Слово, поскольку оно же и понятие, употребляется то в значении, приближенном к исходному, то в расширительном, удаляясь от него.

В прощальном лицейском послании Кюхельбекеру говорится:

В последний раз, в сени уединенья
Моим стихам внимают наш пенат.
Лицейской жизни милый брат,
Делю с тобой последние мгновенья (I, 232).

Стихи действительно прощальные, но написаны несколько раньше, чем действительно наступят «последние мгновенья», в предчувствии их; упреждение переживания заостряет текущее переживание.

А вот картинка из концовки «Руслана и Людмилы»:

В *одно мгновенье* бранный луг
Покрыт холмами тел кровавых... (IV, 77).

Для данной картинке «одного мгновенья» явно недостаточно, если учесть, что речь идет о нападении одного витязя (Руслана), пусть вооруженного волшебным мечом, на все половецкое войско, осадившее Киев. Ну и что? Фраза просто обрела расширительный смысл (очень скоро), сохранив свою экспрессивность.

Отправное слово и его формы могут обозначать предмет, становясь прилагательным – признак предмета, а наречием – характером действия. Тут неисчерпаемый источник обновления и обогащения смыслов.

Мгновенным холодом облит,
Онегин к юноше спешит... (V, 114).

Здесь эпитет (мгновенный холод) не противоречит подразумеваемому наречию (мгновенно облит); каждое слово сохраняет коренной смысл, а всё вместе, сохраняя привычный пушкинский лаконизм, насыщается эмоциональностью.

Когда слово предстает наречием, возникают дополнительные оттенки значений, поскольку действие, обозначенное глаголом или причастием, само по себе ориентировано на какой-либо временной промежуток.

Сказано в «Домике в Коломне»:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию... (IV, 237).

Тут конструкция неоднозначная. Змея мгновенно может начать шипение, но шипению в мгновение никак не уложиться. Однако само стремление к абсолютной правильности не должно перерастать в преграду смелым словосочетаниям.

Поэт не только показывает стремительные движения героев, но требует и стремительности восприятия от читателей. О Татьяне:

О, кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал! (V, 159).

Пушкин делает упор на относительность любых протяженностей. Он устаивает уподобления мгновению самой человеческую жизнь, напутствуя приятеля:

Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей! (I, 333).

В языке нет слов, обозначающих дробные части мгновения, мгновение неделимо; но коли мгновением за свою быстротечность воспринимается жизнь, то на ее компоненты (тут – на юность) и опирается поэт.

Так поступает и его персонаж (в «Каменном госте»), воспринимая жизнь мгновенной, но это мгновение оказывает

ся протяженным – и неоднородным, в зависимости от происходящих событий.

Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово *счастье* (V, 336).

Приведу, вероятно, самый колоритный случай стяжения понятия, когда все в те же самые мгновения впрессовывается не много, не мало – жизни целых поколений:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им во след идут...
Так наше ветренное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас! (V, 46).

Тут начальные строки рисуют панораму с огромного, космического расстояния, когда в этом мелькании никаких деталей рассмотреть невозможно. Но даже в пределах строфы происходит стремительное приближение к объекту наблюдения – и становятся различимыми фигуры от прадедов до внуков. Поэту потребны все ракурсы – и обобщение, и детализация.

Рассмотренные случаи представляют собой реакцию поэта и его героев на некоторые явления, наблюдаемые в жизни. Но факт жизни и факт сознания – не одно и то же; на временном плане это предстает особенно наглядно. Нами фиксируемое природное время строго линейное, равномерное, его нельзя остановить, нельзя запустить вспять. Художественное время может делать скачки вперед и назад, ускоряться и замедляться, сообразуясь с психологическим настроением воспринимающего (время для ожидающего тащится удручающе медленно, для опаздывающего – летит стремительно). Жизненное событие повторить нельзя, мы проживаем его без черновиков, сразу набело. Память может воз-

вращать событие мысленно и переживать его с той же и даже большей эмоциональностью заново.

Послание «Я помню чудное мгновенье...» может восприниматься своеобразным гимном мгновению, но примечательно оно не только этим. Собственно, стихи построены на сопоставлении двух встреч поэта с героиней – нынешней, особенной, в сельской глуши, для ссыльного поэта случайной, а в связи с этим особенно трепетной – и бывлой, обычной для светского общения.

Иные стихи все воплощают в слове, и сопутствующие обстоятельства, повод написания знать как-то и не обязательно; стихи сами все разъясняют. Стихи о чудном мгновенье могут быть поняты только в биографическом и творческом контексте. И дело не только в сведениях, разъясняющих неясные детали; обнаруживаются прямые противоречия между правдой факта и правдой психологического переживания. Другими словами, пережитое может со временем восприниматься иначе, нежели в момент переживания.

Сопоставим. «Чудное мгновение» первой встречи, когда оно промелькнуло, не оставило у творчески активного Пушкина никакого, даже слабого и беглого следа. Зато когда во время ночной поездки из Тригорского в Михайловское П.А. Осипова предложила показать госте свой сад, «он быстро подал мне руку и побежал скоро, скоро, как ученик, неожиданно получивший позволение прогуляться»¹. «Подробности разговора» Анна Петровна не пожелала пересказать, на то ее воля; она упомянула только, что Пушкин «увлекательно, восторженно» вспоминал их первую встречу. «Увлекательно, восторженно» – о том, что когда-то прошло незамеченным? Между тем и в разговоре с привлекательной спутницей, и, вполне возможно, в ту же ночь написанном стихотворении нет ни тени лукавства: пережитое давно было пережито заново, причем с удесятенной силой.

Понять эту нестандартную ситуацию помогает именно контекст. Пушкинские собрания сочинений открывает любовное послание (!) «К Наталье» (1813). Юному поэту всего четырнадцать лет, еще рановато пускаться в любовное плавание. Но ведь поэту не противопоказано воображение! Пушкин этой привилегией воспользовался сполна. Уже в его

¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1 М.: ИХЛ, 1985. С. 410.

лицейской лирике определились два контрастных типа женских образов, с одной стороны – прелестница, героиня плотских утех, с другой – несравненная, незабвенная, которая привлекательна прежде всего духовным обликом. (Гармоничного сочетания этих крайностей поэт не ищет).

Перед выпуском из Лицея Пушкин фактически переживает свой первый духовный кризис. Первопричина его возрастная: подросток становится юношей. Ему хочется иметь подругу, а ее (при его-то казарменном образе жизни!) нет. Сказать такое прямым словом невозможно. Поэзия идет на помощь. Подруга придумывается! Но поэт с нею в разлуке (мало ли по какой причине, необязательно уточнять). И потекли элегии...

Напридуманные страсти способствовали воспитанию в мужчине стойкости, великодушия, стремления все тяготы брать на свои плечи, но и напугали: глубокие чувства чреваты серьезными осложнениями¹. Когда после Лицея Пушкин начал самостоятельную жизнь, и биографически и творчески на первый план вышел образ попроще, образ прелестницы. Образ несравненной не был развенчан, но оказался оттеснен. В ту пору Пушкин ловил иные мгновения – и не ошибался, знал, что они не чудные.

В стихах, адресованных Керн, мужской и женский образы даны в существенной степени контрастно. Мужской образ динамичен. И не о частностях тут речь, по сути главный аспект содержания – самоанализ поэта. Обозначены три резко различающихся этапа (бурь порыв мятежный – без божества, без вдохновенья – душе настало пробужденье): это точный, глубокий анализ. Пушкин отметил свой самый мучительный и затяжной кризис 1823 – начала 1825 года и его преодоление («Душе настало пробужденье...»). «Чувство прилива жизненных и творческих сил Пушкин ощутил независимо от встречи с Керн»², – справедливо рассудил Б.В. Томашевский. Действительно, пушкинские строки нельзя поменять местами: «И вот опять явилась ты» – вследствие чего «душе настало пробужденье». Нет, только как в тексте: «настало пробужденье» – тогда и гостя замечена, и прилив

¹ Подробнее об этом см.: *Никишов Ю. М.* Первый духовный кризис Пушкина (осень 1816 весна 1817) // Известия РАН. Серия лит. и яз. 1997 Т. 56. № 1. С. 22–30.

² *Томашевский Б.* Пушкин. Том первый. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. С. 335.

вдохновенья она вызвала, да и первая встреча в памяти высветлилась.

Женский образ дан без изменения и развития. «Передо мной явилась ты» – «И вот опять явилась ты»: образ представлен теми же формулами. Красота неподвластна времени? Тут иное: образ рисуется как идеальный, это идеал предстает незыблемым, неподвластным времени. Но известна динамичность, подвижность пушкинского идеала. И в самом стихотворении помечена динамика представлений об идеале: «Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты...» Идеал неизменен, но его планка человеком устанавливается переменчиво, и выше, и ниже; формулой «гений чистой красоты» она поднята на предельно доступную высоту; она может на время скрываться, но и возрождается.

В плане нашей темы важно отметить существенное изменение акцента. Обычно избранное мгновение тем и выделяется, что чем-то превосходит обыкновенное и обыденное. Здесь выделенная ценность не заслоняет остальные, не монопольна, но понуждает острее чувствовать и другие ценности жизни.

Сравним. Дон Гуан заманивает очередную подругу:

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь (V, 348).

И такое:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь (II, 238).

Чувство к женщине предстает побудительным импульсом к состоянию души, вбирающему широкий диапазон устремлений. Таково обаяние идеала: высоко поднятая планка позволяет разместить по этой вертикали обилие духовных ценностей. Справедливо и обратное: меркнет идеал – оскудевает жизнь (вплоть до парадокса: жизнь – «без жизни»; прервать это мертвенное оцепенение означает «пробудиться», «воскреснуть»).

И то любопытно: оттолкнулся я от словесного образа – а вышел на идеал поэта. А тут я уже чувствую недовольство людей знающих: не слишком ли я, вслед за поэтом, идеали-

зирую героиню, у которой и с поэтом бывали отношения на уровне прелестницы. Но нам не нужен полный обзор отношений поэта с героиней его стихов, наша задача всего-то выделить и оценить главное стихотворение этому адресату. В «Я помню...» нет ни капли фальшивой экзальтации. Тут сошлись две тенденции. Духовный всплеск послания подкреплен и жизненной ситуацией. Отношения поэта и героини послания летом 1825 года были обречены оставаться исключительно платоническими, поскольку они совершались только прилюдно, под пристальными и, не лишне добавить, ревнивыми взглядами П.А. Осиповой и ее дочерей. Но главное – пришла пора, когда в многолетнем соперничестве двух женских типов в творчестве Пушкина теперь уже прелестницу побеждает духовно богатый образ женщины; она получит наименование смиренницы, Мадонны. Пока еще в черновых тетрадах, но уже начал свою жизнь самый пленительный пушкинский женский образ – Татьяна Ларина. В лирике аналогичную этапную роль выполнило послание «Я помню чудное мгновенье...»

Жизнь прожить – не поле перейти; встретится всякое. Но замечательно, что нужное хранит память, а тут еще чарующими стихами закреплено «мимолетное виденье» и уже почти двести лет «чудное мгновенье» сверкает первоначально ярко.

In Pushkin's poetry moments are represented widely and differently. They acts as the units of measure for time. Getting a metaphorical form they raise the emotions of the speech. The poet uses this figure to create pictures of life. But the same figure is important in the revival of experience in the human mind. Using the example of epistle "К ***" ("I remember a wonderful moment...") it is shown how the initial figure expands and forms a plurality of facets.

Key words: *Pushkin, moment, figure, ideal, unit of measure, memory, rhythm.*

Об авторе

НИКИШОВ ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

О.С. КАРАНДАШОВА

МГНОВЕНИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРООЩУЩЕНИИ
И.С. ТУРГЕНЕВА

В статье рассматривается мгновение как одна из не только временных, но и философских, мировоззренческих категорий в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева.

Ключевые слова: *Тургенев, романтизм, мгновение, вечность, художественное время.*

Когда в художественном произведении, особенно философского характера, автор затрагивает оппозицию «вечность-мгновение», естественно, что она затрагивает не только художественное время, но обычно переносится и на философское осмысление жизни человека. Не является исключением в этом смысле и И.С. Тургенев. Хотя и к заурядным явлениям с художественно-философской точки зрения тургеневское творчество, бесспорно, также не относится. Оно своеобразно, оригинально и, безусловно, заслуживает пристального внимания. Исследований временных категорий в творчестве И.С. Тургенева в отечественной науке на данный момент существует довольно много. Однако основной их массив посвящен романному творчеству писателя¹. Материалом же данного исследования послужили «Стихотворения в прозе», или «*Senilia*», — самое загадочное, необычное и одновременно закономерное, характерное явление в тургеневском художественном мироощущении.

Естественно, что в философском цикле, созданном на склоне лет, автор осмысляет жизнь. При этом из стихотворения в стихотворение Тургенев говорит о том, что жизнь лишь мгновение: «День за днем уходит без следа, однообразно и быстро. Страшно скоро промчалась жизнь, — скоро и без шума, как речное стремя перед водопадом. Сыплется

¹ См., напр.: Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургеневароманиста. — Тула: Приокское книжное издательство. Орловское отд-ние, 1972. 344 с.; Логутова Н.В. Поэтика пространства и времени романов И.С. Тургенева. Автореф. дис... канд. филол. наук. Кострома, 2002; Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Изд-во ленинградского университета, 1975. 152 с. и др.

она ровно и гладко, как песок в тех часах, которые держит в костлявой руке фигура Смерти» («Песочные часы»)¹. Причем не только жизнь одного человека соотносится с мгновением, но и жизнь всего человечества в целом в пределах природы как вечной сущности также воспринимается как трагически короткое мгновение. Вспомним, например, стихотворение «Разговор», где на фоне разговора двух гор, для которых тысячелетия — одна минута, зарождается, развивается и заканчивается жизнь всего человечества: «— Теперь вижу; там внизу все то же: пестро, мелко. Воды синеют; чернеют леса; сереют груды скученных камней. Около них всё еще копошатся козявки, знаешь, те двуножки, что еще ни разу не могли осквернить ни тебя, ни меня.

— Люди?

— Да; люди.

Проходят тысячи лет — одна минута. <...>

— А теперь? — спрашивает Юнгфрау, спустя другие тысячи лет — одну минуту.

— Теперь хорошо, — отвечает Финстерааргорн, — опрятно стало везде, бело совсем, куда ни глянь... Везде наш снег, ровный снег и лед. Застыло всё. Хорошо теперь, спокойно. <...>

Спят громадные горы; спит зеленое светлое небо над навсегда замолкшей землей»².

Стихотворение «Разговор» идет вторым в цикле, после «Деревни», и задает тематику и тон всей «Senilia» в целом. В этом стихотворении жизнь человечества как мгновенная, преходящая, противопоставлена вечному существованию равнодушной природы. Во всех последующих стихотворениях цикла жизнь человека осмысливается как трагически короткая, мгновенная, она неразрывно связана с мотивом смерти. Так, в третьем стихотворении «Старуха» герой пытается убежать от смерти, обмануть ее, но в итоге понимает, что как он ни мечется, «как заяц на угонках... все то же, то же»³ — смерти миновать нельзя — могила сама накроет тебя

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 10. Повести и рассказы, 1881–1883. Стихотворения в прозе, 1878–1883. Произведения разных годов. М.: Наука, 1982. 608 с. С. 183.

² Там же. С. 127–128.

³ Там же. С. 128–129.

в одно мгновенье. В четвертом стихотворении «Собака» человек и собака оба понимают конечность жизни. Тургенев пишет: «Я понимаю, что в это мгновенье и в ней и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек. Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом... И конец!»¹.

Нередко, для того чтобы показать всю мимолетность жизни, Тургенев сопоставляет настоящее и прошлое. Так, например, в стихотворении «Когда я один... (Двойник)» Тургенев пишет: «когда я умру, мы сольемся с тобой — мое прежнее, мое теперешнее я — и умчимся навек в область невозвратных теней»².

Известно, что дважды (в разговоре с А. А. Фетом и в одном из писем к Полине Виардо 1 мая 1848 года) Тургенев говорит об особом волнении, которое вызывает у него хрупкая зеленая веточка на фоне голубого далекого неба. Тургенева беспокоит контраст между тоненькой веточкой, в которой трепетно бьется живая жизнь, и холодной бесконечностью равнодушного к ней неба. «Я без волнения не могу видеть ветку, покрытую молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вьющуюся в голубом небе, — почему? Да, почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна умереть, но которую какая-то щедрая сила оживляет и окрашивает, и этою вечною и пустою беспредельностью, этим небом, которое сине и лучезарно только благодаря земле?... Ах! Я не выношу неба — но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю. Я ведь прикован к земле»³.

Переключается с этой мыслью и фрагмент из «Поездки в Полесье»: «Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора, вид “Полесья” напоминает вид моря. И впечатления им возбуждаются те же; та же первобытная, нетронутая сила расстилается широко и державно перед лицом зрителя. Из

¹ Там же. С. 129—130.

² Там же. С. 184.

³ Цит. по: Лебедев Ю.В. Тургенев. М.: Молодая гвардия, 1990. 607 с. С. 61.

недра вековых лесов, с бессмертного лона вод поднимается тот же голос: «Мне нет до тебя дела, — говорит природа человеку, — я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть». <...> Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, — трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды; не одни дерзостные надежды и мечтанья молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии; нет — вся душа его никнет и замирает; он чувствует, что последний из его братии может исчезнуть с лица земли — и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность»¹.

На мой взгляд, эти примеры характеризуют мироощущение, присущее писателю в целом, а не в силу каких-либо обстоятельств, проявившееся в одном отдельно взятом произведении, хотя бы и зрелом, созданном в конце жизни, итоговом, как «*Senilia*».

Но вернемся к «Стихотворениям в прозе». Итак, жизнь человека (и даже человечества) осмысливается как мгновение, для человека вечности нет (ни в каком виде, ни в каком проявлении). Там, где люди рассуждают о вечности, например, в стихотворении «Череп» сами они мертвы: «А черепа поворачивались по-прежнему... И с прежним треском, мелькая красными лоскуточками из-за оскаленных зубов, проворные языки лепетали о том, как удивительно, как неподражаемо бессмертная... да, бессмертная певица пустила свою последнюю трель!»².

Трагизм мироощущения Тургенева проявляется в том числе на языковом, лексическом уровне. Слова *мгновенный*, *мгновенно*, *мгновенье* никогда не появляются в жизнеутверждающем, оптимистическом контексте. А исключительно в каком-то негативном контексте, с отрицательной коннотацией. Например, «Да не смущает вас *мгновенье* грусти

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения: в 12 т. Т. 5. Повести и рассказы, 1853–1857. Рудин. Статьи и воспоминания, 1955–1859. М.: Наука, 1980. 544 с. С. 130.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. С. 144.

темной!» («Два четверостишия») (курсив мой. — О.К.)¹; «*Мгновенно* выступила наружу мертвенная белизна черепов» («Череп») ²; «Тот *мгновенно* бухнул в бурные волны — и утонул» («Враг и друг») ³; «Я тотчас понял, что эта женщина — сама Природа, — и *мгновенным* холодом внедрился в мою душу благоговейный страх» («Природа») ⁴; «Прошло несколько *мгновений*... А я остался неподвижен и нем на могильной моей плите» («Встреча») ⁵; «Это море! — подумалось всем нам в одно и то же *мгновенье*. — Оно сейчас нас всех затопит... <...> Конец всему!» («Конец света (Сон)») ⁶ и т.д. Синонимом к слову *мгновение* является *миг*. Интересно, что если *мгновение* почти всегда напрямую у Тургенева связано со смертью, *миг* напрямую со смертью не соотнесен, но, тем не менее, также воспринимается в трагическом контексте. Например, «Но настал недобрый *миг* — и мы расстались, как враги» («Последнее свидание») ⁷; «О, поэзия! Молодость! Женская, девственная красота! Вы только на *миг* можете блеснуть передо мною — ранним утром ранней весны!» («Посещение») ⁸; «Но глаза мои омочились слезами, и шевельнулось в груди, приподнялось на *миг* неподвижное, мертвое бремя» («Дрозд (I)») ⁹ и т.д. Думается, что *миг* у Тургенева связан с обозначением времени, его краткости; а *мгновение* относится большей частью к обозначению трагической бренности жизни.

Обычно в литературоведении говорят о космическом пессимизме Тургенева. Однако более справедливой представляется точка зрения, высказанная в работах Г. Б. Курляндской¹⁰ и И. В. Карташовой, о «просветленном

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. С. 140.

² Там же. С. 143.

³ Там же. С. 161.

⁴ Там же. С. 164.

⁵ Там же. С. 174.

⁶ Там же. С. 135.

⁷ Там же. С. 146.

⁸ Там же. С. 148.

⁹ Там же. С. 176.

¹⁰ Курляндская Г.Б. Проблемы жизни и смерти в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева // Творчество И.С. Тургенева: Сборник научных трудов. Курск: КГПИ, 1984. С. 30—52; Карташова И.В.

трагизме» писателя. В «Senilia» трагизм просветляется искусством, любовью и пусть и безрезультатными с практической точки зрения, но прекрасными порывами человеческой души. В этом смысле показательно, на мой взгляд, что в целом трагический по мироощущению цикл (если опираться на прижизненное издание «Стихотворений в прозе» 1882 года, содержащее 51 произведение) обрамляется в целом жизнеутверждающими стихотворениями «Деревня» и «Русский язык», переводящими повествование от бренности, мгновенности бытия к непреходящим, вечным ценностям и смыслам жизни.

The article investigates the moment as one of not only time, but also philosophical, ideological categories in I.S. Turgenev's "Poems in Prose".

Key words: *Turgenev, romanticism, moment, eternity, art time.*

Об авторе:

КАРАНДАШОВА ОЛЬГА СВЯТОСЛАВОВНА, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой истории русской литературы Тверского государственного университета (ТвГУ).

Этюды о романтизме: К 30-летию юбилею Тверского государственного университета. Тверь: ТвГУ, 2001. 181 с.

**МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ОСТАНОВЛЕННОГО
МГНОВЕНИЯ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА
«ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»:
ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС**

Заявленный поэтический принцип организует связь авторского понимания любви и его философии культурно-исторического творчества. Своеобразие рассказу придает нагруженность религиозно-культурными и историософскими смыслами: каждый образ-символ насыщен богатыми ассоциациями; в нашем восприятии возникают мифологические архетипы. У автора миг связан с вечностью, таит потенции личного спасения в эпоху всемирных катастроф.

Ключевые слова: *Чистый понедельник, универсум, миф, символ, поэтический хронотон, время, вечность, эсхатология.*

Время – движущийся образ неподвижной вечности.

Кароль Буни

Красота – это вечность, длящаяся мгновение.

Альбер Камю

«Чистый понедельник» даже для Бунина необычен тесной связью используемых им приемов с насыщенностью темами разного уровня (от любовных до историософских); прозрения автора угадываются в расхожем сюжете, в символических деталях.

Отбор и подача материала определяются не только идеей рассказа, но и его формой (воспоминания героя). Прием (письмо *без автора*), доминируя, становится едва ли не темой; а привычные темы: любви и призвания, культурного и исторического творчества облекаются в категории *время-миг-вечность*. Так тема и прием, сплетаясь в сквозном принципе «остановленного мгновения», придают тексту «странность» (слово встречается четырежды), колорит даже среди рассказов «Темных аллей»: прозрачность его зыбка, смыслы в нем *двоятся*. Ключ явно скрыт в мифопоэтике, в уровне проблем и символов; образ героини в глазах героя столь слился с эпохой, что возник сплав провиденции и эротики,

амальгама смыслов, открытых вечности (как в Песни Песней).

Герой-рассказчик, подобно Белкину Пушкина, напрочь лишен рефлексии, но наделен чуткостью, равной авторскому дару. Тем острее воспринимает он происшедшее, что причины его ему не ясны.

В ходе рассказа меняется тон - от ожидания к безысходности: действия почти нет, есть передача ситуации, обстановки, состояний, отношений, обмен репликами, ввод в событие, оставшееся за кадром; долгая экспозиция, завершая чистый онедельник ночью вторника, вдруг обрывает собственно любовный сюжет¹.

Смена коллизии меняет ритм рассказа вместе с тонусом эпохи (что важнее, драма героя или века, еще вопрос; крах мира дан постфактум, осознается фоном, умозрением, условно)! Похоже на срыв монотонной текучести стиля любимого автором Толстого – прерывистым дыханием Достоевского, а в предфинале – отрешенным от всего голосом рока.

Еще симптом: свет и покой исходят от Нее, герой же «непоседлив» – передавая тогдашнюю ситуацию и свое состояние, впадает в прежнее возбуждение; но говоря о ней, умиряется. Обрыв его горячности, напряжения в контрасте с ее *свете тихим* создают яркий эффект.

Для нас герой предстает лицом мира сего, эпохи, времени; а красота героини – образом иномирия. Телесная ее пластика и загадка души – те текучие формы, что вобрали в себя вечное; вечность и время сопряжены в тайне *мига* и пространстве души (точке скрещения *жизни и смысла*), в напряжении воли и динамике покоя, созерцании сокровенной тайны и пламенности ее откровений.

Поэтика рассказа строится на гармонии диссонансов, в т. ч. мужского и женского. Авторская же позиция вырастает из иерархии тем и череды приемов; противостояние полюсов неизбежно в их единстве (не тождестве), перихорезе на духовно-проблемном уровне.

¹ Вслушаемся в оксюморон: понедельник (по-нашему, *день тяжелый*) –первозданно «чист» («Увидел Бог, что *это* хорошо» Быт. 1; 10); зло «можно... побороть усилием воскресенья» (Пастернак); зло не прежде злодея, а попущено в назидание, памятование потенции спасения.

Явственно в тексте и еще одно взаимопротекание полярных начал – *хронотопное*: архитектурная пространственность и музыкально-временная протяженность, наличие телесно жестовых и цветовых форм.

Но *время* доминирует в живописной динамике сцен, пластике образов.

А точка тектонического сдвига эпох – застывшее *мгновение* как образ вечности и *контрапункт* фути, с *катастрофически становящейся* картиной мира и надломом души; опять же – в их неслиянном единстве.

Бунин в рамках альковного сюжета, через символы вводя в него надмирные смыслы, задает судьбу героев, подключив к проблеме истории и культуры через категории формы, жанра, стиля, где в поэтическом хронотопе заметна близость питающих его социально-исторических и экзистенциальных корней. Отчетливей всего это проступает в *мифологизации* автором *застывшего мига* как *универсума*, ставшего организующим сюжет и структуру рассказа началом.

1. Отметим время создания текста (весна 1944 г., Грасс) и событий описываемых (Москва, зима 1912-13 гг.). Рассказ ведется с дистанции в тридцать лет: за год до завершения 2-й мировой – но о любви перед 1-й мировой, когда ничто не предвещало беды.

Рассказчик дает картину «пира во время...» близящейся «чумы»¹, где память окрашена в тона не чаемой личной и мировой *эсхатологии*.

А история и сюжет организованы оппозициями: Россия – Европа, Север – Юг; былое – настоящее – прозрение будущего.

В тексте открыто или намеками совмещены пространственные и временные культурно-исторические пласты, фольклорные (героиня – Царевна-лебедь, Шемаханская царь - девица Востока), культовые истоки культуры, эпохи модерна. В плане эсхатологии символично упомянута часовня Богородицы Иверской (образ, не замечаемый никем; из очень древних и почитаемых; его именуют Вратарница).

¹ О том же и рассказ «Холодная осень», единственный, где война, на которой гибнет жених героини, лишь названа, но определяет их судьбу.

При частом упоминании «врат» выбор Иверской не случаен. Скажу лишь, что, находясь на Афоне при вратах монастыря, икона не раз упреждала грядущие потрясения. Авторское указание знаменует драму души и надлом эпохи. Кстати, празднование Иверской приходится на 12/25 февраля, именно время описываемых событий.

Бунин всюду гениально точен, воедино связуя реалии поэзии, духа, истории, формы символично-профетические и телесно-природные. Все это концентрируется в образе *странного города*, Москвы, центра Евразии, олицетворяемой *странной героиней кризисного жития*. Так психолого-бытовая странность героини и знак времени-места вырастают в культурно-исторический, религиозно-поэтический символ. Сюжет и герои встраиваются в универсум-континуум (XV, XX вв., Восток и Запад), входя в контакт с модерном, сомнительным для автора. Так он одолевает *соблазн евразийства*, неоязычества, нового варварства.

Героиня в Прощеное воскресенье (до срока одевшись в траур) ведет героя в Ново-Девичий монастырь на могилы Чехова и Эртеля, находя их памятники в псевдорусском стиле безвкусными.

Пошлыми предстают и утехи богемы, эстрадность Андрея Белого, проза Брюсова и Пшибышевского. Апофеозом выглядит хор цыган в модном кабаке: вожак «с сизой мордой утопленника», *бритой, как чугунный шар, головой* (череп Адама?), «цыганка-запевало со зловеще дегтярной челкой» (карикатурно соотносена с лубочной героиней).

Особо выделен трактир старообрядца Егорова с «дикими мужиками в тулупах», купцами, пожирающими «огненные блины с икрой и ледяным шампанским». Здесь фантазией выглядит сравнение героиней образа Троеручицы с Шивой! Автором явно подчеркнута ее жизнь в мире грез, чтобы на их фоне оттенить серьезность ее разрыва с прежним. Но никак, кроме внешних форм, не отмечено предполагаемое ее перерождение. Сцена в Ново-Девичьм дана в привычно эстетическом, психолого-эротичном, ключе. Различна и форма прозрения героев: в ней оно зреет осознанно и как прорыв; в нем происходит постфактум, под сурдинку. И обоим дается трудно, болезненно.

А «культурному» ряду модерна противопоставлены «босой» Толстой с Платоном Каратаевым, пересказ сюжета «Петра и

Февронии», погребение раскольничьего архиепископа¹, крестный ход сестер Марфо-Мариинской обители, имевшей особый Устав. Этот ряд тоже дан через книжное восприятие героев; но это уже иная книжность.

Автор сочувствует героям, но слегка дистанцируется от них, как от *alter ego*. Этот прием морально-творческой рефлексии, внутреннего *диалогизма*, присущ нашей культуре, начиная с Державина; а вдуматься, со Слова о Законе... и О полку Игореве! Здесь скрыт нерв мысли автора.

Но от историософии и культурософии вернемся к теме любви. Рассказ начинается толстовски протяженным речевым периодом, охватывающим детали быта и задающим неопределенно временную длительность акта, протекающего вне времени, *ныне и присно и вовеки веков*: «Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов – и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь... Каждый вечер мчал меня в этот час на вытягивающемся рысаке мой кучер – от Красных ворот к храму Христа Спасителя: она жила против него; каждый вечер...»² (каждое слово требует особого комментария).

Фраза передает бесконечное время личного *мифа*, застывший миг, уловленный в потоке тягучей памяти (поэтически условный *хронотоп*).

В центре внимания пребывает героиня и попытка героя понять ее. Мотивы ее поступка интригуют и читателя. Возникает вопрос, зачем ею сделан выбор в столь неподходящий момент и в столь драматической, неожиданной (похоже, и для нее) форме? Вот загадка жизни, автора, ее!

Герой на протяжении рассказа находится в горячке «высокой болезни» (Пастернак), в лихорадочно-восторженном состоянии, а героиня выглядит и воспринимает мир – неотмирно, отрешенно-сомнамбулически; в ней идет работа, как плод, зреет какое-то решение.

¹ Бунин устами героини описал похороны архиепископа-старообрядца Иоанна Картушина (в миру Иустина), что реально произошло в апреле 1915 года, по Пасхе, через пару лет после рассказываемых событий.

² Цитаты из рассказа даны по: <http://bunin.niv.ru/bunin/rasskaz/temnye-allei/chistyj-ponedelnik.htm> . Режим доступа 11.03.2016.

Тягуче-сладостное напряжение, потуги нарастают... В сюжете возникают точки бифуркации. И вдруг наступает кульминация, развязка, и предполагаемая ее *метаноя* (*переме́на ума, образа и сущности*).

«На рассвете я почувствовал ее движение. Открыл глаза – она в упор смотрела на меня. Я приподнялся из тепла постели и ее тела, она склонилась ко мне, тихо и ровно говоря:

– Нынче вечером я уезжаю в Тверь. Надолго ли, один Бог знает...»

«В Москву не вернусь, пойду пока на послушание, потом, может быть, решусь на постриг... Пусть Бог даст сил не отвечать мне — бесполезно длить и увеличивать нашу муку...»

А драма героя (может, за гранью сюжета и его преобразование; но тому опять же нет свидетельств) окрашивает всю его будущую жизнь!

Ему не известны мотивы ее решения; он обреченно подчиняется ей: «Я исполнил ее просьбу. И долго пропадал по самым грязным кабакам, спивался, всячески опускаясь все больше и больше. Потом стал понемногу оправляться равнодушно, безнадежно...».

И финал, данный столь же скупой и выразительно: страж во вратах обители, охраняющий некое *тайнодействие* – «Но только я вошел во двор, как из церкви показались несомые на руках иконы, хоругви, за ними, вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обресе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке, великая княгиня; а за нею тянулась такая же белая вереница поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер, – уж не знаю, кто были они и куда шли. Я почему-то очень внимательно смотрел на них. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот».

– Упоминание князя «Митрий Пальгча» необходимо автору для создания атмосферы тайны (в самом крестном ходе ничего тайного нет).

Тайна свершается в ее душе (скорее, послушницы; хотя остается вопрос: кто она?); свидетелем-истором становится

герой. Прикасание к тайне святыни, если не исцеляет, то примиряет его со свершившимся. Увиденным ему открыта ее душа: *судьба и призвание*, Жених ее – Христос. Бытовая драма вдруг расцветает мистерией¹.

Конечно, она любит героя; но сознает, что, оставшись с ним, себе изменит. И, испытывая себя, придав уходу неотвратимость, приносит прощальный дар, *жертву благодарения* земной, телесной любви.

Иначе ее уход предстает ложно надуманным, плодом фантазии; а теперь сразу обретает черты искупления, покаяния пред браком свыше!

Дань плоти становится *строительной* жертвой для брака души: ибо *венцы брачные – венцы мученические!* Эстетика книжных грез обретает почву, архетипную основу в виде *кающейся* блудницы, жрицы любви; ведь проституция издревле имела смысл храмовой жертвы, в христианстве преобразуемой *покаянием*. Образы Петра и Февронии, *змея зело прекрасного*, соотносимого с героем педалируют мотив искушения.

2. Но сюжет вибрирует между полюсами – *замыслом* автора и *борением* с собой любимой им героини, выявляя связь автора и героев. Тема задает повороты сюжета, структуру текста через форму восходит к мнемотическим и мимесическим истокам образа, признаваемым в свете Праобраза, церковной истории, мирской культуры.

Связи формы и смысла диалогически напряжены, разрешая бытийно-бытовую коллизию сублимацией биографического времени автора в повествовательное время героя, их преобразованием в проекции личного мифа. Опыт Писания, классики здесь оказывается неоценим.

Жизнь при ее всеобщем одичании определяется творческим даром, балансированием «бездны на краю», усмирением хаоса уздой форм, благодарным откликом на Зов. Тема решается ценностным соотношением в мифе его деструктивных и конструктивных импульсов.

Так автор дает образ Города: «...За одним окном низко лежала вдаль огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, была видна часть Кремля, напротив,

¹ Ср. «Живые мощи» Тургенева или уход Лизы Калитиной в монастырь.

как-то не в меру близко, белела слишком новая громада Христа Спасителя, в золотом куполе которого синеватыми пятнами отражались галки, вечно вившиеся вокруг него... «Странный город! – говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. – Василий Блаженный – и Спас-на-Бору, итальянские соборы – и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...» – И в том же ряду смыслов: «С меня опять было довольно и того, что вот я сперва тесно сижу с ней <...>, обоняя какой-то слегка пряный запах ее волос, думая: «Москва, Астрахань, Персия, Индия!»

«В ресторанах за городом, <...> она <...> просила позвать цыган<...>: впереди <...> старый цыган <...> с сизой мордой утопленника, с голой, как чугунный шар, головой, за ним цыганка-запевало с низким лбом под дегтярной челкой... Она слушала песни с томной, странной усмешкой...» Вот полонско-григорьевская «цыганщина» на грани кича. А в финале пронзительно щемящее: «...Из церкви показались несомые на руках иконы, хоругви, за ними, вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обресе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке, великая княгиня; а за нею тянулась такая же белая вереница поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер, — уж не знаю, кто были они и куда шли». И это не просто «стилизация» (хотя есть и этот, упоительный для автора момент)!

Но совмещение полюсов дает изумительно острый эффект: «сизая морда утопленника» перекликается с «синеватыми пятнами» (не трупными ли!) *галок на крестах* (Пушкин, но *как* переосмыслен!), а «голая, как чугунный шар, голова» старого цыгана – напоминает «полный месяц», что «нырял в облаках над Кремлем, — «какой-то светящийся череп», — сказала она». – «Дорогой молчала, клоня голову от светлой лунной метели, летевшей навстречу. <...> На Спасской башне часы били три, – еще сказала: – Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке. И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву...» – По общему тону в картине Города скрыт образ града Китежа и мотив потопа-воздаянья из «Медного всадника».

Пробьется ли сквозь текучую толщу времени «тонколикая, в белом обресе с нашитым на него золотым крестом ...великая княгиня» или всплывет «сизая морда утопленника»? – Все зависит от целостности личной и национальной культурно-исторической памяти как творческого дара.

Ответ скрыт в творческой нашей воле, соборной и личной.

Простодушный герой Бунина, как Онегин, оставлен наедине с судьбой в *минуту злую*. Похоже, форма (см. *гимн чуме* Вальсингама)¹ – то, что еще может спасти от одичания; но *музыка от смерти не спасет* (по Осипу Мандельштаму)².

И опять же это, скорее, вопрос, чем утверждение русских авторов.

– Легкий намек на исход дан в лебединой «белой веренице поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер, — уж не знаю, кто были они и куда шли». Бунин не зря выбирает Марфо-Мариинскую обитель, имевшую особый статус, что позволило ему монастырские черные одеяния сестер сменить на *белые* (цвет чистоты и надежды). Это и символ, и историко-бытовой факт.

– В свете истории обители и судьбы ее основательницы рассказ читается как реквием по России. Это напоминает картины П. Корина «Русь уходящая» и «Великий постриг» М. Нестерова, которые расписывали обитель по просьбе великой княгини (Нестеров разработал и необычную для послушниц-сестер милосердия *белую* форму).

Конечно, не в цветовой лишь гамме дело! В свете целей духовно- творческих пронзительно звучит признание автора: «Благодарю Бога, что Он дал мне ... «Чистый понедельник»³.

Текст имеет две кульминации: финал любовный, когда героиня, прощаясь, всматривается в возлюбленного; и финал повествовательный: герой во тьме пытается увидеть ее

¹ У Пушкина даже убийцы поэты, «творцы любовной песни».

² См. у Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», из красоты, формы.

³ *Бунин И.* Собрание сочинений: В 9 томах. Т. 7. М.: Художественная литература, 1966. С. 391.

глаза. Их всматривание друг в друга знаково – оба пытаются понять свою судьбу и предназначение.

И исход не совершается до чистого понедельника; лишь в последний миг она делает выбор. Грань ею перейдена дважды – в мир плоти и в мир духа. И инициацию она совершает дважды, принося две жертвы: *благодарения* – жениху *званому*, земному, и *искупления* – Избранному. Шаг в духе модерна, скорее, дерзкий, чем дерзновенный.

Скажем определенно: выбор совершается не ею; она сама избрана. Выбор свыше ею лишь принят, как принял ее волю герой.

Это выбор обоюдной любви в духе: «Так испытывал ее Бог». «Любовь – дело жестокое», – говорит старец Зосима в «Карамазовых».

Бунин приходит к тому же выводу, что предопределен его гением. Такова испытующая, искусительная природа дара, *избранности*! И образ врат – образ приятия дара, надличного выбора; это образ границы, исхода, Песах, Пасхи, воскресения души в иную жизнь.

3. А сквозь световые прозоры у Бунина (Толстого, Фета) проступает ветхозаветно-плотная тема. Но здесь отторгается протестантско-бытовое, рационально профанное «христианство».

Бунин, как Толстой-художник (в противовес моралисту Толстому), остро ощущал родовые муки творчества, *рождение души*, поклоняясь Богу-Отцу и Богоматери; порой чурась Сына. Тому есть причины и давняя традиция в нашей культуре (здесь ее не касаемся).

Автор и герой заглянули в тайну души, увидели в ее бездне *свет негасимый*, и смиренно отступили в тьму быта, на миг застыв на зыбкой грани текста и жизни.

А тему *правды жизни* и *правды образа* повернем по-карамазовски: что прежде – жизнь с ее *клейкими листочками* или смысл ее¹? Каждый отвечает по-своему, в меру убеждений и опыта – *каждому по вере его*.

¹ « Жизнь полюбить больше, чем смысл её? Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно, чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму» (Братья Карамазовы. Разговор Ивана и Алеши. *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений: В 30 тт. Л., 1976. Т. 14. С. 210).

Думается, *правда среды* случайна («когда б вы знали из какого сора...»); а образ – лишь отблеск иномирия, загляд поэта за грань быта и сюжета. У эмпириков же всюду – эвристико-гедонистическая жажда.

С заявленных позиций *мгновение* входит в образ мироздания, становясь следствием корпускулярно-волновой природы энергии – световой, гравитационной, магнитной – в параметрах пространства-времени.

И поскольку бытию присуще творческое начало (иначе откуда б жизни было взяться?), определяющим в мгновении является момент личностного восприятия. Если его игнорировать, то время-пространство рассыпается на атомы, бытие обращается в небытие, мираж. Если же единящий момент присутствует, то у жизни появляется смысл и цель. В этом случае мгновение, как само бытие, предстает орудием-целью.

Иначе исчезает и ничто, а оно паразитарно, как зло, производно от блага. Личностно-целостное восприятие времени в его единстве – его отмена, аннигиляция. И мысль апостола Иоанна «времени больше не будет» надо читать двояко: благодатно, но – *не всем*. И вакуум (в метафизике и физике) условен, как небытие *чего-то*; иначе не тщился бы заполнить себя. Миг ценен лишь со-бытийно, в нашем восприятии; вне нас его нет. Так бытие Бога особо интимно окрашено Его откровением нам!

Итак, мгновение (и бытие) ценно благодаря своей орудийности. Утрата личностно-творящего начала, лишает его полноты смысла, цели, значения, сущности, существенности, переводя в *лишь существование*, что вызывает уныние, как серый пейзаж, «дарованный» Воландом Мастеру и Маргарите в их сне-смерти. Имитатор провел героев и читателей. И, если видение Маргариты грозно-предупреждающе; то у Бунина образ мира *sub specie aeternitatis* драматически обнадеживающ.

Mythopoetic principle of the stopped moment in the story of Ivan Bunin "Clean Monday": the eschatological perspective

Claimed the poetic principle organizing the relationship of the author's understanding of love and its philosophy of cul-

tural-historical creativity. The originality of the story gives it all a load of religious-cultural and historiosophical sense: every image is a symbol full of rich associations; in our perception emerge archaic-mythological archetypes. The author MiG is associated with eternity, fraught with the potency of personal salvation in an era of global catastrophes.

Keywords: *Clean Monday, the universe, myth, symbol, poetic chronotope, time, eternity, and eschatology.*

Об авторе:

СУЗИ ВАЛЕРИЙ НИКОЛАЕВИЧ, доктор филологических наук, Петрозаводский государственный университет, кафедра русской литературы и журналистики, профессор.

**РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА СТИХОТВОРЕНИЯ
М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ГЕНЕРАЛАМ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА»**

Для Марины Цветаевой «чудное мгновенье» не является ни воспоминанием о прошлом, ни мечтой о будущем. Она, также как Мандельштам, считает, что «Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо должны». Цветаева постоянно ищет собеседника. У нее есть обращения к реальным людям, но свободнее она чувствует себя, разговаривая не в реальном времени, а в вечности. В стихотворении «Генералам двенадцатого года» Цветаева рисует «великолепный миг» как форму диалога поэта, пребывающего в пространстве мифа. К диалогам подобного типа можно также отнести стихотворения «Офелия – Гамлету», «Офелия – в защиту королевы», «Федра – Ипполиту» и другие. Все это позволяет высказать гипотезу о том, что излюбленным жанром Цветаевой являются «Героиды» Овидия, послания и письма-элегии оставленных женщин своим возлюбленным, а излюбленным временем выступает пространство мифа, где миг равен вечности.

Ключевые слова: *пространство, диалог, «великолепный миг», бесконечность, послание, элегия, Цветаева, Овидий, «Героиды».*

Стихотворение «Генералам двенадцатого года¹» – послание и лирический монолог. Кажется, что поэт реализует картину, нарисованную молодым Пушкиным в дружеском послании Кривцову («Не пугай нас, милый друг, / Гроба близким новосельем»). Стилевые и жанровые особенности стихотворения Цветаевой как будто подсказаны пушкинскими строчками о судьбе сверстников: «Смертный миг наш будет светел / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров²». Цветаева, «подруга шалунов», рисует «те баснословные года», героев поколения 1812

¹ Цветаева М.И. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. М.–Л.: Советский писатель. 1965. С. 64-65.

² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в одном томе. М. ГИХЛ, 1949. С. 101.

года, их сказочную жизнь и такую же смерть, конечно же, через призму русской поэзии золотого века Пушкина, Жуковского, Лермонтова. В своем послании она снимает, отменяет между собой и ими дистанцию – и временную, и социальную. И говорит, как со своими короткими знакомцами, с людьми своего круга. При этом Цветаева удерживается в рамках поэтического послания – стихотворение не переходит в план салонного, бытового, «реалистического» разговора.

Стихотворение условно. Оно обращено к коллективному адресату лирики и затем к одному герою. Пространство стиха сведено к минимуму. Оно лишено каких бы то ни было деталей, исторических или психологических. Стихотворение разворачивается в мифологическом пространстве – его герои действуют «на бранном поле и на балу» вообще. Единственная конкретизация – пространство «гравюры полустертой», опять-таки пространства нереального, но того, где совершается кульминация стихотворения. Именно там, Цветаева, с присущей ей исповедальностью и искренностью обращается к адресату лирики – Тучкову-четвертому, там, где лирическая героиня «встретила Ваш нежный лик». С этого момента дружеское послание переводится в послание любовное, чтобы через две строфы, в последних пяти строфах, вернуться к посланию, но теперь уже гражданскому, прославляющему подвиги («Три сотни побеждало – трое! / Лишь мертвый не вставал с земли» и др.).

Стихотворение, несмотря на условность пространства, предельно динамично. Оно держится на прямом обращении к адресату. «Вы, чьи широкие шинели / Напоминали паруса». Образ паруса, характерный для романтизма, напоминает читателю целый комплекс мотивов и ассоциаций – мотив движения, корабля, чьи паруса наполняются попутным ветром, ветром судьбы. «Быть счастливым, умереть молодым» – этот концепт будет развит в строках: «Вас златокудрая Фортуна вела как мать». Здесь и образ бешеной скачки, упоение движением, легкой, счастливой смертью, и пренебрежение реальным временем, допустимым в поэтической речи «Вчера / Малютки-мальчики, сегодня – / Офицера».

Разговор поэта с адресатами лирики очень прихотлив и литературен. Цветаева обращается напрямую к собеседникам. Но прежде чем читатель узнает, кто же эти «Вы» –

(«очаровательные франты / Минувших лет») поэт располагает между подлежащим и дополнением 6 строк уточнений – «чи шпоры весело звенели», «и чи глаза, как бриллианты...». Однако эти уточнения не останавливают развития сюжета, не перегружают стиха.

«Парадокс, однако, состоит в том, что поэтическая речь – как и всякая речь вообще – обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение. Но это и есть главный механизм (соблазн, если угодно) творчества, однажды соприкоснувшись с которым (или: которому поддавшись), человек раз и навсегда отказывается от всех иных способов мышления, выражения – передвижения. Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он может быть способен вне стихописания. И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука – высшей, нежели та, что дается воображением или опытом. Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь¹» – пишет И. Бродский, анализируя «Новогоднее» М. Цветаевой.

Сначала это собирательное «Вы» и перечисление качеств и свойств коллективного портрета молодых генералов. Портрет явно сказочен, мифологизирован и гиперболизирован. «Вас охраняла длань господня», «Вам все вершины были малы». «В одной невероятной скачке / Вы прожили свой краткий век». «Вы были дети и герои, / Вы все могли». Для того чтобы подчеркнуть коллективное свойство адресатов лирики своего стихотворения Цветаева отказывается от выделения одного персонажа. Она рисует образ идеального генерала 1812 года и только потом переходит к образу Тучкова-четвертого, переставшего быть телом в пространстве, ставшего душой в вечности. Перед этим микросюжетом стоит тире.

¹ Бродский И.А. Об одном стихотворении // Бродский И.А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т.2. Минск. Эридан, 1992. С. 402.

Таким образом, стихотворение распадается на две части. Во второй части, после тире, Цветаева помещает микросюжет, описывающий «один великолепный миг» и меняет (конкретизирует) адресата лирики – это непосредственно конкретный генерал Тучков-четвертый; меняется и жанр (любовное послание). За этими двумя строфами опять следует обращение к «Вы»: «О, как мне кажется – могли вы». И в финале снова «Вы». Думается, для того, чтобы усилить кольцевую композицию, опирающуюся на обращение «Вы», Цветаева отказалась от первой строфы, с которой начиналось стихотворение в первой публикации, оставив только посвящение Сергею Эфрону. («Одна улыбка на портрете / Одно движенье головы / И чувствуется, в целом свете / Герои – вы»). Эта строфа нарушала стройность движения сюжета, в котором была обособлена история-встреча с гравюрой Тучкова-четвертого.

Стихотворение было написано 26 декабря 1913 года. Трудно предположить, что сразу после юбилейных торжеств годовщины столетней битвы при Бородино Цветаева не знала историю семьи Тучкова-четвертого, романтическую историю любви, верности его вдовы Маргариты Нарышкиной, построившей на месте гибели мужа Спасо-Бородинский женский монастырь. Тем не менее поэт опускает все эти подробности, они не вписываются в развитие стихотворения. Они имеют другую стилевую окраску, для Цветаевой избыточную. Это не ее история, не ее миф, не ее «великолепный миг».

У Цветаевой мгновение не роковое и не «чудное мгновение» в чистом виде.

Функция цветаевского «великолепного мига» в этом стихотворении существенно отличается от «чудных мгновений» Тютчева («Я встретил Вас и все былое»), А.С. Пушкина («Когда порою вспоминанье») (настоящее – прошлое), а имеет типологическое сходство с переживанием момента, обращенного в будущее, как у А.К. Толстого («Средь шумного бала») или Пушкина («Я помню чудное мгновение»).

Цветаева находит свою разновидность «чудного мгновения» – для нее это выход из реального мира в мир воображаемый; для нее «великолепный миг» – это миг мифотворчества.

Цветаева любит жанр послания. Подчеркивая свою отдельность и особость, поэт выбирает разных собеседников. Они совсем не обязательно должны существовать в реальности. Они могут быть придуманы поэтом, как генералы 1812 года, могут быть плодом чужого воображения, как Кавалер де Грие. Но не все адресаты лирики Цветаевой нереальны или же покинули этот мир («Бабушке»). Если проследить, с кем Цветаева ведет разговор в стихах, то здесь окажутся и здравствующий Сергей Эфрон, и Сонечка Голлидей («Стихи к Сонечке»). Но больше всего обращений к братьям по цеху: Блоку, Парнок, Ахматовой, Мандельштаму, Маяковскому, Рильке.

Театральность лирического «Я» Цветаевой – беспрецедентна.

Мотив стихов «о юности и смерти» проигрывается в разных временах и эпохах – античность, XVIII век, современность, вневременность – все становится пространством игры, пространством театрального мифа.

Театральность Цветаевой проявляется не столько в метафорическом перевоплощении, примеривании чужого «Я» (как, например, у Бальмонта - «Я ведь только облачко, полное огня», Северянина - «Я гений Игорь Северянин, В.Брюсова - «Я царь Ассаргадон» и др.).

Театральность Цветаевой - в диалогичности.

Цветаева, как и Мандельштам, «свое родство и скучное соседство» «презирать заведомо должна». Она обращается к генералам 1812 года, отказываясь от действительности. Для Цветаевой органичность существования такова: письмо в бесконечность – письмо в беспредельность – письмо в пустоту. «Новогоднее», обращенное к только что умершему Р.-М. Рильке – идеальный вариант общения. И.Бродский пишет, характеризуя элегию «на смерть» – «Новогоднее»: «Всякое стихотворение “На смерть ...”, как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. Оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает – прямым, косвенным, иногда бессознательным образом – самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении на смерть есть элемент ав-

топортрета¹). Цветаева не пишет элегию «на смерть генералов 1812 года». Она пишет дружеское послание «на жизнь», однако элемент автопортрета остается. Героическое начало, присущее ей по характеру, как тоски по идеалу и как постромантическому поэту, окрашивает послание чертами жанра гражданственного послания. Таким образом, в этом стихотворении присутствуют все три наиболее распространенных вида посланий².

Если рассмотреть многочисленные тексты-обращения Цветаевой, обнаружится некая закономерность.

Значительную группу составят письма (что естественно для женщины-поэта), имеющие гендерные лейтмотивы. Офелия – Гамлету, Офелия – в защиту королевы; Эвридика – Орфею. И, наконец, Федра – Ипполиту. Эти благородные героини пишут возлюбленным, оставившим их в силу разных причин.

В стихотворении «Генералам двенадцатого года» происходит соединение благородного женского послания и героизма. Думается, что это парное сочетание – женского начала писем и благородства, будет проявляться и в дальнейшем творчестве поэта. В силу этого можно назвать лирику Цветаевой современными героидами по жанру, а поэтическое эпистолярное творчество самой Цветаевой плодотворно соотнести в этом аспекте с «Героидами» Овидия.

The deployment of the story of the poem M. Tsvetaeva “Generals of the twelfth year”

Abstract: Marina Tsvetaeva's “a wonderful moment” is neither a memory of the past nor dream about the future. She, like Mandelstam, says that “Their relationship and boring neighbourhood We are known to despise”. Tsvetaeva constantly looking companion. In the poem “The Generals of 1812” Tsvetaeva draws “a great moment” as a form of dialogue, the poem

¹ Там же. С. 396.

² «Наиболее распространены три вида посланий: дружеское (большинство стихов Жуковского в этом жанре), гражданственное («К Чаадаеву» Пушкина) и любовное («Я помню чудное мгновенье...» Пушкина)» (Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плуинян и др. М.: ОГИ, 2016. С. 616-617).

begins with a direct address “You, whose wide overcoats Resembled a sail...”. In dialogs of this type also include the poems “Ophelia – Hamlet”, “Ophelia – In defense of the Queen”, “Phaedra – Hippolyte”, etc. All this allows to make the hypothesis that favorite genre of Tsvetaeva are “The Heroides” of Ovid, the letters of the Elegy left their beloved women, but the most popular time is the space of myth, where the moment is equal to eternity.

Key words: *space, dialogue, “a magnificent moment”, forever, epistle, elegy, Tsvetaeva, Ovid, “The Heroides”.*

Об авторе:

БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ ИРИНА ЛЕОНИДОВНА, доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории филологического факультета Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета, Москва.

Е. В. НИКОЛЬСКИЙ

РОМАН ОРХАНА ПАМУКА «МУЗЕЙ НЕВИННОСТИ»: МИГ И НЕ ТОЛЬКО (МГНОВЕНИЕ КАК ПУСКОВОЙ МЕХАНИЗМ СЮЖЕТА И ПРОБЛЕМЫ ЕВРОПЕИЗАЦИИ)

В статье анализируется роман Орхана Памука «Музей невинности», рассматривается роль мгновения, которое становится пусковым механизмом сюжета; специально отмечается, что тема любви и патологии раскрыта автором на широком социально-культурном фоне, на фоне европеизации Турции. В анализируемом романе Памук дал новую реализацию постмодернистского проекта - ведь игра и пародия, эти ключевые особенности постмодерна, стали здесь не символами «всеобщей относительности» (не просто отображением волшебного мига), а источниками поэзии и прославления жизни со всеми ее мелочами и особенностями.

Ключевые слова: Орхан Памук, «Музей невинности», мгновение, фетишизм, любовная тема, европеизация, постмодернизм.

Известность и популярность Орхана Памука вышли за пределы Турции. И не удивительно: он действительно разговаривает с Западом на его языке. С одной стороны, у него море экзотики: женщины в платках, древний город на Боспоре, двухтысячелетняя история под ногами, турецкие проблемы и турецкая меланхолия — настоящая энциклопедия восточной жизни. С другой стороны, герой Памука — потерянный и ищущий, вроде бы почти совсем-совсем европеец, но все же азиат. Европейцы читают о разнице в воспитании и взглядах между диким мусульманским народом и космополитичной интеллектуальной элитой. Американцы — о том, как Турция медленно идет к прогрессу в его американском понимании. А русские читатели просто видят в героях Памука «лишних людей» из отечественной классики. Памук и сам такой — немного «лишний», во всяком случае, в Турции.

«Музей невинности» рассказывает о жизни и укладе турецкого общества, имеющего вековые традиции и так стремящегося приблизиться к европейской цивилизации, о конфликте восточного и западного мировоззрений и мироощущений. Значительная часть творчества писателя напол-

нена чувством тоски. Тоски по провинциальной жизни, по прошлому, по детству, по ушедшей любви. Эта же мысль наполняет и музейное пространство: кажется, что всё здесь пронизано щемящим чувством одиночества, печали и грусти об ушедшем времени. И есть лишь один способ сохранить прошлое и вернуть милые сердцу мгновения — вдохнуть жизнь в утраченные воспоминания можно через вещи. Только они способны сохранить то, что неподвластно человеческой памяти. Об этом и не только об этом повествует роман.

Орхан Памук приоткрыл нам дверь в этот таинственный мир Востока, дабы каждый мог подглядеть за тем, как избалованный сын богатых родителей разрывается между женщинами, несущими в себе черты старого и нового света. Роман стал своего рода энциклопедией жизни Стамбула 70-х годов прошлого века, в которой есть и подробные описания улиц и площадей, ресторанов и кафе, кинотеатров, домов, жителей и, конечно, знаменитого пролива - без чего этот город невозможно представить. Действие происходит в Турции 1970-1980-х годов, в Турции, ориентированной на Европу, в которой традиционный восточный уклад жизни дал мощную трещину из-за новых свободных европейских веяний; в Турции, в которой модно ездить в Париж и учиться в Сорбонне, кататься на горных лыжах в Швейцарии, носить короткие платья и с женихом «идти до конца» до свадьбы. Памук показывает все нравы Турции того времени.

Перед нами история о любви, о верности и о традициях, о том, как люди, считающие себя носителями свободных, европейских взглядов оказываются заложниками общества, традиций и никак не могут стать счастливыми, потому что оказались на стыке цивилизаций. У Памука любовь не меняет своего лика, однако в плоскости восточных традиций она скрыта за семью вуалями. Ведь, согласно Памуку, в 1975 году нравы отличались строгостью. Но герои не могут противостоят охватившему их чувству.

Судя по отзывам критиков на «Музей невинности», роман попросту не поняли. Многие ограничились первым развлекательным слоем книги и обозвали ее «мыльной оперой». Интрига и правда как будто взята из дешевой мелодрамы. Молодой человек из состоятельной семьи по имени Кемаль

встречается с Сибель, девушкой из древнего, но обедневшего рода. Оба клана с удовольствием предвкушают единение денег и знатности. Тем более что пара красива и будущие супруги явно любят друг друга. Но по воле случая Кемаль встречает свою дальнюю бедную родственницу Фюсун и полностью теряет от нее голову, начинаются тайные свидания. Однако жениться на своей невесте он не передумал, более того, Кемаль лелеет мечту, как чудесно он заживет в браке с Сибель, какой у них будет чудесный дом, красивые умные дети, и как он по-прежнему будет тайно встречаться с Фюсун. Но все оказывается не так, как Кемаль распланировал. Сначала ему кажется, что это просто невинная интрижка, он обманывает сам себя, невесту, новую подругу. Он теряет интерес к невесте, и его брак расстраивается, Фюсун, которая оказалась для него гораздо большим, чем просто красивая любовница, исчезает и тайно выходит замуж. А сам Кемаль превращается в невротика и алкоголика, который мечется в погоне за счастьем. Счастья ему, кстати, так и не видать. Но у него остается память. И это в романе главное. Всю оставшуюся жизнь герой боготворил Фюсун, но это скорее какая-то одержимость, мания, долгие годы он любил скорее свое чувство к Фюсун, чем ее саму.

В ходе романа Памук изящно показывает, что человек сам создает образ, в который влюбляется, а другой человек - просто материал для образа. Каждый человек - Пигмалион. И если образ не совпал с реальностью, то влюбленность разрушается, следует разочарование и трагедия. Но в данном случае начинается истерическая погоня за волшебным миготом.

Кемаль начинает собирать все вещи, к которым прикасалась его возлюбленная, и даже те, которые связаны с ней только косвенно, причем многие вещи просто украдены. Главная героиня тоже не вызывает сочувствия; она эгоистична и капризна.

Кого-то может и отпугнуть обилие эротики в первой половине «Музея Невинности», но затем пронзительная тоска прокрадывается на страницы этого произведения, рождая в сердце возмущение, а затем сочувствие по отношению к главному герою, украдкой ворующему чашки с отпечатками помады любимой женщины. Слог Памука великолепен, но даже он не спасает от излишней затянутости рутинных опи-

саний того, как главный герой страдает от депрессии из-за потерянной любви.

Но анализируемый роман - не только книга, но каталог экспонатов. Ведь в самом центре «затерянного мира», как называют стамбульцы старинный квартал Джихангир, находится меланхоличный Музей невинности, в котором время воплощено в повседневных предметах. Создан музей автором во время написания одноимённого романа и неразрывно связан с ним. Сложно представить, что где-то в мире есть более личный музей, чем этот, посвященный литературному герою, как, например, музей Шерлока Холмса в Лондоне...

Посетителям музея невинности не просто откроется путь в прошлое Стамбула, они прикоснутся к удивительной истории любви. Сам «Музей невинности» принципиально отличается от других городских музеев, таких помпезных и огромных. Идея создать музей старинных вещей, каждая из которых имела бы свою собственную историю и напоминала о счастливых моментах жизни, пришла Орхану Памуку в 1990 г. Примерно в это же время он задумывает свой роман. Писатель покупает старое здание в европейской части, реставрирует его, а параллельно создает любовную историю Кемаля и Фюсун, навеянную купленными на барахолках и блошиных рынках вещами. Порою же подходящие вещи сами находят писателя после написания очередной сюжетной линии. В результате книга и музей связаны друг с другом, словно курица и яйцо — невозможно сказать, что появилось раньше. Более того, создание музея приписывается протагонисту романа.

Стенды заполнены старинными предметами быта, бижутерией, посудой, газетами, зажигалками, игрушками, старыми консервными баночками, ключами, бутылками, квитанциями... По экспонатам, собранным в музее невинности, можно легко проследить историю всего Стамбула. Да и не только известного города, наверняка каждый обнаружит здесь частичку и своего прошлого. Каждый стенд экспозиции посвящен одной главе романа. Конечно, чтение книги не является обязательным условием того, чтобы насладиться музеем. Но, безусловно, читавшим роман будет лучше понятен культурный контекст коллекции, взаимосвязи экспонатов. Для них посещение музея будет словно экскурсией по

декорациям любимого театрального спектакля, в ходе которой откроются незамеченные ранее детали и нюансы сюжета.

По планам Памука, музей должен был открыться в 2008 г., однако дата постоянно переносилась. В итоге сам роман «Музей невинности» был опубликован в 2008 г., а музей открылся только весной 2012 г. Вещи, которые впоследствии стали экспонатами музея, Орхан Памук собирал более 15 лет.

Музей невинности хранит богатую коллекцию вещей, посвященных жизни и любви Кемалья и Фюсун, экспонаты хранят их души и образы и рассказывают историю, которую чувствуешь и проживаешь вслед за героями, отображают европеизацию Турции. Мы видим следы их страсти, нежности, безумия. Вот 4213 окурков Фюсун, каждый из них подписан, за каждым скрывается история одного вечера. Здесь лежит маленькая сережка, которая затерялась в простынях во время любовных игр. На почетном месте стоят останки «Шевроле», в котором Кемаль и Фюсун катались, когда она была еще девчонкой, в нем же они поехали в последнее путешествие. Множество билетов в кино и афиш, а с ними и картина турецкого кинематографа 70-80-х годов: актеры, продюсеры, режиссеры, зрители, дымные забегайки, особенный колорит. Фотографии из отеля Хилтон: высший свет, люди, причудливым образом сочетающие традиции родителей и европейское образование, трепетное отношение к невинности и пьяный разгул. Тут же множество фарфоровых собачек, которые по очереди несли свою вахту в семье Кескинов, родителей Фюсун, на телевизоре, отражавшем происходящее в стране: военные перевороты, диктатура, новости, любовные сериалы и фильмы. И, конечно, вещи Фюсун: красное платье, в котором она была особенно прекрасна, рисунки птиц, кружки, ложки, вилки, помнящие прикосновение ее губ, платок с запахом ее кожи. Весь музей проникнут духом этой гордой красавицы, это ее дом, где её любовник Кемаль обретаю счастье от одного лишь взгляда, легкого прикосновения, нежного слова. Со временем таких вещей становится много. Он выкупает дом, в котором выросла Фюсун, и превращает его в ее музей. У него появляется страсть к местам памяти. Приезжая в любую страну, он первым делом обходит все доступные музеи.

Он знает, как они устроены и чем настоящий музей, в котором сохранена жизнь, отличается от выставочного зала.

«В традиционном обществе наличие у человека коллекции указывает не на ценные знания, которыми он обладает, а на душевные раны, какие тот пытается скрыть», — пишет Орхан Памук ближе к финалу романа.

Это книга о жизни после смерти. О механизмах человеческой памяти и, как следствие, национальной самоидентификации, которая давно уже не дает Памуку покоя. «Своим музеем я хочу научить людей гордиться своей жизнью. Я много ездил, много повидал: пока только европейцы гордятся собой, большая часть мира себя стесняется. А если бы то, что вызывает у нас стыд, было выставлено в музеях, оно бы сразу стало предметом гордости».

Многим этот сюжет покажется простым и абсолютно безынтересным, но Памуку удалось не только шокировать точной передачей эмоций и чувств мужчины (что нечасто в романах о любви, носящих как правило феминистский характер), но и ещё увлечь читателя красотами Стамбула, манить его за собой по вечерним улицам мимо лавочек с контрафактным товаром. Однако сами описания Стамбула и метания между женщинами не единственное, что есть в книге Памука, ведь она рассказывает об одержимости, попытке удержать время (точнее волшебный **миг счастья**) и том, как важно не упустить переломный момент. На этой интенции и строится весь роман. Миг счастья завершился, но герой постоянно возвращается в него мысленно, ради чего и создает свой музей. Миг счастья всецело поработает героя, который утрачивает восприятие реальной жизни, превращается в своего рода социального аутиста, живущего мгновением и стремящегося его удержать. Все действие романа происходит не на улицах города или в душных помещениях, действие происходит в душе главного героя.

В книгах Памука редко можно найти динамичность развития событий, да в сущности событий как таковых их и нет. Так и в жизни главного героя «Музей невинности» практически ничего не происходит, кроме его любви к Фюсун, но это чувство заполняет его от края до края. Можно удивляться, какие бури могут бушевать в душе человека, в жизни которого, как кажется, не происходит ничего. Некоторые люди живут глубокой, насыщенной переживаниями

жизнь, не выходя за пределы своего «Я», они не ищут эмоций извне, весь спектр чувств и красок они находят сами в себе. Так и Кемаль, главный герой книги, проживает свою жизнь сам в себе, радуясь, страдая, переживая минуты наивысшего счастья и горькие минуты отчаяния. Протагонист часто вызывает протест, сочувствие и даже жалость, но чаще восхищение за свою любовь и нежность, с которой он пишет о своей возлюбленной. Эта любовь поражает, удивляет, восхищает, порой угнетает и даже вызывает отвращение, но не может оставить равнодушным.

«Музей невинности» - книга ни о чем и обо всем, книга о любви, о мире, о чувствах, о пустоте. Книга не для всех, Памук вообще не для всех, но роман определенно для сентиментальных душ, больных ностальгией, обращенных в прошлое, не зараженных динамичностью современного мира.

Эта книга - одновременно история любви Кемаля и Фюсун и каталог вещей Музея невинности, созданного Кемалем в память о своей возлюбленной. Поэтому на протяжении всего повествования протагонист (книга написана от первого лица) будет рассказывать не только о событиях своей жизни, но и о предметах, которые составляли окружающий мир для него и ставших потом экспонатами. Неудивительно, что в книге мало событий, но много вещей.

В финале рассказчик меняется: оказывается, Кемаль попросил написать книгу писателя Памука, тоже когда-то встречавшего Фюсун. И всё же последние слова книги принадлежат именно герою: «Пусть все знают: я прожил очень счастливую жизнь». Но каково это посвятить всю жизнь любви? Погрузиться в нее и жить ей одной этой любовью? Дышать ею, радоваться ей, страдать. Все только ради нее, а остальное как сопутствующее в жизни: и работа, и друзья, и путешествия. Нет, такую любовь нельзя назвать идеальной, но именно ради нее герой меняет свою жизнь. Возникло чувство во время чтения, что Кемаль любил именно свою любовь к Фюсун, еще больше, чем саму девушку. И на основе печали, воспоминаний, как отражение прошедших мгновений, дней, лет, он создал свой музей невинности. И пусть время, отмеренное богатому, успешному, уважаемому Кемалю в этом мире, проходило не так, как хотелось ему. Все

равно. Главное он прожил несмотря ни на что счастливую жизнь. Прожил ее там, где была его любовь.

Самое ужасное начинается, когда он потерял свою возлюбленную (она уехала из города и вышла замуж за другого); он не смог справиться со своими чувствами, не смог забыть ее; из-за этого герой бросил невесту, от него отвернулись все его друзья, но ему уже было все равно, он хотел лишь одного: быть рядом с Фюсун! И он начинает приходить к ней в дом под видом дальнего родственника, лишь бы видеть свою возлюбленную. Так он ходил к ней 8 лет, и все эти 8 лет описаны на страницах книги.

Для главного героя любовь не просто становится смыслом жизни, но и путём самопознания. Он совершенно по-новому начинает смотреть на себя, переосмысляет всю систему жизненных ценностей, многое узнаёт об окружающем мире. Выясняется, что до этого момента он и не жил вовсе, а спал, словно красавица, ожидающая поцелуя принца.

Но роман не сводится исключительно к сохранению волшебного мига. Во-первых, потому, что история Кемаля помимо буквального имеет еще и более широкий смысл. Это классический памуковский, не имеющий однозначного решения конфликт, точнее, любовный треугольник: Турция — Европа — Азия. История несчастного человека — и страдающего специфическим комплексом неполноценности народа, угодивших между двумя любовями, двумя культурами, «традиционной» и «современной». На фоне любовной истории разворачивается полотно европеизации, а на фоне постепенной европеизации свершается история любви, которая стало только мигом как из-за внешних причин (сохранение консервативной системы ценностей), так и внутренних (неспособности героев ответственно относиться к себе и беречь свое чувство, неспособности преодолеть конформизм и выйти за пределы социальных предрассудков). И только миг исхода озаряет их жизнь, оставаясь лишь мгновением отрады, не приводя к счастью. В романе высказана идея, что одно-единственное событие (миг) может все перевернуть, и сделать невозможным то, что секунду назад казалось очевидным и грядущим.

Памук пишет не про актуальную для Турции проблему выбора между двумя мирами, а про проблему выбора как таковую. Не про кризис морали в Стамбуле, а про кризис

морали в XX веке. Не про секс в Турции середины 1970-х, а про секс и невинность как таковые, про универсальные понятия, единые для всего мира.

«Музей невинности» кажется на удивление простым, абсолютно линейным романом, очень непохожим по рассказчицкой манере на «Черную книгу» и «Снег»; однако ближе к финалу читателей ждет сюрприз; именно с этого момента, кстати, роман из «очень трогательного» превращается в душераздирающий. Несчастливая любовь – опасный путь. Памук повторяет тот фокус, который блистательно удался Набокову: написать нежнейший, волшебно обаятельный роман о патологии и не только. Речь здесь не столько о фетишисте, собирающем вещи своей возлюбленной, сколько о человеке, пытающемся найти материальные подтверждения тому, что прекрасное состояние всеобщей невинности все-таки было, о человеке, который старается построить свою жизнь так, чтобы создать иллюзию возможности счастья, и старающийся убедить и себя, и понимающих его людей в том, что это не только возможно, но и почти удалось.

В «Музее невинности» Памук дал новую реализацию постмодернистского проекта - ведь игра и пародия, эти ключевые особенности постмодерна, стали здесь не символами «всеобщей относительности», а источником поэзии и прославления жизни со всеми ее мелочами и особенностями. Так что «Музей невинности» не просто хорошо и даже очень хорошо написан, но, может быть, открывает новое измерение (не только темпоральное) в современной культуре.

Novel by Orhan Pamuk "Museum of innocence": the moment and not just (a moment as the trigger of the plot and the problems of Europeanization)

The article analyzes the novel by Orhan Pamuk "Museum of innocence", examines the role of the moment, which becomes the starting mechanism of the plot; specifically it is noted that the theme of love and the pathology revealed by the author on broad socio-cultural background, against the background of Europeanization of Turkey. In the analyzed novel, Pamuk gave a new implementation of the postmodern project - after the game, and parody, these key features of postmodernism, are not symbols of "universal relativity" (not just the display of the

magic of the moment), and sources of poetry and celebrating life with all its details and features.

Key words: *Orhan Pamuk, "Museum of innocence", the moment, fetishism, love theme, Europeanization, post-modernism*

Об авторе

НИКОЛЬСКИЙ ЕВГЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ, доктор филологических наук, профессор Варшавского университета

**СЮЖЕТНАЯ ФУНКЦИЯ МГНОВЕНИЯ В ЦИКЛЕ
РАССКАЗОВ В. СОРОКИНА «САХАРНЫЙ КРЕМЛЬ»**

В статье рассматривается художественное время дилогии В. Сорокина «День Опричника» и «Сахарный Кремль» как одно из средств выражения исторической концепции автора. Анализ фабулы и основных сюжетных узлов позволяет утверждать, что художественное время этих произведений перегружено событиями. В этой избыточной плотности хромотопа содержится предощущение катастрофы. Концептуальным и сюжетным центром временной организации текста является рассказ «Опала» — последний в цикле «Сахарный Кремль».

Ключевые слова: *литература история, поэтика современной антиутопии, художественный катастрофизм.*

Названное произведение является продолжением повести «День опричника» (2006). Объектом изображения в нем вновь стало близкое будущее: Россия 2027 года, отгороженная от остального мира Великой Русской Стеной. В стране восстановлено самодержавие, процветают ксенофобия, протекционизм, лубочно-квасной патриотизм и всевластие карательных органов, а основными источниками дохода являются экспорт газа и поборы с транзита китайских товаров. Таким образом, «День опричника» и «Сахарный Кремль» — это еще одна антиутопическая версия проекта монархической России.

Свой замысел автор объяснил следующим образом: «я произвел для себя некий мысленный опыт. Что будет, если изолировать Россию от мира — если предположить, что будет выстроена Великая русская стена по образцу Великой китайской? России некуда будет погружаться, кроме как в свое прошлое. Это будет вызвано идеологической потребностью, поскольку все героические образы для массового сознания в прошлом, в глубоком прошлом. Но без современных технологий такая идеология будет нежизнеспособна. Поэтому, собственно, из моего умозрительного опыта и выводится

такая формула — человек в кафтане, разъезжающий на «Мерседесе» с водородным двигателем»¹.

Поэтому в этой диалогии злободневная проблематика органично сочетается с глубоким проникновением в тайны российской истории и национального менталитета: «узнаваемые черты путинской России перенесены в будущее с тем, чтобы показать их сверхдетерминированность прошлым. Выбранное прошлое, феодальный порядок времен Ивана Грозного, забавно сочетается с видеотелефонами и суперкарами... С грустным правдоподобием Сорокин показывает возможность регресса постсоветской современности к далекому русскому средневековью», — так охарактеризовал содержание этих произведений А. Эткинд².

Наиболее заметной особенностью содержания становится обилие сексуальных сцен, описаний насилия и других характерных для В. Сорокина эпизодов. Рецензент Л. Данилкин писал, что «роман целиком, на все сто процентов, состоит из гэгов³...: неперенная гомосексуальная сцена, озорное групповое изнасилование, жаркий спор о мнимом общеизвестном, матерная интермедия... трехстраничная наркотическая галлюцинация, наконец, шутейное членовредительство под переименованную советскую песню...»⁴.

Роль этих эпизодов чрезвычайно важна, поскольку именно они и формируют картину жизни в опричной России

¹ Сорокин В. Опричнина очень русское явление / Интервью Борису Соколову // Грани. Ru. Культура. 21.08.2006а. // [Электронный ресурс]: Электрон. дан. [М.], 2006. Режим доступа: <http://www.grani.ru/Culture/Literature/m.110108.html> Дата обращения: 15.03.2016.

² Липовецкий М., Эткинд А. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // [Электронный ресурс]: Электрон. дан. [М.], 2008. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html>. Дата обращения: 15.03.2016.

³ ГЭГ (англ. gag) в кино или на эстраде комический трюк, шутка без слов, выраженная визуальными средствами. См.: Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: 2006.

⁴ Данилкин Л. Афиша // [Электронный ресурс]: Электрон. дан. [М.], 2008. Режим доступа: <http://www.afisha.ru/book/858/review/152421> Дата обращения: 15.03.2016.

XXI в.: «у Сорокина дискурсивный исторический контекст как раз и составляет сюжет, а конкретные фабульные ходы — лишь форма, в которой выражаются исторические коллизии»¹.

Сюжет повести «День опричника» построен по хроникальному принципу и полностью соответствует названию: в ней описан день из жизни «коренного» московского опричника Комяги, глазами которого мы видим Россию 2027 года. Написанный двумя годами позже «Сахарный Кремль» развивает эту тему и представляет собой уже целую «энциклопедию русской жизни», где в шестнадцати рассказах-главах представлена жизнь мещан и крестьян («Марфушина радость», «Очередь», «Хлюпино»), следователей («Кочерга») и репрессированных («Харчевание», «Underground»), артистов и режиссеров («Петруша», «Кино»), рабочих и палачей («На заводе», «Кабак»), бродяг («Калики») и, конечно же, опричников («Дом терпимости», «Опала», «Сон»). В сумме «День опричника» и «Сахарный Кремль» представляют собой единый текст, в котором представлено сюжетно завершенное описание сорокинской России, где «особая метафизика России» художественно реализуется в метафорах «кнута и пряника», объединяющих страну, где Опричина выполняет роль кнута, а Сахарный Кремль — функцию пряника.

Но «Сахарный Кремль» представляет собой все же нечто большее, чем продолжение, расширяющее хронотоп и сюжетно завершающее «День опричника». Это вполне самостоятельное произведение, в котором автор дополняет популярную мифологему Опричины собственно сорокинской метафорой, Сахарным Кремлем — леденцом, отлитым в форме башен Московского Кремля из сахара особого сорта.

Именно Кремль становится ритуальной пищей, сцены поедания которой объединяют шестнадцать отдельных эпизодов в единый текст. Само созерцание Кремля приводит россиян в коллективный экстаз, а поедание его сахарного аналога играет роль своеобразного причастия, метафизически объединяя разные слои общества в единый социум. Сахар-

¹ Щербенок А. В. Сорокин, травма и русская история // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1(17). С. 211.

ный Кремль присутствует в каждом из рассказов, а сцена его употребления — смысловым центром сюжета.

Авторская тенденция к тотальной метафоризации художественного мира проявилась и в хронотопе произведения. И первое, что здесь бросается в глаза — это условный характер художественного пространства. На страницах дилогии автор представляет единый стилистически однородный мир России—2027, который представляется «целокупным», как его сахарный Кремль. И его Москва, и деревня Хлюпино, и Восточная Великая Стена (которую строят заключенные в главе «Харчевание») живут по одним и тем же обычаям. Его Оренбург от Москвы отличается только размерами. Конечно, жилье царицы отличается от дома крестьянки, но и в том, и в другом имеется сотовая связь, электричество, телевидение, причудливо, но органично сочетающиеся с иконостасами и русскими печами.

Страна образует единое экономическое и культурное пространство с Китаем (сорокинский вариант «Евразийства»), а с якобы изолированной Европой также существует связь — туда можно уехать в командировку, туда идет газ, а москвичи могут принимать радио- и телепередачи. Кроме того, пространство сорокинской России легко проницаемо: в частности, опричник Комяга за несколько часов успевает слетать из столицы в Оренбург, а оттуда в Тобольск и обратно.

Временная составляющая хронотопа также отличается высокой насыщенностью. В «Дне опричника» последовательно описан один день из жизни героя от пробуждения и до сна (примерно с 6 часов утра и до 4 часов ночи), а в «Сахарном Кремле» представлены отдельные эпизоды из жизни разных людей, продолжительностью от часа («Хлюпино») до дня («Марфушина радость»). При этом никаких параллельных сюжетов здесь нет, а ретроспективы используются крайне редко.

Главное, что отличает художественное время В. Сорокина, — это его насыщенность: количество произошедших событий и дел, которые успел совершить опричник Комяга, представляется совершенно невообразимым для одного дня (достаточно напомнить, что с обеда и до ужина он успел побывать на Урале и в Сибири). В рассказе «Харчевание» заключенные за время обеденного перерыва (30 ми-

нут) успели поочередно перенести порку, за семь минут пообедали, а за оставшиеся девять успели «притиснуть правильную байду» (СК, 147) (так на лагерной «фене» называется рассказ смешной истории). Очевидно, что художественное время этих произведений перегружено событиями так же, как пространство переполнено предметами и пейзажами.

В этой избыточной плотности хронотопа содержится ощущение катастрофы, которая происходит в последнем рассказе. Ее причина вполне ожидаема: «все потому, что газ кончился. Все повысосали, гады косоглазые!... Новый обруч нужен, дабы стянуть страну» (СК, 344). Это повлекло за собой внутривластительский кризис: 23 октября 2028 года был «Батя (глава Опричнины. — А.А.) арестован... задержан по приказу государя на сутки для выяснения. Опричнину возглавить государь Потыке поручил. Стало быть, молодому крылу государь опричнину доверил» (СК, 341—342), — так сбивчиво и невнятно объяснил эту ситуацию Комяга.

Очевидно, что на последних страницах диалогии автор показывает начало эпохи нового Большого Трора. Пользуясь методом аналогии, можно гипотетически представить образ ближайшего будущего этой России—2028. В «мягком» варианте — смену высшего руководства, «чистки» среди опричников и других спецслужб, а также смену культурного и идеологического курса (возможную «декитаизацию», смягчение политики изоляции и пр.). В «жестком» варианте возможна очередная гражданская война и развал страны.

Эта идея наглядно выражена автором в сцене убийства опричника Комяги бывшим окольным Кубасовым, которая сюжетно завершает «День Опричника»: «Кубасов... Подошел на цыпочках к столу, выдвинул ящик, вынул большой черный маузер, взвел курок, быстро прицелился в лоб Комяги и выстрелил. Мозг Комяги сильно брызнул из затылка на ковер. Комяга отшатнулся назад и рухнул навзничь» («Опала», СК, 347).

Еще одна символическая сцена, знаменующая конец данной эпохи, — выстрел в Сахарный Кремль: «Кубасов посмотрел на лежащего на ковре Комягу. Подобрал с зеркала стреляную гильзу, повертел в пухлых пальцах, понюхал. Поставил на зеркало. Глаза его остановились на сахарном Кремле, стоящем в углу на невысокой мраморной колонне.

Он выстрелил по Кремлю. От Кремля полетели сахарные куски...» (СК, 347).

Наиболее заметными чертами художественного мышления В. Сорокина, которые формируют специфику авторской концепции истории, исследователи считают тяготение «к эстетике безобразного... пристальный интерес к величественным и монументальным формам тоталитарной эстетики»¹, а также стремление к поиску травматических состояний, определяющих ход исторического процесса². Для их воплощения автор использует художественный прием, «перенос дискурсивности на уровень телесности», или «материализацию метафор»³.

В таком идеологическом контексте краткая — *мгновенная* — сцена расстрела Сахарного Кремля приобретает метафизический статус и становится сюжетным центром, к которому стремится все повествование.

The article focuses on the time organisation V. Sorokin's dilogy "Den' oprichnika" and "Sakharniy Kreml", which is considered to be one of the means of presenting the author's conception of history. Analysis of the plot and the key episodes reveals that the time of the texts is overpacked with events leaving the reader with a feeling of an imminent catastrophe. In terms of the conception and the plot the time organisation is centered around the story "Opala" – the last one in the cycle "Sakharniy Kreml".

Key words: *literature and history, poetics of the modern dystopia, catastrophe in literature.*

Об авторе:

ЛОБИН АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета.

¹ Марусенков М. П. Абсурдистские тенденции в творчестве В.Г. Сорокина: дисс. канд. филол. наук. Москва. 2010. С. 8.

² Щербенок А. В. Сорокин, травма и русская история // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1(17). С.210-14.

³ Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // [Электронный ресурс]: Электрон. дан. [М.], 2013. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html>

Э.Ф. ШАФРАНСКАЯ

**МГНОВЕНИЕ В КЛАССИЧЕСКОЙ И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ
МОДЕЛИ ПОВЕСТВОВАНИЯ**

В статье рассмотрена единица времени — мгновение — в классической модели повествования (на примере реалистического рассказа писателя XIX в. Николая Каразина) и неклассической (на примере постмодернистского романа современного писателя Михаила Шишкина). Мгновение у Каразина — экспрессивно выраженное переживание в кульминационной точке развития сюжета; у Шишкина — философская категория истории.

Ключевые слова: мгновение, время, Михаил Шишкин, роман «Взятие Измаила», Николай Каразин, рассказ «Страшное мгновение», новый историзм.

Антиномия в заглавии статьи опирается на концепцию двух типов культуры, классической и неклассической, изложенную Н.А. Лейдерманом и М.Н. Липовецким¹.

В классической модели повествования мгновение входит в виде части в целое — время, которое представляет последовательную смену различных временных единиц (минут, часов, лет и т. д.). В такой модели мгновение чаще всего совпадает или с завязкой сюжета, или кульминацией и развязкой. Примеров подобной фиксации мгновения множество — от фольклорного повествования до всей литературы вплоть до рубежа XIX—XX вв.

Рассказ Николая Каразина «Страшное мгновение» привлек внимание прежде всего своим заглавием, вписывающимся в тематику конференции. Впервые «Страшное мгновение» опубликовано в журнале «Нива» за 1873 год (№ 32–33), а затем вошло в двадцатитомное собрание сочинений Каразина 1905 года (том 9).

Собственно мгновение, вынесенное писателем в заглавие, экстремальная ситуация на грани смертельной опасности, угрожавшей главному герою рассказа — описано в финале сюжета, где кульминация и развязка представлены одним

¹ См.: Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3 кн.: Учеб. пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. Кн. 1. С. 9–12.

фрагментом, счастливым мгновением спасения. Логика заглавия диктует особенности построения сюжета с необходимой интригой, нагнетанием напряжения, намеренной ретардацией — все вкуче должно привести к неожиданной развязке — «страшному мгновению».

Экспрессия заголовочного словосочетания как будто намеренно гасится началом повествования. Герой-рассказчик, русский офицер, участник туркестанского похода, «очень устал», «сняв с себя походные сапоги, вытянувшись» на ковре. Он предполагает через время подкрепиться: аппетит его разыгрался, он «намерен был выпить» шесть стаканов чая, потом перекинуться с сослуживцами в карты. Но его вызывают в штаб. Так же, как он не спеша рассказывает о своей усталости, теперь не спеша собирается к начальству. По дороге взгляд рассказчика выхватывает детали ландшафта туркестанского гарнизона: он слышит исполняемые солдатами песни, цитирует куплеты; видит клюющих носом часовых, уныло мычащих быков, понуро стоящих лошадей, «Тут же, свернувшись клубком, виднелись разношерстные жучки, полкашки, валетки, волчки — неизбежные спутники всякого военного отряда вообще и туркестанского в особенности»¹, лежат развьюченные верблюды, отдыхают и погонщики. Попутно рассказчик создает нравоучительный этюд о лаучи, которым не всегда стоит доверять в этой чужеродной среде. Нарисована картина отдыхающего гарнизона, не предвещающая никакого страшного мгновения. Автор, буквально с первых строк, то есть с заглавия, заинтриговав читателя, мастерски использует полученный карт-бланш в своих целях — в создании подробно выписанной, с этнографическими реалиями, русско-туркестанской картинки. Детально описаны гарнизонные палатки: «светло-зеленые, ярко-красные, белые, пестрые, полосатые, круглые» — и самая главная, генеральская, «из белого войлока»; поза генерала, неспешный, ни к чему не обязывающий диалог с ним; «Ждал я четверть часа, наконец, полчаса... час даже.

¹ Каразин Н.Н. Страшное мгновение // Каразин Н.Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Изд. П.П. Сойкин. Т. 9. С. 20 (цитаты из полн. собр. соч. Н.Н. Каразина оформлены автором статьи в новой орфографии и в соответствии с современными нормами правописания).

Меня начала одолевать самая неотвязная дремота»¹; подробное описание интерьера генеральской кибитки, облик генерала. По сути — ничто из перечисленного к развитию сюжета отношения не имеет. Единственное назначение всех упомянутых деталей — замедлить повествование, заинтриговать читателя.

Подобный прием — ретардации — присутствует на протяжении двадцати шести страниц, уместивших рассказ «Страшное мгновение».

Каразин, создатель туркестанского текста, в каждом своем произведении повторяет паттерны нового, еще только осваиваемого русским сознанием пространства. Такие повторы находим и в «Страшном мгновении»: характерную этнографическую позу туземцев — сидящих *на корточках* пленных; особенности климатического ландшафта — *миражи*; *белые рубахи* — так именовало местное население русских солдат; ценимую среди местных в качестве конверсионного артефакта отрубленную голову русского солдата; сакральное отношение к колодцам; *насвай* — зеленый табак для жвачки; *курт* — местный гастрономический феномен: маленький круглый шарик, растворенный в воде, способен утолить голод на несколько дней; дорогие одеяния всадников-туземцев; мултук (фитильное ружье туземцев) и берданку (винтовка на вооружении царской армии), ксенофобию и ксенофилию в отношении к туземцам и др. Создавая по сути остросюжетный рассказ, автор, тем не менее, не забывает свой излюбленный прием — вплетать в текст глоссарий для объяснения ойкотипов и эндемиков: *лаучи* — погонщик верблюда, *тюра* — начальник, *коржум* — переметная сумка, *курт* — овечий сыр, *сарбаз* — солдат.

Герой-рассказчик получает ответственное задание — доставить секретный пакет в передовой отряд. Сюжет начинает развиваться несколько напряженнее, что связано с продвижением по ночной пустыне с двумя сопровождающими героя солдатами. Однако повествование остается монотонным: «Медленно опускалось <...> солнце», «Мертвая, тоскливая тишина...»².

¹ Там же. С. 23.

² Там же. С. 25.

Этнографическое повествование, далекое от интриги, заданной заглавием, иногда нарушается ложной тревогой: чудится враг, однако встречаются то волки, то сайгаки, то кажущиеся барангачи (разбойники).

Герой-рассказчик попадает в плен к вооруженным тюркменам (так у Каразина и такова орфоэпическая норма XIX в.) — однако к «страшному мгновению» это тоже не имеет отношения. Захват и пленение длились не мгновение. Художественные часы отбивают свой ритм: «Раз-два, раз-два, раз-два... отчетливо щелкал своими плоскими тюркменскими подковами мой Орлик»¹, «И опять я погрузился в беспмятство...»², «Меня развязали, часа полтора, по крайней мере, лежал я навзничь...»³, «Опять наступила ночь...»⁴, «Несколько раз что-то в роде сна набегало на меня...»⁵, «До рассвета еще поднялся на ноги наш бивуак...»⁶, «...Нам предстоял тяжелый знойный день...»⁷, «К вечеру этого дня мы заметили вдали какую-то дымчатую полосу...»⁸, «Стемнело»⁹, «В эту ночь движение и шум почти не затихали...»¹⁰, «Около полуночи заворочались “тюркмены на косе”...»¹¹, «Почти до рассвета шли мы...»¹².

И вот долгожданное *вдруг* — логический знак, заданный заглавием рассказа: «Вдруг все это остановилось, шарахнулось в сторону и заволновалось. <...> Я узнал выстрелы наших пушек. <...> Страшная, дикая картина разом развернулась перед моими глазами. Все ринулось в бегство, все перепуталось между собой... все, казалось, потеряло всякое сознание, всякий смысл, охваченное паническим страхом. <...> Мне чудилось все это словно во сне. Всадники на ма-

¹ Там же. С. 26.

² Там же. С. 36.

³ Там же. С. 38.

⁴ Там же. С. 39.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 40.

⁸ Там же. С. 40.

⁹ Там же. С. 41.

¹⁰ Там же. С. 42.

¹¹ Там же. С. 43.

¹² Там же. С. 43.

леньких лошадках, в белых рубахах, в белых шапках с наза- тыльниками, замелькали перед моими глазами...»¹.

Так был спасен бесстрашный боец, много переживший в плену, выполнивший, хоть и опосредованным образом, порученное ему задание. Это спасение и стало страшным мгновением в биографии рассказчика (рассказу предпослан подзаголовок: «Из походных записок линейца»).

Таким выглядит мгновение в классической модели пове- ствования.

В XX в. эта единица времени подверглась ostranению. Например, в творчестве Даниила Хармса: «Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел мо- мент, в который ничего не произошло. <...> И Шварц тоже заинтересовался этим оригинальным способом запечатле- вать то, что происходит в нашу эпоху, потому что ведь из моментов складывается эпоха»².

В постмодернистском романе Михаила Шишкина «Взятие Измаила» мгновение надделено основной функцией в исто- рическом времени, или, как сказано в анонсе конференции, мгновение играет первостепенную роль «в системе хроно- тических ценностей», которая закодирована в заглавии ро- мана, отсылающем к историческому событию: взятию кре- пости Измаил в 1790 г. полководцем Александром Суворо- вым. Ни это событие, ни сам XVIII век никакого отношения к роману не имеют. Если говорить о его хронотопе — то он обобщен и широк: место — Россия (от окраин, с экзотиче- скими названиями Чебыри, Белебей, то есть совсем не *genius loci*, — до столицы); время — всегда, во все времена, от языческой древности (в лице судей с именами языческих божеств) до современности. Повествователь замечает: «Да- лись тебе, Гиперид, все эти — куда, когда, где! У нас ведь тут *sine anno i loco*...»³ (без года и места). Мертвые и живые, персонажи романа Шишкина взаимодействуют на равных.

Жанровая номинация, предпосланная роману, — «Лекция 7-я». Лекция — из юридической практики — выглядит как продолжение неведомой читателю шестой, то есть предло-

¹ Там же. С. 44—45.

² Хармс Д.И. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 449.

³ Шишкин М. Взятие Измаила: Роман. М.: Вагриус, 2000. С. 228.

женный материал — лишь звено в длинной цепи. Однако по ходу повествования собственно *лекционность* жанра уходит, теряется, забывается — это и неважно. Важно другое — а именно то, что сфокусировано в эпиграфе к роману (и к лекции): «Рассказ обстоятельств дела есть правдивое изложение дела или того, что выдается за правду, с целью убедить слушателя. *Квинтилиан*»¹.

В ролях юридического процесса, лежащего в основе композиции романа, — обвинители и обвиняемые, адвокаты и свидетели, судьи и присяжные — все они как будто пытаются искать истину. Затем эти роли уходят на второй план, а то и совсем из внимания читателя, на первый же план выходит интрига: что есть истина, правда. От одного фрагмента к другому повествователь наращивает череду примеров-антиномий, в которых сложно принять какую-то одну сторону — то есть правды не существует, не говоря о законе, который «что дышло...»².

Сюжет романа изначально декларирует рождение новой парадигмы: он привязан к мифологическому архетипу космогонии — к миротворению. Творцами этого сакрального действия выступают божества Перун, Велес, Сварог. Лектор, субъект повествования, говорит: «Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. Ни вас. Ни меня. Ни этой не проветренной после предыдущей лекции аудитории. <...> Ни времени, идущего посолонь и схватившего каждого за руку, мол, попался, теперь не убежишь... <...> Пустота и тьма — необходимое условие для сотворения мира. <...> И вот все вроде бы для миротворения есть, потому что ничего нет, но чего-то не хватает»³. Появляется Велес, откашливается и «рождает время»⁴, а с ним и разделение времени на свет и тьму, день и ночь, на рассвет, закат, сумерки. Боги спешат на заседания суда, обвиняют, защищают, свидетельствуют. Однако главенствующая мысль всего судебного дискурса — об относительности любого показания и вердикта, а также времени.

¹ Там же. С. 393 (7).

² Там же. С. 14.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же. С. 8.

«Много лет назад отмечалось тысячелетие победы. <...> И мать одной девочки <...> была жива, ей только исполнилось тысяча лет, и старуха проживала в том же доме...»¹. «Тысяча» — обобщение, акцентирующее стабильность и неизменность времени — всегда. Время значимо лишь мгновением. Этой единицей измерения и должно измеряться время. Мгновения частных, безвестных судеб, мгновения всеобщих катаклизмов. «Может, это и есть самое важное. <...> Смерти ведь — и дурак знает — нет...»², «Вот хотя бы этот вечер, который сейчас еще есть, а больше никогда не будет»³, «...Ведь нет никакого вчера, ни позавчера, ни третьего дни. В три часа ночи, Гиперид, нет прошлого. Есть только сейчас <...> У времени сорвалась резьба»⁴. Идилличны (в контексте романа: далеки от истины) как представления о будущем, так и рецепция прошлого: «Или, предположим, время. Это такая штука, господин Заменгоф, что оно может быть каким угодно, и не только там каким-нибудь растянутым будущим или давнишним предпрошедшим. Его может, к примеру, и не быть вовсе»⁵. (Заменгоф — создатель языка эсперанто; именно к этому его деянию отсылает повествователь.)

Кафкианский фрагмент⁶ ареста и следствия сводится к выяснению того, как много подследственный сможет вспомнить мгновений своей жизни — от результатов будет зависеть судебный вердикт. «Да чего писать-то? — вопрошает арестованный. — <...> Вспомни, как ты стоял у забрызганного дождем окна, и церковь Рождества Богородицы в Путинках и угол Пушки оказались перевернутыми в капле, а там еще елозил по стеклу мотылек, и ты сдавил его пальцами... <...> — Господи, да какое это имеет значение? <...> — Тебе не понять. Не задумывайся, просто пиши...»⁷. Как сталкер Тарковского, повествователь водит читателя по истории древней и новейшей, фиксирует внимание на де-

¹ Там же. С. 153.

² Там же. С. 181.

³ Там же. С. 197.

⁴ Там же. С. 226.

⁵ Там же. С. 192.

⁶ Там же. С. 175—181.

⁷ Там же. С. 179.

талях-мгновениях частных и общих судеб, выводя из автоматизма восприятия всем известные вехи времени, показывая алогизм прописных истин: «А взгляните на наше недавнее будущее! Обло, стозевно, лаяй! А некормленные стрельцы! А обманутые, брошенные на произвол судьбы легионы! А отравленные реки! А угрюмые шахтеры! А поруганная русская земля! А паханы у трона! А хамский парад самозванцев! А обезлюдившие деревни! А клубы, которые только откроешь, как уже опять там церкви! А окровавленные, расстрелянные в упор из танков баррикады! А старая учительница с протянутой рукой в переходе метро!»¹.

Повествователь задает новый вектор истории, для которого необходим слом устаревшей парадигмы взамен знающему вектору, ведущему к Возрождению и Воскрешению². «Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызения совести; ибо хранение — закон коренной, предшествовавший человеку, действовавший еще до него. Эта инстанция не суд, ибо по всему сданному сюда, в музей, восстанавливается и искупается жизнь, но никто не осуждается. Для музея сама смерть не конец, а только начало <...> Дать священное направление мысли человеческой и ставить себе целью собирание всех людей в общий отеческий дом, в музей, в дом Отца небесного, Бога всех земных отцов, в дом, который, будучи музеем, есть в то же время и храм»³.

Повествователь вспоминает, как в его детстве «Пионерская правда» наставляла юного неудачливого романиста: возьми и запиши все ощущения, все чувства, малозначительные, так соберется коллекция ощущений, «музей всего. Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир»⁴. Пожалуй, именно эта рекомендация стала основополагающей в судьбе повествователя романа. Будучи взрослым, он продолжает составлять коллекции вместе с возлюбленной: «Я говорил тебе тогда в метро, что надо радоваться за коллекцию, за новые приобретения: у нас те-

¹ Там же. С. 174.

² см.: Там же. С. 322.

³ Там же. С. 323.

⁴ Там же. С. 351.

перь есть вот этот удивительный, с запахом тающего снега и бензина ветер, такой упоительный после ментовки даже со всей его выхлопной гущей, есть лампочка, раздавленная, как оказалось, в твоей сумке, есть чечен, у которого вместо глаза мотылек, есть щелчок плеча»¹.

На первый взгляд — мозаично и непоследовательно, но авторская концепция романа складывается таким образом, что в измерении истории важны не объявленные уже когда-то вехами истории отдельные факты и события, важны следы индивидов, их частные ощущения и видение, другим словом, мгновения.

«Озябший босоногий пастушок, набросив на голову какую-то рогожку, следит глазами за поездом. Я смотрю мальчику в лицо и приветливо машу рукой. Он видит меня, но не отвечает. Потом вдруг грозит мне кулаком. Хотелось бы знать, вспомнит ли он когда-нибудь того путешественника, который махал ему рукой с поезда, как я вспоминаю теперь о нем. Так забраться бы в чье-то воспоминание и сидеть там в тепле и уюте — меня уже и след давно простыл, а там, в чьей-то памяти я, как мартышка, буду повторять раз заученный номер, может быть, именно этот — какой-то седой чужак приветливо машет с поезда. И так будет махать вам до скончания веков»².

Это новый историзм. «Как бы не называть нынешнюю интеллектуальную ситуацию — постмарксизм, постструктурализм, постмодернизм, постапокалипсизм, — за этим стоит недоверие к большим историям, радикальным теориям, привилегированным точкам зрения. Интересен отдельный момент, текст, индивид... <...> В американской филологии одним из популярных самообозначений нового направления стал “новый историзм”. <...> ...Он не есть, например, социальная история, не совпадает с семиотикой и не сводится к деконструкции. В моем определении, — пишет Александр Эткинд, — новый историзм — история не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу»³.

Парафразом заглавия выглядят несколько фрагментов романа: изобретательный мальчик Костя построил аттрак-

¹ Там же. С. 384.

² Там же. С. 45—46.

³ Эткинд А. Толкование путешествий. М.: НЛО, 2001. С. 416.

цион для мышей — изысканную мышеловку. «Что это будет? — спросил я. <...> — Аттракцион “Взятие Измаила”! — выкрикнул он, подражая голосу циркового глашатая. Дрессированные мыши, объяснил он, должны будут перебираться через ров, карабкаться на стены и, взобравшись на башню, тянуть за веревочку, которая опускает турецкий флаг и поднимает русский.

Я спросил его:

— Но как же ты сделаешь, чтобы мыши тебя слушались? <...>

— Так ведь будут кусочки сыра! А вы как думали? Все дело в сыре!»¹.

Сыр — одна из контекстуальных деталей в метафоре *Взятие Измаила* — встречается еще раз:

«Фотограф... говорит, вытягивая пальцами из зубов жвачку:

— Вы хоть улыбнитесь! <...> А вы скажите — сыр!

И вот совсем недавно искал что-то, перебирал старые бумаги и вдруг смотрю — та самая фотография. Мы с отцом сидим, касаясь мочками ушей, и каждый с сыром во рту.

Когда напивался, он (отец персонажа. — Э.Ш.) <...> заграбастав своими ручищами меня, дошкольника, в охалку, заставлял тоже петь, а я вырывался. И тогда он, стискивая мне плечи до боли, рычал услышанные где-то слова:

— Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!»²

Так сошлись все составные части метафоры *Взятие Измаила*: крепость и сыр, история и обман.

Заглавие «Взятие Измаила» в контексте романа становится обозначением нового вектора осмысления истории, как частной, так и общей, обозначением *нового историзма*, в основе которого, вопреки клишированности исторических и социальных посылов, лежит только отдельное, только индивидуальное видение события, — мгновение.

¹ Шишкин М. Взятие Измаила: Роман. М.: Вагриус, 2000. С. 293—294.

² Там же. С. 380—381.

One moment in classic and non-classical model of narrative

The article examined the unit of time — moment — in classic model of narrative (for example, realistic story of the XIX century writer Nikolai Karazin) and non-classical (for example, postmodern novel of contemporary writer Mikhail Shishkin). The Moment is an expressive experience in climax point of developing plot by Karazin, and a philosophical category of history by Shishkin.

Key words: *moment, time, Mikhail Shishkin, novel “Izmail capture”, Nikolay Karazin, story “Terrible Moment”, new historicism.*

Об авторе:

ШАФРАНСКАЯ ЭЛЕОНОРА ФЁДОРОВНА, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Мгновение и смежные категории

Г.Р. АТАЯНЦ

**МГНОВЕНИЕ КОНТАКТА В ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ
Д.Л. МОРДОВЦЕВА**

Статья посвящена особенностям времени в путевых очерках «По Испании» и «По Италии. Путевые арабески» Д.Л. Мордовцева. Временной план трансформируется в зависимости от впечатлений героя. Можно наблюдать мгновение, характеризующееся кратковременностью, и мгновение растягивающееся, которое вмещает в себя различные отрезки времени.

Ключевые слова: *путевой очерк, Д.Л. Мордовцев, мгновение, ретроспективная трансформация, время, языковой диссонанс.*

Д.Л. Мордовцев, наиболее известный как автор множества исторических романов, также оставил ряд произведений в жанре путевых очерков. Эти тексты были исключительно популярны в конце XIX века и позволяют поставить целый ряд важных для литературоведения проблем.

В путевых очерках Д.Л. Мордовцева, в частности, в книгах «По Италии. Путевые Арабески» и «По Испании», ввиду отсутствия чисто развлекательного материала и приключенческого сюжета, на первый план выходят впечатления от поездки, где информационный пласт занимает центральное положение.

Данные очерки во многом соответствуют жанровым особенностям путешествия. Придерживаясь подхода В.М. Гуминского, исследователя путевой литературы, «путешествие следует считать литературным жанром, в основе которого описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о чем-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников журналов, очерков, мемуаров»¹. Однако своеобразное содержание позволяет говорить о трансформации временного плана – явно совершается переход от мгновенного к бесконечному, настоящее представлено неразрывно связанным с прошлым. В резуль-

¹ Гуминский В.М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 314—315.

тате – «взгляд, направленный из настоящего в прошлое, трансформирует объекты описания»¹.

Условно можно говорить о двух временных планах — героя и автора. Время героя циклично, оно фиксируется восхождением и заходом солнца. Мотив дороги-пути здесь наиболее частотный. Однако на первый план выходят переживания героя.

Языковой диссонанс и тоска по Родине провоцируют героя на размышления и диалоги с самим собой. Подходящими собеседниками становятся соотечественники: «...я им очень обрадовался — так давно, казалось, не видел ни одного соотечественника среди этой «басурманщины»².

Очень интересен континуальный мотив одиночества: «Если кому случалось совершенно одинокому бродить вдали от родины, затираться и исчезать в этом океане чужого, невиданного, непохожего ничем на свое родное и знакомое, слышать кругом непонятную речь и чувствовать себя какою-то щепкою разбитого корабля, занесенною в чужое, неведомое море, — тот поймет меня»³.

В очерке «По Италии. Путевые арабески» диалоги с самим собой наряду с лирическими отступлениями, красочными и подробными описаниями города занимают особое положение. Например, в навевающем тоску Риме: «Я долго сидел, прислушиваясь к этому голосу большого города, к этим отзвукам жизни, к этим отзвукам движения. Что я слышал в них — ничего. Но я прислушивался, я невольно ловил моим слухом этот неясный гул. В гуле этом мне чудилось что-то очень далекое, прошлое без возврата и в то же время присутствующее мне, знакомое, родное — то были мои собственные думы, которые переносили меня в далекое прошлое»⁴. Мгновение в настоящем перетекает в длительное, почти бесконечное время размышлений.

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 33.

² Мордовцев Д.Л. По Италии. Путевые Арабески. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 214.

³ Мордовцев Д.Л. По Испании. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 59.

⁴ Мордовцев Д.Л. По Италии. Путевые Арабески. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 98—99.

Пространство «города» вмещает в себя непосредственно контакт с городом и пребывание в гостинице, где «балкон» выступает в качестве особого пограничного пространства: здесь можно предаться размышлениям и вспомнить былое: «После обеда я снова вышел на балкон. По-прежнему тихо и уныло кругом. Под горою чуть-чуть мерцают огоньки Гранады. Фонтаны и каскады продолжают свой нескончаемый таинственный шепот»¹.

Как такового контакта с местными жителями у героя не происходит. Быт и люди описаны посредством цитирования, мгновенные столкновения демонстрируют неприятие чужого и тщетность попыток вступить в диалог, как по причине незнания языка, так и по личным соображениям путешественника, который признается, что знакомства только мешают «наблюдать предметы и сосредоточиваться, впитывать в свою душу видимое»².

Из всевозможных «дорожных» событий и мотивов можно выделить общение с попутчиками. Значимым пространством оказывается поезд, именно здесь герой вступает в беседу, хоть и вынужденно. Диалоги весьма непродолжительны и поверхностны. Чаще всего они сводятся к определению национальности, продолжительности путешествия, реже — полученных впечатлений. Чаще попутчики безымянные — англичанин, француз, немец и т.д.

В обоих циклах очерков Д.Л. Мордовцева действительность представляется значимой частью истории: «А теперь посмотрим самих императоров, владык этого античного мира. Погляди́м, что говорят их мраморные лица, какие думы отлились на них в мраморную форму»³ или «Сколько здесь пролито испанской и мавританской горячей крови! Удивительно, как всегда волнуют душу исторические места, с которыми связано столько воспоминаний и которые становятся вам родными, дорогими вашему сердцу»⁴. Цель —

¹ Мордовцев Д.Л. По Испании. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 203.

² Там же. С. 270.

³ Мордовцев Д.Л. По Италии. Путевые Арабески. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 84.

⁴ Мордовцев Д.Л. По Испании. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 198.

показать читателю историю, «которая оставила разные галереи, старые картины, статуи, города, башни»¹. Поэтому общению с людьми отводится так мало места.

Контакт с жителями посещаемых городов укладывается в рамки линейного времени и носит бытовой характер. Это именно мгновение, но растворенное в быте, лишенное надвременного значения. Цель диалогов, которых крайне мало, обычно сводится к просьбам подсказать что-то. Таково, например, желание узнать у горожанина, как пройти к памятнику Сервантеса; в итоге приходится объясняться знаками, потому что получатель сообщения не понимает ни «по-христиански», ни «чисто русского»². Или заговорить вынуждают обстоятельства, например, беседа с извозчиком, которые завершаются вежливым отказом путешественника со словами «*no comprendo*» — «и тем разговор кончился; а когда я отвечал ему по-русски, он оглядывался на меня и скалил зубы. В конце концов мы остались очень довольны друг другом»³.

В очерке «По Испании» художественное пространство расширяется за счет интертекстуальных связей. Мордовцев прибегает к цитированию «Писем об Испании» В.П. Боткина при попытках описать явления, людей, которые, в частности, противоречат взглядам путешественника, но явно направлены на читателя. Зачастую обширные цитаты компенсируют недостаток возвышенной лиричности и расширяют информационную сферу. Например, очерк «По Испании» начинается словами того, «кто лучше скажет», — Боткина: «Минута блаженства есть минута немая. Представьте же себе, что эта минута длится для меня здесь вот уже три недели. В голове у меня нет ни мыслей, ни планов, ни желаний; словом, я не чувствую своей головы; я ни о чем, так совершенно ни о чем не думаю»⁴, нельзя не заметить восторга. Эта цитата повторяется еще раз, но для противопоставления собственным переживаниям: «Я не понимаю состояния духа Боткина, когда он, передавая свои впечатления и всю

¹ Там же. С. 230.

² Там же. С. 58.

³ Мордовцев Д.А. По Испании. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 109.

⁴ Там же. С. 9.

ту поэзию, какую навевала на его душу вся Гранада...Я “чувствую свою голову”, как чувствуешь иногда мозоль¹.

Такие впечатления соответствуют той Испании, в которой вынужден находиться путешественник, там, где «Христофора Колумба считали сумасшедшим; где Филиппа II и Карла V не посадили на цепь только по недоразумению, а Торквемаду не сожгли на костре по ошибке, где, наконец, сам великий Цезарь схватил лихорадку»². Например, в Италии невольно вспоминаются строки из «Кориолана» Шекспира, где «глупые неблагоприятные римляне изгоняют из своего города героя кориолов»³.

Изображение европейской действительности соотносится с российской, образуя оппозицию «чужой, другой, дикий» и «свой, родной, простой». Наиболее точно это отражает негативно окрашенная лексика, включенная в характеристики. Так, например, андалузское солнце у Мордовцева — «ехидное»⁴, «Мансанарес — грязный», «неприглядный Мадрид» не то, что «наш Курск или Елец», которые «гораздо эффектнее, когда подъезжаешь к ним. А еще столица такой поэтической страны! Куда ж ему до Киева!»⁵

Универсальным кодом для познания действительности (прежде всего городской) оказывается искусство. «Миг» и «момент» вбирают в себя значительные отрезки прошлого, мимо которого проходит настоящее. То есть, мгновение становится вспышкой, всплеском эмоций, оно воздействует на подсознание, позволяет перемещаться во времени и пространстве.

Будь то миг встречи с домом Пилата в Севилье, где в качестве «первичного взрыва» осмысляется библейская история, на этапе «редактирования в механизмах сознания» появляются воспоминания об увиденной ранее арке Пилата в Иерусалиме, слова А.Н. Пыпина о лондонской Альгамбре. Миг вмещает в себя и ассоциативные ряды, трансформиру-

¹ Там же. С. 233 234.

² Там же. С. 10 —11.

³ Мордовцев Д.Л. По Италии. Путевые Арабески. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 99—100.

⁴ Мордовцев Д.Л. По Испании. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 135.

⁵ Там же. С. 49.

ется в пределах накопленного культурного пласта, и в рамках «удвоения» выливается в эпитеты «прекрасное» и «ужасное» из песни Кобзаря Вересая.

Или, например, первая встреча с картинами «гениального» Мурильо, Мадонны которого описываются словами Боткина, сравниваются с картинами Рафаэля и, наконец, осмысливается степень влияние искусства на человека вообще.

А увиденные впервые портреты исторических лиц, становятся толчком к тому, чтобы вспомнить «истинную, горькую Историю Испании и Европы»¹, передать свои чувства словами Шопенгауэра, вернуться мысленно на историческую выставку Петербурга в 1870 году, которая не произвела впечатления.

«Поскольку миги и мгновения не обладают какой-либо объективной мерой длительности, с их помощью легко описывается субъективное эмоциональное время, где мигу или мгновению может соответствовать целый фрагмент жизни»². То есть такая частица времени, которая насыщена эмоциональными переживаниями, поэтому она может растягиваться и сочетать в себе самые различные аспекты бытия. Для литературы путешествий – мгновение становится не объективной данностью, а особенностью восприятия. Тексты Мордовцева эмоционально насыщены, и за внешней информативностью скрывается стремление к интерпретации чувственных впечатлений и порождению новых впечатлений у читателя.

The article is devoted to the features of the time in Mor-dovtsev's travelogues "Through Spain" and "Through Italy". Time is transformed depending on the impressions of main character. It is possible to observe a moment, which is characterized by short duration and a moment, which is stretched and a variety of time intervals.

¹ Мордовцев Д.Л. По Испании. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1884. С. 79 —80.

² Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис , 1994. С. 121.

Key words: *travelogue, D.L. Mordovtsev, the moment, retrospective transformation, time, linguistic dissonance*

Об авторе:

АТАЯНЦ ГАЯНЕ РАФАЕЛОВНА — аспирант кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

МГНОВЕНИЕ ДЛИНОЮ В ВЕЧНОСТЬ

Один из крупнейших писателей Серебряного века Федор Сологуб (Ф.К. Тетерников - учитель математики), оперируя математическими формулами в преподавательской практике, перенёс их значения в художественное пространство и определил миг (мгновение) как отрезок времени, имеющий нулевую длительность. С точки зрения математической абстракции категорию мгновения писатель возводит к идее кванта времени, положив в основу творческого метода как вхождение в мыслительную деятельность. Функция феномена времени - в мгновении прозреть вечность - становится определяющей в системе эпизодов самого знакового произведения - трилогии «Творимая легенда». Аксиологическая триада, лежащая в основе философской концепции Ф. Сологуба (Жизнь - Смерть / Сон - Творчество / Мечта), раскрывает мгновение как пересечение вечного и временного, позволяющее в земном существовании ощутить прикосновение бесконечного, внести добавочное знание, подаренное пребыванием в ином мире. Мгновение, уподобленное Вечности, воплощено в образе фантастической планеты Ойле («Творимая легенда», поэтический цикл «Звезда Маир», незавершенная пьеса «Лилит»).

Ключевые слова: категория времени, метод «творимой легенды», конкретно-историческое и абстрактное время, житнетворческая функция искусства, поэтическая фантазия, художественная модель мира.

*Иной час – миг, иной час – век,
а мы всё уравнили.*

Важность категории времени в художественном мире Фёдора Сологуба обусловлена многообразием её функций: сюжетообразующая роль, композиционный стержень, многомерная абстракция, реализующая формулу метода «творимой легенды».

Конечно, как учитель математики, Ф.К. Тетерников, написавший учебник геометрии, термин «время» воспринимал как научную категорию, характеризующую временной отрезок. Взятый из математической абстракции миг (= мгно-

вение) имеет конкретные границы в системе единиц измерения и равен четырём десятых секунды, подобно тому, как точка – нулевую длину и ширину. Однако как художник, Ф. Сологуб идею кванта времени положил в основу метода вхождения в мыслительную деятельность. Мгновение утверждает истину не в её статическом наполнении, а в стремлении запечатлеть отдельные, порой разрозненные и противоречивые стороны бытия. Функция феномена времени – в мгновении прозреть вечность – становится определяющей в структуре эпизодов самого знакового произведения «Творимая легенда». В трехчастном романе пересекаются два временных пласта: время конкретно-историческое (события первой части происходят в промежуток с конца мая по август 1905 года в губернском городе средней полосы России) и абстрактное (вторая часть «Королева Ортруда» переносит читателя в вымышленную страну – Королевство Соединенных Островов). С самого начала автор отличает ее от «серой, мгливой России». Острова – далёкий край, где все ярко, цветно, где «синее море», «голубое небо», «изумрудные травы», «лазурные волны». Несмотря на географическое определение – «скромные пределы двух групп островов в Средиземном море» (в реальности Балеарские острова, крупнейший город которых – Пальма; название одного из островов – Кабрера – дано герцогу Мануэлю де Кабрера) – это государство вне времени и вне пространства, это страна, в которой «сочетается фантазия с обычностью и к воплощениям стремится утопия»¹. В самом построении частей, осуществленном по принципу контрапункта, скрыта своеобразная переключка времен. Об этом говорил Ф. Сологуб в интервью Аяксу: «Сейчас я работаю над второй частью “Навьях чар”<...>. Третья под названием “Королева Ортруда” начинает жизнь в государстве хоть не очень много, но уже, во всяком случае, сдвинувшемся с современной точки»².

Двувременная картина мира трилогии, позволяющая «увечечить мгновение», была продумана Ф. Сологубом логикой математики. В письме Г. Чулкову от 15 июля 1906 года он стремится «доказать недоказуемое» через геометрию

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. С. 195.

² Аякс (Измайлов А.А.) Федор Сологуб о своих произведениях // Биржевые ведомости. 1908. 16 ноября. С. 8.

ческий пример, «когда прямая проходит через начало прямоугольных координат». «Торжествуя победу над школьной арифметикой», поэт-Сологуб провозглашает равенство « $2=0=0$???=??? – сокращая равенство, получим $0=0$ ». Но к 0 и к ??? величины стремятся различно. Нельзя оперировать бесконечно большим (=вечностью) и бесконечно малым (=мгновением) как с конечными» величинами.¹ Двойничество образов, ситуаций, сюжетных ходов, параллельно развивающихся и в России, и в Королевстве Соединенных Островов, несет обобщающий символический смысл - мгновенное, частное становится вечным. Мысль о существовании души в двух временных измерениях сформулирована Сологубом в предисловии к Пятому тому собрания сочинений (1913), где автор утверждал единство двух родственных сил в душе, которая устремляется к «перевоплощениям, жаждет без конца расширять бытие... Рожденная не в первый раз, облекается в многообразные личины».²

Художественным образом, связывающим два времени в единое целое, становится у Сологуба зеркало, именно оно помогает осознать цену времени. В Предисловии автора ко второму изданию романа «Мелкий бес» Ф. Сологуб определял пространство произведения: «Ровна поверхность моего зеркала, и чист ее состав. Многократно измеренное и тщательно проверенное, оно не имеет никакой кривизны. Уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково»³. В странной комнате Триродова («всё в ней было неправильно: потолок покатый, пол вогнутый, углы круглые, на стенах странные начертания», магические предметы на столе) в углу большое, темное, плоское зеркало, посмотревшись в которое молоденькие сестры в ужасе увидели «два старые морщинистые лица», обрамленные седыми волосами. Отраженный в зеркале миг становится зазеркальной вечностью. Устами Триродова автор выносит приговор евклидовой геометрии: «Мы не умеем измерять время... Иной час – миг, иной час – век, а мы всё уравнили». Зеркало с его оборотной стороной

¹ Чулков Г. Федор Сологуб // Сологуб Ф. Мелкий бес. Стихотворения. Рассказы. Сказочки. М.:Олимп.-1999. с.470-471.

² Сологуб Ф. Предисловие к Пятому тому Собрания сочинений.

³ Сологуб Ф. Мелкий бес. Стихотворения. Рассказы. Сказочки. М.:Олимп, 1999. С.14.

создает впечатление полной неуловимости перехода от мгновения к вечности, как переход от быта к бытию.

Система кодов, раскрывающая тайну перевоплощения времени, зашифрована в фантастических эпизодах: 1) в сцене бала живых и мертвых, 2) в пребывании героев на планете Ойле.

Создавая сцену бала, Сологуб утверждает мысль о фиктивности границы между объективной реальностью, мельканием эпизодов жизни, предметов. Выбор времени бала – ночь, когда уже взошла луна. Несмотря на обилие свеч, гостям жутко находиться в доме, о котором так много говорили, и куда им всегда был закрыт путь. После полуночи приезжают еще одни гости – «молчаливые, холодные, покойные»¹. Сцена бала соответствует мифологическим представлениям о пересечении миров «живых» и «мертвых». Живые не узнают мертвых, так как «жизнь живых в этом городе мало чем отличалась от горения трупов».² И только одной Елисавете, живущей как бы «на границе двух миров», дана возможность понять таинственных гостей, осознать мысль: чтобы узнать живых, надо призвать мертвых. То, что обычно считается воображением, – вполне может быть внешней реальностью мира, а всеми признанная реальность – всего лишь страшный бред. Эти два мира, не разделенные «материальной» границей, вполне могут быть соединены, синтезированы. Оба мира взаимопроницаемы, что подчеркивается словесными реакциями, выступающими то как атрибуты реального мира, то как знаки мира навъего. Мертвые персонажи притворяются живыми, живые ведут себя как мертвые. Маскарад предстает как спектакль, и репертуар отличается жестами, мимикой, масками, и особенно словесной оценкой. Мертвые разговаривали «в тон живым». Между мертвыми и живыми не было отчуждения. В речи и тех, и других героев автор использует одинаковые синтаксические конструкции, неопределенные и безличные предложения. Две «покойные барышни» объясняются короткими фразами: «нас позвали», «нас послали», «нас еще не пригласили». Синтаксическая структура неопределенно-личных предложений указывает на отстраненность объектов, под-

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. С. 512.

² Сологуб Ф. Творимая легенда. С. 513.

чинение их чьей-то воле. Не большей выразительностью отличаются слова живых: «мне все равно», «наплевать», «не мое дело», «ему некогда». Автор подчеркивает мысль, что жизнь – это вечная мистерия, а в ней все человеческое повторимо и повторяется. Для маскарадного (карнавального) восприятия жизни (по М.М. Бахтину) характерна тенденция к моделированию исторических процессов («большого времени», вечного), их диалогической обращенности к прошлому и к будущему. Мир живых и мир мертвых гостей в доме Триродова становится знаком условных символов, прозревающих прошлое – настоящее – будущее. Бытие утверждается как вечно длящееся умирание – возрождение.

Земная жизнь отрицается как распад единства на множества, что выражено в словесном индексе «пепел». Очень важен в этом контексте образ маркиза Телятникова. В начале первой части Сологуб, задавая тон всему произведению («Беру кусок жизни...»), вслед за этим изображал «кусок жизни» – купание сестер Рамеевых и подглядывающего за ними гимназиста. Этим эпизодом Сологуб моделирует первоначальное столкновение случайного и необходимого. Гимназист называет себя «телятиною» за то, что не прихватил с собою фотоаппарат. Являясь вполне реальным, сидящим на корточках в кустах, живым существом, он в то же время всего лишь «предполагаемая возможность», предмет мира, «где не может быть устранено все неясное».¹ Дав герою фамилию с той же лексической морфемой «телят-», автор создает образ вполне живого, правда, странного героя, зримого и понимаемого и живыми, и мертвыми, принимаемого как данность и как возможность. Он символ неисчисляемой повторяемости земных времен и одновременно символ бессмысленности этой самой жизни. Бесконечность, повторяемость явлений и событий подчеркивается и именем героя. «Эраст» восходит к имени героя повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». Это же имя – Эраст Грустилов – принадлежит одному из градоначальников повести М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Фамилия же Телятников встречается в реестре проданных Собакевичем Чичикову «мертвых душ». А сама фантастическая смерть героя напоминает одновременно кончину Курлыкина из пушкинского

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. С. 17.

«Гробовщика» и «двойную смерть» мистера Вальдемара из повести Э. По. Принадлежащий миру живых и миру мертвых одновременно, Телятников общался и с теми, и с другими, не разделяя их; среди гостей «узнал многих своих давно покойных друзей», для них пел старые романсы. Заканчивается бал таинственной гибелью маркиза – он рассыпался, и только «куча серого песка, шурша, осыпалась на том месте, где за минуту до того он стоял».¹ Таким образом выражается невозможность живого и всего земного быть вечным (какими бы физическими, химическими и биологическими элементами эту жизнь не поддерживать) – «ибо прах ты и в прах возвратишься»².

Не жизнь с ее обыденностью и бытом творит новую реальность, а только творчество. Подвиг творца-художника – на «развалинах бытового мира» создать новый. Поэтому фантастические сцены, включенные в роман, призваны выполнить две функции: 1) постигать мир иными, не рассудочными путями, прорваться за пределы познаваемого «в жажде зачерпнуть хоть каплю стихии чужой, запредельной» (В. Брюсов), 2) силой творческого преображения создать мир иной. Образом Триродова Сологуб утверждает жизнотворческую функцию искусства, преобразующего мир: к новому небу и новой земле стремится художник в творческом акте. Автор соотносит понятие творчества с понятием «Бог – человек», утверждает, что закон творения художника равен закону Божьего творения: «Бог ждет от человека творческого акта, как ответа человека на творческий акт Бога».

Мгновению уподоблено описание жизни Елисаветы и Триродова на земле Ойле: «прожили век на планете – а на земле одна секунда прошла». Первоначальный замысел Сологуба относительно этой мифической планеты был широк. Подробные материалы из рукописей Сологуба³ говорят о том, что Ойле автор отводил не эпизодическое место. Автор стремился показать Ойле как утопический мир, к которому стремился «высокая душа». Ойле отводится мотив, харак-

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. С. 516.

² Быт. 3:19.

³ Сологуб Ф. Творимая легенда (Навыи чары). Материалы к роману: конспекты (канва) глав, характеристики героев, описание природы. 1907 // ИРЛИ. Ф. 298. Оп. 1. Ед.хр. 531, 532. Конверт 1.

терный для неореалистов – мотив утраты рая, ухода из мира, поиски Бога. Но фантастическая планета для Сологуба – не просто рай, Эдем, когда-то утраченный грешным человеком – это новая организация людей. Елисавета и Триродов просыпаются оба вместе. «Было ясно, и с высокого неба лился радостный, голубой свет» (именно этот цвет «приобретает» Елисавета). Оба они – дети. «На прекрасной земле Ойле проснулись они детьми, невинными и нагими. Он сказал ей весело: «Как долго мы спали, сестра!» «Мы проспали долго, милый брат», – ответила она» Елисавета и Триродов (дети) отправляются по новой для них земле. Перед ними «Лигойские поля. Сладостное благоухание цветов». На следующей странице: «Широкая река, озаренная Маиром. – Лигой! – воскликнула Елисавета. Воды ее слегка колыхались. Плескался кто-то, весело и резво». Герои, видимо, должны были «заблудиться», потом выйти к обитателям Ойле (подобно тому, как блуждали Елисавета и Елена вокруг таинственной усадьбы Триродова), «их окружили, спрашивали». На Ойле царит культ нагого тела, «ни на ком не было одежды, и это было так естественно, что оба не думали об этом». На Ойле должна была пройти целая жизнь героев, все периоды человеческой жизни: «Возрастание. Младенчество. Детство. Игра. Учение», следующая страница «Юность. Влюбленность. Сладострастие». Сологуб стремился разработать целостную систему воспитания и обучения на Ойле. Далее предполагалось показать любовные отношения: «Влюбленность друг в друга. Влюбленность в других. Атмосфера влюбленности». Елисавете предназначалось познать счастье материнства: «Блаженное состояние беременности. Веселые беременные. Их берегут» (это должно было прозвучать контрастом угнетённому состоянию Ортруды, не желающей иметь ребенка). Описание планеты должно было претендовать на достоверное, имеющее место в мироздании. Сологуб предполагал дать полный рассказ о животном, растительном мире, географическом и геофизическом положении планеты, всего того, что составляет окружение людей, «познавших полноту блаженства». Как и любое общество, ойлейское строится на определенной мировоззренческой основе, имеет философскую систему: «Познание раскрывает мир. Опыт. Наука. Оправдание мира». В завершённом варианте трилогии перед Елисаветой и Триродовым проходят три богини этого

мира – Ирония, Лирика, Смерть. Первоначально Сологуб выводил только Лирику, царствующую на планете, где нет места ироническому восприятию жизни, где нет и смерти. «Все дублировано. Жизнь – все упоено поэзией. Проза изгнана». Поэзией (лирическим восприятием мира) проникнута философия, религия, история. Сологуб хотел определить и астрономическое местонахождение планеты: «Маир, имя, незнакомое земным астрономам: они эту звезду называют иначе». Таким образом Сологуб парировал замечание С. Городецкого, для которого окружающий мир – это мир звучный, красочный, имеющий формы, вес и время, а «Звезда Маир», если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка невесомой мечты. Но жизнь на Ойле не могла быть для Елисаветы и Триродова вечной. Они должны были пройти путь очищения души от младенчества до возмужания. «В душе их медленно просыпались далекие воспоминания земные. Смутные вначале». Все больше и больше земные впечатления влекут их, им кажется, что «кто-то настойчиво зовет их». Запись на странице: «Прощай, Ойле! (зачеркнуто). Скорее! Страх. Предчувствие». На следующей странице продолжение темы: «Тоска. Жалость. К чему?». Вернувшись на землю, Елисавета и Триродов должны были оценить земную жизнь с разных точек зрения. Сокращая в каноническом тексте значительную часть эпизода пребывания Триродова и Елисаветы на Ойле, Сологуб «отправлял» читателя к своему стихотворному циклу «Звезда Маир» (1898-1901), предлагая определить роль этого фрагмента в контексте всего триптиха. В 6-ти стихотворениях цикла, разных по ритму, форме и размеру, злым и грубым для него будням жизни противопоставляет автор утопическую романтику, мечту о счастливой и прекрасной идиллии где-то в другом, призрачном мире. Для Сологуба Ойле становится своеобразным аналогом «чистилища», куда уходят люди, отбыв земной срок, где душа, забыв земное, пройдя очищение, вновь вернется на землю: «Мой прах истлеет понемногу, / Истлеет он в сырой земле./ А я меж звезд найду дорогу / К иной стране, к моей Ойле».¹ Планета Ойле находится вне реальности. Название образовано от слияния двух

¹ Сологуб Ф. Стихотворения. Томск: Водолей, -1995. С. 83.

древнееврейских основ: «oleh» - восход, восхождение и «cyra» – небо, небеса.

Элементы ойлейской жизни Сологуб перенёс в земное пространство. Дискурс Священного Писания позволяет разглядеть в триродовской школе черты ветхозаветного Эдема. С одной стороны, перед нами вполне реалистическое учебное заведение, в котором автор-педагог воплотил мечту «об образовательном хозяйстве», способном заменить крупные хозяйства землевладельцев. Это общеобразовательная школа типа колледжа-интерната, выпускающая ученика, полностью подготовленного к жизни. Реальные предметы, преподаваемые здесь, вполне реальна система знаний и контроля. Триродовская школа – это не просто учебное заведение. Это мечта о воссоздании Эдема, утраченного человеком, поклонившимся Зверю.

Дорога к «триродовскому раю» выступает в двух ипостасях: во-первых, это хорошо замаскированный от посторонних проход к школе; во-вторых, путь к усадьбе – это своеобразное чистилище, через которое проходят те, кому дается право обрести Эдем. «Нас не каждый может найти», - говорит одна из героинь романа, вкладывая двойной смысл в загадку тайного хода. Здесь «светились самые стены. Очень равномерно разливался свет, и нигде не видно было ни ярких рефлексов, нитеневых пятен».¹ Коридор извилист, «какая-то тяжесть сковывала ноги. Казалось, что этот ход идет глубоко под землей. Странно пахло... От этого запаха слегка кружилась голова... От плит на полу веет холодом». «Казалось, что целый век прошел, что конца не будет идти узким, извилистым ходом, идти неведомо куда». Путь по странному лабиринту завершается радостью освобождения у двери, в которую «льется белый и торжественный свет». Сологуб утверждает, что мир непознанный находится где-то рядом, только в другом измерении. В рассказе «Турандина» (1912) явившаяся из неведомой страны девушка говорит, что ее дом находится «далеко отсюда, а если хочешь, то и близко».

Как математик Тетерников, был приверженцем евклидовой геометрии, тесно связанной с наглядными представлениями об окружающем нас мире. Но как художник, Сологуб подошел к абстрактному пониманию космической геометрии и выводам Лобачевского, утверждая, что наши пред-

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. С. 22.

ставления о пространстве не являются априорными. Миг (мгновение), как единица времени, выступает способом преодоления обыденности, возможности связаться с миром инобытия, внести добавочное знание, подаренное пребыванием в Вечности. Время социально-историческое отлично от времени художественного: как бы ни было несообразным реальное время, оно проходит под знаком евклидовых начал геометрии, время художественное (вымышленное) разворачивается в многомерном пространстве и потому всегда логично.

One of the greatest writers of the Silver Age Fyodor Sologub, being once a teacher of maths and operating with mathematical formulas in teaching practice, transferred their meanings into the art space. He defined a moment (an instant) as a time segment having a zero duration. In terms of mathematical abstraction, the writer equates the category of a moment to the idea of the time slice. He puts it in the framework of the creative method as the entry into the mental activity. The function of the phenomenon of time – to see eternity in an instant – becomes the defining feature in the chain of episodes of the most momentous work – the trilogy “The Created Legend”. The axiological triad lying at the heart of the philosophical concept of F. Sologub (Life – Death / Sleep-Work / Dream), reveals a moment as the intersection of the eternal and the temporal which allows us to feel the touch of the infinite in the earthly existence, to bring some additional knowledge, given in another world. An instant, liken to The Internity, was embodied in the form of the fantastic planet Oile (“The Created Legend”, the poetic cycle “The star Mair”, unfinished play “Lilit”).

Key words: *the category of time, “the created legend” method, concrete historical and abstract time, life-creating function of art, poetic fantasy (imagination).*

Об авторе:

РУБЛЁВА НАТАЛИЯ ИВАНОВНА, кандидат филологических наук, Вологодский государственный университет, доцент кафедры русского языка, журналистики и теории коммуникации

**СОЗДАНИЕ ИЛЛЮЗИИ «МГНОВЕНИЯ»
В СТИХОТВОРЕНИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ОБМАН»**

В статье рассмотрен способ создания иллюзии «мгновения» в стихотворении Александра Блока «Обман» (1904). Проанализированы особенности синтаксических конструкций, создающие эффект киномонтажа, где событие длится одно мгновение. Описано влияние ритмической организации стиха на читательское восприятие действий и событий в тексте. Важным аспектом является разница в интерпретации «культы мгновения» среди младосимволистов и старших символистов.

Ключевые слова: А. Блок, стихотворение «Обман», символизм, прием киномонтажа, мгновение.

Стихотворение Александра Блока «Обман» было написано 5 марта 1904 года и входит в цикл «Город». Впервые оно было опубликовано в первом издании книги «Стихи о Прекрасной Даме».

При чтении стихотворения Блока «Обман» (1904) создается иллюзия того, что каждое действие длится одно мгновение. Такой эффект достигается различными средствами.

Одним из таких средств становится особый синтаксический строй, который не дает увидеть целостный образ или целостный пейзаж, или одновременность действия. Иллюзию отсутствия одновременности действия можно уже увидеть в первом четверостишии:

В пустом переулке весенние воды
Бегут, бормочут, а девушка хохочет.
Пьяный красный карлик не дает проходу,
Пляшет, брызжет воду, платье мочит¹.

Для того чтобы представить этот эпизод целостной картиной, необходимо соединить действия, как, например, в

¹ Блок А.А. Полн. собр. сочинений и писем в 20 т. Т. 2: Стихотворения. Книга вторая (1904—1908). М.: Наука, 1997. С. 102. Далее в статье текст стихотворения «Обман» цитируется по этому источнику без специальных оговорок. Курсив в цитатах мой. Е. Д.

восьмом четверостишье: «Башмаки, *крутятся, несутся* по течению...». Здесь действия выглядят одной сюжетной картинкой. В стихотворении Блока создается впечатление, что одно действие сменяет другое, за счет этого каждое действие воспринимается как мгновенное.

В стихотворении нет переходов от одного образа к другому, лишь смена кадров, которые движутся от общего плана к конкретной детали. Можно обратить внимание на второе четверостишие:

Девушке страшно. Закрылась платочком.
Темный вечер ближе. Солнце за трубой.
Карлик прыгнул в лужицу красным комочком,
Гонит струйку к струйке сморщенной рукой.

Сначала читатель видит общее состояние девушки: «девушке страшно», после чего следует конкретное действие: «закрылась платочком». Затем общее состояние пространства: «темный вечер ближе» переходит к конкретному объекту: «солнце за трубой». Следом читатель видит карлика, который прыгает в лужицу и крупный план — его сморщенная рука. При этом ни девушка, ни карлик никак не зафиксированы в пространстве, нет ориентира, чтобы понять, что и где находится по отношению друг к другу. Все это также мешает составить целостную картину. Все это похоже на прием киномонтажа. Подобными характеристиками обладали и первые фильмы кинематографа. Ю.Г. Цивьян замечал, что кинематограф 1910-х годов не мог «прямо и по чести ответить на вопросы нарративного порядка (кто? где? почему?)...»¹. А современник Блока Иван Лукаш называл современное ему кино хаосом перепутанных панорам².

Прием киномонтажа как сознательный авторский прием в литературе стал осознаваться гораздо позже 1904 года. Однако можно сказать, что так или иначе авторы начали использовать его со времен создания первых художественных тестов.

¹ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 253.

² Лукаш И. Театр улицы // Современное слово. 1918. 25 апр. № 3539.

Стихотворение «Обман» написано тоническим стихом, тактовиком. При этом первый стих омонимичен силлаботоническому размеру амфибрахию — самому плавному размеру, однако уже во втором стихе эта омонимия разрушается. Последний стих 1-й строфы омонимичен уже 5-стопному хорю, самому резкому размеру, тем самым он противопоставляется 1-му стиху. И во всем стихотворении будет доминировать именно хореическая тенденция, благодаря этому на ритмическом уровне будет усиливаться динамика стихотворения, поддерживая при этом динамику, созданную синтаксическим строем. В стихотворении чередуются мужская и женская рифмы, на фоне этого выделяется первое четверостишие, в котором все клаузулы женские. Первое четверостишие выделяется также наличием внутренней рифмы:

В пустом переулке / весенние воды
Бегут, *бормочут*, / а девушка *хохочет*.
Пьяный красный карлик / не дает *проходу*,
Пляшет, брызжет *воду*, / платье мочит.

Внутренняя рифма здесь парадоксальным образом точнее, чем клаузульная.

Именно первое четверостишие задает правила чтения всего произведения. Всегда есть проблема с определением цезуры в тоническом стихотворении. Именно поэтому первое четверостишие становится настолько важным. Внутренние рифмы первого четверостишия задают цезуру. Если бы не было внутренних рифм, то первый стих, совпадающий с правильным амфибрахией, вообще бы не членился. В стихотворении доминирует женская цезура, в первой строфе — она только женская (что опять же указывает на особую роль первого четверостишия), в остальных строфах — чередуется с мужскими и дактилическими.

Во втором четверостишии цезура уже будет задана синтаксической организацией стихотворения:

Девушке страшно. / Закрылась платочком.
Темный вечер ближе. / Солнце за трубой.

Далее цезура поддерживается внутренней инерцией стихотворения, которая была задана в 1-м и во 2-м четверостишиях.

В стихотворении «Обман» есть еще одна особенность — дискретность пейзажа, которая усиливается за счет рядов номинативных предложений следующих друг за другом: «Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь», «Утро. Тучки. Дымы. Опрокинутые кадки», «Хохот. Всплески. Брызги», «Блестки солнца. Струйки. Брызги. Весна».

В стихах с рядами номинативных предложений есть ритмическая закономерность: пауза появляется между тремя существительными, стоящими в одном ряду, и одним существительным с определительным словом: «Хохот. Всплески. Брызги. / Фабричная гарь». Однако эта закономерность нарушается в последней строке стихотворения, где триада номинативных существительных разбивается, т.к. существительное с определяющим словом вынесено в начало строки: «Блестки солнца. Струйки. / Брызги. Весна». Слово «струйки» выделяется, оказывается в центре наслоения семантического и ритмического членений. «Струение» является важным смысловым элементом для стихотворения и частым мотивом символизма в целом. Само слово «струйки» в центре последнего стиха становится метафорическим завершением членения стихов на полустишия, где цезура плавно и по инерции протекала («струилась») через все стихотворение.

Цезура акцентирует внимание на цветах, которые появляются в тексте. Она разбивает сложное прилагательное и приходится на дефис: «В глазах ее красно-/голубые пятна». Красный и голубой (синий) — это вообще единственные два цвета, которые появляются в тексте, их появление оправдано семантикой. Однако только красный цвет есть почти в каждой строфе: красный карлик, красным комочком, красное солнце и т.д. Синий-голубой цвет появляется дважды: в сочетании «красно-голубые пятна» и «В светлых струйках весело пляшет синева». Но можно сказать, что синий цвет присутствует имплицитно, в каждой строфе есть образы, ассоциативно связанные с синим цветом: весенние воды, брызги, холодные руки, мокрым комком, и т. д. Эксплицирование именно красного цвета влияет на создание иллюзии мгновения, так как красный цвет — это вспышка цвета

среди других цветов. Такое частое мелькание яркого цвета, подобно мгновенным и резким световым вспышкам.

Появление синего цвета в тексте, построенном на приеме киномонтажа, похоже на предвидение Блоком актуализации синего цвета в стихотворениях, посвященных кинематографу. Как заметил Р. Тименчик, «...от *сiнема* до *“синева”* один-два фонетических шага, и синь заливает сначала дела *фильмические*, а затем и окрестности кинотеатра...»¹. Впоследствии эту фонетическую близость слов (*“кинематограф”* и *“синяк”*) в 1907 году будет обыгрывать А. Белый². В. Брюсов включит стихотворение *“Кинема моего окна”* в раздел *“Синий”* цикла *“Семь цветов радуги”*. Нередко синий цвет в поэтических текстах о кинематографе сочетается с красным³.

Несмотря на то, что большинство предложений в стихотворении содержат глаголы несовершенного вида, обозначающие длительное действие, без указания на завершенность, действия ощущаются как завершенные, длившееся короткий промежуток времени, так как названное действие очень быстро исчезает с поля зрения читателя и сменяется другим.

Будто издали невянятно *доносятся* звуки...
Где-то *каплет* с крыши... где-то кашель старика...
Безжизненно *цепляются* холодные руки...
В расширенных глазах не видно зрачка...

Именно быстрая смена образов и действий создает ощущение «мгновения». Получается, что сам текст состоит из совокупности мгновений, с помощью которых разворачивается сюжет. Все эти мгновенные события особенно контрастно выделяются на фоне временного провала, разделяющего стихотворение на две части.

¹ Тименчик Р.Д. Ангелы люди вещи: В ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2016. С. 720—721.

² Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., поел. и комм. Л.А. Сугай; Сост. А.П. Полякова и П.П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 266.

³ Тименчик Р.Д. Ангелы люди вещи: В ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2016. С. 720—721.

В стихотворении нет лирического героя, который бы рассказывал эту историю. Читатель смотрит историю чужими глазами, подобно тому, как мы смотрим фильм глазами режиссера.

«В России начала XX века наблюдается процесс внедрения темы кинематографа в поэзию»¹. Нельзя сказать с определенностью, отражается ли впечатление от кино и кинематографа в стихотворении Блока. Известно, что первый постоянный кинотеатр в Санкт-Петербурге появился в мае 1896 года по адресу: Невский проспект, дом 46². Но первые упоминания о посещении Блоком кинотеатра датируются 1904 годом. Стихотворение Блока «Обман» написано в марте 1904 года, то есть в начале года, что не позволяет с полной уверенностью говорить о взаимосвязи впечатления от просмотра фильмов и поэтическим текстом. Однако, возможно, что у стихотворения Блока есть связь с предшественником кинематографа — волшебным фонарём, который с XIX века был в повсеместном обиходе. Волшебный фонарь демонстрирует «спектакль», состоящий из беспрерывно сменяющихся друг друга «картин», сходным образом можно охарактеризовать и организацию сюжета в стихотворении «Обман». В стихотворении упоминается фонарь («Издали мигнул одинокий фонарь...»), и мигание фонаря в темноте можно легко представить во внесюжетной реальности, так как в тексте нет никакой закреплённости объектов в общем пейзаже и нет связи между объектами. У фильма в кинематографе и у зрелища, созданного посредством волшебного фонаря, была одна отличительная особенность: смешение впечатлений от того, что происходит на экране, и от того, что происходит в зале. Показы были беззвучными, но они смешивались со звуками в помещении. Во внутритекстовой реальности стихотворения Блока очень мало звуков, оно состоит из ряда сменяющихся друг друга «картинок». Хохот и плач можно показать зрителю через мимику персонажей, они легко визуализируются, поэтому на общем фоне «картинок» выбивается упоминание об отдаленных звуках: «Будто

¹ Тименчик Р.Д. Ангелы люди вещи: В ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2016. С. 703.

² Дюшен Б. Беглые воспоминания // Киноведческие записки. 2003. № 64. С. 175.

издали невнятно доносятся звуки... / Где-то каплет с крыши... где-то кашель старика...». Эти отдаленные звуки уже невозможно визуализировать. После упоминания издали мигающего в темноте фонаря они ассоциативно связываются со звуками, долетающими из реальности, выходящей за пределы сюжета стихотворения.

В эпоху символизма у многих писателей и поэтов складывается «культ мгновения», который провозгласила школа Брюсова. По мнению Бальмонта, культ мгновения заключается в фиксации внезапно возникшего и безвозвратно промелькнувшего момента. Старшие символисты старались запечатлеть одно мгновение посредством образов и намеков. Они делали акцент на изображении впечатления, эмоции, уходя от конкретных образов, пытаясь выразить невыразимое. В поэзии младосимволистов становится важными предметное и ролевое разнообразие, художественное сочетание противоположностей, неоднородность, содержательно их произведения уходят все дальше от попытки описать одно мгновение.

В стихотворении «Обман» Блок концентрирует внимание на конкретных действиях и предметах, и это напоминает чеховский реализм. О чеховском реализме писал А. Белый в статье «Чехов». По его мнению, Чехов сочетает в своем творчестве два противоположных направления: реализм и символизм. Точкой соприкосновения этих течений является мгновение. Но, конечно, существует принципиальная разница в подходе к мгновению. «В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживаемое, не имеющее соотносительной формы выражения в видимости»¹. Чехов же запечатлевал действительность в мгновенных мелочах, что соответствует способу изображения действительности в разбираемом стихотворении.

В стихотворении Блока мгновение будет сближаться с чеховской интерпретацией, где оно является не объектом изображения, а средством изображения.

Быстрые смены действий и образов воспринимались Блоком как череда мгновений, это становится очевидно после появления слова «мгновенье» в самом тексте после ряда

¹ Белый А. А.П. Чехов: pro et contra / Сост., общая редакция И.Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 832.

отглагольных существительных: «Хохот. Всплески. Брызги. *Еще мгновенье...* / Плынут собачьи уши, борода и красный фрак...». Такую организацию стихотворения заметил и Евгений Платонович Иванов; в письме от 12 ноября 1904 года он так отозвался о стихотворении: «А “обман”-то, “Обман” так и рябит в глазах...»¹.

Слова «мгновение» появляется только в конце стихотворения, в 8-й строфе, однако этимологически «мгновение» в русском языке связано с глаголом «мигать». Уже во 2-м четверостишии появляется слово «мигнул»: «Издали мигнул одинокий фонарь». Расположение этих слов достаточно в общей композиции стихотворения близко к симметрии: во вторых строфах от начала и конца. После слов «мигнуть» и «мгновение» столь же симметрично упоминаются ослепленные глаза: «В расширенных глазах не видно зрачка...» и «В глазах ее красно-голубые пятна», что ассоциативно связывается с устойчивым выражением «в мгновение ока». Таким образом, идея мгновения и на лингвистическом уровне проходит через все стихотворение.

Особым местом сближения ритма, синтаксиса и лексики являются последние стихи 6-й и 7-й строфы: «Шлепают солдатики: / раз! два! раз! два!» и «Безобразный карлик / занят делом: // Спускает в ручеек / башмаки: раз! два!». Здесь присутствует не только синтаксическое, но и смысловое членение: «раз!» означает одно действие, а «два!» — другое действие. Прямо эксплицирован ритм, так как он легче всего подчеркивается именно счетными словами.

Сюжет воспринимается как очень динамичный за счет быстрой смены действий и образов, дробного синтаксического членения, частых возвращений к энергичному хорею. И здесь особо обращает на себя внимание единственное отклонение от тактового размера в 8-м четверостишии: «Стремительно обгоняет их красный колпак...». В слове «стремительно» интервал между иктами — 4 слога. Формально увеличение интервала тормозит темп стихотворения, однако, это компенсируется семантикой слова, которая

¹ Цит. по: Блок А.А. Полн. собр. сочинений и писем в 20 т. Т. 2: Стихотворения. Книга вторая (1904—1908). М.: Наука, 1997. С. 732.

поддерживает идею быстрого движения и развития сюжета.

Стихотворение Блока «Обман» — фиксация череды событий, которые воспринимаются как мгновенные. Событием здесь будет появление в поле зрения читателя нового объекта или смена действия, то есть это внетекстовое мгновение. Внутри текста события делятся продолжительное время, о чем на грамматическом уровне говорит большое количество глаголов несовершенного вида. Сюжет состоит, таким образом, из череды «псевдомгновений».

The article considers a way to create illusion of "moments" in the poem "Deception" (1904) by Alexander Blok. It analyzes features of syntax creating the effect of film editing where an event lasts a moment. It describes the effect of the rhythmic organization of the verse on the reader's perception of actions and events in the text. An important aspect is the difference in interpretation of the "hegemony of the moment" among the second generation of Symbolists and the first generation of Symbolists.

Key words: *A. Blok, the poem "Deception", the symbolism, the method of film editing, a moment.*

Об авторе:

ДЕНИСОВА ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВНА — аспирант института филологии СО РАН.

В. В. ШАДУРСКИЙ

СЛУЧАЙ И МГНОВЕНИЕ В ПРОЗЕ МАРКА АЛДАНОВА

В творчестве Марка Алданова мы обнаруживаем три варианта использования мгновения. Во-первых, роковое мгновение, когда неожиданные поступки героев не дают радости, приводят к трагедии; во-вторых, умолчание о роковом мгновении; в-третьих, мгновение, дающее ощущение торжества над миром.

Ключевые слова: случай, мгновение, Марк Алданов.

Мгновение — это модус случайного, неожиданность событий и непредсказуемость переживаний. Но мы обнаружили некую тенденцию, минимум три варианта воплощения мгновения в эпических формах Марка Алданова.

Первый вариант. Мгновение у Алданова чаще всего сопряжено с неожиданными поступками исторических деятелей и вымышленных частных лиц. И эти неожиданные поступки не приносят радости освобождения, торжества подвига. Напротив, пафос подобных сцен трагический или драматический. В романе «Истоки» раскрывается мотив цирка и смертельных трюков, на которое способно человечество. Изображение циркового трюка используется не только как средство обострения действия, оно превращается в символ жизни. Частое упоминание циркового номера становится лейтмотивом всего произведения. Тройное сальто-мортале — это не только трюк, который выполняется на большой высоте, он выполняется с риском для жизни, это опасный отчаянный шаг. Сделать его — мгновение, увидеть его — тоже мгновение. Но последствия — на многие десятилетия, как для одного, так и для многих. В сакральном смысле сальто-мортале превращается в ритуал инициации героя, а потому его неотъемлемая черта — публичность. Свообразным типом людей «тройного сальто-мортале» оказываются одержимые лидеры государств, полководцы, террористы, маньяки и многие злодеи, объединенные чувством, которое испытывает пушкинский Герман в предвкушении жертвы и победы, «трепетавший, как тигр». Такие представители homo sapiens наиболее опасны, вот как отзывается о полководцах персонаж Мамонтов: «Чем они даровитее, тем опаснее. Люди тройного сальто-мортале всегда

даровиты. Самое же худшее в том, что они совершенно необходимые нам люди»¹. Их мгновенные поступки, подчас необдуманные, стихийные, становятся причиной раздора, войны, истребления целых наций. Этот тип мы обнаруживаем в романе «Самоубийство», тетралогии и трилогии Алданова. М.М. Карпович в рецензии на роман «Истоки» очень точно эту особенность соотнес с характером философии истории Алданова. Говоря о пессимистическом настроении Алданова, Карпович связал его отношение к истории с непредсказуемостью поведения людей, с ужасными мгновениями их поступков. Карпович, цитируя Алданова, пишет: «<...> “люди тройного сальто-мортале” — это не только акробат Карло, но и исторические вожди <...> Разница в том, что цирковой акробат приносит в жертву лишь самого себя, а от “тройных сальто-мортале” исторических деятелей могут пострадать миллионы людей — иногда через несколько поколений. В них “истоки” и современных наших бедствий»².

Но мгновение в сюжете алдановского произведения реализуется и по-другому. Вторая возможность — как фигура умолчания, негромкий и скрытый способ проявления рокового мгновения. Так, в романе «Девятое термидора» главный герой, авантюрист Штааль, оказался среди гостей Конвента, на собрании, где должно было произойти историческое событие: прозвучать речь Робеспьера среди якобинцев. Но, удивительным образом, пьяный Штааль не смог увидеть, а точнее — проспал кульминацию события, во время которой было все: и речь вождя, и невозможная драка, и странное убийство Робеспьера. Историческое мгновение оказалось не увиденным и не изображенным. Уже отмечалось, что такими лакунами в повествовании Алданов добивается объективности, когда доподлинно неизвестно, что произошло. Объективность — в том, чтобы одновременно создать эффект присутствия и не наговорить лишнего.

В романе «Пещера» красавица Муся Кременецкая (Клервиль), после многолетнего вождения жертвы своей страсти — демонического химика Брауна, наконец-то получила

¹ Алданов М.А. Истоки // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1991. Т. 5. С. 357.

² Карпович М.М. М. А. Алданов. Истоки. Т. 1—2. Париж, YMCA-Press, 1950 // Новый журнал. 1950. № 24. С. 287.

возможность воплотить свою мечту. Одинокого ученого она заманивает в свой гостиничный номер, напивается с ним и ... Что произошло дальше в номере, читатель может только догадываться. Однако доподлинно известно, что произошло накануне встречи и после нее. Сходящий с ума от одиночества и не востребованности Браун уже задумал план самоубийства, с которого он не свернет. И даже после встречи, после любовной сцены в номере, он не откажется от выполнения своего плана. Однако Муся ни о чем не подозревает, а после странного свидания, напротив, ощутит приступ небывалого счастья и надежды на устроение жизни с возлюбленным. Известие же о смерти Брауна повергает ее в шок, ведь мечта была только что безмятежно воплощена, счастье было полным еще вчера. И только читатель узнает о том, что сходящий с ума Браун даже не заметил Муси. А если и заметил, то ее активность мог воспринять как полет Валькирии. В любом случае роковая страстная сцена оказывается не представленной, кульминация отношений героев не видна, может быть воссоздана лишь в воображении читателя.

Более того, существует и третий способ раскрытия мгновения, когда оно становится самодостаточным и великим событием. Так, в повести «Пуншевая водка» читатель узнает о находящемся в ссылке восьмидесятилетнем фельдмаршале Минихе. Счастье для великого воина и государственного деятеля — быть сопричастным историческим событиям, и чем грандиознее они — переворот, страшный бой, — тем острее восприятие мгновения, переживание счастья. Хотя Миних и не был русским по происхождению, все свое честолюбие и воодушевление, свой воинский и гражданский подвиг, десятилетия жизни — все он посвятил России. Миних каким-то внутренним чувством ощущает грядущие мгновения счастья, но он и по-настоящему заслуживает их, демонстрируя волю и самообладание. Так, после обвинения в государственной измене, приговоренный к четвертованию, он думал, способен ли купить жизнь «ценой какой-то гнусности»: «Но про себя знал твердо: нельзя. Спрашивал себя, почему нельзя, и отвечал после раздумья: честь, долг, суд истории»¹. Перед будущим мгновением он чист, такой

¹ Алданов М.А. Пуншевая водка // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М. : Правда, 1991. Т. 2. С. 480.

человек достоин славы, достоин и спасения. Уже на казни, на секунду у него мелькнула мысль о даровании жизни: «Сердце застучало так, словно еще минута и разорвется»¹. Когда же вышло чудесное помилование, то читатель слышит внутренний голос Миниха: «Всякого чина люди весьма разочарованы смягчением участи <...> Да, они не виноваты, что звери! И я не виноват, что счастлив!..»². Впоследствии, вспоминая свою историю в двадцатилетней сибирской ссылке, граф Миних вспоминает и необъяснимое ощущение, размышляет о роковом и счастливом для него дне. Повествователь дает читателю все подробности размышления: «<...> день этот был днем его высшего торжества над миром. В чем было торжество, он и сам понимал плохо. Помнил еще, что вечером долго думал в крепости о натуре счастья, и были у него странные мысли <...>»³. Такой в высшей степени достойный исторический деятель в мгновения обретения счастья изображен без присущего Алданову пафоса иронии. Он создан для великих дел и действительно необходим государству, чувство же ответственного исторического момента в Минихе развито необыкновенно остро. Уже возвратясь из пельымской ссылки и вновь ощущая атмосферу нового дворцового переворота, он «испытывает необыкновенное, давно забытое, волнение. “Что ежели день настал? Что ежели снова настал день?..”»⁴.

Чем меньше жанр, к которому обращается Алданов, чем меньше возможности для представления мгновений, но тем острее повествование и тем большую сюжетную нагрузку получает мгновение. Моментальная перемена ситуации приводит к изменению пафоса, к обновлению в ощущении сцены и понимании характеров. Но даже современным литературоведением это не всегда воспринимается как достоинство. В том-то все и дело, что автора, претендующего своей мыслью и стилем на место в первом ряду писателей литературы русского зарубежья, можно упрекнуть в попытках заигрывания перед читателем, в использовании детективных приемов сюжетостроения — приемов коммерче-

¹ Алданов М.А. Там же. С. 483.

² Алданов М.А. Там же.

³ Алданов М.А. Там же.

⁴ Алданов М.А. Там же. С. 486.

ской, массовой литературы. Но неожиданности, мгновения, случайности — это категории, которые пронизывают художественные тексты Алданова, то есть это признак высокого уровня. Так, если одна из заключительных книг писателя — книга философских диалогов «Ульмская ночь» — содержит несколько глав о случае, но каких-либо особых слов о мгновении не имеет, то в романе «Истоки» почти 50 раз применены слова «мгновение» и «мгновенно». «Мгновенно» — одно из самых любимых Алдановым обстоятельств, передающих неожиданность.

Таким образом, очевидно, что мгновение как модус случайного в творчестве Марка Алданова реализуется по-разному. Более активно им пользовался автор в произведениях малой формы, преимущественно в художественных текстах, рассказах как средством выстраивания сюжета. Случай и мгновение, как фактор, преобразующий обычный ход вещей, становятся предметом осмысления в эпических текстах средней и крупной формы: в повести «Пуншевая водка», в романах-сериях «Мыслитель» и «Ключ» — «Бегство» — «Пещера». Соответственно, в рассказах мгновение проявляет себя как средство создания обязательных элементов сюжета — завязки, кульминации. В очерках, эссе, повестях, романах мгновение может быть необязательным событием, событием, которое не изображено, но его пропуск, либо умолчание о нем выполняет различные функции: обостряет перипетию, создает лауну для домысливания ситуации.

We observe three tendencies of use of a instant in Aldanov's creative works. First, a fatal instant when unexpected acts of heroes don't give pleasure, lead to the tragedy; secondly, default about a fatal instant; thirdly, the instant giving special happiness: feeling of a celebration over the world.

Keywords: case, instant, Mark Aldanov

Об авторе:

ШАДУРСКИЙ ВЛАДИМИР ВЯЧЕСЛАВОВИЧ, кандидат филологических наук, кафедра русской и зарубежной литературы, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, доцент

А. П. ЛЮСЫЙ

**МГНОВЕННОСОФИЯ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА И
МАРКА АЛДАНОВА**

Для М. Волошина Аполлон — предводитель муз постольку, поскольку он и вождь мгновения, напряжённого времени-вечности, времени-совпадения, времени-обладания — бремени, от которого Мнемосина разрешается в знаке девяти искусствами. Мгновение — явление скорее пространственной логики, «построенной на законах несовместимости двух предметов в одной точке». М. Алданов пытался воссоздать течение мировой истории как равнодействующую бесконечно малых моментов свободы. Таковы полюса русской мгновеннософии.

Ключевые слова: *софизм, бесконечно малые величины, время, пространство, мгновение, дифференциал истории, случай.*

Основным ориентиром в *мгновеннософии* для Максимилиана Волошина и Марка Алданова был Лев Толстой. Третья часть третьего тома романа «Война и мир» начинается с рассуждений о понятии бесконечно малых величин, которые позволяют математике решить известный софизм античной философии, состоящий в том, что бегущий Ахиллес никогда не догонит идущую впереди черепаху.

Парадоксальность этого вывода вытекала из того, что произвольно допускались прерывные единицы движения, тогда как движения и Ахиллеса и черепахи совершались непрерывно. «Новая отрасль математики, достигнув искусства обращаться с бесконечно малыми величинами, и в других более сложных вопросах движения дает ответы на вопросы, казавшиеся неразрешимыми»¹. Такое же обращение к «бесконечно малым величинам» позволяет, по мнению Толстого, понять «законы исторического движения». «Только допустив бесконечно малую единицу для наблюдения — дифференциал истории, то есть однородные влечения людей, и достигнув искусства интегрировать (брать суммы

¹ Толстой Л.Н. Полн. соб. соч. Т. 11. Репринт. воспр. издания 1928 1958. М.: Терра, 1992. С. 266.

этих бесконечно малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории»¹.

Что такое «дифференциал истории» в «Войне и мире»? Это «однородные бесконечно малые элементы, которые руководят массами» и интегрирование которых дает возможность понять законы истории. Важнейшее значение имеет здесь понятие «однородности» влечений.

Концепцию времени Максимилиана Волошина сформулирована в трактатах «Аполлон и мышь», «Ногомедон» и «Магия творчества». Волошинский образ Аполлона, выбрал в себя, помимо собственно аполлоновской, и дионисийскую сущность. Отметим влияние личности Р. Штейнера на этот образ. М. Сабашникова так охарактеризовала Р. Штейнера: «Странное стечение устойчивости и энергической подвижности»². Представляется, что такая, по всей вероятности, разделяемая М. Волошиным характеристика повлияла на волошинский образ Аполлона, вождя времени и повелителя мгновений. Штейнер как человек-мгновение, стал в какой-то мере воплощением Аполлона-Горомедона.

Своеобразным евангелием подлинной религии времени стал трактат М. Волошина «Ногомедон» («Золотое руно». 1909. № 11/12). Ногомедон — один из светоносных ликов бога Аполлона, волошинский «Заратустра мгновений». Однако волошинский Аполлон — это одновременно и Дионис, поглощенный Аполлоном. Волошин делится пониманием, почему бог муз носит имя вождя времени и почему в его свите хоровод Муз переплетен с хороводами мгновений. «Лишь тогда возможным становится деление искусств, когда звездная влага, неподвижно обнимающая миры, недоступные постижению, едкой возмущенная щелочью человеческого

сознания, приходит в движение и разлагается внутри нас на три стихии: прошлое, настоящее и будущее»³.

¹ Там же. С. 269.

² Сабашникова М. Из книги «Зеленая змея» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Советский писатель, 1990. С. 113.

³ Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. Проза 1900-1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы /Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой; сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. К. М. Азадовского,

У Волошина Аполлон — предводитель муз лишь постольку, поскольку он также и Ногмедон — предводитель этого напряжённого времени-вечности, времени-совпадения, времени-обладания — бремени, от которого Мнемосина разрешается в знаке (не всегда в слове) девятью искусствами. В этой точке обнажается архетипическая суть событий, осыпается штукатурка культур и эпох, истлевают карнавальные костюмы индивидуальностей. И вечность проступает во «временах» одномоментно.

Такое чувство времени позволило позже найти «перспективную точку» сотворчества с неодолимым «духом русской истории». Мгновение как всевременная точка пространства предстало М. Волошину Лобным местом посреди весенней слякоти 1917 года (в статье «Россия распятая»). Вскоре после Февральской революции, по рассказу самого Волошина, молния мгновения пронзила времена бессознательной исторической памяти, когда возле Лобного места поэт увидел слепцов, поющих стихи «Голубиной книги». Что-то замкнулось циклически, сошлись концы с концами в восприятии назревающего социального катаклизма. Суть происходящего была схвачена интуитивно в единый миг, но месяцы и годы понадобились для того, чтобы сознательно рефлексировать ниспосланное мгновением видение «текущей современности» — Великой русской революции 1917 года и Гражданской войны.

М. Волошин декларирует отталкивание не только от традиционного отечественного реализма, но и от пространства как такового ради времени, которое, впрочем, вбирается в себя своеобразной пространственно-временной «черной дырой» мгновения, которое он стремится зафиксировать с максимальной, насколько это возможно для метафорического типа познания, точностью.

Несколько ранее в трактате «Макбет зарезал сон!» (переименованном при первой публикации в журнале «Весы» в 11-м номере за 1904 год, по настоянию В. Брюсова, в «Магию творчества»), М. Волошин писал: «Человечество всегда искало выхода из темницы

О. А. Бригадной, З. Д. Давыдова и др. М.: Эллис Лак, 2007. С. 299.

мгновения. Перед ним был только один видимый выход — прошлое. История казалась таким выходом. И она будет им, когда человек войдет в нее сквозь двери своих воспоминаний. В каждом произведении искусства, в каждом старом камне, в каждой тропинке, в каждом животном вспомнить себя — это выход.

Мозг человека — это длинный свиток, на котором записана нестираемыми знаками вся история человечества. Но это только заключительная глава в той книге, которая называется человеческим телом,— глава «о человеке»; но самое тело — это книга «о звере и о звездах».

Наука прошлого века разбирала Розетские камни этой азбуки, но она нашла только несколько букв. Победа над мгновением совершится только тогда, когда человек вспомнит историю человечества и вселенной из себя, прочтет их в своем собственном теле, в безднах своего бессознательного. Нужно, чтобы совершилось непостижимое, чтобы книга прочла самое себя.

Из темницы мгновения есть и другой выход, но над этим выходом тяготеет проклятие. Это проникновение в будущее.

...Неизбежность будущего уничтожает субъективную иллюзию свободы воли, необходимую для жизни, иллюзию, которая для нас реальнее реальности»¹.

Круг размышлений замыкается возвращением к хронотопу взаимодействия российских действительности и литературы, в связи с чем тоже можно вести речь о своего рода экологии эстетического предвидения и предупреждения, в частности, пренебрежения мгновением.

«Русская литература в течение целого столетия вытравляла мечту и требовала изображения действительности, простой действительности, как она есть. На протяжении целого столетия Гоголь и Достоевский одни входили в область мечты. И кто знает, какие ужасы остались не осуществленными благодаря им в начале 80-х годов!

¹ Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 466 467.

Чехов в своем многоликом муравейнике исчерпал всю будничную тоску русской жизни до дна, и она пошла к концу.

Поднимается иная действительность — чудовищная, небывалая, фантастическая, которой не место в реальной жизни потому, что ее место в искусстве.

Начинается возмездие за то, что русская литература оскопила мечту народа»¹.

Заклинание мгновения – обратная сторона заклинания слова.

«Вещая книга прорицаний Сивиллы, - вернемся к “Hogomedon”, - книга заклинаний и числ, книга, в которой записаны судьбы народов, — Словарь моего языка! Как знахарь, властные собирающий травы на ночных полянах, как алхимик, над пылающим горном исследующий души и воли элементов, я, в утерянном Раю языка, ищу древнейших корней, и, сжигая слова в филологических ретортах, я отделяю ту ослабляющую их волю влагу, которой они напитались в книгах, я исследую строение стебля и рисунок цветка и, в мудрых синтаксических сочетаниях, сплетаю из них праздничные венки так, чтобы не только внешняя гармония красок и линий ласкала глаз, но чтобы законченность круга была основана на внутреннем соответствии тех слов, из которых он сплетен.

Так из многих слов я сплетаю венок, нахожу одно имя, чистое и непроизнесенное, и несу его в мир, чтобы узнать, которая из вещей откликнется на него.

Вы же, те, кто видит в слове не живое существо, одаренное сверхчеловеческой волей и сознанием, а лишь мертвый и послушный инструмент, вы не выйдете никогда из границ призрачного, ваши речи останутся только намеками, проклятием вашим станет тупое перебирание словесных клише, истертых и тусклых, как слепая монета, утратившая свою заклинательную силу, и ни одна вещь в целом мире не ответит на ваш призыв тихим и радостным гулом»².

Поймать мгновение – произнести имя: «Надо писать так, чтобы каждая фраза была именем»³.

¹ Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 468 469.

² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. С. 302.

³ Там же. С. 302.

Такая установка помогла опознать «псевдонимы» русской революции: «Великий Петр был первый большевик». Уместно в связи с этим привести высказывание из «Мыслей по поводу Брестского мира» Г. Федотова (как и М. Волошин, увидевшего именно в этом событии роковой смысл): «Мы все еще недооцениваем силы духа, творящего историю. Слово облекается плотью, и самые коренные материальные изменения в быте и в мире могут явиться отражением “словесных” бурь или медленных раскрытий “слова”»¹.

Раскрыв «псевдонимы», М. Волошин в неопубликованной при жизни статье «Россия распятая» ставит диагноз: «Русская революция — это исключительно нервно-религиозное заболевание»². Большевизм как конкретно-историческое явление «под этим углом зрения является нервным разрядом, защитившим Россию от германского завоевания». Смысл революционного синтеза исконных составляющих России заключается в том, что «анархическая свобода совести ей необходима для разрешения тех социально-моральных задач, без ответа на которые погибнет вся европейская культура, империя же ей необходима и как щит, прикрывающий Европу от азиатской угрозы, и как крепкие опорные стены тигля, в котором происходят взрывчатые реакции ее совести, обладающие страшной разрушительной силой»³.

Увидит Волошин в революции и воистину Ахиллесово проявление изначального политического выбора русской духовности («призвания варягов»). «При старом режиме за претным древодом познания добра и зла была политика. Теперь, за время революции пресытившись вкусом этого вождельного плода, мы должны сознаться, что нам не столько нужна свобода политических действий, сколько свобода от политических действий. Это мы показали наглядно, представляя во время революции все более ответственные посты и видные места представителям других

¹ Федотов Г. Судьба и грехи России. СПб.: София, 1991. С. 47.

² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 2. М.: Эллис Лак, 2008. С. 486.

³ Волошин М. А. Там же. С. 490.

рас, государственно связанных с нами, но обладающих иным политическим темпераментом»¹.

Прозревая грядущий Российский Союз Времен, а территориально — «Славию», Волошин завершает автокомментарий своим новым кредо: «Мой единственный идеал — это Град Божий. Но он находится не только за гранью политики и социологии, но даже за гранью времен. Путь к нему — вся крестная, страстная история человечества.

Я не могу иметь политических идеалов потому, что они всегда стремятся к невозможному земному благополучию и комфорту. Я же могу желать своему народу только пути нравственного и прямого, точно соответствующего его исторической всечеловеческой миссии. И забудет ли он вести через монархию, социалистический строй или через капитализм, — все это только различные виды пламени, проходя через которые перегорает и очищается человеческий дух.

Я равно приветствую и революцию, и реакцию, и коммунизм, и самодержавие, так нее как епископ Турский, Святой Јлу, приветствовал Аттилу: «Да будет благословен твой приход, Бич Бога, которому я служу, и не мне останавливать тебя!»

Поэтому я могу быть только глубоко благодарен судьбе, которая удостоила Меня жить, мыслить и писать в эти страшные времена, нами переживаемые»².

Историософские рассуждения М. Алданова разворачиваются в прямой полемике с взглядами А. Толстого: «...как по значению, по последствиям сравнивать цепи причинности каждого из солдат Наполеона с его собственной цепью причинности...»³. Алданов отрицает историческую закономерность, основываясь на силе влияния на исторический процесс личностного начала и случайности. Он отказывается принять исторический фатализм Толстого и его концепцию надличностной причинности событий, опираясь на теорию «личного действия в истории». В основе его исторических воззрений «философия случая», которая направлена

¹ Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 2. М.: Эллис Лак, 2008. С. 490.

² Волошин М. А. Там же. С. 503.

³ Алданов М. А. Ульмская ночь: Философия случая // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Новости, 1996. Т. 6. С. 237.

на укрощение случая, подобно тому, как волошинская философия времени нацелена на приручение мгновения.

Случай у М. Алданова – историоризированный атом времени. По этому поводу он привлекает сформулированный Э. Махом принцип экономии мысли, являющийся, в представлении Алданова, частным случаем *эстетического* подхода к науке: простота одна из форм красивого.

Случай «...есть все, что происходит в мире, его возникновение, создание планеты Земля, появление на ней человечества, его возможное в будущем исчезновение, рождение человека, его смерть, бесконечная совокупность больших, средних, малых явлений, всё, что «по законам природы» происходит во Вселенной, то, что Кант называет совокупностью всех фактов...»¹. Победа Октябрьского переворота (Алданов переходит к конкретным событиям, очевидцем которых ему суждено было стать) оказалась «всемирным сюрпризом», возможным вследствие стечения бесчисленных случайностей, основным из которых стала Первая мировая война, начавшаяся в 1914 г. тоже случайно, из-за своих «европейских Безобразовых», бессознательно направлявших Европу к самоубийству и к торжеству коммунизма»².

Итак, по Алданову, поскольку миром правит Его Величество Случай, в истории бесполезно искать какой-либо смысл и законосообразность. «...Историю человечества можно представить <...> как сознательную или бессознательную, героическую или повседневную, борьбу со случаем»³.

Октябрьский переворот не произошел бы, по мнению Алданова, без Ленина, его индивидуальных качеств, в том числе исключительной природной предрасположенности к единоличной власти: «Ленина ведь могло и не быть. Тогда, вероятно, даже не поднялся бы вопрос об устройстве социальной революции»⁴. Ведь «...в том, почти всеобщем, благодушно-радостном настроении, которое господствовало после Февраля <...> никто <...> не собирался “захватить власть

¹ Алданов М. А. Ульмская ночь: Философия случая // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Новости, 1996. Т. 6. С. 177—178.

² Алданов М. А. Самоубийство // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1991. Т. 6. С. 372.

³ Алданов М. А. Ульмская ночь: Философия случая. С. 178.

⁴ Алданов М. А. Там же. С. 278.

вооружённой рукой» <...> революционеры предпочитали <...> отдохнуть от конспирации, арестов, ссылок...»¹. Лидерам большевиков удалось воспользоваться случаем, сыграв на всеобщей усталости от войны: «Вопреки большевистским теориям, предсказаниям и реляциям об исторической миссии пролетариата, главными участниками революции стали солдаты и матросы, больше не желавшие воевать»².

Историософские взгляды М. Алданова И. В. Макрушина трактует так: «Убежденный фанатик, наделённый необыкновенной волей, решимостью и огромной политической пронизательностью, алдановский Ленин укладывается в “макиавеллиевскую концепцию политического человека”. Вождь большевиков у писателя — политический игрок, одержимый спортивным азартом, для которого смысл существования в достижении высшего предела жизненного напряжения. Его веселит предстоящая «драчка», в узких, красно-золотых, «точно проколотых иголкой» глазах всё больше разгорается зловещий огонёк»³.

В своих романах и философских комментариях к ним писатель продемонстрировал постоянное и всеобъемлющее торжество в истории непостижимого иррационального начала, которое превращает политическую прозорливость исторических деятелей в недомыслие, опровергающего любые расчеты и построения. Такая роковая стихия, обнаруживающая противоречие между истинным значением исторических свершений и их претензией на величие, названа «ирония истории». Она «смеётся» над попытками человека вмешиваться в естественное течение жизни.

Философия истории писателя в духе скептицизма противостоит идее исторического прогресса, подразумевающей поступательное совершенствование человеческого рода. Теория прогресса отрицает христианскую эсхатологию,

¹ Алданов М. А. Самоубийство // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1991. Т. 6. С. 353.

² Алданов М. А. Там же. С. 372.

³ Макрушина И. В. Своеобразие художественной историософии Марка Алданова // *Universum: Филология и искусствоведение* : электрон. научн. журн. 2014. -№ 1 (3). Режим доступа: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/888>. Дата обращения: 10.05.2016. Загл. с экрана.

вместо религиозных надежд «на блаженство в мире ином», настраивая людей на земное счастье в будущем. Историко-софская концепция писателя соответствует научным теориям, считающим случайность самостоятельным началом и фактором развития материального мира. Из современных мыслителей взгляды М. Алданова, как и М. Волошина, сближаются, с одной стороны, с идеями Ричарда Рорти, изложенными в книге «Случайность, ирония, солидарность»¹, с другой – с метафорическим прочтением «текста истории» в книге Хейдена Уайта «Метаистория (Историческое воображение в Европе XIX века)»².

Итак, в полемике с Л.Н. Толстым в осмыслении философских проблем истории, Алданов толстовскому «роевому началу» противопоставляет роль личности в истории, «идее Провидения», как и исторической закономерности — философию случая.

Четко выраженное сознание бесперспективности любой крайности побуждает Алданова выступать против политической нетерпимости и фанатизма, насильственно попирающих живую жизнь. Любые попытки кардинальных перемен неизбежно приобретают тупиковый и катастрофический характер. Писатель показывает бессилие человека перед случайностным потоком истории, тщетность переустройства мироздания, бренность земного как такового. Но жизнь как таковая, оказывающаяся в общебытийной перспективе лишь мгновением, что перекликается с идеями М. Волошина, несёт в себе и высшие земные ценности: свободу, культуру, науку, как и самые простые, необходимые моменты человеческого счастья. Это и определяет её ценность и смысл.

Писатель толкует историю как процесс борьбы со случаем. В условиях релятивно-вероятностного мира долг человечества, нравственно ответственного за всё происходящее на земле, состоит в том, чтобы, используя во благо возможности разума (а не волошинской «мечты»), посылно противо-

¹ Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность. М.: Пирамида, 1986.

² Уайт Х. Метаистория (Историческое воображение в Европе XIX века). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.

стоять проявлениям случая, способным обернуться новыми социальными трагедиями.

Таковы две стороны *мгновеннософии*, метафорической, как у Волошина, и рационалистической, как у Алданова.

Moment-sophia of Maximilian Voloshin and Mark Aldanov

Apollo for Voloshin was the leader of the muses because he is the leader of the moment, a busy time-eternity, time-coincidence, time-of possession — burden, which, Mnemosyne permitted to sign nine arts. The moment the phenomenon is rather a spatial logic, «based on the laws of the incompatibility of the two subjects in one point». M. Aldanov was trying to recreate a period of history as the resultant of the infinitesimal moments of freedom. These are the poles of Russian moment-sophia.

Key words: *sophistry, infinitely small quantities, time, space, moment, the differential of history, case.*

Об авторе

ЛЮСЬИЙ АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ, Центр фундаментальных исследований культуры Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва, старший научный сотрудник, кандидат культурологии; Российский новый университет (РосНОУ), профессор.

Ю.А. БОЙКОВА

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОНЯТИЯ МГНОВЕНИЕ В ЛИРИКЕ
А.Д. ДЕМЕНТЬЕВА

В статье рассматривается понятие «мгновение» как ключевая категория времени, устанавливаются его ядерные характеристики по данным словарей (понятийный слой), рассматриваются особенности мгновения поэтического. На основе практического материала — стихотворений советского и российского поэта А.Д. Дементьева — выявлены дополнительные характеристики данного понятия (периферийный слой). Подобный анализ способствует наиболее глубокому лингвистическому и литературоведческому изучению лирики автора.

Ключевые слова: мгновение, время, темпоральность, мгновение поэтическое, лексема, словообразовательный дериват, визуальные особенности, индивидуально-авторские особенности.

Лови мгновение, пока еще возможно:
Так редко в жизни нашей наступают
Минуты высшего, глубокого значения...
Фр. Шиллер

Мгновение является одним из ключевых проявлений категории времени — категории, к изучению которой обращались ученые в различных сферах знания. В философии, в частности, время трактуется как «фундаментальное понятие человеческого мышления, отображающее изменчивость мира, процессуальный характер его существования, наличие в мире не только «вещей» (объектов, предметов), но и событий»¹, как «форма возникновения, становления, течения, разрушения в мире, а также его самого вместе со всем тем, что к нему относится»². Весомый вклад в развитие рассматриваемой категории внесли и представители гуманитарных наук. Так, по этому вопросу мы находим огромное количе-

¹ Философия: энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004.

² Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко. М.: ИНФРА-М, 2002.

ство работ в рамках отечественного языкознания. Отчасти это обусловлено тем, что «категория времени, или темпоральности (А. Бондарко) в различных своих формах и разновидностях реализуется средствами всех содержательных уровней русской языковой системы»¹.

Следует отметить, что по наблюдениям лингвистов, в русской языковой картине достаточно четко выделяются две модели времени: линейно-историческая и циклическая. Первая понимается «как пространственная категория: временной континуум членится на отрезки, располагаемые в виде определенной последовательности, ряда... Линия времени тянется из прошлого (того, что позади) через настоящее (точка наблюдения) в будущее (вперед). Однако традиционная крестьянская культура в известном смысле ориентирована на циклическое (восточное) переживание времени. Это связано с тем, что жизнь земледельца во многом зависит от ритмов природы, определяется ими («психология земледельца»). Согласно линейной концепции времени — «все течет, все изменяется», согласно циклической концепции времени — «ни что не вечно под луной», «все повторяется». И тот и другой образ времени присутствует в русской культуре»².

В любом языке присутствуют лексемы, обозначающие какие-либо временные отрезки, время суток и т.п. Остановимся на интересующей нас лексеме *мгновение*. В соответствующей статье этимологического словаря находим: «Древнерусское — мгновение. Старославянское — мгновение. «Мгновение» — это отглагольное образование от общеславянского *migati*. В некоторых славянских языках русскому *мг-* соответствует *миг-*, например, в болгарском это слово звучит как «мигновение»³. В русском языке *мгновение* — определитель акта однократного мигания и слова, называющие это действие (исконно отглагольные существительные).

Особую сложность вызывает рассмотрение понятия *мгновение* в лирике. Для подтверждения этого тезиса обратимся

¹ Антология концептов: В 8 т./ Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005. Т. 4. — С. 22.

² Там же.

³ Этимологический словарь русского языка. М.: ЮНВЕС, 2003.

к статье Гастона Башляра «Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое»¹. В начале работы автор сразу оговаривает тот момент, что поэзия — это «воплощение самой одновременности, когда даже разорваннейшее бытие обретает цельность»². В первую очередь она стремится к обезоруживанию слов, к «умолчанию» прозы и в целом всего того, что намекает на какую-либо мысль. Именно из этой семантической лакуны, по мнению автора, и возникает поэтическое мгновение. Именно для того, чтобы данное мгновение получилось сложным, способным разом вместить бесчисленные одновременности, поэт отходит от линейной непрерывности времени. Таким образом получается, что в поэтических строках присутствует обездвиженное, немерное время, которое Гастон Башляр предлагает назвать вертикальным, в оппозицию времени, текущего горизонтально; мгновение в лирике, тем самым, приобретает метафизическую перспективу.

Постепенно автор приходит к выводу, что мгновение поэтическое комплексно и многогранно. Поэты, отвергая время горизонтальное и открывая время вертикальное, стремятся раскрыть и развернуть мгновение в своих стихах. В целом, как указывает Г. Башляр, поэзия «уже не интересуется тем, что дробит и растворяет, — временем, рассеивающим эхо. Она ищет мгновение. Она нуждается только в мгновении. Она творит мгновение. Вне мгновения существуют только проза и песня. И только в вертикальном времени остановленного мгновения поэзия обретает свою особую энергию»³.

Понятие *мгновение/миг* из множества всех категорий времени является одними самых частотных в лирике Андрея Дмитриевича Дементьева (род. 1928 г.) — советского и российского поэта, лауреата государственной премии СССР, заслуженного деятеля искусств РФ. Родился он в г. Калинин

¹ Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое. 1939 // Цифровая библиотека по философии. — Электронные дан. Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000337/>. Дата обращения: 20.03.2016.

² Там же.

³ Там же.

(ныне Тверь), в 1952 году окончил Литературный институт им. А.М. Горького. В 1972 году Дементьев становится сначала заместителем главного редактора, а затем и главным редактором журнала «Юность», где в разные годы опубликовал произведения А. Алексина, Е. Евтушенко, Ю. Полякова, Л. Филатова, В. Аксенова В. Войновича и других известных авторов.

Несколько лет А. Дементьев был председателем Государственной экзаменационной комиссии в Литературном институте. В качестве руководителя принимал участие во Всесоюзном совещании молодых писателей. С 1981 по 1991 год А.Д. Дементьев являлся секретарем Правления Союза писателей СССР, затем стал сопредседателем Содружества Союзов писателей, председателем общественно-редакционного Совета «Литературной газеты». В настоящее время является автором нескольких десятков книг стихов.

В данной статье мы ответим на вопрос: какие узуальные и индивидуально авторские признаки приобретает понятие *мгновение/миг* в лирике А. Дементьева.

Для начала обратимся к толковым словарям. В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой находим: «Мгновение — очень короткий промежуток времени, момент, миг»¹.

В Толковом словаре Д.Н. Ушакова *мгновение* обозначается как «кратчайший промежуток времени, миг, момент»².

Сразу несколько дефиниций этого понятия мы находим в Малом академическом словаре: «Очень короткий промежуток времени, миг, момент... Какой-л. определенный короткий промежуток, отрезок времени. *Я помню чудное мгновение. Передо мной явилась ты, Как мимолетное виденье. Пушкин...* Вообще о времени. *Отравлены его последние мгновенья Коварным шепотом насмешливых невежд. Лермонтов, Смерть Поэта*»³.

¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — 4-е изд., доп. — М.: Азбуковник, 1997.

² Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Ред. Д.Н. Ушаков. Изд. изм. и испр. — М.: Астрель, 2001.

³ Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

В целом, мы можем резюмировать, что *мгновение* в большинстве своем определяется как кратчайший (или очень короткий) отрезок (промежуток) времени, момент.

Прочитав стихотворения А.Д. Дементьева, мы установили, что данное понятие приобретает у поэта как узуальные, так и индивидуально-авторские особенности. Сразу отметим, оно ярко репрезентируется в любовной лирике. При этом мгновение часто приобретает характер длительности и растянутости, практически всегда оно стремится развернуться и раскрыться.

Лексема *миг* приобретает эпитет *нежный*. При этом рассматриваемая она входит в состав сравнительного оборота:

Твои ладони так нежны,
Как нежен миг прикосновенья¹.
(«Ты родилась в конце весны...»)

Существительное *мгновение* имеет эпитет «бессмертное». В Толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой лексема *бессмертный* обозначает «1. Не подверженный смерти, живущий вечно... 2. Остающийся навсегда в памяти людей (высок.)...»². Следовательно, рассмотренное словосочетание образовано с помощью двух взаимоисключающих понятий времени *мгновение* и *вечность* и становится оксюмороном. В таком случае данная лексема приобретает индивидуально-авторские признаки. По мнению А. Дементьева, некоторые моменты времени не способны кануть в лету. В частности, это полное единение душ двух влюбленных и одновременно их духовное единение с природой:

Бессмертное мгновенье.
Соединенье душ, рожденье дня.
И волны бьют,
Отсчитывая время,
Которое несётся сквозь меня³. («Когда восходит солнце...»)

¹ Дементьев А.Д. Избранное. М.: Эксмо, 2008. С. 185.

² Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка.

³ Дементьев А.Д. Рожденье дня: Книга стихов. Москва: Современник, 1978. С. 76.

В стихотворении «Подсолнух» (1955) *миг* уже становится тревожным, причем не только для комбайнера, срезающего рожь в поле, но и для...растения подсолнуха, который становится лирическим субъектом стихотворения и который вот-вот может быть уничтожен комбайном:

Он [подсолнух] знать не знал, что в этот миг тревожный
Водитель вспомнил, придержав штурвал,
Как год назад...
Он поле это рожью засеивал¹.

В другом стихотворении слово *миг* приобретает зависимое слово «торжества» и образует словосочетание со связью управление:

Всепоглощающая страсть
...Не даст ни вознестись,
Ни пасть
В миг торжества
И в час печали². («Свое томление любви...»)

В этих строках автор подчеркивает, что человеку, как правило, суждено пребывать в состоянии полного успеха, душевного удовлетворения лишь на мгновение, в то время как состояние грусти или любого другого негативного состояния нам суждено переживать намного дольше. В этом же стихотворении мы находим еще одно употребление слова *миг*, также образующее словосочетание со связью управление: «признаний миг». В данном контексте, конечно же, лексема уже приобретает значение не момента, а определенного короткого промежутка времени.

В лирике А. Дементьева *миг* также приобретает понятие длительности, причем длительности неопределенной: «На какой-то миг поверив, // Что ты вновь придешь ко мне»³. Время в этих строках из горизонтального превращается в строго вертикальное. Можно сказать, что в этом случае миг, с одной стороны, вместил в себя воспоминания лирического героя об отношениях со своей возлюбленной, имеющих ме-

¹ Дементьев А.Д. Избранное. С. 190.

² Там же. С. 198.

³ Там же. С. 228.

сто в прошлом, с другой стороны — способных потенциально возродиться в будущем.

Ты придешь и скажешь:

—Здравствуй!

—Не забыла? — я спрошу¹.

(«Здравствуй, наш венчальный город!»)

В стихотворении «Мой хлеб» (1965) мы находим наречие «вмиг», производное от соответствующего существительного. На этот раз оно употреблено относительно книг, которые помогали лирическому герою за одно мгновение забыть о днях войны, голоде, которые при погружении в чтение начинали казаться сном.

Еще одно наречие — *на миг* — в поэзии А. Дементьева приобретает контекстный антоним *надолго*:

О, сколько же было встреч

И с бедами, и со счастьем.

То надолго, то на миг...². («Я разных людей встречал...»)

В еще одном стихотворении военной тематики — «Утро Победы в Калинин» (1973) — мы находим словообразовательный дериват *мгновенно*, являющийся наречием образа действия: «Весть о Победе разнеслась мгновенно...//<...>//Оркестр Академии военной // Ее по шумным улицам понес»³.

Из этих строк можно сделать вывод, что, по мнению автора, антонимичные понятия «беда» и «счастье» не имеют категорию вечности, а способны приобретать только временный характер.

В стихотворении «Жизнь моя — то долги, то потери...» (2004) лирический герой автора утверждает, что вся наша жизнь расписана свыше. По его мнению, мы должны быть в ответе за каждое свое мгновение, прожитое на Земле, и уметь ценить его. Каждый миг может стать важным для нас. «На счету каждый миг, каждый час»⁴, — утверждает автор.

¹ Там же.

² Там же. С. 60.

³ Там же. С. 19.

⁴ Там же.

Также в творчестве А. Дементьева мы находим стихотворение «Прекрасный миг» (1981), в котором рассматриваемое понятие становится сверхсловной единицей. Более того, понятия *миг/мгновение* репрезентируются и в самом тексте. Лирический герой призывает нас в период грусти или обиды обращаться к своему прошлому, к его самым счастливым, волнительным, а, может быть, наоборот, к самым спокойным моментам. Это, по мнению автора, поспособствует, пускай не абсолютно, но временному утиханию горя, обиды и т.п. И тогда:

Вы себе признаетесь...:

«Боже мой, как счастливо я прожил

Некие мгновенья и года...»¹. («Прекрасный миг»)

Здесь существительное «мгновенья» вступает в связь согласование с неопределённым местоимением «некие». Автор уверен, что в прошлом, особенно в юности, у каждого из нас было немало радостных мгновений. Именно в былом лирический герой Дементьева находит спасение для своего сердца и благодаря ему запасается духовными силами. В заключительных строчках стихотворения мы находим существительное *миг*; автор резюмирует все вышесказанное. И если в протяжении большей части стихотворения временная категория «миг» рассматривалась через призму прошлого, то в финальных строчках она проецируется уже на будущее, тем самым автор даёт нам, читателям, своеобразное наставление:

Когда жизнь — как молчаливый крик,

Вспомните о чём-нибудь прекрасном,

Вновь переживите этот миг². («Прекрасный миг»)

Таким образом, рассмотренная временная категория «мгновение» становится в лирике А.Д. Дементьева достаточно значимой: мгновение репрезентируется не только как кратчайший промежуток времени, но и в отдельных случаях приобретает значение длительности. И практически всегда оно стремится развернуться и раскрыться.

¹ Там же. С. 60.

² Там же.

Часто понятие имеет при себе авторские эпитеты: *нежный, тревожный, прекрасный*. Репрезентируется данное понятие и в рамках такого тропа, как оксюморон (*бесмертный миг*). Следует также отметить, что для лирики А. Дементьева характерна репрезентация рассматриваемого понятия и сверхсловной единицей — названием стихотворения: «Прекрасный миг». В текстах имеют место и словообразовательные дериваты: *вмиг, на миг, мгновенно*.

В целом, рассмотренное временное понятие в лирике Дементьева несет в себе большую смысловую нагрузку: в текстах автора *мгновение/миг* часто репрезентируется в прошлом и сосредотачивает в себе самые сильные положительные эмоции, при этом оно часто приобретает характер длительности и способно легко перемещаться во временном континууме. При этом каждое мгновение, по мнению поэта, может стать для нас ключевым и важным.

This article discusses the concept of "instant" as the key category of time, sets its nuclear characteristics according to the dictionaries (notional layer), the features of the poetic instant. On the basis of the practical material –the poems by the Soviet and Russian poet A.D. Dementiev — identified additional features of this concept (peripheral layer). This analysis contributes the most profound linguistic and literary study of the author's lyrics.

Key words: *instant, time, temporality, the poetic instant, the derivation derivative, the usual features, the individual author's features.*

Об авторе:

БОЙКОВА ЮЛИЯ АНДРЕЕВНА — магистр филологии, ньюсмейкер радиостанции «Серебряный Дождь Тверь».

Т. А. ШАПОВАЛОВА, М. Н. КОКАРЕВИЧ
МГНОВЕНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ИДЕАЛА

Мгновение рассматривается в статье как самоценное явление эстетического порядка, как форма снятия противоречий, обусловленных дискретностью человеческой реальности. Мгновение хранит в свернутом виде опыт предшествующих и синтезирует модели последующих актов восприятия и переживаний. Как целостный образ реальности, данной в восприятии, эмоции и чувстве и в той или иной степени отрефлексированный, мгновение является значимым компонентом синтеза мировоззрения и может существенно содержательно варьировать в зависимости от психологических особенностей субъекта и его культурной принадлежности.

Ключевые слова: мгновение, созерцание, метафора, текст.

В философии и психологии много направлений, рассматривающих мгновение с различных позиций и в различных аспектах. Если дистанцироваться от сверхзадачи реконструкции «мгновения вообще» и обратиться к анализу конкретных мгновений, запечатленных, например, в произведениях кино, живописи или литературы, то, несомненно, удастся избежать противоречий того рода, которые неизбежно возникают при попытках совмещения временной логики с психическими фактами индивидуально окрашенного живого восприятия, мгновения как переживания.

Применение методов текстового анализа к «запечатленным мгновениям», на наш взгляд, оказывается достаточно продуктивным в нескольких отношениях. Хотя «запечатленное мгновение», которое мы безошибочно распознаем в тексте, есть мгновение уже отрефлексированное, лишенное непосредственности, оно содержит интенцию описания соответствующего опыта в опоре на художественные средства, в определенной степени этому опыту релевантные. Художественные средства описания здесь соотносятся с эстетическим содержанием мгновения, которое, на наш взгляд, составляет его суть.

Во-вторых, мы в принципе не располагаем иными методами, кроме описательных, для передачи чувства полноты и исполненности бытия, в которых являет себя мгновение. И, как любое описание, но и не более чем любое другое, описание мгновения производно по отношению к психическим фактам, к мгновению, данному в переживании.

Далее, необходимо принять во внимание структурное сходство мгновения в жизни и в искусстве. В обоих случаях мгновение, назовем его «точкой» (безразлично, «собственно точкой» или «кратким интервалом»), соотносится с некими временными интервалами, предшествовавшими мгновению и следующими за ним. Что касается реальной жизни, то очевидно, но отнюдь не просто, как показал А. Бергсон¹, мгновение соотносится с прошлым и будущим. В искусстве роль «до» и «после», и также непросто, образом, играет текст в целом и культурно-исторический контекст.

Сказанное не является открытием для литературоведческого или искусствоведческого анализа, но, если принять во внимание идеи А. Бергсона о соотношении точечных событий (мгновений) с прошлым и будущим, открывается новая исследовательская перспектива. Она связана с возможностями обобщений за рамками идиостиля конкретного автора, обобщений относительно стилистики и поэтики текста.

Первое соображение касается природы запечатленного мгновения. Нет сомнений, что это описание, а не нарратив, причем, вне зависимости от родовидовой или жанровой принадлежности произведения, как если бы нечто воспринятое было запечатлено в памяти, а затем вновь воспроизведено визуальными средствами в соответствии с имеющимся вербальным описанием. Подтверждение этого тезиса возможно для произведений живописи, в том числе, исторической и батальной, а также для фотографии, но мы ограничимся иллюстрациями из области кино и литературы. По определению кино – подвижное изображение, серия сменяющих друг друга картинок, и если монтаж поддерживает, или синтезирует, нарратив, то в немалой степени благодаря узловым «остановкам» сюжета.

¹ Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон. [Пер. с фр.]. М.: РОССПЭН, 2010.

Остановка не обязательно предъявляет неподвижный кадр, она может быть довольно продолжительной демонстрацией серии кадров, образующих специфический «локус любования» внутри киноповествования, выделенный благодаря ощущаемому сбою темпоральности. Скорее это, а не отдельный кадр, и есть «мгновение» в кино. Удивительным образом эти «мгновения» представляют собой длинноты, и именно их содержание в соотнесенности с раскрывающим его визуальным рядом способствует узнаваемости режиссерского стиля. Понятие «божественных длиннот», употребленное когда-то по отношению к музыке Р. Шуберта, мы можем использовать в отношении роскошных по своей живописности статичных эпизодов Ф. Феллини, Б. Бертолуччи, И. Бергмана, А. Тарковского, А. Германа или А. Сокурова.

Что предлагают нам длинноты в кино? В кадре прежде и чаще всего лицо. Также пейзаж, или даже деталь интерьера, но всегда ассоциированные с определенной личностью и лицом. Экспозиция лица с ассоциированными деталями окружающей действительности, выполняющими роль активного фона, представляет собой проекцию внутреннего во внешнее. Этот ностальгический образ близок автору и всегда неслучаен, является результатом тщательнейшего отбора, выбора и компоновки – композиции¹.

Идеальное это «Я» или мифологизированное, архетип ли матери или отца под личиной Другого, Рай ли в образе *hortus conclusus*, запечатленное мгновение репрезентирует нечто специфичное по форме и содержанию, но универсальное по своим функциям относительного произведения как целого.

Приятие или неприятие нами творчества того или иного режиссера находится в определенной зависимости от степени близости или чуждости для зрителя конкретики авторского ностальгического образа, сфокусированного в мгновении. Режиссеры зачастую склонны задействовать в своих лентах одних и тех же актеров, воспроизводить один и тот же типаж. Стилистика запечатленного мгновения (план, ос-

¹ Арнхейм Р. Блеск и нищета фотографа // Новые очерки по психологии искусства: пер. с англ. / Р. Арнхейм. М.: Прометей, 1994. Режим доступа: <http://psy-creation.pp.net.ua/load/19-1-0-12>. Дата обращения: 30.03.2016.

вещении и др.) также узнаваема, что позволяет зрителю идентифицировать автора по отдельным фрагментам. Это происходит, в первую очередь, благодаря тому, что кинорежиссеры сами придают серьезное значение художественной отделке «мгновений» – довольно статичных эпизодов, напрямую как будто не связанных с линией повествования¹, но создающих «атмосферу», позволяющих не только присутствию, внешности, жестам, позе, мимике, голосу актера служить выражением его внутреннего мира, но как бы самому миру со всеми наполняющими его вещами, как если бы мир мог рефлексировать, отвечать движениям человеческой души.

По отношению к произведению как целому мгновение служит кульминацией, локальной или общей. А. Бергсон довольно резко высказывался обобщенности человеческого ума, который не выносит напряжения чистой длительности и неизбежно связывает мгновение здесь-и-сейчас с событиями прошлого или грядущего. При этом оказывается («кажется»), что мгновение замыкает или предвосхищает события в нарушение действительных причинно-следственных связей. То, что А. Бергсон считал недостатком человеческого восприятия времени, в художественном творчестве является часто используемым, эффектными эффективным приемом, позволяющим автору замкнуть содержание произведения на определенной идее, а также придать произведению целостность в опоре на повторяемость определенного мотива или составляющих его элементов.

В кульминации произведения, которая не обязательно приходится на точку золотого сечения, а может быть сдвинута (например, к началу), мотив звучит во всей полноте, а далее прорастает в ткань повествования, дробится и варьируется. Яркой иллюстрацией может служить пролог к замечательной книге В. Катаева «Алмазный мой венец». Вот оно, мгновение – момент принятия решения, заораживающий автора своей красотой:

¹ Явной повествовательной линии может и не быть, как, например, в знаменитом «8 1/2» Ф. Феллини, представляющем собой нанизывание «мгновений» согласно причудливой логике воспоминания.

«Прелестная сцена: готовясь к решительному свиданию с самозванцем, Марина¹ советуется со своей горничной Рузей, какие надеть драгоценности. «Ну что ж? Готово ли? Нельзя ли поспешить?» – «Позвольте, наперед решите выбор трудный: что вы наденете, жемчужную ли нить иль полумесяц изумрудный?» – «Алмазный мой венец». <...>

Отвергнута жемчужная нить, отвергнут изумрудный полумесяц. Всего не наденешь. Гений должен уметь ограничивать себя, а главное, уметь выбирать. Выбор – это душа поэзии.»².

Далее – серия литературных портретов близких сердцу автора людей – великих поэтов, уподобляемых алмазам диадемы. Таким образом, мгновение здесь – метафора, задающая композиционную рамку целого повествования и устанавливающая оценочную (этическую и эстетическую) шкалу.

Примеры другого рода, – в творчестве В. Набокова. Зачастую у В. Набокова не только характер героя, но вся его судьба свернута до «мгновения расстановки»: симметрия солнечных пятен на полу, образующих подобие шахматной доски («Защита Лужина»), тень, замедлившая последовать за хозяином как символ неправдоподобия бытия, или бесчисленные искаженные голограммы нелюдей («Приглашение на казнь»), головокружительное двойничество (сложная симметрия) персонажей, образующих пары герой – антигерой («Камера обскура», «Лолита») и т.д. В романах В. Набокова судьбоносное для героя мгновение бесконечно повторяется в различных вариантах, вплоть до фантазмагорических и кошмарных, путь истины лежит через узнавание себя и своей судьбы, но не всем дано пройти «стадию зеркала».

В «Зеркале» А. Тарковского центральный женский образ переживает серьезные сущностные и временные трансформации – сестра / дочь – возлюбленная / жена – мать и достигает вершины в мгновении торжественного тождества, основой которого становится тонкое сходство лица актрисы

¹ *Марина Мнишек*. В. Катаев приводит не вошедший в окончательную редакцию фрагмент рукописи «Бориса Годунова» А.С. Пушкина.

² Катаев В. Алмазный мой венец. М.: Сов. писатель, 1979.– Режим доступа: http://imwerden.de/pdf/kataev_almazny_moj_venec.pdf. Дата обращения: 30.03.2016.

Маргариты Тереховой и Джиневры деи Бенчи кисти Леонардо да Винчи: такова визуальная метафора Вечной Женственности.

Примеры можно умножать, но перед нами не стоит цель создания реестра или типологии мгновений. Идея в другом: если ретроспективность мышления как ограниченность способности восприятия чистой длительности и есть недостаток, то не только естественный для человека, но представляющий собой основание мышления – такого, какое присуще человеку. Сознание, рефлексия нуждаются в остановках. Предельными моментами бытия являются рождение и смерть. Философы экзистенциального направления правомерно уделяли особое внимание смерти и экзистенциалам страха, вины, заботы и др., в которых человек заступает к смерти и, вместе с тем, продвигается на пути (само)познания.

Явная и преобладающая негативная окрашенность названных и других экзистенциалов стала предметом критики уже в рамках самого экзистенциализма. Мы намеренно сосредоточились на экзистенциалах эстетического порядка, к которым относим репрезентируемое мгновением чувство полноты и исполненности бытия. Конкретно-образные его реализации могут значительно варьировать в зависимости от авторства, жанра и проч.

С точки зрения функциональной можно утверждать, что за мгновением закреплён ряд композиционных функций. Но также (и прежде всего) мгновение воплощает некий идеал и является суперметафорой – играет по отношению к произведению как целому роль абсолютного знака, по отношению к которому устанавливается идентичность значимого. В качестве «целого» в реальности выступает вся жизнь человека; её целостность задаётся не только незыблемостью границ (рождение – смерть), но также повседневными истинными или мнимыми тождествами, истинными или ложными узнаваниями.

Ф. Ницше возобновил тревожащую воображение человечества с древних времён тему Вечного Возвращения¹, создал собственную мифологию и неповторимые образы. Ори-

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 5-327.

гинальное развитие тема получила у М. Элиаде, ядром персонального мифа которого является воспоминание о волшебном мгновении, пережитом в детстве – галлюцинаторном образе пребывания в сердцевине огромной прозрачной зеленой виноградины¹. Итак, мгновение – это то в памяти, что может противостоять забвению и смерти, но память коварна и лишь изредка выплескивает образ в первозданной чистоте, «лицо Альбертины» ускользает при произвольном усилии, размывается.

Неудовлетворенность А. Бергсона литературой потока сознания, в частности, экспериментами Дж. Джойса, на наш взгляд, высвечивает противоречие в основе концепции длительности. А. Бергсон призывал культивировать способность к восприятию чистой длительности, но не являлось ли бы такое восприятие, будь оно вообще возможным, чем-то, противостоящим сознанию или даже исключаящим его? Напротив, мгновение, представляющее собой совершенно особый опыт восприятия действительности как целостности, реально. Ядром этого восприятия является созерцание – не философское умозрение, но созерцание как собирающий реальность взгляд, предпосылаемый актам сознания-речи².

The instant is considered as the self-sufficient esthetic phenomenon, as a form of elimination of contradictions caused by discrete character of human reality. The instant keeps the experience of previous acts of perception and experiences in compressed form, and synthesizes the model of subsequent perceptions. The instant is a complete image of the reality given in perception, emotion and feeling. It is also significant component of synthesis of ideology and can substantially vary significantly depending on psychological features of the person and cultural identity.

Key words: *Instant, meditation, metaphor, text*

¹ Элиаде М. Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом Анри-Роке: пер. с фр. // Иностр. лит. 1999. № 4. Режим доступа: <http://geum.ru/next/art-101422.php>. Дата обращения: 30.03.2016.

² Шаповалова Т.А. Мистерия взгляда: проблема созерцания в философии М. Хайдеггера // Известия Томского политехнического университета. 2011. Т. 319, № 6. С. 93-99.

Об авторах

ШАПОВАЛОВА ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА, кандидат философских наук, ФГБОУ ВО «Томский государственный архитектурно-строительный университет» (ТГАСУ), кафедра философии ТГАСУ, доцент

КОКАРЕВИЧ МАРИЯ НИКОЛАЕВНА, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Томский государственный архитектурно-строительный университет» (ТГАСУ), кафедра философии ТГАСУ, зав. кафедрой

«ЧУДНЫЕ МГНОВЕНИЯ» МАКСИМА БОГДАНОВИЧА

Основа эстетического кредо Богдановича – «спокойная дума». Поэтому мгновение для него – это переключение в прошлое, то есть, воспоминание. Мгновение как «лирический ход» обнаруживается в стихотворениях Богдановича о поэзии и творчестве, о природе, о любви. В статье анализируется стихотворный рассказ «Вероника», а также стихотворения «С.Е. Полуяну», «Звезда Венера», «Вот и ночь», «Плакало лето...».

Ключевые слова: Максим Богданович, белорусский поэт, мгновение, природа, любовь, творчество.

В предисловии к сборнику стихотворений Максима Богдановича известный белорусский ученый О.А. Лойко писал: «В истории почти каждой национальной поэзии есть поэты, жизнь которых, как легенда, имена, как символы таланта, искренности, самопожертвования. У русского народа – это Михаил Лермонтов, Сергей Есенин, у литовцев – Юлюс Янонис, у болгар – Христо Ботев, у венгров – Шандор Петефи. У белорусов – Максим Богданович... Как метеоры мелькнули они на небосклоне поэзии, но то, что успели сделать, осталось в людской памяти – в памяти родного народа и всего человечества»¹.

25 лет земной жизни для человека – воистину мгновение, сравнимое с пролетом метеора или падающей звезды. Столько лет прожил Максим Богданович. Не случайно, размышляя о скоротечности жизни, он описывал ночное небо. В стихотворении «Тихий вечер...» лирический герой наблюдает, как «знічка» (падающая звезда) катится огнистой слезой; в другом стихотворении через мотив плача угасающей звезды воплощаются драматические переживания поэта:

Вось І ноч. Нада мной заліліся слязамі нябёсы,
Смагаа цягне расуўся сухая і пыльная глеба;
Раскрываюцца краскі начныя, як выпадуць росы,
Раскрываецца сэрца маё пад слязінкамі неба.

¹ Лойка А.А. Лірыка Макіма Багдановіча. // Максім Багдановіч. Маладзёк. Мінск, 1968. С. 7

І не высказаць мне, як у частой я нопаця плела,
Як даверчыва, шчырагарачыя словы шаптала;
Але сіняе неба, пачуўшы іх, з мрочна цямнела,
І сляза пакацілася ў хмарах і ў цемень упала (с. 232).

В стихотворении, посвященном памяти друга Сергея Полуяна (белорусского публициста и прозаика, умершего в 20 лет), будто бы предугадывая собственную трагическую судьбу, Богданович проникновенно говорит о короткой, но яркой творческой жизни, подобной мгновению падающей звезды:

Глянё, як зоркаў цемніаціць,
Усіх чаруючы светлам сваім,
Быццам змей залатызіхаціць
І стухаеў небе глухім.

Але ўспомніць яшчэ зорку свет,
Бо ў сэрцах гарыць яе след.
Так свабодна, так ярка пражыць –
Лепшай долі няма на зямлі.

Усё кругом на *мамент* асвятціць
І пагаснуць у цёмнай мгі.
Усё знікае, праходзіць, як дым,
Светлы ж след будзе вечна жывым (с.104).

Максима Богдановича называют поэтом «спокойной думы». О.А. Лойко писал: «Как бы на поверхности стихов Богдановича ни бурлили чувства – боль, ненависть, гнев, страдание, умиление, любовь или радость, – они возникали из плоти «спокойной думы», ею уже осмысленные и скоррелированные. Слияние чувства и мысли где-то в самых истоках творческого процесса – вот что такое изначально «спокойная дума» у Богдановича. Затем уже эта «спокойная дума» становилась у него спокойствием размышления над формой, над выбором соответствующих ритмов, интонаций, слов и звуков. Мгновенного тут не было: рациональный расчет, заданность руководили работой, которая вознаграждалась красотой формы. Но тот «холодный» расчет почти никогда не заслонял «теплоты» чувствительного – первоосновы в поэзии. Наоборот, он круто повышал эмоциональную силу воздействия стихов поэта, и это потому, что «спокойная дума» Богдановича, раскрывая его чувства,

очень тонко понимала склад человеческой природы вообще. Это понимание ставило задачи, задачи определял труд. Размышление, назначавшее задачи, напористая, скрупулезная работа, которая их разрешает, – вот одна из первостепенных неизменных и неразменных основ поэзии Богдановича»¹.

«Спокойная дума», таким образом, – основа эстетического кредо Богдановича, которое он декларировал в стихотворении «Песняру»:

Трэба з сталікаваць, гартаваць гібківерш,
Абрабiць яго трэба з цярпеннем.
Як ударыш ты ім, – ён, як звон, зазвініць,
Брызнуць іскры з халодных каменяў (с. 126).

То есть, ситуация мгновения как сиюминутного творческого вдохновения, наваждения, наития, озарения у Богдановича-поэта напрямую ни экспансивно, ни осмысленно не отражена. Ни в одном стихотворении он не использовал слово «мгновение» (на белорусском языке – «імгненне»). Но синонимические варианты – «момант» («момент»), «міг», «малы час», «час жаданы» («желанный час») – и их семантические эквиваленты-наречия – «адразу» («сразу», «тотчас»), «ураз» («враз»), «раптам» («вдруг»), «вось» («вот») – хоть и редко, но встречаются в роли сюжетообразующих и композиционных компонентов его произведений.

«Мгновение» как «лирический ход» обнаруживается в стихотворениях Богдановича, когда он размышляет о поэзии и творчестве, или воспевает природу, или погружается в интимное переживание. Каждое состояние творческого волнения для него сравни «чудному мгновению», но мгновение это всплывает как воспоминание из прошлого, будь то момент поэтического вдохновения, миг умиротворенного любования красотой природы или внезапное чувство счастливой влюбленности, потому что он «больной», «бескрылый» поэт, сознающий, что вся красота этого мира для него – «чудное мгновение». Поэтому «мгновение» для Богдановича – это переключение в прошлое, то есть, воспоминание, когда:

Сэрца беднае заб'ецца,
І адразу ў імпрачнецца,

¹ Лойка А.А. Максім Багдановіч. Мінск, 1966. С. 138.

І адразу скальхнецца
Усё, што згінула даўно (с. 69).

Опозитизированное А.С. Пушкиным «чудное мгновение» (кстати, тоже как воспоминание, предшествующее последующей встрече: «Я *помню* чудное мгновенье...») Богданович воспроизвел в стихотворном рассказе «Вероника»:

Я на душы ўражлівай маю
Жыцця мінула гапячаць:
Схачу свой вольны верш пачаць –
І ўраз пра прошлае згадаю... (с. 147).

Юношеская влюбленность лирического героя подвигла его на интимное объяснение в стихах:

І толькі ўжо тады я ўгледзеў,
Штопоруч, як цвято клясны,
Узрасла ў красе сваёй вясны
Дачка самотная суседзяў.
І – помню я – тадыжа ўперш
З маёй душы палі ўся верш.
Ён там кіпеў струёй жывою,
Празхолад мыслі парацякаў
І ў цвёрдых формах застываў,
Як воск гарачы пад вадою... (с. 150).

«Чудное мгновение» явления женской красоты, как и в знаменитом пушкинском стихотворении, оказалось «мимо-летным видением». Но, как и у Пушкина, она – Вероника – вновь воскресла как «вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь», только иная красота впечатлила лирического героя Богдановича – красота мадонны:

О, як прыгожа-дзіўны ты,
Двойной красы аблік ядыны!
Ажыў у ім твой вечны цэль,
Мадонн тварыцель, Рафаэль!

...У сэрцы хораша было,
Там запалілася цяпло.
Дасюль яшчэ яно пылае;
Здаецца ўмёрла, але ўраз
Праб'ецца зноў, І пройшлы час
Прадзім у згадках праступае... (с. 152).

Любовь в стихотворениях Богдановича опозитизирована в воспоминаниях о встрече, которая неизбежно обречена на расставание. В романсе «Зорка Венера» нет угасающих «знічак», наоборот, звезда сияет для влюбленных вечно. Мгновению встречи сопутствовал восход Венеры на ночном небе:

Помніш, калі я спаткаўся з табою,
Зорка Венера ўзышла (с. 77).

Но момент встречи не стал пронзительным озарением для лирического героя, а только предчувствием любви:

Ціім каханнем к табе разгарацца
З гэтай пары я пачаў (с. 77).

Только в воспоминаниях о встречах и расставаниях интимная лирика Богдановича запечатывает мгновение, которому суждено иной раз воскреснуть в памяти:

Глянь іншы разяе, – у растанні
Там з ёй зліём мы пагляды свае...
Кааб хоць *намiг* уваскрэсла каханне,
Глянь іншы разнаяе... (с. 78).

Поэт «спокойной думы» Максим Богданович вдруг взрывался эмоциями в лирических пейзажных описаниях. «О *момант* красны!» («О прекрасный миг») – восклицал он, завершая одно из стихотворений о природе. Поэтический пейзаж Богдановича воспринимается внутренним зрением, преломляется через его духовное переживание.

Любопытна и весьма красноречива очередность преподнесения пейзажных стихотворений в его единственном прижизненном стихотворном сборнике «Венок».

Изначально лирический герой созерцает природу, и наблюдение рождает первые ощущения мгновения радости («Озеро», «Водяной», «Змеиный царь»). Радость восприятия переходит в состояние «зачарованности» волшебным царством, желание хотя бы на мгновение слиться с природой, стать ее частичкой. Из этих пока чисто внешних проявлений возникает чувство «соприкосновения» с природой, выражаемое в жизнерадостном ее приветствии («Здравствуй,

морозный, звонкий вечер...», «Доброй ночи, заря-заряница»). В стихотворении «Плакало лето, землю покидая» Богданович сравнивает «чудное мгновение» осеннего цветения с судьбой своей «надорванной души»:

Плакала лета, зямлю пакідаючы;
Ціха ліліся слязінкі на поле.
Але прыгожаю в осенню яснаю
Там, дзе ў паляны, вырасталі
Кветкі асення, кветкі ўспаёння
Тугаю горам, слязінкамі лета.
Кветкі асення, родныя, бледныя!
Выраслі вы, кааб *уразжа* ізгінуць.
Можа таму-та душа надарваная
Гэтак любоў на *вянок* з вас спятае (с. 67).

«Чудным мгновением» для Максима Богдановича была книга его стихов «Венок», которая для белорусской поэзии, литературы, культуры стала поэтической классикой.

"Wonderful moments" of Maxim Bogdanovich

The basis of Bogdanovich's esthetic credo – "a quiet thought". That's why the moment for him is a switching to the past, flashback. This moment as "the lyrical movement" is detected in Bogdanovich's poems about the poetry and creativity, nature, love. The author of this article analyzed the poetic story "Veronika", and also poems "To S.E. Poluyan", "The Venus Star", "That night", "The summer was crying ...".

Key words: *Maxim Bogdanovich, Belarusian poet, moment, nature, love, creation.*

Об авторе

ШЕЛЕМОВА АНТОНИНА ОЛЕГОВНА, доктор филологических наук, профессор Российского университета дружбы народов.

МИГ ТИШИНЫ (В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ АНДЕГРАУНДА)

В статье анализируется миг тишины на материале поэзии андеграунда. Телесность мига зависит от работы сетчатки глаза и слуха. В тексте выделяется сильное и слабое молчание. Обращаясь к опыту переживания молчания в стихе, автор приходит к выводу, что миг тишины является частью поэтической речи.

Ключевые слова: поэзия андеграунда, язык, ритм дыхания, телесность поэтического молчания

О визуальных характеристиках поэзии написано немало текстов. Гораздо меньше работ, где рассматривается телесность поэтического произведения. Связь между словом и дыханием, глазным ритмом. И, что интересно, не только поэтические строки, но и белые страницы дают возможность ощутить телесность стиха, его тактильность.

Молчание органично входит в поэтическую речь, заполняет все ее поры. Многоточия, тире, прямая и обратная лесенка, взятое в скобки чужое высказывание, да любое слово, разложенное на части создают пространство тишины и ожидания. Разворачивают перед нами белое полотно.

Между молчанием и поэтической речью проходит граница, которая может быть обозначена графически в виде круга, горизонтальной и вертикальной линии, волны.

Граница, безусловно, телесна, отмечена знаками, хотя они не всегда заметны, мы можем их проскочить. Особенно в случае, когда словесный поток захватывает нас. Однако тревожная неопределенность границы не отменяет ее существования. На рубеже мы можем почувствовать давление поэтических слов и тишины, белого поля молчания. Тишина переживается на границе как миг, связанный с бесконечностью. Миг содержит в себе телесный образ, пустота зовет человека броситься вниз. И мы следим как:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак. (А. Блок).

Граница одна, и в то же время их две: она играет то на стороне речи, то на стороне тишины. И в этой смене пози-

ций мы можем различить миг одного и другого. С одной стороны сталинские соколы, ленинские пики и заветы Ильича, сурово насупленные брови, с другой – болота, тысячи озер Суоми подо льдом, и ничего не видно: замечено; и только разведчик в белом маскировочном халате ползет к разделяющей враждующие стороны реке. Здесь, вслед за философом Владимиром Бибихиным, хочется сказать: была бы граница, а страна найдется. Сначала вводится граница, потом страна.

Интересно, что именно во время пограничного контроля мы иногда довольно остро чувствуем характер региона, куда въезжаем. Особенность жестов и речи, ее тон, форма одежды, даже цвет флага сигнализируют нам о важной линии в пространстве. В чужой стране, может быть, мы многое не заметим, пройдем мимо, первые впечатления притупятся. Может статься, мы окажемся в окружении соотечественников. В их камерном мирке. Но в момент перехода, в краткий миг движения по коридору, в мгновение пересечения белой черты на полу пункта пограничного контроля многое открывается: мы видим и слышим, чувствуем и предчувствуем землю, не схожую с той, из которой приехали.

Вот и в ситуации перехода стиха к молчанию что-то щелкает внутри нас; перед внутренним взором открывается целый мир. И не просто открывается: смена знаков сопровождается телесными процессами.

Тишина, как и чтение стихов, связана с дыханием. Это более ровное дыхание. Речь можно сравнить с движением, а молчание с остановкой. На границе мы дышим и отдышиваемся, если стих шагал слишком быстро.

Бывает и круче. Неожиданной. Мы трансформируемся, превращаемся в рыбу. Вот только что были вроде как певчим дроздом, и надо же, стали рыбой. Положим, мы хорошо учились в школе, иностранный язык знаем на отлично и не прочь поболтать. Только вот не с кем: никто особого желания не выказывает, народ не такой открытый, как наш. Остается утешаться, что умение сдерживать речь – это достоинство.

Однако пора уже вступить в зону тишины и оглядеться по сторонам. Заснеженные холмы, спички сосен и валуны недалеко от обочины. Дорожные знаки. Они во всех странах

похожи. Мы едем, и погружаемся в себя и во вне. Молчание можно воспринимать как включение в туман, в сумерки. Ехать и думать о такой встроенности в пространство: в землю, в небо – как рыба встроена в море. Ехать – и наблюдать.

Бессловесный опыт, свернутый в поэтический клубок, является и описанием реальности, «как она есть», и нашего представления о ней. Поэтическое молчание связано с конструированием внутреннего мира человека. С самого начала оно устроено так, чтобы человек мог себя в нем обнаружить. В паузе присутствуют переживания, фантазии, житейские истории, политические проекты, мистический опыт.

В силу этого молчание может быть наполнено разным содержанием, связанным с ритмом дыхания. Возьмем дописываемые Сапгиром черновики Пушкина. Мы улыбаемся и удивляемся, наблюдая за тем, как поэт-лианозовец заполняет пустые страницы. И дышим легко и свободно. Но вот стихотворение «Война будущего» из сапгировской книги «Голоса»:

Взрыв!
...
.....
.....
.....
Жив!?!

Дарья Суховой называет его текстом-умолчанием¹. Соглашаясь с такой характеристикой, добавим, что дыхание после первого слова задерживается. Мы не просто пробегаем глазами аморфное многоточие, но ныряем в миг ослепляющей тишины и переживаем, в том числе на телесном уровне, событие. «Вакуум» касается нас. И требует от нас ответа, как и поэтическое слово.

Миг молчания имеет свою специфику, связанную с ассоциативными связями. Если была игра шрифтов, то мы видим на пустой странице игру шрифтов, и миг тишины возникает в контексте книжной графики; если игра знаков

¹ Суховой Д. Рифма-умолчание // Новое литературное обозрение № 90 (2/ 2008).

препинания, то вакуум возникает в контексте продолжения этой игры. Иногда молчание, как видим мы это у Геннадия Айги, транслирует представление. Оно словно переносит в стих вещи. Например, в стихотворении «СТРАНИЦЫ ДРУЖБЫ» Айги просит вложить между следующими двумя страницами лист, подобранный во время прогулки¹.

Не только завядший лист, но также музыка² и живопись³ становятся у поэта частью текста. Таким образом, молчание сопрягается с формой, краской, звуком.

Мы воспользовались метафорой скорости и едем в зоне тишины. И вдруг начинаем понимать, что молчания вокруг крайне мало. Тишина говорлива. И если возникает, то так же быстро пропадает. Молчание ускользает от нас. Как поется в песне из художественного фильма «Земля Санникова», есть только миг между прошлым и будущим. Его можно прожить, но невозможно удержать.

Иначе говоря, мы в состоянии схватить миг, а не молчание. Если мы будем длить и длить тишину, никакого молчания не получится. Мысли и переживания, неназойливо подсказанные поэтическим дискурсом, заговорят во весь голос. Тишину невозможно сохранить безмолвием. В стихе она держится сама от себя на расстоянии, в удалении. Она возникает в процессе говорения. Да и само молчание, в котором содержится миг тишины, всего лишь часть речи. Паузы и пустоты в жизни стиха являются многомерными словами. Можно сказать иначе: слова напоминают нам о пустотах. Как атомы в философии Демокрита. Слово работает в своем исчезновении. То есть молчание – основа языка, как демокритовская пустота – основа мироздания.

Стих в своем естественном движении граничит с риторикой, со слабой и бытовой речью, с прозой. И с молчанием в разных ее ипостасях.

Собственно говоря, когда мы размышляем об особом языке тишины, то имеем в виду сильное молчание. Именно оно входит в органику речи.

¹ Айги Г. Разговор на расстоянии. Статьи, эссе, беседы, стихи, СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 29.

² Там же С. 33.

³ Там же. С. 32.

Всеволод Некрасов утверждал, что хорошие стихи вызывают восторг. Сильное молчание захватывает нас, как бег рысак над бездонным провалом в вечность. Но есть ведь и другое молчание, слабое.

Слабое молчание угашает дух, мы с трудом перелистываем страницу, делаем неспешный глоток из стоящего на столе стакана чая. Скушно, одним словом.

Интересно, что Генрих Сапгир в стихопрозе «Похвала пустоте» говорит о позитивных и негативных фигурах молчаливой речи. Как пишет исследователь Ирина Скоропанова, Сапгир, вступающий в игровые отношения с адресатами поздравления, доказывает, что позитивно-значимая пустота способна породить целый концерт звуков, привести к созданию замечательного произведения искусства¹. А может все быть и наоборот.

В жизни слабое молчание погружает нас в беспомощность и одеревенелость. Молчишь – молчи и дальше! Сильное молчание кричит всем присутствующим, что человек не произнес ни одного слова. Почему он не произнес? В воздухе повис вопрос: не хочет? Не имеет возможности?

Слабое молчание боится бытового контекста. Сильное обладает гораздо большим порогом чувствительности. Как в музыке оно легко переносит кашель и сморкание во время паузы, так во время чтения оно пересиливает шепоток и посторонние разговоры. Спокойнее сильное молчание относится и к проблемам пищеварения. Хрустящий сухарик не остановит его звучания.

Слабое молчание всегда имеет непрозрачный горизонт. В сильном молчании заметен миг тишины, и он делает горизонт прозрачным.

Молчание дает почувствовать себя звуком, мелодией, щебетом птиц. «Соловушка! /..... / Что замолчал?». В этом написанном в начале 1980-х стихотворении Михаила Файнер-

¹ Скоропанова И. «Вакуумные» тексты русских неоавангардистов // Стих. Проза. Поэтика: Сб. статей в честь 60-летия Ю.Б. Орлицкого. New York: Ailoros Publishing, 2012, с. 369—378.

мана миг тишины включается соловьиной трелью, вдруг зазвучавшей в нас¹.

Пустоту можно потрогать не только звуком, но и кончиками пальцев. Мы листаем пустые страницы. Касаемся экрана, когда проходим белые объемы, щелкаем мышкой, чтобы их пройти.

И эта тактильность не ограничивается работой с текстом. Постмодерн ввел молчание улицы и звук экрана в структуру поэтического письма. Он давно работает с представлениями и их преломлениями в разных медийных средах. Медиалогия помогает включать в пустые зоны новые жизненные пространства. Поэтический перформанс, проведенный рядом с автобаном, предполагает ни на секунду не замолкающий гул. Но этот шум сродни многоточиям, то есть фигуре молчания. И в зависимости от характера акции многоточие автобана может оказаться вне или внутри действия.

Молчание на первый взгляд противостоит мигу. Миг столь короток, что в тактильности вроде как не нуждается. Но если мы вспомним, что в русском языке есть замечательный оборот «мгновение ока», то наша уверенность в заоблачность мига исчезнет. Пока мы смотрим на предмет и еще не мигнули, миг дается. Остановись, мгновение, ты прекрасно! Но вот набежала слезинка, ресничка дрогнула. И ничего уже не вернуть: исчезло, облако растворилось.

Миг молчания связан не только с нашим зрением, но и со слухом. Мы видим молнию и через мгновение слышим гром. Гроза может быть ближе или дальше и в зависимости от нашего местонахождения промежутки между вспышкой и раскатами может увеличиваться или уменьшаться.

Стихи-молнии открывают нам пространство тишины в этом кратком промежутке между вспышкой и ударом грома.

Миг тишины способен захватить всю зону молчания. Это происходит, к слову, в лермонтовском «Бородино». В переходе от одной строфы к другой мы только и успеваем, что вздохнуть, перевести взгляд с одного предмета на другой и

¹ Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.Г. Бахтин, Н.Г. Ордынский. М.-Мн.: Полифакт, 1997. С. 617.

двинуться дальше. У Геннадия Айги в стихотворении «Тишина» тоже совершается нечто подобное¹.

Бывает, впрочем, и так, что никакого мига тишины в формально обозначенной паузе не возникает. Его забирает рисунок, музыка, игра шрифтов и т.п. Это видно, например, в палиндроме Дмитрия Авалиани «Рим еле виден и кони, дома... / Тьму азиата там, / заузь там. / Одиноким иди, Велимир»². Многоточие в конце первой строчки является всего лишь смысловой связкой, к тому же весьма условной. И при обратном чтении оно естественным образом опускается.

Связь мига с телесностью заставляет нас задуматься о времени. Молчание есть настоящее, теперь, пока еще глаз не моргнул, сладкий миг не промчался. Конечно, мы можем думать о тишине в прошлом или будущем. Но реально проживаем ее в момент чтения. В миг остановки, когда над чем-то задумываемся, спотыкаемся. Это спотыкание можно организовать даже на физическом уровне, о чем свидетельствуют карточки Льва Рубинштейна. Спотыкание требует от нас внимания. Молчание можно воспринимать и как урок ожидания, неподвижного внимания: вот, войдите в миг тишины и будьте наготове.

Такое молчание выталкивает нас из самих себя. Наша внутренняя речь прервана. И она может возобновиться совсем в другом измерении.

Всеволод Некрасов любил цитировать строчку Николая Ушакова «Чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь». Речь после паузы. Тишина собирает энергию речи. Оно действует как пружина. Через молчание время соприкасается с энергией. Тишина собирает, захватывает. Она не превращается в два молчания, слабое и сильное. Молчание едино в данном конкретном промежутке. И предполагает выход в прошлое и будущее. И даже в метаисторию. Тишина объективно сильной речи предсуществует. Ее только надо открыть.

¹ Айги Г. Разговор на расстоянии. Статьи, эссе, беседы, стихи, СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 15

² Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.Г. Бахтин, Н.Г. Ордынский. М.-Мн.: Полифакт, 1997. С. 518.

Здесь в наших размышлениях мы входим в область метафизики. Прекращение речи значит и возвращение к началу речи первопоэта. Речи, которая порождает культуру.

Бог иудео-христианского космоса творит мир из ничего, это известно из Библии. И прежде чем начать свое дело, Он делает паузу. Господь видит, что ничего нет. И это «ничего» есть та почва, из которой рождается мир и стих (в Символе веры, как известно, Творец назван Поэтом).

Согласно Священному писанию, первым поэтом, после божественного Поэта, был Адам, дававший названия растениям и животным, вещам. Стихи похожи на предмет, который можно бросить в окно — и полетят стекла. Они бытийны. Контекст при таком подходе — это слабое молчание, которое ничего не значит, как шум автострады.

В качестве иллюстрации бытийной поэзии можно привести Некрасовский цикл со словом «вот» или «вакуумные» тексты Геннадия Айги. Как пишет Ирина Скоропанова, поэт стремится вызвать благоговейное отношение к феномену бытия, создает поэзию, «ударяющую» нас «светом Существовавшего»¹.

И Некрасов, и Айги умеют слышать слово как значимость. Они распознают его. Мы всегда участвуем, принимаем участие в слове раньше, чем кто-то сказал. Слово звучит в человечестве, в языке. Как и слово-молчание. И если такое слово выскакивает, оно узнается, какое есть. Вот оно.

И в то же время поэты видят в слове свою и чужую речь, фиксируют участие слова в проектах социума. Слово-молчание, как и слово-речь, может быть диалогичным и полемическим. Такова некрасовская пауза в тексте «Стихи ямбом»²:

Свобода есть свобода есть
Свобода есть свобода есть
Свобода есть свобода есть
Свобода есть свобода

¹ Скоропанова И. «Вакуумные» тексты русских неоавангардистов // Стих. Проза. Поэтика: Сб. статей в честь 60-летия Ю.Б. Орлицкого. New York: Ailoros Publishing, 2012. С. 369—378.

² Некрасов Вс. Авторский самиздат (1961 1976). М.: Совпадение, 2013. С. 133.

Советских людей учили, буквально со школьной скамьи, что свобода есть осознанная необходимость. Эта формула постоянно звучала в публичном пространстве. И «осознанная необходимость» все время приклеивалась к «свободе». Вот и в некрасовском стихе она появляется в переносе, все время напоминает о себе. Но в конце последней строчки ситуация меняется. Хвост ящерицы больше не отрастет, потому что стих победил идеологию. Слово-молчание, уносящее нас к облакам (как происходит это на картине Эрика Булатова «Свобода есть свобода»), освободило тишину.

Молчание, если мы обратимся к опыту андеграунда, дышит дискурсивной, которая одновременно является и онтологией, и семиотикой. Стихи – и волна, и корпускулы одновременно. Они и сильная речь, и слово-событие. Молчание ушло в асимметрию. Оно живет и праречью, и речью только что отзвучавшего. И мигом тишины.

Key words: *underground poetry, language, the rhythm of breath, corporeality of poetic silence*

Об авторе

Колымагин Борис Федорович (независимый исследователь; Москва)

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПОЭТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ЭКСКУРСИОННОЙ ПРОГРАММЕ КОНФЕРЕНЦИИ «МГНОВЕНИЕ КАК СЮЖЕТ»

Бортеневское сражение

1. Набросок

Шоша разлилась, быстрые мутные воды, кустарник. Враги переходят овраг:

Жадные московские рати

Хотят тверичей пояти.

Они пришли за данью, пришли грабить и убивать. Княжеская дружина Михаила Ярославовича на бугре встречает объединенное войско москвичей и татар:

О Русь моя, умрем теперь:

За нами Тверь!

Профессор Александр Сорочан ведет участников конференции «Миг как сюжет» по желтой глине, по разбухшей дороге.

Бобры в хатках. Зимуют. Добрые глаза бобров – можно представить.

Серо. Небо серое, снега немного, оттепель 22 декабря 1317 года.

Поле вылезает из осинников и болот на косогор, прячет воинов в мелком кустарнике.

Тверская идентичность. Не ордынская Азия, а дорога на Запад. Стрела – символ полета. И поклонный крест.

2. Полотно

Река течет в болотах гиблых
Коричневой поет водой
И в снах тревожных и безвидных
Грустит о сечи стержневой

За Шошей тьмы и тьмы Востока
Ордынской конницы напор
И с ними москвичи – жестоко
Святой Руси наперекор.

Они уже ползут по гати,
Им крест и правда – нипочем
Но встали княжеские рати,
Архангел Михаил с мечом.

Но встала Тверь, и слышны трубы,
И благодать на благодать,
И светел лик, и сжаты губы –
Тонка истории тетрадь.

О Тверь моя, игра престолов,
Столица праведной борьбы
И бесконечных проговоров,
И канаречной судьбы.

3. Послесловие

Мы сидели с тобой у костра
Мы сидели с тобой до утра
И увидели смешные глазки бобра.
Он нырнул в свою хатку,
Мы – в палатку.

Было или снилось?
Пряталось и проявилось.

Бой в середине болот
Точное слово – вот.
Вот – мы стоим у реки.
Вот – москвичи,
Наступают враги
И в небе круги
В тумане
В обратной яме.
Миг как сюжет
Как тверской раритет.
Клубится рассвет.
Серое низкое небо
Серый пригорок
Глины пласты

Я и ты.

Мгновение и вечность

**КУЛЬТ МГНОВЕНИЯ В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ
И ДОКТРИНА МГНОВЕННОСТИ В БУДДИЗМЕ**

Статья посвящена философии мгновения, которая получила широкое распространение среди символистов. В буддизме доктрина мгновенности (кшаникавада) призывает человека дорожить каждой секундой, «жить здесь и сейчас», т.к. мир представляет собой поток дхарм, беспрестанно меняющих свой состав в соответствии с законом кармы. Популярность восточной философии в культуре Серебряного века способствовала формированию трепетного отношения к каждому мигу бытия, что и получило свое отражение в творчестве символистов.

Ключевые слова: *Серебряный век, символизм, буддизм, кшаникавада, Россия – Восток, Бальмонт, Брюсов, Волошин.*

Доктрина мгновенности (кшаникавада) в раннем буддизме призывает человека дорожить каждой секундой, «жить здесь и сейчас», т.к. мир представляет собой поток дхарм, беспрестанно меняющих свой состав в соответствии с законом кармы. Великий древнеиндийский филолог Яска (V в. до н.э.) термин *kṣāna* производил от корня *kṣan* – «разрушать», т.е. *kṣāna* — это время, рассеченное острой бритвой.¹ Длительность этого мгновения почти неуловима и равна одной тысячной доли моргания глазом. Жизнь человека похожа на кинофильм: отдельные дискретные кадры складываются в единую картину, где рождение и смерть — начало и конец очередной серии. Нирвана — конец последовательности. Остановленное мгновение — воплощение вечности. Подлинное Бытие можно ощутить лишь в кратчайший миг, который длится не дольше взмаха ресниц. Граница между прошлым и будущим столь ничтожна, что её можно считать математической погрешностью. На мгновение душа человеческая обретает свою сущность и вновь теряет её, сохранить подлинную бытийность — в этом и заключа-

¹ См.: Индийская философия: Энциклопедия / Отв. ред. М.Т.Степанянц; Ин-т философии РАН. М.: Вост. лит.; Академический проект; Гаудеамус, 2009. С. 475.

ется главная проблема личности. Н.О. Лосский в своей философской концепции обнаружил у времени помимо всем очевидной длительности еще одно важнейшее свойство — внеположенность его частей в отношении друг к другу. Время может быть раздроблено до бесконечности, но при этом философ находит у него неделимый аспект. «Неделимо только то, что называется “момент” времени», — пишет Н.О. Лосский. Момент неделим потому, что «не имеет никакой длительности», так как представляет собой *границу* между двумя частями времени.¹ Психическое время «субстанциальных деятелей» русского философа становится тождественным потоку дхарм в буддизме.

Философия мига находит сторонников среди символистов. Культ мгновения в поэзии К. Бальмонта становится одним из его основополагающих принципов. Интенсивность, «мгновенность» восприятия лирического героя отражается в названиях стихотворений: «Мимолетное», «Мгновения правды», «Мгновенья слияния». Е.А. Андреева-Бальмонт писала о своем муже: «Он жил мгновением и довольствовался этим, не смущался пестрой сменой миггов, лишь бы только полнее и красивее выразить их»². Поэт от одной крайности бросался в другую, взывая то к Христу, то к Дьяволу. Он мог идеализировать христианство и тут же восхищаться язычеством, воспевать Добро и объявлять себя поклонником Зла. Противоречивость его поэтической природы выливалась в творчество, объединяющим началом которого было чувство космической цельности. Певец «изменчивых мечтаний», К. Бальмонт пытается эту «изменчивость» возвести в эстетический принцип прекрасного. Рефреном звучат слова: «...Я вечно — другой / Я каждой минутой — сожжен. / Я в каждой измене живу» («Мы брошены в сказочный мир») «Как сладко измениться, — / Живите для измен!» («Слова-хамелеоны»).

Существенную ценность мгновения подчеркивает Ф.Сологуб: «Живи и знай, что ты живешь мгновень-

¹ Лосский Н.О. Идеал-реализм // Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995. С. 291.

² Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 353.

ем,/Всегда иной, / Грядущим тайнам, прежним откровеньям/
Равно чужой».¹ «И, в несказанном бытии/Земные свергнувши вериги,/Опять соединим свои,/Здесь расточаемые, миги».²

«Я жить умею лишь мгновеньем», — утверждал другой символист — В.Я. Брюсов.

Каждый миг есть чудо и безумье,
Каждый трепет непонятен мне.
Все запутаны пути раздумья,
Как узнать, что в жизни, что во сне?³
(сентябрь 1900)

Главные постулаты своего мировоззрения В.Брюсов вполне определенно высказал в статье «Истины».⁴ «Нет низменных чувствований, нет ложных. Что во мне есть, то истинно. **Не человек—мера вещей, а мгновение.** (Выделено мной. — Е.Ш.) Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение», — писал он. Итак, Брюсов отвергает главную идею эпохи Возрождения о том, что человек есть мера всех вещей. Чувства обманчивы. На рубеже веков человек осознал ограниченность чувственного восприятия и ощутил себя не венцом творения, а лишь ступенью, переходной формой к сверхчеловеку. На пьедестал поставлено мгновение. Изменения постоянны, но из-за своей микроскопичности, они осознаются не сразу. Миром правит мгновение.

Категории времени уделяет особое внимание М.А. Волошин. «Мы заключены в темницу мгновения, — констатирует он. — Из нее один выход— в прошлое. Завесу будущего нам заказано подымать. Кто подымет и увидит, тот умрет, т.е. лишится иллюзии свободы воли, которая есть жизнь. Иллюзия возможности действия. Майя. В будущее можно проникать только желанием. Для человечества воспоминание — это всё. Это единственная дверь в бесконечность.

¹ Сологуб Ф. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1978. С. 111.

² Там же. С. 424.

³ Каждый миг // Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7 т. М.: Худ. лит-ра, 1973. Т. 1. С. 225-226.

⁴ Северные цветы. М.: Скорпион, 1901.

Наш дух всегда должен идти обратным ходом по отношению к жизни».¹ Свои взгляды на проблему М.А. Волошин изложил в стихотворном цикле «Когда останавливается время» (1903— 1905гг.). Первое стихотворение цикла определяет духовную перспективу осмысления бытия на основе теософских архетипов и мифологем.

Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо.
Вечность лишь изредка блещет зарницами.
Время порывисто дует в лицо.
Годы несутся огромными птицами.

Время рубежа веков ощущается поэтом как бесконечное возвращение: «Все мы уж умерли где-то давно.../ Все мы еще не родились».² Подлинная сущность человека проявляется в мгновении – это остановившееся время, точка соприкосновения с пространством.

Второе стихотворение цикла буквально повторяет дневниковую запись: «Быть заключенным в темнице мгновенья, / Мчатся в потоке струящихся дней. / В прошлом разомкнуты древние звенья./В будущем смутные лики теней». Психическое время человеческой жизни дискретно, разбито на мельчайшие миги. Волошин рисует обратный ход времени: от смерти к рождению. Таков путь бесконечных реинкарнаций, возвращений на Землю.

Время свергается в вечном паденьи,
С временем падаю в пропасти я.
Сорваны цепи, оборваны звенья—
Смерть и Рожденье – вся нить бытия.³

В третьем стихотворении цикла поэт всматривается в двойную бесконечность, простирающуюся по обе стороны от того единственного, неповторимого мгновения, которое и есть полнота Бытия. Четвертое, заключительное стихотворение цикла, имеет посвящение Валерию Брюсову — стар-

¹ Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. С. 201.

² Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М.: Правда, 1991. С. 29-30.

³ Волошин М. Там же. С. 30.

шему по поэтическому цеху и признанному мэтру в оккультной сфере. Лирическое «Я» героя «в вечном кружеве минут», «в мгновенья эти» осознает форму, цвет, звук мира «замкнутых граней»: «как ядро к ноге прикован шар земной». Но при этом воплотившийся дух, утративший единство и ставший отдельным и мужским, сохранил знание потустороннего существования:

Да, я помню мир иной —
Полустертый, непохожий,
В вашем мире я – прохожий,
Близкий всем, всему чужой.

Вечность и мгновение — поэт размышляет над проблемой времени, центральной для своей эпохи, в полном соответствии с мистериальными идеями жизне- и мифотворчества. «Продлённый миг – есть ложь», — так перефразировал он в стихотворении «Письмо» (1904 г.) известную мысль Ф.И. Тютчева; там же, обращаясь к лирической героине, Волошин утверждает неистовость любовной страсти, «чтоб было каждое мгновенье / Последним в жизни».

Стихотворный цикл «Когда время останавливается» предшествовал статье «Аполлон и мышь» (1909), вошедшей затем в книгу «Лики творчества», в которой тема времени получила дальнейшее развитие. М.А. Волошин опирается на типологию культуры Ницше, определившего два противоположных полюса — Аполлон и Дионис. Мир Аполлона — сон жизни, иллюзия, пробуждение — смерть, переход в царство Диониса. Единственная реальная опора — мгновение. «Отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, текущее предпочитая всем прошедшим и будущим — вот что требует от нас аполлинийская мудрость».¹ Аполлона называют обычно «Мусaget» — предводитель Муз. Волошин вспоминает другое, более древнее обращение к Богу — Горомедон (Hogomedon), что означает — вождь и распорядитель времени. В стихотворе-

¹ Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 98.

нии «Дэлос» (1909) поэт перечисляет различные ипостаси Аполлона, и одна из них «Вождь мгновений!»

Миг творчества, любви подобен вечности. Волошин, как истинный поэт, преклоняется перед мгновением, открывающим дверь в Вечность. «Возлюби просторы мгновенья», — призывает он в стихотворении, посвященном Е.А. Бальмонт. «Я стремился чертой и словом / закрепить преходящий миг» («Я глазами в глаза вникал») — так Волошин обозначил свою миссию художника и поэта.

«Благодари каждый миг бытия и каждый миг бытия увековечивай, — записал В.В. Розанов в «Уединенном». — Смысл — не в Вечном; смысл в Мгновениях. Мгновения-то и вечны, а Вечное — только «обстановка» для них. Квартира для жильца. Мгновение — жилец, мгновение — «я», Солнце».¹

Временная концепция Серебряного века в равной мере обращается к микро- и макроединицам измерения времени ведической эпохи. Если философия мига апеллирует к понятию «кшана» — бесконечно малой величине, атому времени, то идея вечного возвращения базируется на ведических текстах, в которых говорится о миллиардах лет.

Происходящие на рубеже веков глобальные перемены заставили многих задуматься о том, что всё повторяется. Циклическая теория времени, хорошо известная древним цивилизациям, становится популярной в Европе: сначала к идее «вечного возвращения» обращается А. Шопенгауэр, затем Ф. Ницше. В эпоху Серебряного века время утратило рациональную взаимосвязь с механикой Ньютона, обнаружив вновь циклическую природу, синхронную ритмам Космоса. Идеи древних мудрецов о множественности космических циклов становятся вновь популярными. Ведическое знание апеллировало к идее о разрушении мира. Календарь древнеиндийских браминов основывался на цикле, который был назван «Кальпа» (день Брахмы) и равнялся 4,32 миллиарда лет. Этот Большой промежуток состоял из 1000 Маха-Юг, из которых в свою очередь каждая делилась на 4 неравные части: Крита-Юга, Трета-Юга, Двапара-Юга и

¹ Розанов В. Уединенное. Короб второй и последний // Розанов В. О себе и жизни своей. М.: Московский рабочий, 1990. С. 575-576.

Кали-Юга¹. Известно также деление Кальпы на 14 Манвантар.² Маха-Юга завершается распадом (pralaya), а в конце Кальпы следует mahapralaya – великий распад, гибель космоса.

Буддийская космология³ основывалась на 60-летнем цикле и уточняла процедуру разрушения мира: 7 раз огнём, затем водой. Самая сокрушительная катастрофа вызывается ветром, она наступает после 56 разрушений огнём и 7 разрушений водой.

Для мудрецов Древней Индии конца мира не существовало, после уничтожения одной Вселенной и появлением другой были только длительные промежутки. Новое творение возникает после основательного разрушения старого мира. Вселенная погружается в хаос, а затем следует радикальное обновление мира и всё повторяется.

Терминология браминского календаря постоянно встречается в текстах Серебряного века. А. Белый в примечаниях к своей статье «Эмблематика смысла» (1909) использует понятие манвантары. А.Н. Скрябин, грезивший всю свою жизнь теургической идеей Мистерии, беседовал о манвантарах и пралайях как о часах и минутах. Д.С. Мережковский в эмиграции в период между двумя мировыми войнами изучает вавилонские сказания, согласно которым «бытие мира состоит из ряда «великих годов», и каждый имеет лето и зиму: зима наступает, когда все созвездия соединяются в точке Водолея или Рыбы; лето – в точке Льва или Ра-

¹ Современный период по браминскому календарю относится к Кали-Юге, продолжительность которой составляет 432 000 лет. Богиня Кали разрушительница времени.

² В честь прародителя человеческого рода Ману, спасенного Вишну от всемирного потопа. В каждой манвантаре мир создается заново.

³ 60-летний цикл летоисчисления, предложенное Буддой Шакьямуни, представляет собой пятикратное повторение двенадцатилетнего «звериного» цикла, сочетающегося с пятью стихиями-первоэлементами в определенной последовательности. Это учение изложено в эзотерической доктрине «Калачакра» (Колесо времени), время её возникновения относят к 878 г. до н.э.

ка. Каждая зима начинается всемирным потопом; каждое лето – пожаром».¹

Диалектика мига и вечности в культуре Серебряного века вызывает поразительную близость буддийскому мировосприятию. Мир – поток дхарм, постоянно изменяется. Но эти изменения так незначительны и микроскопичны, что осознаются не сразу, а спустя некоторое время. Философия мгновения ставит перед символистами проблему реальности существующего мира и собственного Я, но это уже проблемы, выходящие за рамки данной статьи.

Philosophy of instant widespread among the Symbolists. In Buddhism, the doctrine of instantaneous (kshanikavada) calls a man to cherish every moment, "to live here and now", because the world is a stream of dharma, constantly changing its composition in accordance with the law of karma. The popularity of oriental philosophy in the culture of the Silver Age promoted the formation of a reverent attitude to each moment of life that was reflected in the works of the Symbolists. At the turn of the century people realized the limitations of sense perception and felt like not the crown of creation, but only a stage, a transitional form to the superman. Feelings are deceptive. Changes are constant, but due to their microscopic, they understood immediately. The world the moment.

Key words: *Silver age, symbolism, Buddhism, kshani-kavada, Russia - East, Balmont, Bryusov, Voloshin.*

Об авторе:

ШАХМАТОВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии Государственного университета управления (Москва).

¹ Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида Европа. М.: Республика, 1999. С. 159.

**МГНОВЕННОЕ И ВЕЧНОЕ В КОНЦЕПЦИИ ЖИЗНИ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ ПИСАТЕЛЯ)**

В статье методами проблемного и мотивного анализа ранней прозы Леонида Андреева в контексте писательской концепции жизни рассматривается взаимодействие и соотношение в его творчестве понятий «мгновение» и «вечность».

Ключевые слова: мгновение, вечность, миг, бесконечность, жизнь, противопоставление, концепция, мотив, Л. Андреев.

Определяя свою писательскую устремленность как попытку решения проблем бытия¹, Леонид Андреев остро ставил вопрос о тупиковости человеческого существования, невозможности веры в Бога, но необходимости этой веры, непримиримости этих двух «не». Он до экзистенциалистов сказал об абсурдности человеческого бытия, о вброшенности в мир и одиночестве, о слабости человеческого существа, но с пониманием и сочувствием к человеку.

Андреев писал, что поверить в Бога он не может, но что непременно должен быть хоть какой-то ответ на мучительные вопросы существования, иначе невозможно – знать, что ты родишься и умрешь, когда нет смысла, нет высшей истины, цели, оправдания, когда жизнь человека – ничтожная часть бесконечного космоса, незаметное мгновение в вечном течении времени.

Закономерно мотив рока стал одним из главных лейтмотивов творчества Андреева. Большинство героев его произведений не могут ничего противопоставить внешним силам, действующим против их воли и определяющим их жизнь. Это бессилие делает существование человека тяжелым испытанием. Показательны в этом отношении две записи в дневнике Андреева от 1897 и 1898 годов: «Брошена на землю горсть людей — живи, как знаешь»² и «Дрянь жизнь.

¹ См. подробнее: Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 86.

² Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 108.

Возмутительная нелепость, несправедливость и подлость. Находишься во власти каких-то стихийных сил, плачешь, радуешься, страдаешь без конца»¹.

Картины тяжелой, несчастной, бессмысленной жизни встречаются во многих рассказах Андреева. Тщетны усилия героев рассказа «Стена» сломить стену, отделяющую их от иной, лучшей жизни. В «Прекрасна жизнь для воскресших» все надежды, мечты, вера и любовь человека, не успев прийти в его жизнь, уходят, образуя кладбище в его душе. Самое страшное для героя рассказа «В подвале» — осознание, «что пришел новый день и скоро нужно вставать, чтобы бороться за жизнь без надежды на победу»². Герои рассказов «У окна» и «Город» боятся жизни и людей, бегут от них в поисках своих «футляров».

В «Весенних обещаниях» Андреев сталкивает два противоположных взгляда на жизнь, которые находят свое индизнакательное выражение в игре героев на церковных колоколах в пасхальную неделю. В руках звонаря Семена колокола радостно переливаются, словно поют осанну жизни. Не такова игра кузнеца Меркулова — со всей кузнечной удалью бьет он в огромный колокол, вкладывая в каждый удар всю свою боль, жалобы и протест против жизни. События, описанные в сюжете рассказа далее — пьянки, драки, увечья, тюрьма — подтверждают справедливость меркуловского взгляда на жизнь и его близость авторской концепции «кошмарной, похожей на дикий сон» (1, 445), «печальной и лишенной смысла» (1, 452) жизни, «в которой нет ничего светлого, к чему мог бы обратиться взгляд» (1, 468).

Счастье и любовь к жизни — редкие вспышки и озарения во мраке тягостного существования героев Андреева. Это может быть неделя каникул для маленького работника парикмахерской, ежедневно таскающего ведро воды и получающего только упреки и оплеухи («Петька на даче»), или ворвавшиеся в палату больницы, в которой из трех больных выживет только один, звуки и запахи весны («Жили-были»), или игрушка на рождественской елке — восковой ангело-

¹ Там же. С. 180.

² Андреев Л. Н. В подвале // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Рассказы и повести 1898-1903. М.: Книжный Клуб Книговек, 2012. С. 351.

чек, впитавший в себя «все глубокое горе и надежду тоскующей о Боге души» (1, 153), соединивший сердца озлобленного на жизнь мальчика и его уставшего от жизни отца («Ангелочек»). Но каникулы пройдут так же внезапно, как начались, и снова нужно будет возвращаться в парикмахерскую, носить тяжелые ведра и слушать в свой адрес ругань, весеннему солнцу все равно, что двух так любивших его людей больше нет, а восковой ангелочек за ночь растает от жара печи.

На лексико-семантическом уровне противопоставление редкой радости постоянным тяготам человеческой жизни в прозе Андреева выражено и антонимичной парой «мгновение» — «вечность». Мгновение у Андреева обычно выступает решающей, переломной, кульминационной точкой в ходе внешних событий или в разворачивании внутреннего мира, мысли героев. Это всегда изменение состояния, знак возможности другой жизни, надежда на нее.

Лишь «на мгновение видит и понимает всё» (1, 596) обезумевший поп Василий Фивейский («Жизнь Василия Фивейского»), когда, уверив в собственное богоизбранничество и возложенную на него миссию сотворения чуда, пытается воскресить покойника, пугая тем самым пришедших проститься с погибшим людей, заставляя их в ужасе бежать из церкви. Но мгновенное прозрение разума тут же сменяется новым приступом безумия, и священник снова и снова приказывает трупу восстать из мертвых, пока сам не бросается с ужасом из церкви, в безумном отчаянии бежит от людей, от себя, прочь от всего и «в непостижимом слиянии вечной жизни и вечной смерти» (1, 597) падает мертвым. Но, и умерев, Фивейский не находит успокоения. Андреев продлевает его агонию за пределы земной жизни, подчеркивая бесконечность человеческих страданий: «И в своей позе хранил он стремительность бега; бледные мертвые руки тянулись вперед, нога подвернулась под тело, другая, в старом стоптанном сапоге с пробитой подошвой, длинная, прямая, жилистая, откинулась назад напряженно и прямо — как будто и мертвый продолжал он бежать» (1, 598). Также на один миг «сверкающий огненный ужас озарил» (1, 374) и сознание студента Немовецкого («Бездна»), когда уже внутри него восторжествовало животное начало, и это мгновение открыло перед ним бездну, его поглотившую.

На миг «я» Сергея Петровича («Рассказ о Сергее Петровиче») «почувствовало себя победителем и испытало безмерную радость торжества смелого духа над слепой и деспотической материей» (1, 248) — в момент принятия окончательного решения о самоубийстве, которому предшествовали бесконечно долгие сомнения, упреки самому себе в трусости и нерешительности. На один миг — миг душевного порыва, горячего объятия — появляется надежда на семейное единство и родственную близость у героев рассказа «В темную даль», но вернувшийся в отчий дом после семилетнего отсутствия молодой революционер Николай не может принять барского образа жизни своей семьи, тяготится материальным благополучием отца, чувствует свою разобщенность с обитателями дома и вскоре вновь уходит из него, чтобы никогда больше не вернуться.

Особенно остро это противоречие выведено Андреевым в рассказе «Красный смех», ярком эмоциональном отклике писателя на Русско-японскую войну, «мучительно найденном ответе на вызов времени»¹. Неустроенность повседневной мирной жизни в военное время превращается в сплошные «безумие и ужас» (2, 37). «Безумие и ужас» — так Андреев открывает своё «экстатическое»², «чрезмерное»³ произведение, и эта формула, в тех или иных словоформах повторяющаяся практически в каждом отрывке «найденной рукописи», становится сквозным лейтмотивом рассказа, объединяющим в ходе повествования мотивы смерти, торжества Зверя в человеке и его жизни, восстания из мертвых, конца света. Рефреном звучит в рассказе и мотив бесконечности кошмаров войны. Дни на фронте сливаются в «один бесконечный, безначальный день» (2, 41), в газетах печатают «бесконечные списки убитых» (2, 87), «бесконеч-

¹ Скороход Н. С. Леонид Андреев. М.: Молодая гвардия, 2013. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр. Вып. 1431). С. 158.

² Терёхина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 61.

³ Иезуитова Л. А. «Красный смех», его литературное окружение, критика, анализ // Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 145.

ной ледяной иглой» (2, 57) входит в сознание героя стон раненых на поле сражения, «бесконечную нить безумия» (2, 72) плетет в творческом экстазе вернувшийся с фронта офицер, вода сухим пером по листу бумаги, «бесконечное молчание смерти» (2, 87) наступает для матери, потерявшей надежду на возвращение единственного сына. И многократно повторяющиеся «бесконечности» в андреевском тексте соединяются в одну «дурную бесконечность»¹ безумия. Мгновение же выступает в рассказе редкой минутой спокойствия в агонии войны («И этот тихий и дробный стук, напоминающий осень, и запах взмоченной земли, и тишина — точно разорвали на мгновение кровавый и дикий кошмар» (2, 42)), призрачной надеждой на разумное разрешение трагедии, на восстановление и возвращение мирной жизни, секундной галлюцинацией, когда измученный мозг выдает желаемое за действительное: «И вдруг на один безумный, несказанный счастливый миг мне ясно стало, что все это ложь и никакой войны нет. Нет ни убитых, ни трупов, ни этого ужаса пошатнувшейся беспомощной мысли» (2, 89). Но заканчивает Андреев рассказ сценой апокалипсиса: земля, неспособная вместить в себя такое количество убитых людей, начинает выбрасывать трупы на свою поверхность. Спасения нет, у войны не может быть благоприятного исхода.

Так и во многих других произведениях Леонида Андреева «на миг» восходит солнце, «на мгновение» новая мысль озаряет сознание героев, «вдруг» происходит что-то, несущее потенцию изменения привычного алгоритма жизни. Но главный интерес писателя сосредоточен не на этих минутных состояниях, не на впечатлениях момента — его взгляд устремлен в вечное, бесконечное, к которому он вопрошает, которое пытается постичь. Всё мгновенное, временное служит в его ранней прозе тому, чтобы ярче высветить вечную борьбу человека с неподвластными ему силами, обнажить враждебность мира, покорно несущего «тяжелое ярмо бесконечного существования» (1, 134).

¹ Терёхина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 64.

The article provides problematic and motivic analysis of Leonid Andreev's early prose and offers the review of interrelation of the concepts "moment" and "eternity" in his works in the context of writer's attitude to life.

Keywords: *moment, eternity, instant, infinity, life, contrast, conception, motive.*

Об авторе:

ЛУКИН ДЕНИС СЕРГЕЕВИЧ, аспирант Тверского государственного университета.

МГНОВЕНИЕ В ПОЭЗИИ К.М. ФОФАНОВА

В статье анализируются особенности репрезентации мгновения в лирике К.М. Фофанова.

Ключевые слова: категория времени, мгновение, вечность, К.М. Фофанов, импрессионизм.

Все творчество К.М. Фофанова, ярчайшего представителя русского предмодернизма, импрессионистично, что позволяет говорить о мгновении как об основной категории его лирики.

Программное стихотворение - эпитафия Фофанова к сборнику «Стихотворения» (1887) «Звезды ясные, звезды прекрасные» – вводит тему двоемирия, традиционную для романтиков, которая станет лейтмотивом творчества поэта. Романтиков «отличает, прежде всего, субъективный пафос творческой деятельности. Воспроизводя определенные сферы жизни, они стремятся выразить свое отношение к ним, воплотить свой эстетический идеал»¹. Фофанов противопоставляет мечту и действительность, идеальный и земной мир, мир поэзии и мир прозы. Звезды – символ чего-то далекого, недоступного, трансцендентного. Они – источник вдохновения и источник самого творчества. Астральный хронотоп довольно частотен в стихотворениях Фофанова: звезды являются символом идеала, символом небесного, высшего мира (стихотворения «Шумят леса тенистые...», «Дрожащий блеск звезды вечерней...», «Что ты сказала, я не расслышал...»). Рассказанные ими цветам и ветрам «сказки нежные» наполняют душу поэта, он выступает посредником между миром прекрасного, природой и земным бытием. Только поэт, по Фофанову, способен запечатлеть мгновение, запечатлеть «земли, волны и утесы». А сам образ поэта создан по типу романтического героя, близкого А.С. Пушкину и М.Ю. Лермонтову, вынужденного жить в двух мирах:

У поэта два царства: одно из лучей
Ярко блещет — лазурное, ясное;

¹ Вопросы романтического метода и стиля: Межвуз. темат. сб. науч. трудов. Калинин, гос. ун-т; Редкол.: проф. Н.А.Гуляев и др. Калинин, 1978. С. 3.

А другое – безмесячной ночи темней,
Как глухая темница ненастное.
В темном царстве влачится ряд пасмурных дней,
А в лазурном — мгновенье прекрасное ¹.

Поэт – человек особого дарования, живущий в своем собственном мире, разочарованный в обществе и непринятый им. Стихотворение «У поэта два царства...» (1882) наглядно демонстрирует антиномию рутина-счастье: бесконечный быт мещанина-обывателя дисгармонирует с прекрасными мгновениями поэтического вдохновения.

Раннее творчество наполнено романтическим созерцанием, нашедшим отражение в стихотворениях «Май» (1885); «Забытою весной пахнуло на меня» (1887), «Под напев молитв пасхальных» (1887); «Первая заря» (1887):

Мне было года три, когда впервые я
Почувствовал душой всю прелесть бытия,
Когда сознание мелькнуло метеором,
И я вокрут себя окинул ясным взором (С.58).

В стихотворении «Меланхолия» (1889 г.) противопоставление желаемого и действительного рождает в свою очередь бинарную оппозицию мгновение – Вечность.

Восторг людей живет одно мгновенье,
А грусть и скорбь – бессчетные века (С. 135).

Счастье призрачно, скоротечно и не может длиться дольше мгновения в мире, где только «горький плач и стоны нищеты».

Попытку изучить природу времени, его закономерности поэт предпринимает в стихотворении «Старые часы». Абстрактная категория времени здесь опредмечивается и предстает в виде старинных часов.

Первая строфа – интродукция – вводит читателя в старую лавку антиквара, живо рисует комнату, наполненную «пыльными вазами», «узорными канделябрами», «золочеными

¹ Фофанов К.М. Под музыку осеннего дождя: Стихотворения и поэмы. М.: ООО Издательский дом Летопись М., 2000. С. 24. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

блюдами». Но они «сгнивают и темнеют» под зеленой плесенью. То есть с первых строк введена тема увядания любой красоты, ее неизбежного разрушения. И в этой же лавчонке «стоят, безмолвствуя, старинные часы».

Во второй строфе часы становятся главным действующим лицом и «припоминают вновь событий длинный ряд». И благодаря данной ретроспекции, воспоминаниям старых часов о своих хозяевах читатель становится свидетелем трех различных мгновений из жизни трех людей. Так вводится второй мотив – оппозиция «мгновение / Вечность».

Третья строфа приоткрывает нам двери в «огромный зал», где «задумчивый владелец» с горечью вспоминает «утраченных годов разгулом и стыдом запятнанную повесть».

Четвертая строфа – большой шумный пир «зимней полночью», который прекращается дерзким «докучным звоном» часов, напоминающих о сне.

И пятая строфа – «свиданье краткое» юных влюбленных, которые смотрели на часы «как на владыку» и надеялись «последний поцелуй продлить в прощальный час».

Последняя строфа как бы подводит итоги:

И что ж! Прошли года, которые так ровно,
С такой иронией, так зло и хладнокровно
Спешили погубить бесстрастные часы...
И вот — наперсники сатурниной косы —
Они, забытые, как памятник могильный,
Стоят меж рухляди, и циферблат их пыльный,
Как инвалид слепой, не страшный никому,
Глядит бессмысленно в таинственную тьму
Недвижной вечности. И грозный гений тленья
Над ними празднует победу разрушенья (С. 81).

Три мгновения, вырванные из прошлого воспоминаниями, растворяются в Вечности, они – песчинки в веках. Каждое мгновение маятник часов «спешит спугнуть в мрак вечности». Время неумолимо летит вперед. Интересно, что Фофанов делает акцент на том, что абсолютная власть Вечности не избежала и самих часов.

Таким образом, Фофанов признает необратимое движение времени и абсолютную его силу над каждым мгновением человеческой жизни.

Подтверждает эту позицию и стихотворение «У печки» (январь 1888), в котором лирический герой, наблюдая за огнем, осознает, что проходит все. Ничто не устоит перед лицом Вечности:

И на месте ярко-алых,
Золоченых теремов —
Лес из пламенных кораллов
Блещет искрами стволов.
Но и пурпур степи знойной
Догорит и отцветет.
Мрак угрюмый и спокойный
Своды печки обовьет.
Как в пустом, забытом доме,
В дымном царстве душевной мглы
Ничего не станет, кроме
Угля, пепла и золы... (С. 82).

Градационное перечисление приводит героя к мысли об обреченности всего земного на увядание и смерть, которую никому не удастся избежать. Поэт осознает повторяемость истории и мироздания. Его мировосприятие становится все более пессимистичным и пассивно-созерцательным. Та же антиномия жизнь-смерть возникает в «Стансах» (октябрь 1888). Конец неизбежен. Мир цикличен, и на смену сегодняшнему поколению завтра придет новое и будет томиться теми же вопросами, пытаться решить те же проблемы и все под тем же «солнцем в небе».

В 1897 году у Фофанова наступает период глубокого творческого кризиса, из которого поэт уже не выйдет и который приведет к угасанию его поэтической деятельности¹. В поздней лирике постоянны размышления: есть ли смысл в отдельной человеческой жизни на фоне вечности? Поэт утрачивает надежду достичь земного рая и от конфликта социального приходит к экзистенциальному кризису, находя бесцельной жизнь как таковую. Его «мгновенье прекрасное» поглощает вечность «темного царства» (стихотворение «У поэта два царства...»). В одном из поздних стихотворе-

¹Тарланов Е.З. Константин Фофанов: легенда и действительность. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1993. С. 164.

ний, «Что наша вечность?..» (1899), поэт констатирует, что жизнь – это череда смертей и рождений:

Что наша вечность? –
Остывший лоб,
Под кисеёю
Открытый гроб.
В дыму кадильном,
В клубах седых
Свечей мерцанье
И плач родных...
А дальше – яма...
И день за днём, –
И наша вечность
Уже в другом... (С. 293).

В позднем творчестве появляется экзистенциальная трагедия. Это стихотворения «Элегия» (1909), «Стансы», «В мире душно и позорно...» (1906):

Поколения другие
Нашу жизнь сметут;
Кратки помыслы святые,
Жалки мысль и труд.
Всё пройдет и всё обманет...
Жалок, кто живет,
Жалче тот, кого не станет
В омуте забот! (С. 323).

Таким образом, отношение к мгновению в лирике Фофанова эволюционирует. В ранних стихотворениях Фофанов импрессионистично рисует момент, стараясь передать свое впечатление. В первых сборниках мгновение для лирического героя прекрасно: оно – часть того удивительного мира грез, в который герой удаляется от мещанского, рутинного и пустого бытия.

В дальнейшем поэт приходит к осознанию, что все мгновения, будь то моменты переполняющего счастья или обескураживающего горя, неизбежно проходят. Время неумолимо движется, поглощая каждую жизнь. И существование отдельного человека, таким образом, пред лицом Вечности кажется Фофанову незначительным, бессмысленным и бесцельным.

The article analyzes the characteristics of the representation of a moment in the lyrics of K.M. Fofanov.

Key words: *the category of time, moment, eternity, K.M. Fofanov, impressionism.*

Об авторе

САНАЕВА ВАЛЕРИЯ ВАЛЕРЬЕВНА, студентка 4 курса филологического факультета ТвГУ.

МГНОВЕНИЕ КАК ЗНАК ВЕЧНОСТИ В ПОЭЗИИ И ФИЛОСОФИИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

В статье рассматриваются интерпретации мгновения, предложенные в поэтических текстах и критических работах М.А. Волошина.

Ключевые слова: *вечность, мгновение, поэзия, символизм, М. А. Волошин.*

Сформировавшийся как поэт в самом начале XX века, М.А. Волошин в значительной степени испытал на себе влияние французской литературы. Нельзя не отметить известную переключку волошинских стихов с произведениями французских символистов. Русский поэт переводил С. Малларме, А. де Ренье, был знаком с творчеством П. Верлена. Однако Волошин выходил за рамки символизма как основополагающего художественного метода. Ему были чужды те писатели, которые, подобно С. Малларме, заключают «свой идет в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы»¹. Русскому поэту импонирует Анри де Ренье, разъяввший самодовлеющие формы и разбивший причудливые «амфоры». М. Волошин надолго усвоит творческий принцип французского писателя - «воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения»², через мимолётное выразить вечное.

Ортодоксальный символизм не устраивал Волошина своей тенденцией к усложнённым ассоциациям, загадкам и шарадам, как бы замурованному в самом себе образу. «Закристаллизованный» символ становится грубым и мёртвым. «Но с того момента, как всё было понято как символ, исчезла возможность этой игры в загадки. Снова всё внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира», однако образах ускользающих, подобно прекрасной нимфе из стихотворения Ренье «Пленница»: «Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убегала. Рука моя знает вес твоей упругой груди, вкус, цвет и линию, и извив твоего исчез-

¹ Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 55.

² Там же. С. 56.

нувшего тела, за которым гонится моё желание...»¹. Задача художника – закрепить стихом ускользающее мгновение, облечь в камень то пространство, в котором только что стояла обнажённая нимфа, так или иначе, заполнить пластическим веществом искусства пустоту, оставляемую уносящимся мгновением.

Сам принцип художественного выражения текущего мгновения, выхваченного из калейдоскопа жизни, восходит к эстетическим основам импрессионизма. Однако Волошина в большей степени привлекает «логический переход от импрессионизма к символизму; впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится одним символом»². Следующая ступень художественного постижения мира – неореализм – метод, сопоставимый с текучей поверхностью реки, на которой «видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит тёмное и прозрачное дно с камнями и травами»³.

Интересно, что через год после написания Волошиным статьи «Анри де Рень» (1910), Н. Гумилёв, анализируя сборник стихов Вяч. Иванова «Cor Ardens» (ч. 1), сформулировал различие между поэтами «линий и красок» (среди них – Пушкин и Брюсов, Лермонтов и Блок) и Вяч. Ивановым: «Их поэзия – это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вяч. Иванова – небо, отражённое в озере»⁴. В первом случае, как считал ближайший сподвижник Гумилёва С. Городецкий, имеется в виду «творчество, непосредственно воспринимающее сущее... и смиренно ознаменовывающее его в символах, отнюдь не затемняя его природы субъективными своими переживаниями и молниеносными впечатлениями»⁵. Во втором случае происходит растворение земных реалий и собственной поэтической индивидуальности в «сущем», «це-

¹ Там же. С. 60.

² Там же. С. 62.

³ Там же.

⁴ Гумилёв Н.С. Вячеслав Иванов. Антология «Мусaget» // Аполлон. 1911. № 7. С. 73.

⁵ Городецкий С.М. Формотворчество // Золотое Руно. 1909. № 10. С. 53.

лом», поглощение «озера» «небом», что, очевидно, и представляет собой явление «реалистического символизма», стремящегося к постижению «сокровенной жизни сущего», о чём сам Иванов высказывался в статье «Две стихии в современном символизме» (1908).

В восприятии же Волошин образ внешнего мира наслаивается на внутренний мир, мир души и создаёт эффект двойного видения, глубинной, подчас – обратной, перспективы. Сквозь настоящее просвечивает прошлое, мгновение раздвигает границы. В романах Ренье, пишет Волошин, «под формами современной жизни... сквозит прошлое Франции, под масками людей прошлых столетий угадываются лица современных людей; из глубины старых парков выходят фавны и кентавры...»¹. Как тут не вспомнить стихи самого Волошина, вызывающего со дна тысячелетий образы «ласкающихся» «у берега вод» ихтиозавров, ощущающего свою общность со «свободными» кентаврами», прозревающего в «киммерийских сумерках» «лики тёмные отвергнутых богов»... Не так ли спустя десятилетие будет осознаваться и собственное творчество русского поэта, воспринявшего Смуту сквозь призму убоицы XX века?..

Зеркало памяти даёт причудливое изображение, течение реки постоянно пересоздаёт картину. Реальности жизни воспринимаются как «опрозраченные» и непрерывно меняющиеся. При этом от прошлого остаётся не «общая архитектура событий», а мелкие детали, случайно оставшиеся в памяти и связанные с основной картиной весьма косвенно. Однако эти «случайности» подкрепляются глубинной поэтической логикой, поскольку именно в них «следует искать самого ценного», той «связи, которая, вопреки всему, существует между явлениями», того тайного трепета жизни, который отмечает «прохождение явления, преломлённого в отдельном моменте, сквозь поле нашего сознания»². Герой рассказа Ренье «Гермократ» вспоминает, что из великих войн он воссоздавал в памяти «то какой-нибудь блик солнца на лезвии шпаги, то маленький цветок под копытом коня, то известный трепет, известный жест, ничтожные подробности... - неуловимейшие оттенки; они то, что есть в нашей

¹ Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 68.

² Там же. С. 63.

жизни самого мимолётного, самого беглого и потому воистину согласованного с нашей собственной призрачностью» [1:64]. Новый реализм представляет изображение, в котором глаз различает «только слабую позолоту угасших символов».

В 1909 году в альманахе «Золотое Руно» было опубликовано небольшое эссе Максимилиана Волошина «Hogomedon», представляющее собой, условно говоря, первую часть своеобразной трилогии, включающей помимо упомянутой, статьи «Анри де Ренье» (1910) и «Аполлон и мышь» (1911), вошедшие потом в книгу «Лики творчества». Сближало их наличие сходных философских мотивов, разрабатываемых поэтом в стихотворениях и очерках: время и творчество, мгновение и вечность, искусство в соотношении его отдельных видов, Аполлон и Дионис как единство противоположностей. Покровителя искусств Аполлона обычно называют Мусагет – *предводитель Муз*. Волошин же использует применительно к эллинскому богу более редкий эпитет – Горомедон, что означает: *вождь и распорядитель времени*. В третьей строфе стихотворения «Дэлос», кстати, написанного, как и статья в 1909 году, аполлинические определения суммируются: «Гневный лучник! Вождь мгновений! / Предводитель Мойр и Муз! / Налагатель откровений, / Разрешитель древних уз!..»

Аполлон-Мойрагет, «водитель судьбы», пророк и оракул. Не в этом ли назначение поэта? Ведь это о себе, о своём даре и призвании сообщает Волошин: «Я люблю держать в руках / Сухие, горячие пальцы / И читать судьбу человека / По линиям вещих ладоней...». «Вождь мгновений», Горомедон... И это закономерно. Ибо проблема искусства неразрывно связана в восприятии поэта с темой времени, одно выражается через другое; в свите Аполлона «хоровод Муз переплетён с хороводами мгновений»¹. «Налагатель откровений» - поэтических, божественных. Только искусство, творческое горение духа позволяет человеку ощутить «мгновенья полные, как годы». Миг творческого озарения или любовного единения вбирает в себя вечность. Одно из стихотворений поэта начинается строкой-призывом: «Возлюби просторы мгновенья...»

¹ Волошин М.А. Hogomedon // Золотое Руно. 1909. №11-12. С. 55.

Это один из лейтмотивов волошинского творчества. Творческий акт сопрягает мгновение с вечностью, устанавливает связь человека со всем, что было, есть и только намечается. Три стихии – прошлое, настоящее и будущее, – взаимодействуя и переплетаясь в сознании и подсознании, не более чем «марево, рождённое от светильника Психеи, пламя которого трепетно вспыхивает в руке, прерывной линией... отмечая сознанные мгновения»¹. Человеческая история, да и более того – история мироздания – представляется Волошину вереницей из лёгких звеньев, миггов. Его отношение к мгновению коренным образом отличается от Брюсовского расточительного упоения жизнью («Берём мы миги, их губя»). У Волошина – не уничтожение, а созидание. Ведь каждое звено – результат творческого овладения миром, каждый миг вбирает в себя вечность, а потому эти «лёгкие звенья» не должны «спаяться в трудную цепь».

Аполлон – «разрешитель древних уз». Основываясь на эзотерических прозрениях, Волошин полагал, что «человеческий дух древнее, чем земля и звёзды». Поэтому, как пишет он в своём эссе, «звёздная влага, неподвижно обнимающая миры, недоступные постижению <...> приходит в движение и разлагается внутри нас» на три взаимоперетекаемые стихии времени². Ведь у настоящего нет границ. Оно заключает в себе будущее и, кроме того, едва возникнув, оборачивается прошлым («уже сложено в кладовую изжитых мгновений»). Единственная ощущаемая форма времени, знак вечности, по Волошину, это мгновение, остановить которое неподвластно никакому Фаусту. Только поэт, художник способен удержать «ускользание мгновения», создать «гробницу формы» для времени, протянув «алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия», – жизнью духа, вдохновением, насылаемым Мусagetом. Так кто же такой этот покровитель искусств и вдохновитель творчества? Внешняя по отношению к поэту сила? Отнюдь нет, «ты лишь видимый знак того, кто сызначала был Имя, того, кто не в небе, а в звёздных глубинах человеческой души совершает своё восхождение сквозь знаки внутреннего Зодиака»³. Аполлон-Горомедон –

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

это само время, которое, согласно Платону, есть подвижный образ вечности и которое, как и вся Вселенная, внутри нас, о чём поэт напоминает, в частности, в стихотворении «Подмастерье» (1917).

Художник – не творец, а подмастерье, поскольку как поэт он говорит языком Бога, как скульптор освобождает божественную сущность (имя), таящуюся в веществе, как музыкант даёт выход божественной гармонии, облакая её в звуки. То есть является подручным Творца: «Живописец, скульптор, архитектор – ты не творец, ты лишь воспитатель вещества...» Ведь «всё, прежде чем начать существовать, как воля, как форма, как лик, раньше было словом», которое ныне «из глубины темницы подаёт голос поэту и ждёт от него своего имени, своего освобождения»¹. Подаёт, в первую очередь, поэту, так как поэзия в ряду других искусств занимает более почётное место, ей предоставлены большие возможности. И не только потому, что она этимологически сочетает в своём корне финикийское *phone* (голос) с *ish* (Я бог). «Поэзия – царственная наука слова, которая творит в стихии будущего», в то время как музыка, «искусство памяти», извлекает свой материал из мира прошлого, а пластика, выражение настоящего, воспринимается как просветление жизнью и пламенем духа «закланных» в веществе мгновений.

Аполлон-Мусагет оборачивается Мойрагетом. И наоборот. «Можно сказать, – пишет Волошин в статье «Аполлон и мышь», – что аполлинический сон покоится на дне мгновения, и каждая смена мгновений нарушает его. Отсюда встаёт с несомненностью мифологически столь мало выясненная связь Аполлона с идеей времени. Между тем во многих эпитетах Аполлона мы видим указание на то, что эта связь существовала в представлении древнего эллина². Аполлон – это Оритэс, то есть бог часов и мирового порядка, он же возобновитель месяцев. Поэтому и Музы, покровительницы искусства, оказываются Мойрами, правительницами судьбы. «Парки – это скорбные музы времени», управляющими тремя его стихиями. Количество Муз сокращается

¹ Там же. С. 57.

² Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 59.

второе. Троичное деление искусств соответствует троичной шкале времени.

Не слишком ли всё это категорично и экстравагантно? Видимо, надо учесть, что перед нами не научное исследование философии творчества, а, скорее, лирико-эзотерические импровизации поэта, своеобразный пэзан в прозе. Хотя, не умаляя достоинств оригинальной волошинской концепции, уместно заметить, что сфера поэзии – не только будущее. Несомненно, именно поэт, в первую очередь, говорит: «Да будет!»; именно он, «громко именуя одно за другим явления мира... пробуждает их от лунного сна». Провидческую силу поэзии подтвердила творческая судьба самого Максимилиана Волошина, предугадавшего апокалипсические события в истории России. Но ведь рассмотрел он их в контексте единства времени, когда прошлое вдруг обернулось настоящим, явив грозное предупреждение будущему, то есть нам сегодняшним. Поэзии в равной степени доступны те сущности, которые выражает собой пластика («Остановись, мгновенье!») и музыка («Вспомни самого себя!»). И это не противоречит тому, как представлены поэты в стихах самого Волошина. Его стихотворное «Письмо» (1904), адресованное М. В. Сабашниковой, завершается такими строками: «...Но мы, свободные кентавры, / Мы мудрый и бессмертный род, / В иные дни у берега вод / Ласкались к нам ихтиозавры. / И мир мельчал. Но мы росли. / В нас бег планет, в нас мысль Земли!»

«Царственность» «науки слова» обусловлена не столько тем, что она «творит в стихии будущего», сколько тем, что слово – «это принесение в жертву самого себя», ибо «оно питается живою кровью возможного». С этим трудно не согласиться, как и с тем, что слова всегда в конфликте с человеческими деяниями. Аполлон-Мойрагет превращает поэта в Кассандру, слова которой, «найденные и точные, должны находиться в разладе с деяниями по самой природе своей»¹. Слова эти (обратимся к поэме «Бунтовщик» из книги «Пути Каина») – «...голос вопиющего в пустыне / Кишащих множеств в спазмах городов, / В водоворотах улиц и вокзалов - / В безлюднейшей из всех пустынь земли».

¹ Волошин М.А. Horgomedon // Золотое Руно. 1909. №11-12. С. 59.

Поэтому не согласен Волошин с гётевским Фаустом, исправившим в библейском тексте основополагающий тезис: «В начале было слово» на другой: «В начале было деяние...» Ему гораздо ближе Аксель из одноимённой трагедии Вилье де Лиль-Адана, воскликнувший: «Я слишком много думал, чтобы унизиться до действия!» До реалий здравого смысла. До развёртывания поэтических мгновений в пределы обыденности. На данном этапе русский поэт, следуя в русле эзотерического мировосприятия, подобно герою французской драмы, не желает «преклонить наши столь царственные желания перед компромиссами всех мгновений, в которых их собственная сущность, ослабленная, завтра же, исчезнет совершенно».

В статье, посвящённой творчеству Вилье де Лиль-Адана, которая открывает книгу «Лики творчества», М. Волошин приходит к выводу: «Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни»¹ – таинство, не поддающееся ремесленному «снижению», дискредитируемое в прагматическом мире поверхностного расчёта и будничной логики. Позднее, в очерке «Анри де Ренье», поэт заговорит о соотношении жизни и творчества, деяния и слова уже несколько по-другому: «...люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текучий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне...»².

Однако, в отличие от Акселя, русский поэт не отвергает искушения жизнью, хотя, подобно «французскому Кириллову», отдаёт себе отчёт в том, что помимо обычных людских соблазнов это значит «принять, вместе с нам подобными, все горести, которые готовит нам завтра, все пресыщения, все болезни, разочарования...»³, а вместе с тем – «все гневные будущих времён» плюс непонимание современников. Но ведь пребывание в «пустыне земли», «в пыли земных дорог» не более чем шаг в звёздных коридорах вечности, лишь миг в космосе Божественного откровения. И не случайно в ста-

¹ Волошин М. А. Лики творчества. М., 1988. С. 23.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 23.

тье «Норомедон» упоминается евангелист Иоанн, который, созерцая «целую вселенную, в которой заблудился человеческий дух, пишет: “В начале было Слово... И Слово стало плотью”». ¹

Author of this paper research implications of moment in lyrical and philosophical works of M.A. Voloshin

Key words: *eternity, moment, poetry, symbolism, M.A. Voloshin.*

Об авторе

ПИНАЕВ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ, доктор филологических наук, профессор Российского университета дружбы народов

¹ Волошин М.А. Норомедон // Золотое Руно. 1909. № 11-12. С. 58.

Е. П. БЕРЕНШТЕЙН

**ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ:
ДЛИТЕЛЬНОСТЬ МГНОВЕНИЯ**

В статье речь идёт о концепции мгновения в художественном мире Иннокентия Анненского. Символика мгновения демонстрирует онтологический и экзистенциальный дуализм миропонимания поэта.

Ключевые слова: Анненский, мгновение, миг, поэзия, символизм, Гёте.

Начнём с нескольких общих предваряющих положений. В первую очередь, художественные достоинства и степень присутствия творчества Анненского в русской литературе не обсуждается. *Sapienti sat.*

Мгновение существует вне времени, временного потока. Мгновение есть событие вне каузальных связей, соответственно, это некое *со-бытие*, что мы найдём у Анненского.

Мгновение — интенционально, поскольку преимущественно позитивно (в отличие от державинской «реки времён») — отсюда дьявольский соблазн остановить или продлить мгновение (вспомним Гёте, о котором чуть ниже).

Итак, говоря словами Анненского, мгновенье — «иная среда, где живём мы совсем по-другому». Оно — как ни парадоксально — процессуально, о чём говорит сама словообразовательная структура (суффикс -ени- семантически указывает на длительность). Этим оно отличается от мига. Миг есть состояние, актуализированное присутствие здесь и сейчас, пространство существования.

Теперь подойдём вплотную к Анненскому. Какими -измами его только ни «награждали», в частности, записывали по ведомству импрессионизма. Это не так. Присутствие упомянутой «иной среды» для поэта не внезапно и капризно, а вполне субстанционально, однако её, этой среды, явление — ситуативна.

В стихотворении «На пороге» («Тихие Песни», 1904¹) звучат строки: «Дыханье дав моим устам, / Она на факел свой дохнула /И целый мир на *Здесь* и *Там* / В тот миг безумья разомкнула. / Ушла, и холодом пахнуло /По древожизнен-

¹ В дальнейшем ТП.

ным листам». Речь идёт о Незримой, т.е. — жизни-смерти, приходящей и уходящей. Превращающей «слияние» в «связь» (эта оппозиция весьма продуктивна у А.). «Миг безумья» — процессуален: «дав», «дохнула». «Безумье» — в желании жить и осознание неизбежности смерти. «Миг» становится решающей точкой, изменяющей собственно состояние, что подчеркнуто заглавием, переживания своего присутствия в мире, то есть, осознание иллюзорности жизни.

В цикле из трёх стихотворений «Лилии» (ТП) «мгновения» напрямую связаны с «отравой аромата», со «сладостной отравой», с «ядом», т.е. — метафорами перехода в инобытие, именно так, — а не в небытие. В первом стихотворении цикла «Второй мучительный сонет» читаем: «Живут любовью без забвенья / Незаполнимые мгновенья», — во-первых, их, мгновений, — множество, во-вторых, они не исчезают, сохраняясь в памяти («без забвенья»), в-третьих, эти мгновенья сочетают в себе устойчивую данность и эфемерность этой данности. Чуть выше в стихотворении: «С тех пор в отраве аромата / Живут, таинственно слиты, / Обетованье и утрата / Неразделённой красоты».

Во втором стихотворении цикла «Зимние лилии» читаем: «В белой чаше тают звенья / Из цепей воспоминанья, / И от яду на мгновенье / Знаньем кажется незнанье». Об «отраве» мы выше сказали, но здесь мгновенье — уже мимолётно и даёт лишь иллюзию постижения истины, поскольку в стихотворении существует хоть и не прямо поданный, но отчётливо опознаваемый «бытовой» план: речь идёт о «комнатном» чтении, которое сопровождается ароматом «комнатных» лилий.

Мгновение у Анненского выступает как актуализированная концентрация экзистенциальных состояний в прошлом и будущем: «Сейчас наступит ночь. Так чёрны облака... / Мне жаль последнего вечернего мгновенья: / Там всё, что прожито, — желанье и тоска, / Там всё, что близится, — унылость и забвенья» («Кипарисовый Ларец»¹, 1909; «Трилистник сумеречный», — «Тоска мимолётности»). В этом же «трилистнике», в стихотворении «Свечку внесли» миг представлен как состояние сопричастности «иной среде», причём состояние, пограничное между реальностью и иллюзией: «не

¹ В дальнейшем КЛ.

мерещится ль вам иногда, когда сумерки бродят по дому...»; «и дыханьем спугнуть этот миг мы боимся иль словом нарушить...»

Вообще, мотив мгновения корреспондирует с состояниями забвенья, забывтья, то есть погружения в трансцендентальную сферу; таким образом, само слово *за-бытие* следует читать через дефис со смысловым акцентом на «за», т.е. «по ту сторону» бытия: «Тот мир, тот миг с его миражным раем» (КЛ; «Трилистник обречённости», — «Чёрный силуэт»).

Знаменательный пример: «О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, /Чтоб мог я стать огнём, или сгореть в огне!» Здесь, в стихотворении «Мучительный сонет» из «Трилистника призрачного» подчёркнута потребность преодоления иллюзорности, миражности, обманчивости ценностного космоса, недаром, в стихотворении главный акцент делается на невоплотимости желаемого: «Мне нужен талый снег...»; «мне надо дымных туч...»; опять же, обратим внимание, что вожделенный миг предполагает процессуальность: *стать* огнём, *сгореть* в огне.

Мгновения и миг (КЛ; «Трилистник толпы», — «Прелюдия») — маркеры выпадения из, собственно, толпы, точнее, — из обыденности, при том, что поэт начинает стихотворение весьма декларативно: «Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом /Она даёт *гореть*, даёт *светиться* думам» (курсив мой. — Е.Б.).

Как видим, помимо «забывтья» концепт света, горения также напрямую связан с мотивом мгновения. Из стихотворения «Миг»¹: «Миг ушёл — ещё живой, / Но ему уж не светиться».

Теперь, в заключение, одно чрезвычайно симптоматичное использования концепта мгновения.

У Гёте есть короткое стихотворение, немилосердно истерзанное русскими переводчиками. Естественно, это «Wandrer's Nachtlied». Приведу (вероятно, неполный) список авторов: М. Лермонтов, В. Брюсов, Б. Пастернак, Чролли (Константин Фавстович Тарасов), Вик. Топоров,

¹ Из стихотворений, не вошедших в ТП и КЛ. Включено в книгу «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» (Пг., 1923. —С. 34), — затем включалось во все, даже популярные издания книг поэта. Определение даты написания тема другой статьи.

Дан. Андреев, Дм. Смирнов, Архипцев, Лукомников, Финкель, Серг. Лузан (3 варианта!) Среди них — и Анненский. О художественных достоинствах большей части переводов говорить не приходится; худший — Пастернака. Приводим немецкий текст:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spuerest du.
Kaumeinen Hauch;
Die Voegelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruchest du auch.

Известность и популярность лермонтовского перевода не подвергается сомнению, хотя надо сказать, что его «Горные вершины...» ритмико-метрически абсолютно не соответствуют оригиналу, начиная с того, что у Лермонтова 44 слога, а у Гёте — 38, у Лермонтова — регулярный трёхстопный хорей, у Гёте — неравносложные строки. В этом отношении ближе к оригиналу Анненский, кстати, и слогов у него 39. Теперь следует привести его вариант:

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж чёрной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
В чаще затих полёт...
О подожди!.. Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмёт.

Его перевод радикально противоположен лермонтовскому: медитативно-элегическое настроение плюс доминирование внешней изобразительности у Лермонтова сменяется у Анненского обобщённо-личными синтаксическими конструкциями, обращёнными к некоему «ты», что задаёт тревожный тон. Это подтверждается и неравносложностью стихов, и сменой размеров (1 — двустопный ямб, 2 — усечённый одностопный хорей, 3 — двустопный ямб спондeirованный, 4—5 — двустопный ямб пиррихированный, 6—8 — дактили-

ческий дольник). Абстрактно-риторический адресат («не ощутишь») конкретизируется («подожди; тишь и тебя...»). У Анненского — не столько изображение состояния мира, сколько переживание этого состояния, сущность которого — пребывание на границе бытия и за-бытия, недаром ярко маркирована «тишь» (второй стих; у Гёте: «Ist Ruh»). Соответственно, «мгновение» тоже весьма чётко маркировано (слово стоит после «!..», а за ним следует «—»). Слово это знаменует собой переход из одного модуса бытия в другой, причём какое-либо волевое начало у субъекта, точнее, одушевлённого объекта напрочь отсутствует. Действующей энергией является «тишь», а «мгновение» — инструментом её активности. В оригинале нет слова «мгновение» (по-немецки Augenblick) — там «nurbalde», то есть — «скоро, вскоре». Как мы помним, у Лермонтова: «Подожди немного...», — у многих прочих переводчиков — «скоро». Если Ruh, Ruhest — это «спокойствие, покой», то у Анненского «тишь» не умиротворяющая, а агрессивная, что подчёркивают и знаки препинания в последнем стихе: «Тишь и тебя... возьмёт».

Тема ожидания того самого покоя, отдыха («Warte nur balde») радикально снимается у Анненского, сменяясь мотивом неизбежности. Показательно, что ни у одного из переводчиков мы не встречаем слово «мгновение». Очевидно, что Анненский адаптирует текст Гёте в соответствии со своим миропониманием и приспособливает его к своей концепции мгновения.

The article deals with the conception of instant in the creative world of Innokenty Annensky. The symbolic of instant demonstrates the ontological and existential duality of the Annensky's poetic outlook.

Key words: *Annensky, instant, moment, poetry, symbolism, Goethe.*

Об авторе:

БЕРЕНШТЕЙН ЕФИМ ПАВЛОВИЧ, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и теории культуры Тверского государственного университета.

**МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ
В МИНИАТЮРАХ Ю.В. БОНДАРЕВА**

В статье рассматриваются особенности репрезентации категорий «мгновение» и «вечность» в книге миниатюр Ю.В. Бондарева «Мгновения». Делается акцент на близости осмысления мгновения и вечности в миниатюрах Ю.В. Бондарева православной традиции.

Ключевые слова: Ю.В. Бондарев, миниатюра, мгновение, вечность.

В критике и литературоведении за Ю.В. Бондаревым прочно закрепилось определение «военный прозаик», чему есть свое основание: на «военных» повестях и романах писателя воспитано не одно поколение наших соотечественников. В значительно меньшей степени Ю.В. Бондарев известен для широкого круга читателей как автор сборника миниатюр «Мгновения», хотя, по признанию самого писателя, эта книга «не менее дорога для него, чем большие эпические вещи»¹. Важное значение имеют в ней категории «мгновения» и «вечности», некоторые особенности репрезентации которых будут рассмотрены в данной статье.

Уже в предисловии к книге Ю.В. Бондарев дает установку на синтетическое осмысление жизни, собирание целого из отдельных фрагментов бытия: «Много лет назад я задумал написать не повесть, не роман, не хронику, а книгу-мозаику человеческой жизни, в которой пойманные мгновения бытия предельно обобщали, обостряли бы ощущения людей, заставляя их задуматься о самих себе»², о временном и вечном в потоке жизни.

Миг в миниатюрах Ю.В. Бондарева чаще всего приобретает значение длительности: в кратчайших мгновениях жизни прозревается «большое время», будь то вековое время истории, время одной человеческой жизни или всего человечества в его целостном опыте. Справедливость этого положения подтверждает, в частности, миниатюра «В Колом-

¹ Бондарев Ю.В. Публицистика. Мгновения. М.: Сов. писатель, 2008. С. 169.

² Бондарев Ю.В. Мгновения. М.: ИТРК, 2009. С. 3.

не». Фабула произведения проста: герои миниатюры, рассказчик и его друг-художник, приезжают в Коломну и, гуляя по городу, заходят в маленький дворик. Там они видят старый особняк, в котором когда-то давно жил петербургский вельможа, заходят в него и знакомятся с его жителями. Однако за кажущейся незамысловатой фабулой миниатюры скрываются глубокие авторские раздумья над определенными жизненными фактами и явлениями.

Топонимы и историзмы, которыми насыщена миниатюра, погружают читателя в атмосферу старинного русского городка, имеющего богатую историю и культуру. Дадим их толкование и сделаем краткий культурологический комментарий.

Коломна – один из старейших и красивейших городов Подмосковья. Впервые он упоминается в Лаврентьевской летописи в 1177 году как пограничный город рязанского княжества и торгово-ремесленный центр. Город расположен в устье Москвы-реки, в месте ее впадения в Оку. Особняк, который посещают герои рассказа, находится в Посадском переулке. В Древней Руси «посад» – это торгово-промышленная часть города, обычно вне городской стены¹. Слово «посад» осталось в названиях некоторых населенных пунктов, улиц, самые известные из которых – города Павловский Посад, прославившийся на весь мир платками и шальями, и Сергиев Посад, где находится Троице-Сергиева Лавра – крупнейший православный мужской монастырь, основанный преподобным Сергием Радонежским.

Историзмы «воевода» и «вельможа», появившиеся в начале повествования, также отсылают читателя к прошлому страны. «Воевода – в Древней Руси и некоторых славянских государствах: начальник войска, области, округа»². «Вельможа – знатный, богатый человек, чиновник, занимающий высокое положение в обществе»³.

Обозначенные в произведении культурологические и исторические скрепы позволяют высказать предположение, что в миниатюре пойдет речь не о конкретном городе (хотя

¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1994. С. 557.

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 70.

топоним «Коломна» заявлен в ее названии и точно отмечен как место действия), а о судьбе любого маленького русского городка.

Герои любят дворянским особняком, липами, виднеющимися вдалеке куполами храма. Далее повествование разворачивается уже по временному вектору, акцентируя вместе с тем и определенную пространственную ориентацию. Отдельные черты увиденного в коломенском дворике возвращают рассказчика в родное Замоскворечье, где прошли счастливые годы его жизни. Одновременно с этим он замечает детали, указывающие на начавшееся разрушение этого дорогого с детства пространства: церковь «полуразрушена», стены особняка «облупились», его балкон «развалился», дверь сарая «с заржавленными запорами» «почернела от времени», а у лежащей во дворе лодки «прогнило днище»¹ и т.п. Герой с грустью вспоминает о своем ушедшем детстве и испытывает какую-то труднообъяснимую тоску от всего того, что видит вокруг. Именно грусть и тоска по своему прошлому становятся доминантами его психологического состояния и эмоционально роднят его с героями романов Ю.В. Бондарева «Берег» и «Выбор», Никитиным и Васильевым.

В тихом дворике в Коломне рассказчик мысленно возвращается в свое детство. Здесь же происходит еще одна знаковая для него встреча: он знакомится с пожилой женщиной, живущей в коломенском доме. Детали внешнего облика героини («светлые добрые глаза», «седые волосы», «лицо, особенно красивое, русское своей милой мягкой открытостью», «хрупкая фигурка, не испорченная годами» (250)) помогают раскрыть ее характер, основными чертами которого являются природная доброта, мягкость, отзывчивость, расположенность к незнакомым людям. Герой осматривает особняк, слушает историю жизни женщины, которая напоминает ему его покойную мать, отчего щемящее чувство тоски по прошлому становится еще более сильным. Уходя из коломенского дворика, он «боялся оглянуться, чувствуя, что может нестать и беспричинно разрыдаться» (251).

¹ Бондарев Ю.В. Публицистика. Мгновения. М.: Сов. писатель, 2008. С. 249. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте

Финал миниатюры «В Коломне» представляет собой развернутый внутренний монолог героя:

«Да что же это? Конец девятнадцатого века, петербургский вельможа, красавица актриса и девятьсот двадцатый год, год тридцать седьмой, эта женщина, похожая на мою покойную мать, ее муж-инженер, почему-то приехавшие сюда с Урала, великая и горькая война, наша победа, смерть Сталина, бесконечные крутые и невнятные перемены (...) и это запустение маленьких русских городов...

Может быть, все русское на этом кончилось, как кончилось когда-то в жизни моей матери, как кончится и в моей жизни?

За что и зачем?» (251).

В сущности, в этом фрагменте в спрессованном виде представлены основные вехи исторического пути России на протяжении XIX – XX столетий. Сплав временных пластов – одна из особенностей миниатюры как жанра с ее предельно лаконичной, сгущенной формой – является одной из характерных примет хронотопа миниатюры «В Коломне», «реальное» время и пространство которой оказываются значительно короче художественного, кроме того, они незамкнуты, так как финал произведения открыт. На завершающие миниатюру вопросы должен ответить не только ее герой, они обращены и к читателю, которого заставляют задуматься о многом: о человеческой жизни и быстроте происходящих в ней изменений, о процессах постоянного разрушения и созидания, о памяти сердца и в конечном счете о самом себе.

Умудренные жизненным опытом герои миниатюр Ю.В. Бондарева, вглядываясь в каждое мгновение бытия, вслушиваясь в его сокровенные звуки, задумываются о вечном, о смысле жизни и смерти. «Сладкая тревога предупредительного звонка на вокзале жизни» (17), которую чувствуют герои бондаревского сборника «Мгновения», становится особенно сильной осенью (миниатюры «Непостижимое», «Осенью»). Увядание природы напоминает им о необратимости течения земного времени и убеждает в справедливости формулы «Жизнь есть мгновение». Вместе с тем персонажи Ю.В. Бондарева в зрелости приходят к еще одной аксиоме: «Мгновение есть жизнь», и начинают воспринимать свою жизнь как «драгоценный подарок» свыше, це-

нить каждое ее мгновение, ежедневное счастье бытия (миниатюра «Рассказ балерины»).

Мысль о значимости каждого мгновения в жизни человека является основной в миниатюре «Ожидание», герой которой размышляет о том, как часто в своей жизни он был «готов сократить земной срок», чтобы «сразу приблизить желанную цель» (7). Так было в детстве, когда он торопил время, ожидая подарок к Новому году, так было в юности, когда он считал часы до встречи с возлюбленной. Война для него тоже оказалась «длительным ожиданием прерванного свидания с радостью» (7). Затем мысли героя были наполнены предвкушением первого творческого успеха, и только по достижении зрелого возраста он осознал, что «неблагодарно подгонял время», словно впереди – «беспредельность».

Бондаревские персонажи тяжело переживают утрату уходящей молодости, где были «реализованные дела, сбывшиеся надежды, любовь, рождение детей, радость здоровья» (18). Нередко их охватывает «тоска неизбежного прощания» со всем, что было в земной жизни, в которой теперь, с высоты прожитых лет, многое кажется «глупейшей суетой» (миниатюры «Пусто и скорбно», «Кому повем печаль мою?», «В декабрьскую ночь», «Она приснилась»). И у них неизбежно возникает вопрос: в чем смысл жизни? И что их ждет там... за краем: холод и пустота или успение, «переход от земли на небо, от тления к вечному бессмертию души» (552)? Герои мучительно ищут для себя ответы на эти вопросы, в минуты одиночества, отчаяния, предельного напряжения душевных сил устремляя свой взор на небо и надеясь найти утешение «в небесной безначальной и бесконечной мудрости» (625).

Чудотворное соприкосновение мига прошлого с настоящим, навсегда утраченного с сущей красотой вечного, детского со взрослым, прозрение высшего измерения мира с иерархической вертикалью нередко происходит у героев Ю.В. Бондарева на грани сознательного и бессознательного. В сновидениях или бредовом состоянии они прорываются в иные временные координаты, где становится возможной их встреча с «посланцем времени», который точно знает срок земной жизни каждого человека (миниатюры «Посланец», «У кассы»). Сны дают героям миниатюр «какое-то непередаваемое наслаждение счастья, покоя», возвращая в то время,

«в котором они никогда не жили» (67). Их сны корреспондируют со сновидениями Вадима Никитина (роман «Берег»), в которых он видит себя медленно плывущим на пароме к обетованной, благодатной земле, где «все должно быть радостью» (103), и испытывает умиление перед красотой Божьего творения. А герой миниатюры «Мне снился сон», как и Владимир Васильев (роман «Выбор»), во сне попадает в «несказанно тихий райский уголок», освещенный «золотистым неземным светом» (393), и вспоминает о детстве, о «незабвенных переулках Замоскворечья». Но это не буквальное возвращение в прошлое, а иное состояние, которое сам герой определяет как «узнавание иной жизни, прожитой до рождения, будущей или запредельной» (394).

Ключевую роль в понимании бондаревской художественной концепции жизни и смерти играет миниатюра «Бессмертие», герой которой в тишине осеннего сада приходит к мысли о том, что не следует расценивать смену времен года как невозполнимую потерю, так как есть свои красота и прелесть и в «червонном золоте усыпавшей землю листвы», и в «зеленой солнечной поре лета», и в «сиянии сугробов и инея под январским солнцем», «белизне снегопадов и метелей», которые затем «растворяются в звонко-лиловом, прозрачно-синем, тепловато-розовом свете» (267) ранней весны. Примечательно, что образ весны в этом ряду оказывается последним, он как бы венчает собой миниатюру, тем самым внося в ее подтекст дополнительный сакральный символический смысл, поскольку весеннее пробуждение природы в православном сознании – это и прообраз грядущего Воскресения, близкой пасхальной радости.

И далее, от земного плана, герой переносится в своих раздумьях-переживаниях в иное измерение – вечное – как иерархически более важное: постоянное обновление жизни в природном мире воспринимается им как вечный миропорядок, как «установленный вселенной круговорот», в котором «одна красота заменяет другую красоту во имя продолжения вечного, (...) стало быть, нет смерти. Есть лишь переход» (267), переход от страданий к радости, от тьмы к свету, от тления к жизни вечной. Вывод, который делает персонаж «Бессмертия», полностью совпадает с итоговыми размышлениями Вадима Никитина (роман «Берег») о «великом законе человеческой жизни (...)», веры в то, что ничто не ис-

чезает бесследно. Законе, обманывающем физическую смерть каждого, и надежде на то, что все вечно»¹. Как видим, Ю.В. Бондареву свойственно именно христианское понимание ценности духовных раздумий о смысле человеческой жизни перед лицом смерти и вечности. Понимание, с одной стороны, исполненное печали от осознания мгновенности, краткости пребывания человека в земной жизни, а с другой – просветленное идеей вечности, бессмертия человеческой души. В таком осмыслении мгновения и вечности в миниатюрах Ю.В. Бондарева ощущается глубокая связь мировоззрения автора с православной духовной традицией.

MOMENT AND ETERNITY IN Y.V. BONDAREV'S MINIATURES

The article features the representation of the categories of "moment" and "eternity" in the book of miniatures Yu.V. Bondarev "Moments." Emphasis on close reflection moments and eternity in Yu.V. Bondarev's miniatures of Orthodox tradition.

Key words: *Yu. V. Bondarev, miniature, moment, eternity.*

Об авторе

ШКУРАТ ЛИЛИЯ СЕРГЕЕВНА, кандидат филологических наук, доцент Липецкого государственного педагогического университета.

¹ Бондарев Ю.В. Берг. М.: Сов. Россия, 1986. С. 394

**МГНОВЕНИЕ КАК СЮЖЕТ В РОМАНЕ
УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ХАПУГА МАРТИН»**

Статья посвящена анализу романа «Хапуга Мартин» ("Pincher Martin") английского писателя У. Голдинга (W. Golding, 1911—1993), который искусно концентрирует события своего произведения в пределах одного мгновения умирающего сознания. Оказавшись на скале посреди океана после кораблекрушения, главный герой Кристофер Мартин вспоминает всю свою жизнь, не подозревая, что, по сути, уже мертв. Анализ романа выявляет специфику сжатия «спирали» воспоминаний в пределах единственного мгновения умирающего сознания. Остров оказывается моментом истины среди потока жизни, вокруг которого строится система пространственно-временных координат, и поэтому именно здесь в одиночестве и искусно созданной писателем «пограничной ситуации» герою является его истинная сущность.

Ключевые слова: У. Голдинг, «Хапуга Мартин», сюжет, мгновение, образ острова, Д. Дефо, «Робинзон Крузо».

«Хапуга Мартин» ("Pincher Martin", 1956) — третий по счёту роман английского писателя Уильяма Голдинга (William Golding, 1911—1993), чьё творчество традиционно ассоциируется у читателя с более ранним его текстом «Повелителем мух», скандальным романом, предложившим кардинально отличную от классической концепцию образа ребёнка, в котором, по мысли писателя, как и в любом человеке, изначально соединены два полюса Бытия — добро и зло — и лишь вопрос обстоятельств, когда эта дуалистичность будет материализована. Своеобразное осмысление У. Голдингом классического сюжета «робинзонады» привело его в «Повелителе мух» к идее «антиробинзонады», которая достигла своего абсолюта в романе «Хапуга Мартин».

Сюжет романа достаточно прост: лейтенант Кристофер Мартин, единственный выживший из команды английского эсминца после того, как тот был подбит немецкой подлодкой (действие происходит во время Второй мировой войны), оказывается в одиночестве на скале посреди океана. Счастливое спасение, однако, оборачивается для моряка страш-

ными мучениями на маленьком каменистом клочке суши, где он вынужден питаться морскими моллюсками и пить тухлую воду, ибо на рифе нет ничего, кроме камня. Мартин ведёт борьбу за выживание около семи дней, и за это время из его воспоминаний читатель узнает о прошлом героя. Мартин был профессиональным актером, эгоистичным и жадным, идущим через головы других людей во имя своего ego, распущенным сексуально и нравственно. Так, для него оказывается совершенно естественно обманывать друга с его любимой, продюсера — с его женой Эммой, используя последнюю лишь для карьерного роста. Хищник среди людской толпы, Мартин абсолютно одинок, и единственный, кто его любит, давний друг Натаниэль — святой чудаки, проповедующий Бога в мире Золотого Тельца. Но даже Натаниэль переходит Мартину дорогу, когда женится на Мэри, девушке, в которую Крис был влюблен и которую когда-то изнасиловал. В дни войны продюсер узнает о предательстве Мартина и отказывается ему помочь, из-за чего тот отправляется на флот. На флоте по воле Рока Мартин назначается на одно судно со своим другом-врагом Натаниэлем, которого задумывает выкинуть за борт. Он уже начинает приводить свой замысел в исполнение, когда на его «пути» появляется немецкая подлодка, уничтожившая эсминец со всей командой кроме Криса. Об этом всём читатель узнает за счет ретроспективной композиции: роман начинается с захлебывающегося и тонущего в холодных волнах Атлантики английского моряка. Он борется со стихией и с величайшим усилием избавляется от сапог, после чего его выкидывает на скалистый риф. Через семь дней, мучимый воспоминаниями и видениями, Мартин теряет рассудок, и последнее, что он видит — чёрная молния, символ смерти.

По мнению некоторых читателей и критиков, У. Голдингу следовало закончить роман именно на этом месте, ибо второй финал, следующий за первым, поворачивает читательское восприятие в принципиально иное направление, производит скорее не эффект «обмана читательского ожидания», а эффект разорвавшейся бомбы, потому что «обман читателя», допустимый в пределах новеллы (Амброс Бирс «Случай на мосту через Соловьиный ручей»), становится для него шоком в пределах большого романа.

На последних трёх страницах открывается, что всё, кроме первых двух страниц, не что иное, как мираж, иллюзия умирающего Мартина, цепляющегося за жизнь со всем упорством и силой собственной природы. На один из Гебридских островов приезжает некто м-р Девидсон за недавно прибитым к берегу телом погибшего моряка: это Кристофер Мартин. М-ра Девидсона встречает офицер, который, сожалея несчастному и размышляя о существовании души, задает о ней вопрос м-ру Девидсону. Тот, неправильно истолковав вопрос, решает, что офицер спрашивает его о страданиях Мартина. И вот, последняя фраза романа, которая так ошеломляет читателя: «Не надо об этом думать. Вы же видели тело. У него не было времени даже снять сапоги»¹ (С. 399).

Последняя строка преобразовывает пространственно-временную организацию романа, придавая ему символический и философский оттенок, сворачивает временную протяженность текста в одну точку мерцающего мгновения. Все мучения Мартина на Острове оказываются плодом его фантазии (он снимает с себя сапоги в самом начале романа, практически сразу после того, как приходит в себя среди бушующего океана), а сам Остров — сценой, которой руководит подсознание Криса, или же некоей божественной площадкой, на которой решается судьба героя. Роман превращается, как отмечает английский исследователь А. Джонстон, в «исчерпывающую демонстрацию авторской позиции о том, насколько обманчиво и эгоцентрично может быть то, к чему творческие силы человека приводят во имя его выживания»².

Таким образом, последняя глава не только расставляет все акценты в идейно-философском содержании романа, проясняет судьбу главного героя (т. е. придает роману содержательную цельность), но и заключает время романа в

¹ Голдинг У. Хапуга Мартин // Голдинг У. Собрание сочинений. Свободное падение. Хапуга Мартин. Бог-Скорпион. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1999. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

² Johnston A. Miscasting of Pincher Martin // William Golding. Some Critical Considerations. Lexington. K. Y.: University Press of Kentucky, 1978. P. 105.

кольцо (начало и конец текста — это план реального времени). Сам У. Голдинг в интервью Дж. И. Байлзу решительно утверждал необходимость последнего предложения (о скинутых сапогах), а значит и необходимость временного «переворота». На вопрос Байлза «Если бы вы могли изменить книгу сейчас, вы бы выбросили последнее предложение?» У. Голдинг ответил отказом, так как считал, что в «Хапуге Мартине» «нет ничего, не относящегося к делу, и единственная трудность — это проблема выбора, а не открытия»¹.

Итак, «хитроумная» структура романа «Хапуга Мартин» часто ставит в тупик и читателей, и критиков, прежде всего, за счет игры пространством и временем, парадоксального переплетения миров, их «сцепления» в единой пространственно-временной точке несуществующего Острова, растягивающего единый миг смерти до семи дней страданий, экзальтации и самопознания человека.

Главный герой романа оказывается в ситуации вынужденной изоляции на рифе, а всё происходящее описывается с его «точки зрения», что уже вызывает немалые сложности в понимании, ибо перед читателем сознание умирающего человека, периодически теряющего связь с реальностью или неадекватно её оценивающего. Роль, которую играет Мартин, формирует, соответственно, мир вокруг.

С одной стороны, эта роль продиктована его литературным прототипом, Робинзоном Крузо, и в этой ситуации Остров следует рассматривать в контексте традиции европейской «робинзонады». Начало историй схоже: волны выбрасывают моряка на остров и он начинает осваивать это пространство. Первые действия Мартина, действительно, во многом напоминают поступки Робинзона: он находит еду, строит чучело — каменного человечка, чтобы его заметили с корабля, выбирает себе укрытие, словом, всё, что полагается сделать настоящему Робинзону. Но это уже не тот Робинзон начала XVIII века, который в гармонии с природой пользуется её дарами и благодарительным трудом зарабатывает себе на пропитание. Одинокому моряку, выброшенному на риф в середине XX века, природа враждебна: он вынужден пить тухлую воду и есть мидии с анемонами и морски-

¹ Biles J. I. Talk: Conversations with William Golding. N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1970. P. 70.

ми леденцами. Остров, на который закинула спасшая его благодетельная волна, — безжизненная скала посреди океана, которую можно обойти за несколько минут. Никакие плоды цивилизации (в отличие от романа Д. Дефо) не были принесены морем вместе с Мартином на эту скалу, и он оказался наедине даже не с природой при её животном и растительном многообразии, а один на один с мёртвой и каменной глыбой, Островом. В некоторой степени этот роман не только пародия на «Робинзона Крузо» Д. Дефо, но скорее — развенчание этого культурного мифа о героe-одиночке, побеждающем и приручающем природу. Отличие трактовки также вызвано тем, что Остров Крузо реален, а Остров Мартина — нет. Риф посреди океана — сублимированная попытка умирающего Мартина удержаться за жизнь, что может быть интерпретировано не только как наказание за его грехи при жизни, но и чистилище, очищение Криса¹ от этих грехов, что помещает остров в сферу Сакральную, хотя реальное описание рифа делает его Мирским и для читателя, и для Кристофера: «Поднявшись на ноги, он стал спускаться, перебираясь через выбоины и трещины. Внизу виднелись утесы в несколько футов вышиной, а за ними вразброс громоздились отдельные камни <...> Стены утесов были шероховатыми. На всю глубину <...> их покрывал слой крошечных морских уточек...» (С. 282).

Скала, на которую попадает Мартин, безымянна и является ему наподобие корабля-призрака, огромной бесформенной массой, тёмной «дрейфующей посреди Атлантики тверди» (С. 248), но это не бездушный клочок земли, а демонический образ, спасающий и затем губящий моряка. Риф играет с Мартином как ленивый хищный зверь со своей жертвой (соответствующее наказание за «хищничество» Мартина в жизни), которую ещё успеет съесть. Скала враждебна человеку, и он сразу чувствует это, даже будучи ею спасённый, он слышит «не хаотический, бессмысленный говор неуправляемой воды, а внезапный рёв» (С. 248).

Обожествление скалы сказывается в нерасчётности представления о ней и её имени: «Жди беды», — так назвал

¹ Boyd S.J. The Dark Center: Pincher Martin // Boyd S.J. The Novels of William Golding. Sussex: The Harvester Press, 1988.

этот риф капитан и тем самым предопределил, не угадал, а задал определенный ход развития действия. Безымянная топография усиливает символический план в образе Острова: «Жди беды» сродни первобытному табуированию имени опасного для человека явления. Мартин ощущает эту опасность и боится вызвать гнев приютившего его божества: «В голове оформились следующие слова: “Где же она находится, эта чёртова скала?”. Но в такой формулировке таился риск оскорбить тёмное ущелье, поэтому на выходе из горла он изменил фразу: “Где же, чёрт возьми, я нахожусь?”» (С. 254).

Анимизм изображения Острова демонстрирует мифологизм мышления Криса, позволяет трактовать сюжет как базирующийся на едином инвариантном мифе о *первочеловеке*. Миф о герое (а первопредок — это прообраз героя) несёт в себе рассказ об обряде инициации, которая «включает изоляцию от социума, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, мучительные испытания и даже временную смерть с последующим возрождением в новом статусе»¹. Одиночество Мартина на Острове — это та же изоляция, смешение пространственно-временных планов равно контактам с иными мирами, Старуха-Гном — это демоническая сила, мучения и смерть Мартина — это жизнь первопредка. Так, быть может, роман повествует о смерти мира, Бога, человека, оставляя за рамками текста намёк на последующее возрождение? Ибо при наложении христианского плана на мифический Мартин-Прометей оказывается не на скале, а в Чистилище, где отвечает за все свои грехи и искупает своим мученичеством грехи человечества. В этом отношении знаменательно имя Мартина — Кристофер (*Христос*). Мартин умирает за свои грехи или грехи Мира, не выдержав испытаний инициацией.

Мифологическая роль демиурга, взятая на себя Кристофером Мартином, играет с ним двойную игру: с одной стороны, делает Мартина Творцом этого мира, а с другой — сталкивает его лицом к лицу с Божеством, встреча с которым по всем канонам мифологического мышления возмож-

¹ Мелетинский В.В. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 21.

на лишь в точке вне реального пространства и времени, где сливается Миг и Вечность.

Среди мифологических героев, безусловно, логичным будет отождествление Мартина с *Прометеем* вследствие близости ситуации, в которой они оказались. Оба героя ведут борьбу с Высшими Силами и оказываются прикованными к каменной глыбе. Кстати, во влиянии, которое Остров оказывает на Кристофера можно выявить еще один, литературный, прототип образа главного героя. Тело Криса, грешника и насильника, превращается в ад под воздействием каменной глыбы, скалы, так же и другой знаменитый обольститель, Дон Жуан, был отправлен в ад мраморной статуей Командора. Отличие лишь в том, что ад Криса — в нем самом¹.

Основной нарративный принцип романа опирается на идею тождества мира и воспринимающего его сознания (А. Бергсон), когда повествование ведется с точки зрения главного героя, лейтенанта Кристофера Мартина, а сущность мира вокруг зависит от интерпретации им этой сущности. Для литературы XX века стало обычным использование памяти героя в качестве внутреннего пространства для расширения хронотопа (В. Вульф «Миссис Дэллоуэй», Дж. Джойс «Улисс», М. Пруст «В поисках утраченного времени», У. Фолкнер «Шум и ярость»). Голдинг следует этому же приему: за семь дней на рифе из памяти Мартина «вытягивается» весьма объемное пространство воспоминаний, например, детская боязнь темноты, игра в театре, разговор с продюсером о маске, сексуальные отношения с различными женщинами, военный госпиталь, разговор о военной комиссии, эсминец, Натаниэль, одиночество Мартина в городской квартире, его подлость во время велосипедной гонки.

Неслучайность воспоминаний обусловлена экстремальной ситуацией, когда они возникли, и является следствием художественного эксперимента писателя с памятью, извлекающей в единый миг ключевые для героя временные отрезки.

Экстремальность ситуации, когда человек осознает себя и своё положение в мире заставляет говорить об экзистенциалистском влиянии на творчество У. Голдинга. Экзистен-

¹ Boyd S.J. The Dark Center: Pincher Martin. P. 54.

циальная идея о «пограничной ситуации» между жизнью и смертью кладётся в основу сюжета: перед Мартином за мгновение до смерти проходит вся его прошлая жизнь, и он заново проживает какой-то её отрезок. Умирая, Мартин очутился в «пограничной ситуации» не только в силу своего физиологического состояния, но и вследствие буквального «пограничного» месторасположения. Остров — единица, отдаленная от мира, и одновременно это исходный пункт, точка концентрации всех пространственно-временных планов, а значит, т. н. «граница» между мирами. Это точка, где время течет и не течет одновременно. Именно на острове возможно наиболее заостренная «пограничная» ситуация, глубочайшее потрясение, когда Мартину открывается его подлинная Я-Самость. В одном из интервью У. Голдинг утверждал, что спасение человечества в том, чтобы «научиться жить без страха перед естественным хаосом существования»¹.

С точки зрения экзистенциалистов, исходной основой бытия является индивидуум, и всю жизнь Мартин ведет себя, исходя из «единичности» и «исключительности» своей личности. Чрезвычайная его эгоцентричность (и, следовательно, греховность) становится причиной похожего наказания: шагая всю жизнь через головы других людей, Мартин остается на её исходе один и постепенно теряет свою столь лелеемую индивидуальность: «Нечто выбралось на поверхность. Нечто усомнилось в себе, потому что забыло свое имя. Оно разваливалось на части» (С. 367). На Острове нет никого кроме Мартина, и он обречен. Единственная «другая самость» для Мартина — Остров, но и он «взращен» Мартином из тайников его подсознания.

Постоянно играя в театре, Мартин в бегстве от смерти «сотворил» Остров и все его атрибуты. Но театральные подмостки обязывают играть тех, кто на них находится, поэтому жизнь на рифе — это бесконечная смена масок, подходящих для тех или иных условий.

¹ Townsend R.S. Golding, William // Encyclopedia of World Literature in the 20th Century. N.Y.: Frederick Ungar Publishing Co, 1969. V. 2. P. 45.

Первая и постоянная роль Мартина — это роль Творца¹, ибо семидневное пребывание Мартина на скале неизменно вызывает параллель с Неделями Творения. Убегая от смерти, Мартин последовательно создает себя, воздух и воду, риф, обстановку рифа и, наконец, самого Бога. Это насыщает роман библейским подтекстом (здесь возможна парадоксально «изогнутая» У. Годдингом аналогия с первым библейским Робинзоном — Ноем).

Далее, поддаваясь голосу рассудка, Мартин играет Робинзона Крузо («реальность» происходящего т. о. усиливается) и пространство Острова обретает своеобразный литературный претекст — «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо и, соответственно, вызывает в памяти ставшую уже культурной моделью традицию европейских «робинзонад».

Следующие роли, которые выбирает отчаявшийся Крис — роль богоборца Прометей и Бедного Тома из «Короля Лира» У. Шекспира. Далее он принимает роль самого Лира, буквально его цитируя: «Теперь я тощий, я слабый... Мои глаза — тусклые камни» (С. 383). И вот, наконец, последняя роль: прижатые друг к другу руки-клешни: «Не осталось ничего, кроме центра и клешней...Они соединились. Прижались друг к другу. Четко очерченные, как дорожный знак ночью, они означали, что дальше есть лишь абсолютное ничто, и изо всех сил вцепились друг в друга... Вползла молния» (С. 394). Финальная роль Мартина — молитвенно сложенные руки, обращенные к Богу.

В этой тьме возникает галлюцинация-тень Высших Сил. Кристофер ведёт диалог с Богом и одновременно с самим собой. Как Прометей он осмеливается спорить с Высшим, бороться за право жить: «У меня есть право жить, пока есть хоть малейшая возможность» (С. 390). Он отстаивает свой выбор жизни: «Ты сам дал мне право выбирать, и всю жизнь скрупулёзно вёл меня к этим страданиям, потому что это и есть мой выбор» (С. 390). Мартин признаёт свою греховность и обвиняет в ней Бога, парадоксально им же соз-

¹ О параллели ситуации с Неделями Творения очень подробно писали М. Кинкед-Викс и Я. Грегор в кн.: Kinkead-Weekes M. & Gregor I. William Golding. A Critical Study. L.: Faber & Faber Limited, 1967. P. 135—153.

данного и открытого: «я выкарабкался из подвала по телам тех, кого использовал и погубил <...>, чтобы сделать себе ступеньки и сбегать от тебя, но за что ты терзаешь меня? Пусть их сожрал я, но кто дал мне рот?» (С. 390).

В последний день, когда сумасшествие Криса достигает пика, на рифе появляется Бог. «На шестой день он сотворил Бога. Я позволяю тебе разговаривать только на моём языке. Говоря его же словами, он сотворил Себя» (С. 389), — так говорит о себе Мартин. И в дальнейшем диалоге с Богом он открывает свою истинную Роль, которую он примеряет на себя, находясь на границе между жизнью и смертью, — роль Творца, т. е. Бога. Эта роль истинна, ибо Мартин, в отчаянной попытке выжить, действительно «создал» Остров и самого себя на нем. «Я сам тебя создал, и небеса создал тоже я!» — в отчаянии восклицает герой и слышит в ответ: «Да, ты»» (С. 389—390)

Бог отвечает Мартину, что он, Мартин, сотворил этот мир, и это открытие доказывает иллюзорность Острова для сознания Мартина. Как только это случается, чёрная молния-смерть разрушает мир Криса он сам себя убивает или же Бог в его душе кладет конец его мучениям. Мир рушится на куски, бушующие небеса разрывают его в клочья, и остаётся одно истинно вечное Ничто. Сознание делает скачок, и, казалось бы, реальный мир раскалывается: Мартин возвращается в начало жизни (романа), т. е. в абсолютную реальность. Сравним начало первой главы: «Ни верха, ни низа, ни света, ни воздуха — ничего» (С. 235) и конец тринадцатой (предпоследней) главы: «Полосы кромешной тьмы склонились к скале, и она оказалась ненастоящей, как и нарисованная вода. Она распалась на куски, и теперь подле клешней всего-навсего бумажный остров, а его окружало со всех сторон то самое, что центр назвал словом “ничто”» (С. 394).

«Мифологизация пространства» (Остров — скала Прометей, сакральный «центр») выводит к основному конфликту романа — богоборчеству Мартина, и это подчеркивается на всех уровнях пространственно-временной организации произведения. В основе романа лежит базовая для творчества У. Голдинга идея дуалистичности человеческого бытия: Бог — это и свет, и тьма; человек — это и богоборец, и сам Бог. Философская двойственная образность переносится и

на пространство (Остров — место спасения и смерти), и на время (векторное время человеческой жизни сворачивается в единое Мгновение). Конфликт Бога — человека и двойственное положение Мартина, который живет, не зная, что уже умер, обуславливает специфическое сужение-расширение художественного времени романа от Вечности к Мигу и обратно. Дихотомия душа-тело диалектически сливается в моменте Острова, который одновременно является и агонизирующим телом Кристофера Мартина, продуктом его сознания, и состоянием его души.

Анализ романа выявляет специфику сжатия «спирали» воспоминаний в пределах единственного мгновения умирающего сознания. Остров оказывается моментом истины среди потока жизни, вокруг которого строится система пространственно-временных координат, и поэтому именно здесь в одиночестве и искусно созданной Уильямом Голдингом «пограничной ситуации» его герою является истинная сущность.

The paper aims to demonstrate how artificially the novelist William Golding (1911—1993) concentrates the plot of his novel "Pincher Martin" (1956) within only one moment of dying conciseness. Finding himself on a rock after a shipwreck Christopher Martin — a hero who is already drowned — lives only through the last flickering of his wish not to die.

Key words: *W. Golding, Pincher Martin, plot, moment, image of the island, D. Defoe, Robinson Crusoe.*

Об авторе:

КУЗНЕЦОВА АННА ИГОРЕВНА — кандидат филологических наук, доцент кафедр всемирной литературы института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета.

Запечатленное «вдруг»

О. С. ШУРУПОВА

**«ПРИБЛИЖЕНИЕ НЕОТВРАТИМОГО ВДРУГ»
(ОСОБЕННОСТИ ВРЕМЕНИ ДЕЙСТВИЯ
В «ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕКСТЕ»)**

Время действия в петербургском тексте русской литературы, составляющими которого стали произведения А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Андрея Белого и др., отличается рядом особенностей. Данный доклад посвящен исследованию репрезентации мгновения в петербургском тексте с помощью слова «вдруг»: в данном сверхтексте все происходит *вдруг*, так что невозможно предугадать дальнейший ход событий, и причиной этого нередко является вмешательство потусторонних сил.

Ключевые слова: *петербургский текст, сверхтекст, время действия, концепт, вдруг, мгновение.*

По словам В.Н. Топорова, ни Петербург, на сложившийся в русской литературе петербургский текст «немыслимы без стоящего за ними целого, <...> неотделимы от мифа и всей сферы символического»¹. Трудности, возникающие в процессе исследования петербургского текста, напрямую связаны со сложностью и многоплановостью мифотектонического пространства Петербурга, города, с возведением которого связано множество противоречивых легенд, создавших его особую атмосферу. Столь сложное переплетение противоречивых легенд и сформировало, по мнению Н.Е. Меднис, «важнейшие элементы петербургского кода, неизменно сопутствующие городу в его истории»². Все исследования петербургского текста ориентированы на данный мифологический код, в основе которого лежит противоречие между пышным, имперским Петербургом и проклятым городом, созданным по повелению Петра I, которого в народе считали антихристом. «Полный колоннад и “языческих идолов”, Петербург так резко отличался от русских городов и особенно от Москвы, что казался русским людям

¹ Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 644.

² Меднис Н.Е. Петербургский текст русской литературы [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://www.kniga.websib.ru> Дата обращения: 15.03.2009. Загл. с экрана.

ненастоящим, бутафорским городом»¹, а блеск и роскошь правящей династии, в свою очередь, накладывали на город некий театральный отпечаток. «В большинстве произведений, посвященных Петербургу и составляющих петербургский текст русской литературы, город предстает как злое, призрачное место, где обыденное переплетается с фантастическим и где невозможно обрести счастье»². Искусственность Петербурга, живущего особой, таинственной жизнью, стала устойчивым стереотипом, и постепенно в культурном сознании русского человека сформировался миф Петербурга, фантастического города, обреченного на трагическую гибель.

По мнению В.Н. Топорова, «первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих петербургский текст, – удивительная близость друг другу различных описаний Петербурга... вплоть до совпадений»³. Так, в большинстве произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Блока, А. Ахматовой, посвященных Петербургу, можно обнаружить общие мотивы. Так, практически все неприятные события, которых в Петербургском тексте описано довольно много, происходят с его героями неожиданно, внезапно, что дает оснований говорить об особом месте концепта *вдруг* в пространстве сверттекста. В структуре концепта выделяются семантические компоненты «внезапность, неожиданность», «немедленная реакция на что-либо», «одновременность событий», «неизвестность»⁴.

Следует отметить, что данный концепт играет важную роль не только в пространстве Петербургского текста, но и в русской культуре в целом. Как подчеркивает А.Д. Шмелев, концепт *вдруг* «разрушает казуальные связи, <...> так что каждый новый сюжетный ход никак не детерминируется

¹ Назиров Р.Г. Петербургская легенда и литературная традиция // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 59.

² Шурупова О.С. «Дышал ноябрь осенним хладом...» (Время действия в Петербургском тексте русской литературы) // Мир русского слова. 2012. № 3. С. 80.

³ Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 661.

⁴ Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 1. М.: Русский язык, 1985. С. 144.

предыдущим <...> Смена состояний, на которую указывает <...> *вдруг*, иногда приводит к тому, что “естественное” развитие событий нарушается и уже начатое действие не доводится до конца <...> Во *вдруг* может быть заложено представление о “нелогичности” (иррациональности) соответствующей ситуации»¹. В иррациональном, алогичном Петербурге все происходит *вдруг*, так что невозможно предугадать, как будут развиваться дальнейшие события:

Вскипела кровь. Он мрачен стал...
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! –
Шепнул он, злобно задрожав, –
Ужо тебе!..» И *вдруг* стремглав
Бежать пустился... (А.С. Пушкин. Медный Всадник);

«*Вдруг* он стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос!» (Н.В. Гоголь. Нос);

«Ему все грезилось, и странные такие были грезы... *Вдруг* он ясно услышал, что бьют часы. Он вздрогнул, очнулся, приподнял голову, посмотрел в окно, сообразил время и *вдруг* вскочил, совершенно опомнившись, как будто кто его сорвал с дивана» (Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание);

«*Вдруг* знакомы тебе. Почему же, как страус, ты прячешься при приближении неотвратного *вдруг*? Оно крадется за спиной; иногда же предшествует появлению в комнате; обеспокоен ужасно: в спине развивается ощущение, будто в спину, как в дверь, повалила ватага... Оно кормится мозговой игрою; все гнусности мыслей оно пожирает охотно; и распухает оно – таешь ты, как свеча; *вдруг*, откормленный, но невидимый пес, начинает предшествовать, вызывая у наблюдателя впечатление, будто ты занавешен от взора облаком: это – есть твоё *вдруг*» (А. Белый. Петербург);

«Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.

¹ Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 417.

Ну, а *вдруг* как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит, –
И откликнется издалека
На призыв этот страшный звук –
Клокотание, стон и клекот –
И виденье скрещенных рук» (А.А. Ахматова. Поэма без героя).

В повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» описаны метаморфозы, которые претерпевает за сутки главная улица Петербурга, и хотя события ежедневно сменяют друг друга в установленном порядке: вначале проспект пуст, затем появляются «мужики, спешащие на работу», губернеры, чиновники и т.д., эти перемены в то же время происходят внезапно: «...На Невском проспекте *вдруг* настает весна: он покрывается весь чиновниками в зеленых вицмундирах». Впрочем, многое в этой повести происходит именно *вдруг*: неожиданно художник Пискарев заметил прекрасную незнакомку, затем «незнакомое существо <...> *вдруг* поворотило голову и взглянуло на него», «*вдруг* возвысился перед ним четырехэтажный дом», где его ждало страшное потрясение. Вернувшись домой, художник предался раздумьям о красоте, тронутой тлетворным дыханием разврата», как «*вдруг* стук у дверей заставил его вздрогнуть и очнуться». Как выясняется, Пискарев погрузился в сон, но и в его грезах события сменяли друг друга внезапно: чуть только он пытался заговорить с прекрасной незнакомкой, что-то *вдруг* мешало ему. Пробуждение художника, после которого он возненавидел действительность, тоже было внезапно.

В этом произведении в полной мере получает отражение свойственный Петербургскому тексту ход событий. С одной стороны, наблюдается обычный, привычный ход событий, причем многие сюжетные ходы повторяются в большинстве составляющих сверттекста: встреча с падшей женщиной (это один из ключевых типов героинь петербургского текста, обнаруживаемый в произведениях Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.В. Крестовского), подъем по лестнице, совершаемый человеком, исполненным надежд, которые обречены на крушение, бесцельное странствие по городским улицам, самоубийство. С другой – события сменяют друг друга резко, внезапно.

Можно отметить, что внезапная, происходящая «вдруг», мгновенная смена событий в петербургском тексте обнаруживает связь и с тем, что действие в данном сверхтексте часто происходит словно бы во сне. По мнению исследователей, «умышленность, ирреальность, фантастичность Петербурга (о нем постоянно говорится, что он сон, марево, мечта, греза и т.п.) требуют описания особого типа, способного уловить ирреальную (сродни сну) природу этого города»¹. Так, немаловажное значение для создания мифотектоники петербургского текста имеют сны, которые видят его герои: Германн, Пискарев, Чартков, Голядкин, Раскольников, Свидригайлов, Маракулин и т.д. Петербургская действительность зачастую столь парадоксальна, что ее невозможно отличить от сна:

«Стало быть, это сон был <...> Какой сон? Не знаю, не помню... только страшный, ужасный сон <...> Не помню, но знаю, что было что-то – наяву ли, во сне ли – только было» (В.В. Крестовский. Петербургские трущобы);

«...Весь этот мир <...> в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную *грезу*, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» (Ф.М. Достоевский. Слабое сердце).

Пробуждение от сна, пусть даже мрачного и страшного, и возвращение к реальной жизни почти всегда бывает мучительным, ибо, как восклицает гоголевский Пискарев, «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» (Н.В. Гоголь. Невский проспект).

Таким образом, в Петербургском тексте создается пространство, где события происходят внезапно, где одно мгновение может коренным образом изменить жизнь человека, причем меняется она нередко в худшую сторону. Внезапно, неожиданно происходят встречи с таинственными существами, двойниками и призраками («Нос» и «Невский проспект» Н.В. Гоголя, «Двойник» Ф.М. Достоевского), внезапно персонажи сверхтекста

¹ Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и Петербургский текст начала XX века [Электронный ресурс:] Режим доступа <http://www.bank.referama.ru> Дата обращения: 22.11.2010. Загл. с экрана.

становятся свидетелями смерти («Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского). Причиной резкой смены событий в Петербургском тексте, их нелогичности, необъяснимости законами здравого смысла нередко может быть лишь участие в жизни города потусторонних сил, которые вмешиваются во все, что происходит в Петербурге, и заставляют страдать его жителей.

Изображение зла в петербургском тексте порождает характерные для него мотивы бесовщины (они появляются почти во всех его составляющих: от «Пиковой дамы», героиня которой хранит дьявольскую тайну трех карт, до ахматовской «Поэмы без героя», где перед читателем предстает «петербургская чертовня»). Кроме того, город, предстающий перед нами в различных составляющих петербургского текста, населен духами и привидениями. Таинственный Медный Всадник, готовый преследовать несчастного, осмелившегося упрекнуть его; призраки неизвестных строителей города («Миазм» Я.П. Полонского), людей, погибших в затопивших город волнах («Русские ночи» В.Ф. Одоевского), старой графини («Пиковая дама» А.С. Пушкина), чиновника («Шинель» Н.В. Гоголя), погубленных Свидригайловым людей («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского), и, в целом, многочисленных жителей столицы, перешедших в мир иной («Бобок» Ф.М. Достоевского), буквально наводняют Петербург, дополняя собой число привидений из народных легенд о городе. По словам А.М. Буровского, «призраки <...> или иные пришельцы из иных миров так же вторгаются в мир живых, как воды Невы вторгаются из мира природного хаоса в упорядоченный мир человека»¹.

Однако концептосфера сверхтекста двуполюсна, а значит, в петербургском пространстве, где парадоксальным образом смешаны светлое и темное, где явственно ощущается действие нечистой силы, несомненно, присутствует и небесное начало, чего не сознают жители города, негодующие против несправедливой судьбы и стремящиеся укрыться от ниспосылаемых им испытаний в мире собственных

¹ Буровский А.М. Величие и проклятие Петербурга. М.: Яуза: Эксмо, 2009. С. 282.

мечтаний и снов. Для постижения особенностей сверхтекстовой картины мира, создающейся в пределах петербургского текста, необходим подробный анализ его ключевых концептов, что Петербург предстает в сверхтексте как город, где осуществляется сложное взаимодействие *сна* и *яви*, *света* и *тьмы*, часто приводящее к их слиянию.

Time of action in «Peterburg tekst»

Time of action in Petersburg text of Russian literature, the components of which are works of A.S. Pushkin, N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky, Andrei Bely, etc., has a number of features. This report focuses on the study of a moment representation in Petersburg text by means of the word "suddenly" as in this super-text everything happens suddenly, so it is impossible to predict the course of events, and the reason for this is often the intervention of supernatural forces.

Key words: *Peterburg text, super-text, time of action, concept, suddenly, moment.*

Об авторе

ШУРУПОВА ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА, кандидат филологических наук, ФГБОУ ВПО «Липецкий государственный педагогический университет», доцент кафедры немецкого и французского языков.

В.А. ГАЙДУК

**ОПЫТЫ ФИКСАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО МГНОВЕНИЯ
В 1920—1930-е ГГ.**

В статье рассматриваются разные способы фиксации театральных постановок, которые применялись в XX в. Основное внимание уделяется системе, разработанной в Научно-исследовательской лаборатории Государственного театра им. Вс.Э. Мейерхольда Л.В. Варпаховским и Вс.Э. Мейерхольдом в середине 1930-х гг. Автор анализирует основные компоненты этой системы нотации спектаклей и сравнивает их с другими театральными системами записи. Значительную часть исследования занимает определение места опытов Л. В. Варпаховского в контексте формирующейся европейской и российской системы фиксации театральных, балетных и оперных постановок. К анализу привлекаются не только записи Л. В. Варпаховского, в которых он представляет общую схему записи спектакля, но и сохранившиеся фрагменты аудиозаписи спектакля «33 обморока», сделанной в Научно-исследовательской лаборатории. Кроме того, автор рассматривает сохранившиеся нотации Л. В. Варпаховского как возможные источники реконструкции спектаклей Государственного театра им. Вс. Э. Мейерхольда. Автор приходит к выводу, что Л. В. Варпаховский включает в свою систему все существующие достижения в области театральной нотации и предлагает свое понимание необходимости и важности введения совместной записи театральных постановок.

Ключевые слова: *графическая нотация, режиссерская партитура, ходомер, Варпаховский, Мейерхольд, Шрейер*

*Остановись, мгновенье! Ты не столь
прекрасно, сколько ты неповторимо*
И.А. Бродский

В начале 1930-х гг. было два способа возможной фиксации спектаклей. Первый способ — фиксация спектакля на пленку, т.е. видеозапись. Этот способ активно использовал кабинет Теазаписи при ВТО. Второй способ — графическая фиксация речи и движения.

Система графической фиксации движения впервые появилась в сфере танцевального искусства и балета. Самой успешной театральной записью была система записи танцев, предложенная Р. Фёйе. Благодаря политике Людовика XIV, приказавшего своим хореографам записывать сочиненные ими танцы, нотация Р. Фёйе получила признание и распространение по всей Западной Европе. В основе системы лежит обозначение каждого движения особым знаком. Движения танцоров записываются вдоль линии, по которой они движутся во время танца. «Наверху каждой страницы записана мелодия, под которую этот танец должен исполняться»¹, таким образом движение и музыка синхронизируются.

Впервые попытка разработать единую систему записи движений в балете была предпринята А. Сен-Леоном в середине XIX в. В системе А. Сен-Леона для записи использовался нотный стан: на линиях отмечалось движение по земле, над линиями — движения по воздуху, верхняя шестая линия была предназначена для передачи знаков корпуса и рук.

А.Я. Цорн берет за основу систему А. Сен-Леона, но расширяет нотацию, делая ее более подробной. В системе А.Я. Цорна знаки позиций и движений записываются под нотным станом для точного сопоставления их с музыкой. Перемещения танцора по сцене обозначаются ключом слева от строки движений. Знаки движений и позиций, как правило, представляют собой схематическое изображение ног танцора. Для некоторых движений вводятся специальные знаки. Кроме того, в системе используются специальные сокращения для обозначения часто встречающихся шагов и связок.

В конце XIX в. В.И. Степанов предлагает свою линейную систему записи. Он предложил записывать движения человеческого тела музыкальными знаками по линейной системе при помощи немногих дополнительных знаков. Линейная система состояла из четырех нижних — для записи движений ног, трех средних — для записи движений рук, и двух

¹ Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца с характерными рисунками и знаками. М.: Изд. Доленко, 2010. С. 133.

верхний линий — для записи движений головы¹. Книга В.И. Степанова «Choregraphie, Alphabet des mouvements du corps humain»² была переведена А.А. Горским и вышла под заглавием «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских театров В.И. Степанова»³.

Таким образом, в XVII в. работали преимущественно над графическим отображением шагов по горизонтальной плоскости, со всем их орнаментом, забывая или очень мало заботясь о расположении частей тела по вертикали, а в XIX в. наибольшее значение придавалось фиксации движений в вертикальной плоскости, нежели в горизонтальной.

В рамках драматического театра также предпринимались попытки разработать собственную систему нотации спектаклей. К началу 1920-х гг. сформировалось четыре основные режиссерские системы записи движения по сцене: 1) система Н.Н. Арбатова; 2) монтировочная запись; 3) шахматная запись; 4) система Н. Иванова.

Система Н.Н. Арбатова практиковалась во МХАТе. Все предметы на сцене обозначались арабскими цифрами, выходы актеров и кулисы — римскими. Движение актера обозначалось стрелкой. А.В. Варпаховский писал, что такая система записи удобна только «на сценах сильно заставленных мебелью»⁴.

В основе монтировочной записи лежит прочерчивание траектории перемещения актера по сцене на плане сценической площадки. Запись шахматистов обозначает только начальную и конечную точки движения актера. Сцена делится на клетки, которые нумеруются слева направо буквами латинского алфавита, а в глубину цифрами.

¹ Иванов Н. Опыты создания «Театральной семейографии» // Театральный октябрь. — Л.: М.: [Б.и.], 1926. — С. 167.

² Stepanov V. Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. — Paris, 1892.

³ Горский А.А. Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских театров В.И. Степанова. — СПб.: [Б.и.], 1899.

⁴ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1046. Л. 8.

В основе системы Н. Иванова лежит нотолинейная запись. Линейки, начиная с первой, изображают собою ряд параллельных рампе линий на сценической площадке, составляющих границы между планами. Далее сценическая площадка разбивается на ряд квадратов линиями, перпендикулярными линиям планов, каждый квадрат нумеруется арабской цифрой. Для обозначения длительности движения используются те же длительности, что и в музыкальных партитурах — четвертные ноты, восьмые ноты, целые. Движение каждого актера записывает на отдельной линейке, поэтому в сценах, в которых принимает участие большое количество актеров, запись становится похожей на оркестровую партитуру.

В XX в. продолжались опыты по созданию новых систем записи танца. Е.Я. Суриц считает, что это было необходимо «отчасти потому, что предыдущие [системы. — В.Г.] подходили главным образом для записи классического танца, а в это время развитие получили разные формы танца свободного»¹. В Государственной академии художественных наук (ГАХН) велись исследования по возможности фиксации движений человеческого тела в танце.

А.А. Сидоров в 1921 г. ходатайствовал об открытии Лаборатории композиции танца, затем названной Хореографической секцией ГАХН, вскоре, в 1923 г., преобразованной в хореологическую лабораторию². При этом меньше всего здесь интересовались балетом, который издавна имел свою теорию, движения которого строго систематизированы и кодифицированы с помощью присвоенных им французских названий.

В хореологической лаборатории теорию неизменно сочетали с практикой. Здесь проводились эксперименты в сфере телодвижений, которые фиксировались фотографически и на кинолентку, затем анализировались. ГАХН ежегодно с 1925 г. по 1928 г. проводила выставки «Искусство движения». Основой этих выставок были фотографии, но экспо-

¹ Суриц Е.Я. О записи танца в Государственной академии художественных наук // Страницы истории балета. — СПб.: Балтийские сезоны, 2009. — С. 220.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Д. 3. Л. 11—11 об.

нировалось и некоторое число графических живописных и даже скульптурных работ.

В лаборатории различали две категории записи танца — синтетическую и аналитическую. Синтетическая запись танца включала все старинные системы записи, а также те, что предполагали фиксацию передвижений танцовщика через зарисовку следа его шагов. К синтетическим записям также относились графическая и изобразительная системы, в которых пользовались изображениями фигурок танцующих. Аналитические системы предполагали не описание виденного, а предварительный анализ записываемого движения.

Кроме того, эксперименты по фиксации движений проводились в Институте труда под руководством Н.А. Бернштейна. Он предложил метод циклографии как метод изучения движений человека. Этот метод заключается в следующем: на пункты тела исследуемого насаживаются маленькие лампочки, к лампочкам подводится ток через тонкие шнуры от надетого на исследуемом поясе, далее все движения человека записываются на неподвижную пластинку, помещенную в обыкновенный фотоаппарат.

При этом Н.А. Бернштейн отмечает, что метод циклографии плохо применим к изучению циклических запутанных движений¹. Для фиксации сложных движений Н.А. Бернштейн разрабатывает метод кимоциклографии, т.е. циклографической съемки на медленно и равномерно перемещающуюся пленку. Как циклография, так и кимоциклография дают лишь плоскостную проекцию снимаемого движения. Для воссоздания трехмерного рисунка движения Н.А. Бернштейн впоследствии предложил усовершенствовать метод кимоциклографии путем съемки не только движущегося объекта, но и его зеркального отражения.

Таким образом, в результате экспериментов, проводимых в конце 1920-х гг. в Институте труда, Н.А. Бернштейн изобретает метод, который позволяет фиксировать сложные человеческие движения и воссоздавать их в виде трехмерных рисунков. Эксперименты Н.А. Бернштейна не могли остаться незамеченными Вс.Э. Мейерхольдом: принципы

¹ Бернштейн Н.А. Циклограмметрический метод // Физиология движений и активность. — М.: Наука, 1990. — С. 262.

биомеханики разрабатывались одновременно и Вс.Э. Мейерхольдом, и Н.А. Бернштейном; некоторые сотрудники ГосТИМа, например М.М. Коренев, были командированы в Центральный институт труда для изучения преподаваемых там принципов биомеханики.

Вс.Э. Мейерхольд с момента создания своего театра был озабочен записью и сохранением своих спектаклей. При театре в 1927 г. создается музей-архив, в котором должны храниться все документы, касающиеся деятельности театра и постановки спектаклей в частности. В инструкции архива-музея подчеркивается «НЕ ВЫСТАВОЧНЫЙ ХАРАКТЕР»¹ большинства материалов.

Вс.Э. Мейерхольд делает несколько попыток фиксации репетиций спектаклей. Режиссер прибегает к наиболее простому и доступному способу фиксации репетиций — стенограмме. На репетиции спектакля «Горе уму» было приглашено несколько стенографисток. Но как отмечает О.М. Фельдман, подходы стенографисток к работе были различны: «в одних случаях стенографировались все реплики Мейерхольда, его обращения к актерам и даже — частично или полностью — реплики персонажей; другие стенографистки записывали только замечания, делавшиеся Мейерхольдом после эпизода или нескольких эпизодов»².

Следующая попытка в области разработки методов графической фиксации движений была предпринята в Научно-исследовательской лаборатории, которая была образована в ГосТИМе в начале 1930-х гг. А.В. Варпаховским совместно с С. Сяно был сконструирован ходомер, который работал синхронно с звукозаписывающей аппаратурой. Основной частью ходомера была муфта, сквозь которую проходила лента, перемещающаяся с одной бобины на другую. В верхней части муфты было расположено восемь писцов — чернильных ручек, — каждая из которых опускалась на движущуюся ленту под воздействием магнита. Управление каждым писцом было вынесено за пределы прибора и осуществлялось нажатием специальной кнопки, для каждого писца была предусмотрена своя кнопка. В момент начала записи в

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1143. Л. 34.

² Мейерхольд репетирует: в 2 т. — М.: Проф. фонд «Русский театр», 1993. Т. 1. — С. 157.

ходомере нажималась кнопка, которая приводила в действие механизм электрических часов. С помощью особого приспособления этот механизм немедленно делал на ленте засечку, отмечая исходный пункт наблюдения, и затем ставил засечку через каждые шесть секунд, до тех пор пока не заканчивалась запись¹.

Каждому сотруднику НИЛ ГосТИМа было поручено фиксировать мизансцены только одного актера. В момент начала движения актера на сцене нажималась соответствующая актеру кнопка, и эта кнопка отпускалась в момент окончания движения актера. Таким образом, на бумажной ленте фиксировался, во-первых, факт движения актера, во-вторых, время начала и окончания движения, т.к. ходомер был снабжен специальными часами, и, в-третьих, продолжительность самого движения. И, как отмечает Л.В. Варпаховский, «вычертить путь движения актеров, отмеченных на ленте ходомера, — дело несложной рисованной техники»².

Одновременно с записью мизансцен актеров при помощи ходомера записывалась речь актеров на шорифон. Этот аппарат фиксировал звучание спектакля на киноплёнке, затем эта киноплёнка расшифровывалась — под дорожкой фонограммы подписывался текст спектакля, музыка и моменты молчания.

К сожалению, записи, сделанные на ходомер, не сохранились. Можно предположить, что экземпляр спектакля «Дама с камелиями», в котором прочерчены передвижения актеров, был сделан Л.В. Варпаховским на основании записей, полученных при помощи ходомера. Сохранилась одна аудиозапись сцены из спектакля «33 обморока», скорее всего, эта запись была сделана аппаратом шорифон³.

¹ Описание ходомера приведено по: Варпаховский Л. Ходомер. Опыты записи спектакля // Советское искусство. — 1935. 23 августа. № 39. С. 3.

² Там же.

³ Фрагмент записи представлен: Золотухин В. Мейерхольд.wav // Colta.ru [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — М., Сор. 2014. — Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/433>. — Дата обращения 06.05.2016. — Загл. с экрана.

Л.В. Варпаховский одним из первых в СССР предлагает акцентировать внимание не только на записи мизансцен, но и на записи актерской речи. Речь актеров должна была записываться первоначально на кинопленку, а затем расшифровываться согласно предложенной Л.В. Варпаховским схеме. В основе системы Л.В. Варпаховского, так же как и в большинстве систем записи балетных движений, лежит линейная запись¹. У каждого персонажа в такой партитуре есть своя линейка, на которой обозначаются его реплики. Л.В. Варпаховский предлагает различать три скорости произнесения реплик и делать соответствующие обозначения: речь быстрая, речь нормальная, речь медленная. Также важным параметром при произнесении реплик является громкость произнесения: тихо, меццо форте, громко. Рядом со словами, на которые ставится логическое ударение фразы, ставится или знак тире (—) или знак апостроф (').

За основу графической фиксации движений актеров Л.В. Варпаховский берет монтировочный способ записи. Каждый актер обозначается равнобедренным треугольником, внутри треугольника написана первая буква имени персонажа, чтобы различать движение разных персонажей на сцене. Перемещение персонажа обозначается линией. Если актер совершает во время перехода небольшую остановку, то она обозначается точкой на линии. Медленный переход актеров прочерчивается сплошной линией, в то время как быстрый — пунктирной.

Система фиксации речи актеров, предложенная Л.В. Варпаховским, похожа на систему нотации Л. Шрейера. Л. Шрейер формулирует основные постулаты своей системы в конце 1910-х гг. Он называет свою систему нотации *Spielgang* — это неологизм образованный от двух немецких слов *spiel* (пьеса) и *gang* (движение)². *Spielgang* основана на западноевропейской системе музыкальной но-

¹ Подробное описание системы Л.В. Варпаховского представлено: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1046. Л. 1—81.

² Наиболее полное воплощение *Spielgang* находит в партитуре спектакля «Распятие», подробнее см.: Schreyer L. Kreuzigung // [Электрон. ресурс]. — Электрон. дан. — М., 2014. Режим доступа: http://collections.lacma.org/node/168257?without_image=true. — Дата обращения: 06.05.2016. — Загл. с экрана.

тации. Так же как и в музыкальной нотации, в *Spielgang* используются нелингвистические символы, слова и буквы. Система носит символический характер: символы могут обозначать звук, ремарки и самих актеров. Для записи Л. Шрейер использует три линейки: на верхней линейке записываются слова и звуки, на средней — ритм, высота и громкость речи актеров, на нижней — движения и жесты актеров. Л. Шрейер предлагает использовать не только разные символы для обозначения высоты, громкости и темпа, но также он активно использует цвета: например, желтый цвет обозначает высокие звуки, а голубой — низкие. В *Spielgang* нашли отображение также громкость речи, обозначение которой сходно с обозначениями в музыкальной нотации: *crescendo* (<) и *diminuendo* (>). Актеры изображались в виде геометрических фигур, предварительно Л. Шрейер давал зарисовки костюмов и указывал обозначение, присущее данному персонажу.

Как пишет Дж. Баклей, в основе *Spielgang* лежали не только мистические взгляды Л. Шрейера, но и теория цвета В. Кандинского¹. В итоге, сама система нотации приобретала не меньшую эстетическую ценность, чем воплощение спектакля на сцене. Л. Шрейер не ставил перед собой задачи комплексной фиксации спектакля, его опыты носили эстетический, но не научный характер.

Нельзя точно утверждать, что Л.В. Варпаховский был знаком с *Spielgang* Л. Шрейера, скорее всего, об этой системе слышал Вс.Э. Мейерхольд, который неоднократно бывал в Германии изнакомился со всеми новыми веяниями, которые существовали в области театрального искусства.

При разработке системы графической нотации в ГостИ-Ме Л.В. Варпаховский использовал, во-первых, накопленный опыт в области театра и балета, что выразилось в использовании линейной системы записи, которая лежит в основе системы. Во-вторых, он стремился к использованию последних достижений техники, которые бы могли позволить наиболее точно записать движения и речь актеров. Разработки Н. Бернштейна в области фиксации движений

¹ Buckley J. *The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation // Modernism/Modernity*. 2014. Vol 21. No. 2. P. 413.

также повлияли на систему Л.В. Варпаховского. Л.В. Варпаховский так же, как и Н. Бернштейн, предлагал использовать специальную аппаратуру и фиксировать движение на некотором материальном носителе. В случае Н. Бернштейна это была пленка, а в случае Л.В. Варпаховского — бумажная лента. Следует также отметить, что цели такой фиксации были различные — Н. Бернштейн стремился к детальной точности фиксации даже мельчайших движений, а Л.В. Варпаховский фиксировал при помощи ходомера только начало и конец движения.

Речь актеров и звуковое оформление спектакля занимают в системе Л.В. Варпаховского не менее значимое место, чем фиксация движений. Подобное внимание к записи именно звука речи можно найти только у Л. Шрейера, а в российской, равно как и в советской традиции, Л.В. Варпаховский был, безусловно, первым, кто стремился не только записать речь актеров, но и проанализировать записанное таким образом, чтобы спустя некоторое время можно было восстановить по записям целый спектакль.

Л.В. Варпаховский писал, что «до тех пор, пока мы не научимся переносить спектакль на бумагу, мы не сможем изучить любой его элемент в статике, мы не сможем цитировать его. Когда мы научимся записывать спектакль, наука и о театре перестанет быть призрачно-неуловимой, дилетантской»¹. Система Л.В. Варпаховского была забыта и не использовалась для театральной записи. Связано это было, с одной стороны, с арестом Л.В. Варпаховского в 1936 г. С другой стороны, в 1938 г. был закрыт ГостИМ, а вместе с ним и Научно-исследовательская лаборатория, в рамках которой велись научные изыскания.

Последующая история фиксации театральных спектаклей связана с записью спектаклей на пленку. Видеозапись спектаклей не требует разработки особой системы записи и не подразумевает предварительного анализа спектакля, но, тем не менее, является наиболее точным способом фиксации спектакля в настоящее время.

¹ Варпаховский Л.В. Партитура спектакля // Варпаховский Л.В. Наблюдения. Анализ. Опыт. — М.: ВТО, 1978. — С. 163.

Different ways of performance recordings are analyzed in the article. The central part of the article is devoted to the notation system that was worked out in the Research laboratory under the direction of Vs. Meyerhold and L. Varpahovsky. Article analyzes the role of the Varpahovsky's attempts in the context of the European and Russian notation tradition. This system is considered in comparison with other notation systems. The article is based on the Varpahovsky's notes, where his system is represented. The fragment of the audio record, which was made in the Research laboratory, was also involved in the investigation. Varpahovsky's system is considered to be synthetical one. Extant Varpahovsky's notations are considered to be the eventual sources that could help to reconstruct Meyerhold's performances.

Key words: *graphic notation, director's score, hodomer, Varpahovsky, Meyerhold, Schreyer.*

Об авторе:

ГАЙДУК ВЛАДИСЛАВА ЛЕОНИДОВНА, менеджер Международного центра истории и социологии Второй мировой войны и ее последствий, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва.

ВЕЧНОСТЬ И МГНОВЕНИЕ В ПЕСНЯХ О ФОТОГРАФИИ

В статье проведён анализ нескольких песенных текстов разных направлений и времён. От авторской отечественной авторской песни до зарубежного и российского современного рока. Во всех мотив фотографии и фотографирования так или иначе выражен. Цель работы — понять, возможна ли какая-то типологизация подобных песен. Тексты можно разделить как с точки зрения событийного ряда, так и с точки зрения экспликации лирическим субъектом своего мнения по поводу изображённого на фото. В некоторых песнях преобладает экфрасис — описание фото и некоторое мнение лирического субъекта. Экфрасиса также может и не быть, нам может быть не сказано вовсе, что на фото, остаётся только догадываться по неким намёкам в тексте песни. Особый интерес вызывает взаимодействие разных временных категорий внутри песенного текста. Это может быть оппозиция или сосуществование двух или более времён в одном художественном образе.

Ключевые слова: *экфрасис, рефлексия, фотография, фото, песенная поэзия, рок-поэзия, авторская песня*

Песня о фотографии может быть построена так: лирический субъект рассматривает фотографию/фотографии и описывает их. Такие примеры можно встретить в разных музыкальных направлениях: в отечественной эстраде («Фотография 9x12» Ирины Аллегровой) и советской эстрадной песне («Старые фотографии» Александра Чепурного), в блатной песне («С красавицей в обнимку» Александра Новикова), в русском роке (Земфира «—140», Смысловые Галлюцинации «Мои фотографии»), в зарубежном роке (Nickelback «Photograph» и песня с таким же названием у РингоСтарра) или электронной музыке (Depeche Mode «Photographic» и «Photograph of you»).

Другой вариант — диалог с фотографом («Вратарь» Высоцкого, «Фотограф» Пугачёвой, «Зафиксировать вечность» группы Fleur.) или описание процесса фотографирования со стороны («Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину» Окуджавы). В таких песнях важен не столько снимок (который пока ещё только делается), сколько сам

процесс фотографирования, сопутствующие ему действия субъектов, мысли лирического субъекта.

Описание визуального объекта в литературном (в данном случае — песенном) тексте называют экфрасисом¹. Однако все вышеперечисленные примеры не являются только описанием того, что лирический субъект видит на фото. Куда более важной является экспликация лирическим субъектом своего мнения по поводу увиденного. Значимость рефлексии лирического субъекта становится куда важнее описания того, что на фото изображено. Более того, в песне о фото, как мы увидим в некоторых из примеров, может и не быть описания самого фото, а это уже не экфрасис (который всё-таки подразумевает описание того, что изображено), а рефлексия, без экспликации причины, эту рефлексию спровоцировавшей.

Первая песня в нашем анализе представляет собой пример песни, в которой *лирический субъект смотрит на фотографии, описывает их и комментирует*. Это «Photograph» (Фотография) популярной канадской рок-группы «Nickelback» (альбом «All the right reasons» 2005 г.).

Песня построена как рефлексия лирического субъекта над фотоальбомом. В каждом куплете описывается какой-то момент личной жизни. Школьные друзья, забавные ситуации из детства и юности, совместные проделки, вечеринки, первая девушка, поступление в колледж и так далее — вполне понятный и стереотипный набор жизненных ситуаций. Данные размышления объединены припевом²:

Every memory of looking out the back door I had the photo album spread out on my bedroom floor It's hard to say it, time to say it Goodbye, goodbye	Каждый раз, вспоминая взгляд через заднюю дверь, Я вижу фотоальбом, разложенный у меня на полу в спальне Тяжело это говорить Прощай, прощай
--	--

¹ Шкаренков П.П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 301—302.

² Здесь и далее перевод автора статьи.

Every memory of walking out the front door I had a photo of a friend that I was looking for it's hard to say it Goodbye, Goodbye	Каждый раз, вспоминая, как заходил через парад- ный вход Я вижу фото друга, которое я давно искал Тяжело это говорить Прощай, прощай.
---	---

Запечатлённые на фото мгновения прошлого в данном случае и остались в прошлом. Впрочем, лирический субъект не удручён этим, скорее это ностальгическая песня, в которой рефрен «Прощай, прощай» говорит о том, что прошлое осталось приятным воспоминанием, мгновением, не имеющим к нынешней жизни отношения и являющегося только поводом для приятных ностальгических размышлений. Этот же смысл актуализирует и метатекст к песне — клип. В нём участники группы разгуливают по старому североамериканскому городку, а другие персонажи проводят встречу старых друзей, с песнями, прогулками и весельем, также эти кадры сочетается с выступлением группы в пустом спортивном зале школы. В клипе есть и пример прямой визуализации текста песни. Вот первая строфа первого куплета:

Look at this photograph Every time I do it makes me laugh How did our eyes get so red? And what the hell is on Joey's head?	Посмотри на это фото Каждый раз, когда вижу его, смеюсь Почему у нас такие красные глаза? И что за хрень у Джоуи на голове?
--	---

Эти слова в клипе сопровождаются сценой, в которой Чад Крюгер (фронтмен и автор текстов группы) показывает фотографию, на которой изображён он сам и второй человек, у которого действительно непонятный головной убор, похожий на перевёрнутый кубок.

В отличие от песни канадской группы, у певицы Земфиры подробное описание снимка заменено краткой сумбурной рефлексией в песне «—140» с её дебютного альбома «Земфира» 1999 года.

Мотив фотографии здесь появляется в припеве: «И на забытой тобою фотке // минус сто сорок // и вечное лето» в

первой строфе припева. Во второй «вечное лето» заменяет строчка «ужас». Если в песне канадских рокеров достаточно подробно и внятно ясно, что именно за события изображены на рассматриваемых лирическим субъектом фото, то, что на фото в «—140» нам остаётся только гадать.

Мы можем точно сказать, что фото имеет отношение к кому-то другому, из прошлого. Ведь фотка «забыта тобою». Возможно, это прошлый романтический интерес. По строчке «вечное лето» можно предположить, что фото сделано летом, а соответственно лето на нём теперь всегда. С другой стороны, если «минус сто сорок» — это температура, а не счёт мобильного телефона, то получается некоторый оксюморон: на одном фото расположена и вечная мерзлота, и вечное лето.

Единственное, что более-менее очевидно — это то, что отношение лирического субъекта неоднозначно и выражено скомкано, сумбурно.

Подтверждается сложное отношение лирического субъекта к увиденному на фото и в куплете: «Помнишь? // Да нет, ни фига ты не помнишь, //а мне же не очень-то нужно. // Только соплива и голос простужен». Если лирический субъект Чада Крюгера расстаётся с прошлым с тёплой грустью и некоторой тоской, то лирический субъект песни «—140» с прошлым себя не связывает. Скорее сам факт апелляции к фото вызван хандрой по причине болезни и не лучшим настроением, в остальном с прошлым ничего общего и для лирического субъекта это только неоднозначные картинки из прошлого.

С другой стороны, обозначить реакцию лирического субъекта можно как некоторую инфантильную и нервную попытку самореализоваться за счёт якобы признания несущественным того прошлого, что изображено на фото. В таком случае, лирический субъект не до конца искренен в своём высказывании (вроде строк «да мне же не очень-то нужно»). И ещё актуальную обиду (или другое чувство?) мы распознаём не по песне, а по тону, каким она поётся.

В любом случае, у Земфиры нет экфрасиса поскольку нет описания содержания фото, есть рефлексия и не столько конструктивные, сколько эмоциональные комментарии лирического субъекта.

Также не видим мы того, что изображено на снимках, рассматриваемых лирическим субъектом «Photographic» группы «Dereche Mode». Он также рефлексировал над фото, не описывая его.

В творчестве группы эта песня занимает особое место. Во-первых, это первая записанная группой песня вообще. Во-вторых, автор текста песни (как и большей части текстов первого альбома «Speak&Spell» 1981 года) — Винс Кларк, который после из группы ушёл и автором текстов в группе и поныне остался Мартин Гор.

Вероятно, лирический субъект занимается либо наблюдением и прослушиванием фото- и аудиоматериалов со своей возлюбленной («Them a prepresents you / Карта изображает тебя And the tape is your voice / И на магнитной плёнке твой голос»), либо проявлением фото и параллельным прослушиванием голоса с плёнки. Всё это происходит в тёмной монтажной комнате («Brigh tlight, dark room» / «Яркий свет, темная комната»). Напомним, что на дворе 1981 год, данный процесс вполне привычен.

Параноидальные настроения лирического субъекта: «Follow all along you / Следую всегда за тобой, Till you recognize the choice / Пока ты не признаешь выбор» подчёркиваются мрачным минималистичным музыкальным субтекстом, выполненным на аналоговых синтезаторах.

Кроме того, лирический субъект настолько увлечён созерцанием фотографий, что абсолютно не обращает внимания на всё остальное: «I said I will wright a letter / Я сказал, что напишу письмо // But I never got the time / Но у меня не было времени», «The years I spent just thinking / Годы я провёл, просто думая // Of a moment we both knew / О моменте, который мы оба знали».

Излишнее увлечение моментами прошлого, запечатлёнными в фотографии, лишает лирического субъекта реальной жизни. Можно сказать, что в песне британской группы фотография и запечатлённый на ней момент (а также записанный на ленту голос) становятся важнее для лирического субъекта, чем реальные субъекты, которые на этом фото изображены. Замкнутость лирического субъекта на одном процессе актуализирована в первой строчке припева: «I take pictures, Photographic pictures // Я делаю (я беру) снимки, фотоснимки».

Экфрасиса в песне нет, фото не описано. Мы только знаем, что на изображениях есть некий человек, который вызывает у лирического субъекта особый интерес. На плёнке тоже его/её голос. В данном случае, рефлексия становится куда важнее и значительнее того, что изображено на фото. Просматриваемые изображения провоцируют лирического субъекта на размышления о прошлом, путанные и мрачные. Лирический субъект сомневается в реальности окружающего мира: «It seems it can't be true / Кажется, это не могло быть правдой».

Время для лирического субъекта получается циклично и состоит только из постоянного просмотра фото. Мгновение из прошлого становится для него настоящим.

Для трёх уже рассмотренных примеров фотография — момент прошлого. События в песне основываются на процессе рассматривания фотографического снимка или снимков. Отношение к ним и то, как лирические субъекты песен это отношение выражают, очень разнятся. Описание того, что на фото изображено отнюдь не обязательно, куда большую роль играет не описание, а мнение. Объединяет три рассмотренные песни то, что для них фото это не столько запечатлённая вечность, сколько запечатлённое прошлое. Артефакт, связанный с прошлой жизнью, прошлой любовью. В таком случае фото эксплицирует прошлое в настоящем.

В двух следующих примерах «прошлого» почти нет. Эксплицированы другие временные категории. Связано это с тем, что в них описан процесс фотографирования в реальном времени.

Экфрасис снимка сочетается с описанием момента его появления в песне «Вратарь» Владимира Высоцкого, посвящённой Льву Яшину и написанной в год окончания его вратарской карьеры (1971 год).

Ролевой герой — вратарь, проводящий отличный матч: «Да, сегодня я в ударе, не иначе // Надрываются в восторге москвичи // Я спокойно прерываю передачи // И вытаскиваю мёртвые мячи», за ним наблюдает и позже ведёт с ним диалог другой ролевой герой — фотограф, находящийся за воротами. В ходе песни мы узнаём, что противникам не удалось забить вратарю ни ударами из-за штрафной, ни ударами головой, ни «сухим листом» с углового удара. В общем, вратарь показывает все стороны мастерства.

Фотограф, в свою очередь, очень подобными успехами вратаря расстроен: «Что тебе, ну лишний раз потрогать мяч руками // Ну а я бы снял красивый гол». В ходе песни фотограф несколько раз молит вратаря пропустить гол, использует разные аргументы, в том числе пытаясь «подкупить» вратаря тем, что он подарит лучшую фотографию гола вратарю и вообще будет всю жизнь фотографировать всю его семью.

В данном случае фотограф выступает как некоторая оценочная инстанция, ведь для него снимок гола значительно ценнее фотографии, скажем, блестящего вратарского рывка, что подтверждает распространённое среди самих вратарей мнение, что их успехи обычно остаются незамеченными, поскольку счёт на табло меняется только в случае их неудач.

В итоге в своей мольбе к продолжающему не пропускать вратарю фотограф доходит до интересного аргумента: «...ты, конечно, можешь взять, но извини // Это лишь момент, а фотография — навечно...». Фотограф однозначно считает, что ценность гола высока, и только он достоин быть увековечен. Вратарское касание же, по мнению фотографа, противопоставлено голу и не достойно остаться в вечности, должно остаться лишь мгновением.

Гол в итоге таки забивают. Впрочем, сам герой вроде бы не пропускал его специально, поддавшись уговорам: «В этом тайме мы играли против ветра, // Так что я не мог поделаться ничего», в то же время он корит себя за то, что пошёл на поводу у фотографа: «Проклинаю миг, когда фотографу потрафил». В любом случае, вратарь винит себя в пропущенном голе: «Снимок дома у меня — два на три метра // Как свидетельство позора моего».

Но это не единственное, за что вратарь чувствует вину: «Сколько ж мной испорчено прекрасных фотографий // Стыд меня терзает хоть кричи». В итоге вратарь таки дал зародить в себе сомнение по поводу того, какой момент ценнее. Лирический субъект сообщает, что ему: «Так и тянет всякий мяч пропустить». Впрочем, в самой последней строке: «Так, спокойно, подают угловой» вратарь психологически собирается и пытается от сомнений избавиться.

Фотография здесь — нечто важное, слепок выдающегося момента жизни. Только некоторые моменты, в данном случае — голы — достойны быть отображены в вечности. Но

что достойно, а что нет, каждый лирический субъект судит сам. По сути, вечное здесь вечным не является, а становится путём сознательного субъективного выбора.

Другая вечность в песне Булата Окуджавы «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину». В этой песне описывается жизнь Тверской улицы в Москве и человеческая жизнь в целом. У Окуджавы улица названа именно Тверской, хотя на тот момент (песня 1970 года) она называлась улицей Горького. Возможен (но не обязателен) также некоторый ностальгический контекст — апелляция к старой Москве.

Всё это соотносится с моментом фотографирования и с Пушкиным в рефрене «На фоне Пушкина и птичка вылетает».

Лирический субъект в этой песне смотрит на ситуацию как бы со стороны. Описывается не снимок, а процесс его создания и сопутствующие события, происходящие вокруг: «Какие женщины на нас кидают взоры» и прочее. Фотографический снимок здесь ценится, пожалуй, даже больше, чем в прошлых песнях. Особенно роль фото выражена в строке: «Мы будем счастливы — благодаренье снимку». Таким образом, получается, что счастливая семья, фотографирующаяся у памятника Пушкина, будет теперь счастливой всегда, по крайней мере, на этом снимке.

Если в ранее рассмотренных произведениях фотография была важным артефактом, сохраняющим мгновение из прошлого, то здесь сам снимок влияет на действительность, улучшая её. На него самого влияют же два важнейших текста — пушкинский и московский.

Семья приезжих, фотографирующихся у памятника, как бы сами становятся частью вечности через взаимосвязь с мифом пушкинским и мифом московским — вечным поэтом и вечным городом — третьим Римом: «Пусть жизнь короткая пронесётся и тает. На веки вечные мы все теперь в обнимку На фоне Пушкина! И птичка вылетает...». Взаимодействие мгновение — вечность здесь ещё больше актуализируется за счёт того, что семья — приезжая. Этот момент — небольшой отрывок из жизни, путешествие в Москву, где на Тверской можно сфотографироваться с памятником Пушкину. На некоторое время прикоснуться к вечному, и в то же время — остаться в нём, навсегда и в обнимку.

Мотив фотографии по-разному выражен в разных песнях. В ходе анализа пяти песен пяти разных исполнителей, у которых не так много общего, мы можем вывести некоторые сходные элементы во всех песнях и много различий.

Если у Высоцкого противопоставлены друг другу два мгновения и лишь делается выбор, какое из них достойно запечатления в вечности, то у Окуджавы запечатлённой на фото вечности противопоставлена вся человеческая жизнь, тоже выраженная мгновением. Вечность и мгновение в данном контексте находятся в состоянии нераздельности—неслиянности, когда трудно провести грань между ними в некоторых образах. В примерах же Земфиры, Derezhe Mode и Nickelback противопоставления мгновения и вечности нет, поскольку там противопоставлены настоящее и прошлое. Смена точки зрения лирического субъекта у Земфиры рождает неоднозначное отношение к содержанию снимка, такой же взгляд из настоящего в прошлое вызывает у лирического субъекта канадской группы умиление и ностальгию. Лирический субъект «Photographic» в прошлом застрял и на настоящее не обращает внимания. Вся его жизнь посвящена рефлексии прошлых событий.

В песнях о фотографии есть противопоставление или взаимодействие двух временных категорий. Часто это взгляд из настоящего в прошлое. Оценка этого прошлого, выражение мнения лирического субъекта по поводу этого прошлого. Другой случай — попытка рассмотреть взаимосвязь вечного и мгновенного. Но в любом случае два времени так или иначе в песнях о фотографии взаимодействуют. Это есть во всех пяти проанализированных текстах. Вероятно, это неотъемлемая часть песен, где актуализируется мотив фото. Впрочем, выразиться это взаимодействие двух временных категорий может совсем по-разному.

В ходе нашего анализа также выяснилось, что песни, описывающие снимок тяготеют к выражению индивидуальных мотивов, относящихся к лирическому субъекту. Это воспоминания из прошлой жизни, прошлая любовь, друзья, актуализация прошлого в целом.

В песнях, описывающих процесс фотографирования, актуализируется фото как навечно запечатлённое мгновение, в подобном рода песнях поднимаются более универсальные этические и эстетические вопросы. Здесь сравнивается вечное и мгновенное. У Высоцкого к этому примешивается

ещё и оценочное суждение субъектов, а именно то, что они подразумевают под вечным. У Окуджавы мгновение-вечность – не оппозиция, а взаимодействие, сложное нераздельно-неслиянное сосуществование.

Попытка описания фотографии во всех случаях сосуществует (или полностью заменяется) с рефлексией на тему того, что на фото изображено. Во всех случаях фотография — ценный артефакт прошлого. Лирический субъект в той или иной мере за счёт рассмотрения фото может пережить заново мгновения прошлого или же посмотреть на них с новой стороны, поэтому он фото и ценит (даже если не очень хочет это признавать, как лирический субъект Земфиры).

В некоторых случаях может быть подробно описано то, что на снимке изображено, в некоторых этого может вообще не быть, в таких песнях эксплицированы мысли, всплывающие в сознании лирического субъекта. Песни варьируются по степени полноты экфрасиса и глубины рефлексии на тему увиденного на фото. Эти два подхода могут сосуществовать, но обычно текст тяготеет к одному или к другому.

The complex analysis of different songs by different music streams and different culture paradigms was made in this article. The subjects being analyzed are songs of singer/songwriter culture, foreign and Russian rock poetry, British new wave. The ability of classification throughout different examples of photograph motif usage is the key. Is it possible to make the straight classification? Ecphrasis of the photograph and reflection beneath the picture without saying what's on it are two opposites. Every song about photograph attracted to one way or another. It is important to analyze the combination of different time layers in one song. Some are involving the correspondence of present time and the past. Some songs are about opposition between the moment and the eternity.

Key words: *Singer/Songwriter, rock poetry, reflection, ecphrasis, song poetry.*

Об авторе:

ВОЛОШИН ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ — аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ.

Н.К. ЗАГРЕБЕЛЬНАЯ

МГНОВЕНИЕ ФОТОГРАФИИ И ЛИРИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Для временной организации лирики характерна концентрация на одном моменте. Специфичны в этом отношении стихотворения о фотографии, репрезентирующие съемку или созерцание фотоизображения. Фотография останавливает мгновение (фиксирует доли секунды), но в лирическом тексте посредством различных приемов (детализации, повтора, амплификации и др.) это мгновение раскрывается и углубляется.

Ключевые слова: лирика, лирический момент, мгновение, фотография, время.

Фотография, широко войдя в житейский обиход, все более заметно входит в литературу как объект созерцания и рефлексии, стимул для потока ассоциаций. Кроме собственно фотокарточки, изображается процесс съемки или обработки снятого материала, фотография репрезентируется как предмет, персонаж может сам фотографировать или стать объектом чьей-либо съемки, может рассматривать свои или чужие снимки.

Хотя между фотографией и литературой находят принципиальные различия¹, фотографию и лирику сближает ряд аспектов. В темпоральном плане это, во-первых, настоящее время и момент. Фотографию называют остановленным мгновением, она фиксирует момент, который таким образом не уходит в прошлое, а остается наглядно в настоящем (что приводит к метафоре перехода в вечность или обретения бессмертия). Как утверждал А.А. Потебня, для лирики, по сравнению с другими родами литературы, характерно настоящее время: «лирика — *praesens*. <...> Она говорит о будущем и о прошедшем (предмете, объективном) лишь настолько, насколько оно волнует, тревожит, радует, привле-

¹ Сосна Н. Между фотографией и литературой: факт опосредования [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://discours.philol.msu.ru/uploadedfiles/conferences/zrimoeslovo/sosna.pdf>. Дата обращения: 15.05.2016. Загл. с экрана.

кает или отталкивает»¹. Т.И. Сильман писала о лирическом моменте, моменте лирической концентрации: «Крайнее углубление во внутренний мир одной (неизвестной, благодаря функции местоимения), личности, в сочетании с отсутствием временной и пространственной ограниченности, создает одновременно две корреспондирующие друг с другом точки отсчета: с одной стороны, миг, мгновение, абсолютную переходящую как генезис данного явления вообще, а с другой — непреходящую, постоянство значения того, что изображено, иначе говоря, “вечность”»².

Стихи о фотографии, таким образом, это как бы момент о моменте. Если идти от контекста литературы, лирический текст представляется кратким, если идти от контекста визуального (фото, живопись), — относительно длительным. Об одном моменте, изображенном на фото, говорится на протяжении ряда строк или строф, время повествования продолжительнее времени, которое зафиксировано в кадре. Мгновение, момент — это краткий отрезок времени, в контексте фотографии ему соответствует выдержка — доли секунды, на которые, подобно миганию, открывается затвор фотоаппарата и свет падает на светочувствительный элемент (пленку, матрицу, пластинку), вследствие чего возникает изображение.

Для определения специфики отрезков времени, которые запечатлевает фотография, продолжительность не имеет особого значения, поскольку обычно остается неопределенной, более существен характер изображения. Фиксируется момент динамического процесса (один в ряду различных), момент состояния (один из однородных, что свойственно пейзажу), момент, смоделированный при позировании (что характерно для портрета). Изображенный на фотографии момент по принципу синекдохи воплощает целое: как объект изображения в полном виде, так и весь процесс, ситуацию, состояние и т. д.

Мгновение фотографии, становясь темой лирического стихотворения, переходит из дискретности в континуальность. Этому способствуют различные стилистические

¹ Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 448—449.

² Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 33.

приемы. Момент динамического процесса усиливается посредством повторов, нагнетания глаголов (причем несовершенного вида, т. е. называющих некончающееся действие), паронимической аттракции. Это иллюстрирует стихотворение Бориса Пастернака «Заместительница»: «Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет, / У которой суставы в запястьях хрустят / Той, что пальцы ломает и бросить не хочет / У которой гостят и гостят и грустят»¹. Статический момент расширяется посредством безглагольности, которая как бы выводит изображаемое из времени. Таково стихотворение Георгия Иванова о семье последнего русского императора:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно...
Какие прекрасные лица
И как это было давно.

Какие печальные лица
И как безнадежно бледны —
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны...²

Здесь на 8 строк только одно слово «было» имеет категорию времени, более того, это «было» подчеркивает, что прошлое безвозвратно (не столько эти лица и эта сцена, сколько эпоха и даже больше: «был целый мир — и нет его»).

В тематическом плане продлевание момента реализуется в мотивах бессмертия, вечности, длительности. Специфический способ воплощения процессуальности состоит в репрезентации не готового снимка, а предшествующих ему процессов. Фотосъемка предстает серийной, мастер снимает многократно, чтобы выбрать лучший кадр (у Александра Городницкого: «Фотограф был артистом — неспроста / Меня фотографировал он долго»³), фотограф-ремесленник вос-

¹ Пастернак Б.А. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912—1931. М.: СЛОВО / SLOVO, 2003. С. 135.

² Иванов Г.В. Стихотворения. СПб. —М.: Изд-во ДНК, Прогрес-Плеяда, 2010. С. 299.

³ Городницкий А. Фотограф // Александр Городницкий. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

производит сюжет, который пользуется спросом (повторяемое «фотограф щелкает, и птичка вылетает» у Булата Окуджавы). Фотограф-любитель снимает без разбору, как в одноименном стихотворении Давида Самойлова: «Фотографирует себя / С девицей, другом и соседом, / С гармоникой, с велосипедом, / За ужином и за обедом...»¹.

Обращение к процессу проявки дает особые возможности «оживления». По мере протекания химических процессов изображение меняется, как показано в стихотворении Владимира Луговского²:

Фотограф печатает снимки —
Являются лица людей.

Они выплывают неожиданно,
Как луны из пустоты...
Как будто со дна океана
Средь них появляешься ты.

Из ванночки, мокрой и черной,
Глядит молодое лицо.
Порывистый ветер нагорный
Листвой засыпает крыльцо.

Процессуальность позволяет расширить временной диапазон. Постепенность проявки дает иллюзию желаемого воплощения, что приводит к формам будущего времени: «Скорее, скорее, скорее / Глазами плыви сквозь волну! / Тебя я дыханьем согрею, / Всей памятью к жизни верну». Готовое изображение нарушает эту иллюзию, закрепляясь в рамках момента: «Но ты уже крепко застыла, / И замерла волн полоса. / И ты про меня позабыла — / Глядят неподвижно глаза».

Взаимодействие временных пластов выражают антитезы и оксюмороны, как у Бориса Слуцкого: «мои старые юные

<http://www.gorodnit.spb.ru/text.par?id=769>. Дата обращения: 15.05.2016. Загл. с экрана.

¹ Самойлов Д.С. Избранные произведения в 2-х т. Т. 1: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1989. С. 121.

² Луговской В.А. Собрание сочинений в 3-х т. Т. 2: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1988. С. 363—364.

фотографии, / где я выцвел от времени, но все же цветущ». Для характеристики субъектного строя значима метонимия, отождествление фотоизображения с реальным лицом («ты застыла», «я выцвел», «с твоей карточкой, с той, что хохочет» и т. п.).

Таким образом, хотя фотография представляет обычно один момент, стихотворение о фотографии имеет более сложную временную структуру, в которой соотносятся различные пласты: время снимка, время созерцания и время высказывания, которые так же могут быть неоднородны. На сложный характер времени снимка указывает старение фотокарточки, пожелтение бумаги, выцветание изображения. Это становится непосредственным объектом рефлексии того, кто видит старое фото, хотя вряд ли могло входить в интенции снимающего или портретируемого. Стоит отметить, что это черта определенного, хотя и самого длительно-го (к настоящему времени) периода истории фотографии. Дагерротипы делались на металлической пластинке, современные цифровые фотографии можно не печатать, рассматривая на электронных носителях, желтеют и выцветают только фотокарточки, напечатанные на бумаге.

Сохранение прошлого, бессмертие, вечность сами по себе обычно вызывают положительные ассоциации, однако поэты трактуют эти мотивы не столь однозначно. С недоверием пишет о возможности такого бессмертия Иван Елагин:

Ну, а лет через сорок какой-нибудь Петька иль Димка
Фотографию старую тронет ленивой рукой.
Я взгляну на него с пожелтевшего ломкого снимка,
А он даже не спросит у матери, кто я такой.
Мой потомок живой, понапрасну столкнулись с тобой мы,
Пусть твой день без помехи привычной пойдёт колеёй,
Ты с твоими друзьями — совсем из другой вы обоймы,
Все твои на земле, а мои уже все под землей¹.

Сохраненное мгновение, таким образом, представляется неуместным в чужом для него времени и окружении. Слова Николая Рубцова «сиротский смысл семейных фотографий» также ставят под сомнение способность фотографии сохра-

¹ Елагин И. Собрание сочинений в 2 т. Т. 2: Стихотворения. Портрет мадмуазель Таржи. М.: Согласие, 1998. С. 220.

нять ушедшее, скорее она является заместителем ушедшего, знаком невосполнимой утраты.

Украинская поэтесса Лина Костенко пишет: «На старых фотографіях всі молоді, / На старых фотографіях мертві сміються»¹. С одной стороны, это утверждение бессмертия, с другой — его проблематизация. Изображенные на фото прямо названы мертвыми, их «жизнь» продолжается в инобытии, где нет старения, а смех приобретает оттенок потусторонности (в контексте стихотворения смех мертвых не пугает, а воспринимается в элегическом модусе).

Особый вопрос — реальность изображенного мгновения. Хотя фотография считается документальным изображением, возможны снимки, демонстрирующие то, чего нет в действительности. В «Соррентинских фотографиях» Владислава Ходасевича идет речь о наложении двух кадров, причем это не намеренный эффект, а случайность, которую допустил «фотограф-ротозей»:

Так сделал нынешней зимою
Один приятель мой. Пред ним
Смешались воды, люди, дым
На негативе помутнелом.
Его знакомый легким телом
Полупрозрачно заслонял
Черты скалистых исполинов,
А козлик, ноги в небо вскинув,
Везувий рожками бодал...²

Если Ходасевича интересует скорее пространственное взаимодействие двух кадров, снятых в разное время, то в стихотворении Александра Кушнера «Фотография» говорится о смазанном снимке, зафиксировавшем два близких по времени момента, сочетание которых дало неожиданный эффект:

Под сквозными небесами,
Над пустой Невой-рекой
Я иду с двумя носами

¹ Костенко Л.В. Вибране. К.: Дніпро, 1989. С. 392.

² Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906—1922. М.: Согласие, 1996. С. 270.

и расплывчатой щекой.

Непредвиденно и дико,
Смазав четкие края,
Растянулась на два мига
Жизнь мгновенная моя.

Неподвижностью не связан,
с ухом где-то на губе,
я во времени размазан
между пунктом А и Б¹.

Размытие в движении при длинной выдержке используется как намеренный прием передачи динамики, здесь, однако, это случайность. Особенности изображения обуславливают временные характеристики, которые выражаются метафорически («я во времени размазан») и подчеркнутый эффект развеществления: «Я куда-то так бегу, / что меня почти что нету, / на пустынном берегу». Преобразованная, можно сказать, чудесная реальность проявляется (в общем и специальном техническом смысле) именно благодаря фотографии, брак принимается как чудо: «ты заснял меня, любитель, / безусловно, лучше всех». Фотография, таким образом, способна фиксировать то, что недоступно человеческому зрению, показывать невидимое. Она способна развеществлять предмет, а этот принцип характерен и для лирического рода, он определяет специфику художественного предмета в лирике, в отличие от прозы. Ю.М. Лотман в своей статье о «Заместительнице» Пастернака пишет о литературном развеществлении: «фонологическая последовательность “чай-шал-чаж-шак-шал” образует цепочку “чайный-шалый-зачажённый-кушак-полушалок”, в которой вещественность-невещественность, подвижность-неподвижность перестают быть релевантными. Поэтому полушалок можно закусить, как муку, разница между вещественным и невещественным снята»².

¹ Кушнер А. Избранное: Стихотворения. Спб.: Худож. лит., 1997. С. 25—26.

² Лотман Ю.М. Анализ стихотворения Б. Пастернака «Заместительница» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Спб.: Искусство—СПБ, 1996. С. 724.

Вполне традиционные фотографии, без случайного брака или намеренных эффектов, в поэтической рефлексии также приобретают оттенок ирреальности. Арсений Тарковский посредством поэтического языка обращается к интенциональному характеру фотографии и производного от нее бессмертия, которое, как и само изображение, существует не столько на бумаге, сколько в сознании:

<...> Хотя и умер, а живешь —

Не вовсю, а в сотой доле,
Под сурдинку и во сне,
Словно бродишь где-то в поле
В запредельной стороне.

Все, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет¹.

Образ ангела как бы остраивает, оживляет стертую метафору обретения бессмертия с помощью фотографии. Обобщенное «ты», не относящееся ни к кому конкретно и в то же время к любому, придает неопределенность, соответствующую теме стихотворения, эффект размывания реальности, «запредельной стороны».

Отдельный вопрос представляет субъектная организация стихотворений о фотографии, обусловленная ощущением тождества или несходства с собственным изображением. Речь идет не столько об эмпирическом сходстве, сколько об интенциональном, возможно, о склонности ассоциировать себя с имеющимся или воображаемым портретом. Таково восприятие своей фотографии в стихотворении Натальи Крандиевской:

Вот карточка. На ней мне — десять лет.
Глаза сердитые, висок подпёрт рукою.
Когда-то находили, что портрет
Похож, что я была действительно такою¹.

¹ Тарковский А. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. С. 167.

Временная дистанция приводит здесь к тому, что для утверждения сходства нужны сторонние оценки, которые лирический субъект принимает, но не присваивает. Фотография не столько напоминает о прошлом, сколько открывает прошлое, которого нет в его памяти: описание фотографии безглагольно и вневременно, отсчет времени начинается с приведенного мнения других, с градацией от портрета к «я».

Именно лирический субъект, высказываясь о фотографии, вводит дискретный момент в поток времени, переосмысливает изображение, будь это его портрет или изображение, с которым он не прямо не связан. Мгновение фотографии обычно не роковое и не чудное, более того, оно может быть случайным, а смысловые и эмоциональные акценты обретает уже в восприятии, в высказывании о нем. О случайном характере мгновения говорит то, как кратко зачастую описывается изображенное на фотографиях. Обычно дается только общее указание на сюжет, реже отдельные детали (в этом принципиально выражается точка зрения не фотографа, стремящегося снять несколько дублей и выбрать лучший, а реципиента, получающего фотографию как данность). Можно предположить, что это связано с представлением о документальности фотографии, тождественности изображения объекту.

В стихотворении Виславы Шимборской «Фотография 11 сентября» (в заглавии дата крупнейшего теракта, произошедшего в Нью-Йорке в 2001 году) решающая роль отведена лирическому субъекту — поэту, хоть он и возникает только в последней строфе:

Прыгнули вниз из горящего зданья —
один, два, несколько человек
выше, ниже.

·
Фотография их задержала при жизни,
а теперь сохраняет
над землею к земле.

¹ Наталья Крандиевская [Электронный ресурс]: Избранные стихотворения / Сост. А. Чернов. Режим доступа: <http://krandievskaya.narod.ru/Krandievskaya.htm#Votkartochka>. Дата обращения: 15.05.2016. Загл. с экрана.

Каждый из них еще цел,
со своим лицом
и кровью хорошо укрытой.

Времени еще хватает,
чтобы волосы растрепались,
а из карманов повывпадали
ключи, мелкие деньги.

Они еще витают в воздухе,
в пределах этого пространства,
которое как раз открылось.

Только две вещи я могу для них сделать —
описать их полет
и не добавлять последней фразы¹.

Это стихотворение знаменательно рефлексией над бессмертием, которое, пусть в символической форме, дает фотография и литература. Отметим формы настоящего времени, в котором существуют (продолжают существовать) падающие с высоких этажей люди, и фразу «времени еще хватает». Раскрывается столкновение и взаимодействие разных интенций: фотографа и того, кто высказывается о фотографии, интерпретирует ее. Возможности фотографии и литературы здесь взаимодействуют: первая фиксирует момент, когда люди еще живы, а вторая рассказывает о нем, не повторяя, но продлевая. Хотя описан момент, отсылающий к достаточно краткому промежутку времени, заглавие вводит в общий контекст трагического события, читатель знает, чем все закончилось, но в описании фотографии персонажи навсегда остаются живыми в настоящем. Хотя тема бессмертия не эксплицируется, простой финал воплощает модус бессмертия, который можно реализовать в литературе: «Только две вещи я могу для них сделать: / описать их полет / и не добавлять последней фразы».

Соотношение фотографического и лирического моментов представляется следующим образом. Мгновение, которое фиксирует фотография, а также само изображение, в значительной степени случайны, их значимость не имманент-

¹ Шимборская В. Фотография 11 сентября / Пер. Н. Астафьевой // Иностранная литература. 2003. № 5. С. 81—82.

на, а определяется контекстом. Этот контекст и задает стихотворение о фотографии. Момент, запечатленный на фотоснимке, как бы продолжается, но уже по законам лирики. Концентрация на кратком промежутке времени позволяет его условно воссоздать и перевоссоздать, углубляя или расширяя, по словам Т.И. Сильман, «поэт, описывая то или иное событие или явление (вернее: свое переживание того или иного события или явления), приходит к <...> новому пониманию»¹, от описания единичного момента к пониманию более общих закономерностей. Это объясняет, почему стихотворения о фотографии, которая фиксирует единственное мгновение, отличаются сложной временной организацией и чаще бывают не описательными, а рефлексивными.

A temporal organization of lyrics is characterized by concentration on the single moment. Poems about photography, which represent photo shooting or contemplation of photo, are specific in this regard. A photo stops a moment (fixes a fraction of a second), but in the lyrical text this moment is revealed and extended by different ways (specification, repeating, amplification etc).

Key words: *lyrics, lyrical moment, moment, photography, time.*

Об авторе:

ЗАГРЕБЕЛЬНАЯ НАТАЛЬЯ КОНСТАНТИНОВНА, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (Киев).

¹ Сильман Т.И. Указ. соч. С. 31.

**«НА КРАТКИЙ МИГ БЛАЖЕНСТВО НАМ ДАНО»:
СЧАСТЛИВЫЕ МГНОВЕНИЯ В СОВЕТСКОМ КИНО**

В центре внимания — ряд популярных советских кинолент, в которых отчётливо можно зафиксировать счастливые моменты. Предлагается типология мгновенных киноситуаций, квалифицируемых как *удачные, счастливые*. Для анализа советских кинотекстов предпринимается попытка применить древнегреческую категорию *кайроса* — выбранного удобного случая. При этом «кайрос» понимается как детерминанта повседневности, обнаруживающей чистые эффекты встречи, случая, и вместе с тем организующий смысл темпоральности (Ямпольский).

Ключевые слова: советский кинематограф, привилегированные мгновения, кинотекст, киноситуация, кайрос, добродетель, повседневность, темпоральность.

Году российского Кино посвящается

Неоспоримо, что кино — это столкновение запечатлённых мгновений. Кинематограф останавливает мгновения, прекрасны они или ужасны. Зрителям же остаётся ловить эти чудные мгновения.

Знаменитый философ Жиль Делёз в своём фундаментальном труде «Кино», комментируя Бергсона, глубоко заметил, что в восприятии кинематографа «мы делаем как бы моментальные снимки мимолётной реальности»¹, представляющие собой *мгновенные срезы — образы*. Данное свойство кинематографа и воспроизводит непрерывную и универсальную иллюзию, и вместе с этим как бы исправляет её². Отсюда мыслитель определяет кино как «систему, воспроизводящую движение в зависимости от произвольно взятых моментов, то есть от равноудалённых мгновений, подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности»³.

¹ Цит. по: “L'évolution créatrice”. Р. 753. Русский перевод: М., Канон-Пресс, Кучково поле, 1998. С. 294.

² Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ движение; Кино 2. Образ время / Под ред. О. Аронсон. М.: «Ад Маргинем», 2004. С. 41—42.

³ Там же. С. 44.

Делёз предполагает и наличие привилегированных мгновений, подпитывающих кино, ссылаясь на Эйзенштейна, который «вытягивал» из движений или процессов кризисные моменты и называл их «пафосом». По мнению философа, привилегированные мгновения как понятие полностью изменило свой смысл: «у Эйзенштейна или любого другого режиссёра — это опять же какие угодно моменты; любой момент попросту может быть обычным или уникальным, заурядным или примечательным»¹.

Если «пафос» звучит излишне высокопарно, то говорить о «каких угодно» (любимое обозначение Делёза) счастливых мгновениях вполне позволительно. Попробуем собрать коллекцию «каких угодно» счастливых мгновений, запечатлённых в советском кинематографе, не претендуя на всеохватность. По всей видимости, у каждого они будут свои. Есть и устойчивое зрительское мнение, что советское кино — это сплошное счастье. В центре нашего внимания — ряд популярных советских кинолент, в которых отчётливо можно зафиксировать счастливые моменты.

На наш взгляд, релевантной здесь является методология, предложенная М. Ямпольским, который для анализа кинотекстов использует древнегреческую категорию *кайроса* — выбранного удобного случая. По его мнению, кино напрямую выражает *кайрос* «в магических моментах, когда камера встречается, абсолютно с персонажами, а также в монтажном ритме фильма, <...>»². Интерпретированный Ямпольским кайрос как чистые эффекты встречи, случая позволяет нам выявить и объяснить советские «короткие встречи».

Счастливые мгновения могут быть сведены к трём типам ситуаций — условно, трём ипостасям кайроса:

- 1) *счастливые встречи* незнакомых людей — «вдруг»;
- 2) неожиданные или давно ожидаемые, но всё равно неожиданные, встречи близких, знакомых людей и, наконец;
- 3) *объяснение*, как правило, влюблённых, которые уловили счастливый момент для достижения понимания.

¹ Там же. С.45.

² Ямпольский М. Язык тело случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 355.

Две последних группы наиболее соответствуют мысли Аристотеля о том, что счастье и добродетель зависят от умения человека подчинить себе случай, то есть умения выбирать для своих действий нужный момент — *кайрос*¹. Причём, одни и те же картины уместно отнести одновременно к нескольким типичным «бродячим сюжетам — способам «ловли кайроса», обнаруживая ещё ряд оснований для типологий — по их тематике, месту действия, хронологии и т. п.

Обратимся к советскому Большому стилю, фильмам 30—40-х гг. Здесь важен социально-политический контекст: счастье мыслилось только в строгих рамках сопричастности к Советской стране, счастье тотальное. Поэтому уместно рассматривать *кайрос* как награда за труды.

Аристотелевская трактовка счастья как результата успешной деятельности на основе добродетели, реинтерпретированная Ямпольским², великолепно объясняет попадание в последний момент «на свадьбу» во многих фильмах Большого стиля. Счастливейший миг символически даровался в качестве поощрения за трудовые подвиги.

Так в музыкальной комедии И. Пыррева «Свинарка и пастух» Мусаиб в последний момент врывается на коне за считанные минуты до свадьбы. Следует бурное объяснение (соответствует 3-му типу ситуаций. Далее позволю себе ограничиваться номером). Все поют хором, коллективно попадая в кайрос Истории. В «Кубанских казаках» трогательное объяснение (3) Ворона и Галины длится секунды — после того, как Гордей стремительно догоняет председателя соперничающего колхоза опять же на коне.

Историки повседневности отмечают, что для кинолент Большого стиля характерным было *перекодирование* любовной линии в трудовую: духовное единение пары демонстрировалось в сцене трудового порыва. Любовь нужно было за-

¹ Цит. по: Ямпольский М. Указ. соч. С. 345.: Аристотель. Никомахова этика. I. 8. 1098b—1099a. // Аристотель. Соч. в 4 т. М., 1984. С. 66—67, 86.

² Ямпольский М. Указ. соч. С. 345.

служить, поскольку она являлась наградой достойнейшему в труде¹.

В этом же ключе, видимо, следует рассматривать и «Музыкальную историю». В финале Македонский Василь Фомич приводит за кулисы к блестяще исполнившему вокальную партию в спектакле Пете Говоркову (Сергей Лемешев) Клаву (Зоя Фёдорова), получившую уже образование: «А теперь ты счастлив?». Далее — встреча влюблённых (2-3).

Совершенно особую группу счастливых мгновений составляют *встречи после войны*, лейтмотивом которых является принцип «Жди, когда уже не ждут». В «Чистом небе» Г. Чухрая эпизод с возвращением Алексея решён визуально-музыкальными выразительными средствами — вихри разноцветных огоньков под торжественную музыку, крик Сашеньки: «Алёша!». Позже орден Звезды героя на ладони Астахова — также своеобразный кайрос — результат восторжествовавшей справедливости, награда за доблесть. Фильм ознаменовал собой переход к «оттепели», речь о которой пойдёт ниже.

Из этой же серии и знаменитая сцена встречи Будулая и Клавдии из киноромана «Цыган» и «Возвращение Будулая» под ставший культовым «хитом» саундтрек (комп. В. Зубков).

Ямпольский использует *кайрос* в контексте философии истории, вслед за Макиавелли, помещая в её центр политика, сумевшего овладеть случаем, стать любимцем фортуны. «Вписанность во время приносит успех политику, она выражается в “счастливой встрече” двух или более причинно-следственных серий, двух или нескольких временных потоков, она основывается на моментах этих встреч (*кайросах*)²». Мы же позволили себе интерпретировать *кайрос* в микроакурсе, как детерминанту повседневности, которая благодаря случаю в делах обыденных запечатлевается в картинах как «счастливая, удачная». «Жизнь, в том числе и каждого отдельного индивида, сама по себе является ре-

¹ См.: Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинофильмах 1930—начала 1950-х годов // История страны / История кино. / Под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 225—226.

² Ямпольский М. Указ. соч. С. 346—351.

зультатом такого *кайроса*, стечения обстоятельств»¹, — признаёт М. Ямпольский, предоставляя нам право истолковывать кайрос в обыденном свете, преломляя на «жизненный мир» отдельных людей.

Качественные изменения в конструировании *счастья* произойдут в кинематографе «оттепели», который превратит повседневность в отдельную «реальность». В фильмах 50—60-х гг. произойдёт и локализация кайроса.

Москва как место кайроса. Забавна рязановская «Девушка без адреса». Паша (Н. Рыбников) после долгих поисков и разминок успеваает на поезд к возлюбленной Кате Ивановой (2).

Фейерверком всеобщего ликующего молодого и неосознанного счастья стала комедия Г. Данелия «Я шагаю по Москве». Гимн неясному восторгу — песня из фильма: «Бывает всё на свете хорошо, // В чём дело, сразу не поймёшь...»². Лейтмотив песни и фильма «Мелькнёт в толпе знакомое лицо» выражает миг счастья (2). «Шагание по Москве» зарифмовано с «Покровскими воротами». Эпизоды кайроса — целые цепочки счастливых мгновений: краткие появления девушки Риты — в «полночном троллейбусе», и светящиеся глаза Костика, затем — на катке: «видение, дымок, мираж» — «исчезла», и счастливая встреча — в ЗАГСе (1). В обеих картинах «московские» счастливые моменты неразрывно связаны с *темой молодости*. «Молодость — это мгновенье!», — философски вздыхает Костик, подчёркивая быстротечность времени и вопрошая: «Молодость, ты была или не была?».

Особняком в «Москве как месте *кайроса*» стоят «Три тополя на Плющихе». В изумительной киноленте Т. Лиозновой — режиссёра, для которой паузы выступали как действия, и чрезвычайно важно было визуальное решение — счастье *несбывшееся*, с горечью (1). Вот как высоко оценил вклад картины в мировой кинематограф кинокритик М. Брашинский: «По лаконизму, глубине и насыщенности не уступает лучшим образцам европейского авторского. Советский народ заворожил сюжет о двух разминувшихся людях.

¹ Ямпольский М. Указ. соч. С. 351.

² Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.,: Новое литературное обозрение, 2001. С. 142.

Он лет на 20 опередил своё время, всех Кесьлевских и Тыкверов, рассказав о том, что самое главное случается, когда не случается. И попал в самую точку, подойдя к людям так близко, что всё остальное — общество, история, время — как бы исчезло. Осталась одна интимность. Частная жизнь. Теперь давно снятая с производства линия»¹.

В свою очередь переключается с *женской темой* — «женское мимолётное счастье». Интерес представляют мелодрамы, рассматриваемые феминистской критикой как традиционный «женский жанр»²

На первом месте, конечно, «Москва слезам не верит». До чудесного появления Гоги традиционный миф советского кинематографа «счастье как награда за трудовые подвиги» не выстраивался. После мы видим несколько кайросов: случай в электричке — встреча Катерины и Гоши (1), его возвращение в финале (2-3). Измученной героине *случайный* попутчик Гоша «вручается» как подарок, приз.

В «Служебном романе», пожалуй, самые запоминающиеся, самые обнадёживающие кадры — светящаяся от счастья «мымра» — Алиса Фрейндлих и влюблённый взгляд Новосельцева — Андрея Мягкова. При всём том, что за две недели до этого Анатолий Ефремович попал в «неуклюжий кайрос» на вечеринке у Самохвалова.

Следует назвать традиционно показываемый на 8 марта, а также на все остальные праздники — «кайросы» фильм «Одиноким предоставляется общежитие» С. Самсонова. Изумительно и тонко здесь выстроена встреча утратившей надежду Ирины (Е. Майорова) с предполагаемым «женихом» (1-2). В картине С. Микаэляна «Влюблён по собственному желанию» примечателен один из последних эпизодов — «постельная сцена», когда взору влюблённых предстаёт электронный циферблат с «нулями» как концом и началом мироздания — время остановилось на часах.

К «женской теме» примыкает вариация на тему 3-ей группы ситуаций — *объяснение на профессиональном по-*

¹ Брашинский М. Три тополя на Плющихе // 650 фильмов, изменивших мир: путеводитель «Афиши». Изд. 4-е, испр. и доп. ООО «Компания Афиша», 2013. С. 410—411.

² Усманова А. Гендерная проблематика в теории культуры // Введение в гендерные исследования. Ч. 1. Харьков, 2001. С. 456.

прище, в труде, «без отрыва от производства». Счастье достигается благодаря общности профессиональных взглядов, через общее понимание дела, что является продолжением традиции Большого стиля.

В самой, пожалуй, любимой комедии «Девчата» объяснение происходит на чердаке, когда передовик производства Илья в трудовом порыве отправляется за гвоздями (3). Тот же Николай Рыбников — Саша Савченко в ещё одном кино-«хите» «Весна на Заречной улице» забежал по пути на завод к Татьяне, застав её за учительской работой — подготовкой к экзамену...

В упомянутой мелодраме «Одиноким предоставляется общежитие» объяснение героев моделируется подругами: «Сегодня *Ваш* день. Просите, просите» (3). Напоминание М. Ямпольского о том, что «успех деятельности, *владение кайросом* относятся Аристотелем к области добродетели, потому что без успеха добродетели попросту нет»¹, как нельзя лучше подходит для Веры (Н. Гундарева). Миф о заслуженном счастье реконструируется, как и полагается в мелодрамах по законам жанра, лишь к финалу. Счастье к Виктору Пальчу и Вере приходит как *понимание* друг друга (3). «Ведь самое главное — понять, а, может быть, почувствовать», — признаётся комендант общежития. Сказочным маркером кайроса служат три свадебные машины, увозящие добродетельных героев.

Вершиной объяснения — понимания на трудовом месте является финальный эпизод из школьной драмы С. Ростюцкого «Доживём до понедельника» (3). Наталья Сергеевна и Мельников улучили мгновенье, когда учитель «отбил!» стихи честного поэта Генки Шестопала. Их *кайрос* — встреча глазами — «все равно что прикрепить к бумаге солнечный зайчик». Генке *случайно* удаётся косвенно способствовать счастью понимания Ильи Семёновича, и Наташи: «А знаете, что он написал в сочинении? — Ну, теперь этого никто не узнает. — А я знаю. *Случайно*. «Счастье — это когда тебя понимают» — И всё? — И всё».

¹ Цит. по: Ямпольский М. Указ. соч. С. 345.: Аристотель. Никомахова этика. I. 8. 1098b—1099a. // Аристотель. Соч. в 4 т. М., 1984. С. 86.

Новогодняя тема. Ямпольский приводит ещё один смысл кайроса. «В Древней Греции *кайросом* считался момент, отделяющий прошлое время от будущего, то есть некий момент настоящего, который собственно не имеет временного измерения»¹. Такое понимание кайроса объясняет сакральное значение Нового года в советских кинолентах.

В «Карнавальная ночь» объяснение влюбленных Леночки Крыловой и Гриши происходит на новогоднем карнавале, когда, наконец, «поймав» кайрос, застенчивый электрик с обещанием счастья целомудренно целует свою избранницу (3). Наиболее ярко и выразительно, с громом и молнией, счастливый миг бьёт в «Чародеях». Здесь присутствует сказочный мотив — нужно успеть «расколдовать царевну» поцелуем до 12-ти. Поскольку сама ведьма Алёна обещает своему неузнанному жениху: «В эту ночь сбывается самое несбыточное», то удача — *кайрос* — на стороне Иванушки (3). Новый год же предстаёт как некое безвременье, пограничье. Кайрос — это *ничто*.

Однако особенно дорог для российского зрителя миф о роли *случая*, счастливой *случайности*, воплощённый в «Иронии судьбы, Или с лёгким паром». «Какая длинная ночь», — сокрушённо вздыхает Надя. Лишь опять же *непредвиденный* (2) её приезд к Жене Лукашину ставит всё на свои места, и в финале она подводит итог: «Иначе мы никогда не были бы счастливы!».

С момента выхода советских любимых кинолент прошло время, роль *кайроса* в котором очень красиво предопределяет Михаил Ямпольский: «*Кайрос* не имеет времени, но он организует темпоральность таким образом, что обнаруживает в ней смысл, он создаёт событие, которое и является смыслом времени»².

Не хотелось бы всё-таки оставить без внимания и современный российский кинематограф, старающийся наследовать советскому. Из недавних отечественных фильмов, в которых можно усмотреть «ипостаси» кайроса, стоит упомянуть популярный «Питер FM» О. Бычковой, киноальманах «Счастье это...», «Про любовь». А. Меликян.

¹ Ямпольский М. Указ.соч. С. 353.

² Там же. С. 355.

Выпадая из темпоральной серии, *кайрос* воплощает *случайность*, отмеченный особой сингулярностью и уникальностью¹. Несмотря на типичность вышечперечисленных «счастливых моментов», — «ведь это всё любви счастливые моменты» — каждый из этих случаев уникален.

In the focus of attention – a number of popular Soviet films, where one can clearly fix some happy moments. A typology of instant film stories, qualified as *successful or happy*, is offered. For the analysis of Soviet film texts, an attempt is made to apply the ancient Greek category of *Kairos* – the selected opportunity. At that, "Kairos" is understood as a determinant of everyday life that finds out pure effects of meeting, chance, and at the same time the organizing meaning of temporality (Yampolsky).

Key words: *Soviet cinema, privileged moments, film text, film story, Kairos, virtue, daily routine, temporality.*

Об авторе:

ЕЛАНСКАЯ СВЕТЛАНА НИКОЛАЕВНА — кандидат философский наук, доцент кафедры социологии Тверского государственного университета.

¹Там же. С. 357-358.

И.В. МОТЕЮНАЙТЕ

**МГНОВЕНИЯ ШТАНДАРТЕНФЮРЕРА СС
ФОН ШТИРЛИЦА И СЕКУНДЫ ЛАУРЕАТОВ ГОСУДАРСТ-
ВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР**

Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО И М. ТАРИВЕРДИЕВА¹

Статья посвящена теме времени в сериале Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» и тому, как тема раскрыта в саундтреке фильма. Песня «Не думай о секундах свысока» рассмотрена во взаимодействии с композицией видеоряда, которая отражает исторический, сюжетный (детективный) и биографический аспект времени.

Ключевые слова: тема времени; Т. Лиознова, советское кино, «Семнадцать мгновений весны», песня «Не думай о секундах свысока».

Премьера фильма «Семнадцать мгновений весны» состоялась в августе 1973 года. С исторической дистанции он воспринимается одним из самых успешных советских сериалов. О его освоенности массовым сознанием свидетельствует цикл анекдотов о Штирлице, прецедентность текста фильма², количество показов по ТВ³, посвященные сериалу

¹ Р. Рождественский получил Государственную премию СССР в 1979 г.; во время создания фильма «Семнадцать мгновений весны» он был лауреатом премии Ленинского комсомола (1972); М. Таривердиев также стал лауреатом Государственной премии СССР позже: в 1977 г. Фильм Т. Лиозновой был удостоен Государственной премии РСФСР в 1976 г.

²«Во второй половине 70-х годов на комсомольском собрании одной из студенческих групп Симферопольского государственного университета утверждали чью-то характеристику. Когда ее зачитали вслух, один из студентов добавил с места завершающий штрих: «характер нордический» <...> Все рассмеялись» (Секиринский С.С. «Семнадцать мгновений весны»: советские реалии в зеркале телесериала // История страны / История кино. Под ред. С. С. Секиринского. – М.: Знак, 2004. С. 148).

³ См. об этом подробно: Бородин А. 12 лет из телевизионной жизни Штирлица. РИА Новости [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ria.ru/columns/20130809/955271010.html#13827791358714&message=resize&relto=login&action=removeClass&value=registration-Дата обращения: 08.06.2016. Загл. с экрана.>

телепередачи и три документальных фильма о его создании. Последний из них вышел в прошлом году, что говорит о продолжительном интересе широкой публики к «Семнадцати мгновениям весны»¹. Этот шедевр массового искусства рассматривался, как правило, с точки зрения идеологии и в связи с изучением советской эпохи². Мне бы хотелось обратиться к собственно эстетической, даже точнее – технической стороне фильма и остановиться на одном аспекте сериала Т. Лиозновой: освоению в нем темы времени.

В сериале совмещены разные аспекты этой темы: история, сюжетное (детективное) время, биографическое время главного героя и, наконец, время как универсальная категория человеческого бытия. Важность темы заявлена уже названием, в котором совмещены количественное прилагательное и два темпоральных обозначения; причем «мгновения» отсылают к линейной концепции времени; «весна» – скорее к циклической.

В фильме Лиозновой весна обозначает не столько сезон, сколько историю, обнаруживая в ней неистребимость жиз-

¹ См.: Двухсерийный фильм Л. Парфёнова в серии «Новейшая история» «Семнадцать мгновений весны 25 лет спустя», 1998; «Семнадцать мгновений весны. Последний дубль» (реж. С. Кожевников, автор сценария А. Ярошевский, 2013); «Мгновения. Татьяна Лиознова» (реж. А. Эшпай, автор сценария Э. Лындина, 2015). Популярность сериала активно эксплуатируется: еще в 1984 году на радио «Маяк» была создана 12-частная радиопостановка «Приказано выжить» (реж. Э. Верник, автор инсценировки С. Карлов), задуманная как радиопродолжение знаменитого телефильма: звучала та же музыка, главные роли исполняли те же актёры. В 2009 г. выход на экраны колоризованной версии сериала совпал с временем выхода 16-серийного телевизионного художественного фильма С. Урсуйака «Исаев», анонсированного как «Юность Штирлица».

² Секиринский С.С. «Семнадцать мгновений весны»: советские реалии в зеркале телесериала // История страны / История кино. Под ред. С. С. Секиринского. – М.: Знак, 2004. С. 148–160; Богомолов Ю. Прошлое как прием. Журнал «Сеанс». [Электронный ресурс] – Режим доступа: // <http://seance.ru/n/35-36/kinotv-3536/proshloe-kak-priem/> – Дата обращения: 08.09.2016; Маслова Л. Сбор вторсырья Журнал «Сеанс» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://seance.ru/n/35-36/kinotv-3536/sbor-vtorsyrya/> – Дата обращения: 08.09.2016.

неутверждающих начал жизни. Реплика о символическом значении весны звучит в начальном диалоге: «Весна – это победа, победа над зимой, над голодом, и даже над смертью», – говорит фрау Заурих, гуляя по весеннему лесу со Штирлицем. Но после закадрового сообщения о времени событий – весна 1945 года – история выходит на первый план.

Она в сериале представлена разнообразно. Прежде всего, довольно большим объемом хроники, в которой общие и сверхобщие планы выполняют функцию эпического фона. Изображение войны на земле, на воде и в небе (идущие танки, наступающая пехота, грохочущая артиллерия, гудящие эскадрильи и т.п.) иллюстрирует победоносное наступление вражеских для ведомства Штирлица сил, что обостряет драматический конфликт. В финале «документальность» принимает на себя философско-лирическую нагрузку: выводит зрителя из истории Штирлица-Исаева к общей Истории. Лиознова признавалась, что сгладила предсказуемый финал жизни Штирлица в Берлине кадрами парада на Красной площади и Нюрнбергского процесса; тем самым она сняла трагичность индивидуального существования историческим оптимизмом: практически предрешенная гибель советского разведчика навсегда «оправдана» Великой Победой.

Время героя существует как будто в одном ряду с историей. Его связь с исторической реальностью передается включением документалистики в его воспоминания (хроника фашистских парадов и выступлений лидеров Третьего Рейха в размышлениях Штирлица), а также стилизацией: игровые сцены деловой и светской жизни Рейха (день рождения Гитлера, например) смонтированы в один ряд с хроникой, или в хроникальный видеоряд врезаны крупные планы Юрия Визбора, исполнившего роль Бормана. «Достоверность» личного прошлого героя маркирована более молодыми лицами О. Табакова – Шелленберга и В. Тихонова – Штирлица.

Таким образом, документальные кадры в сериале представляют общечеловеческое прошлое, настоящее и будущее, историю, в которую необходимо и неизбежно вплетаются индивидуальные человеческие жизни.

В игровом пласте сериала вписанность событий в историческое настоящее авторы отразили иллюзией достоверности. Они вспоминают о съемках за границей, в том числе и в Германии, о тщательной работе над костюмами и звуко-рядом. Например, по радио и в кафе звучит популярная музыка 1930-х и 1940-х годов, композиция из «Серенады солнечной долины» (1941), в кино идет фильм «Девушка моей мечты» (1944). Создатели ориентировались на уже существующие культурные ассоциации зрителей: например, в машине с пастором Шлагом Штирлиц слушает песню Эдит Пиаф «Милорд», записанную певицей лишь в 1959 году; похвала главного героя хорошо известному шедевральному убеждает зрителя в его хорошем вкусе и прозорливости. Отмечу и выбор черно-белой пленки: Лиозновой было важно, чтобы черная шинель и черный мерседес полковника СС двигались на фоне огромных серых камней имперских зданий, руки в перчатках ложились на помпезные, но не блестящие ручки огромных дверей или на руль автомобилей исторических марок. В монохромной картинке знаки великой немецкой культуры (стеллажи неразличимых книг в библиотеке, кабинете Шелленберга и Шлага, убранство католического храма, звук органа и проч.) сливаются с картинами разбомбленного Берлина и относительно благополучной жизни обывателей (немецкие кафе – место действия многих сцен). Монохром, наконец, лучше передает драматическую собранность и напряженность, которые акцентировали создатели в герое: волевая закрытость – одна из его ведущих черт.

Однако исследователи кино отметили множество недостатков в работе с историческим материалом. В статье Википедии, посвященной сериалу, выделен специальный раздел «Историческая точность», суммирующий ошибки фильма; историческим ляпам посвящена книга К. Дегтярева «Штирлиц без грима. Семнадцать мгновений вранья». Авторы фильма ругают даже за то, чем сами они, в общем-то, гордятся: за представление врага достойным и человечным¹. Такое впечатление, что совершенная недостоверность

¹ См., например, интервью Елены Съановой о фильме «17 мгновений весны». [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

сюжета Ю. Семенова стимулировала особенную настойчивость создателей сериала в убеждении зрителя: «это все правда»; ведь именно в этом направлении использовались недоступные многим другим финансовые возможности съемочной группы, обеспеченные легендарной поддержкой Ю. Андропова и одного из членов ЦК КПСС.

Однако фактическая недостоверность в изображении истории никак не помешала передать атмосферу тоталитарного государства и госслужбы. С. Секиринский, рассмотрев эту особенность фильма Лиозновой в статье «"Семнадцать мгновений весны": советские реалии в зеркале телесериала», приходит к справедливому выводу о том, что «сама эта тяга авторов масштабного художественного проекта к большей исторической достоверности и убедительности, обернувшаяся его исполнением в «черно-белой» стилистике документированного повествования с частыми «врезками» кадров кинохроники военных и предвоенных лет и обилием реальных бытовых деталей в игровых эпизодах»¹ становится важным свидетельством советских 1970-х. Более резко подобную мысль сформулировал и Ю. Богомолов, объясняя популярность сериала: «Конформизм был едва ли не самым распространенным общественным недугом; ему были подвержены практически все слои населения. Штирлиц романтизировал обидный комплекс. Он был средством его изживания. Авторы телесериала таким манером переодели советское двоедушие в героические, лирические и военно-патриотические одежды. И пролили бальзам на наши израненные души. Потому, смеясь над всеми фактологическими ляпами и негодуя по поводу преувеличения роли разведки в деле Победы, мы тем не менее с чувством некоторого удовлетворения смотрели и пересматривали «Мгновения» — этот сладкий миф о войне, о спецслужбе и о себе»².

Представляется, что изживание собственных комплексов происходило и через обращение к архетипическим пластам сознания. Героика и лиричность фильма во многом обуслов-

http://partizzan1941.ucoz.ru/load/elena_sjanova_o_filme_17_mgnovenij_vesny/1-1-0-35727

¹ Секиринский С.С. «Семнадцать мгновений весны»: советские реалии в зеркале телесериала. С. 150.

² Богомолов Ю. Прошлое как прием.

лены как раз решением темы времени как универсальной категории человеческого существования. В киносюжете она представлена деталями: в каждой серии или настенные часы появляются в интерьерных кадрах, или кто-то из героев смотрит на наручные часы, или часы заводит Штирлиц. В первой же серии он говорит: «Самые счастливые люди на земле те, которые могут обращаться со временем, ничуть не опасаясь за последствия». Штирлиц неоднократно сообщает время своих встреч и дважды указывает на неправильно идущие часы собеседника; даже у Мюллера часы отстают на 7 минут, только у Штирлица они идут точно. Правда, эти детали киноповествования ненавязчивы и вызваны, прежде всего, жанровыми требованиями детектива.

Особенностью фильма Лиозновой стало другое. Закадровое сообщение в начале о том, что фильм расскажет о 17 днях весны 1945 года, разворачивается в дальнейшем киноповествовании: эти 17 дней маркируются специальными кадрами-вставками, где на черном фоне появляется обозначение даты и времени; таких вставок более 40 в 12 сериях. Они вводятся в визуальный ряд с эффектом жалюзи и должны хронометрировать развитие сюжета. Не думаю, что зрители замечают сами даты на этих кадрах, однако скажу о них несколько слов. Представленные на экране даты (12, 13, 15, 20, 21, 23 февраля и 2, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24 марта) формируют представление о неравнозначности моментов жизненного потока; из него выбраны как будто наиболее значимые для понимания действия дни. Их ряд не ритмичен и организует киносюжет жизни Штирлица как полностью подчиненный детективной задаче¹. Концепция дат поддерживается нестандартным обозначением часов и минут; в любое время суток и в любую минуту герой на службе: 4 часа 45 минут, 8 часов 12 минут, 18 часов 58 минут, 23 часа 30 минут и т.п.² По закону драматургии события сюжетной кульминации укрупнены и драматизирова-

¹ Символическим значением наделен советский праздник 23 февраля, чего нет у Семенова. Зритель адекватноотреагировал на этот факт анекдотами.

² Правда, Лиознова ослабила эту составляющую текста Ю. Семенова, у которого ровных чисел в обозначении времени практически нет.

ны: выделена в сплошную шестидневку линия Кэт с младенцами (с 13 по 18 марта); в особенно напряженные дни (10 и 15 марта) обозначение времени появляется на экране 3 раза, вместо обычных одного-двух. Визуализация мгновений (цифрами) призвана добавить напряженности в атмосферу действия.

Этими обращенными к зрителю кадрами-вставками сюжетное время Штирлица, казалось бы, должно соединяться с сюжетом историческим. Но выделенные кадрами мгновения с датами отнюдь не всегда играют роль сюжетных скреп. Пустота кадра, на котором исчезает жизнь, и звук идущих часов (его язык не поворачивается назвать в данном случае тиканьем) наглядно представляют мгновения, выделяя их из жизненного потока и фокусируя на них внимание зрителя. В сущности эти укрупненные и удлиненные мигания (= моргание, см. этимологию слова «мгновение») представляют собой своеобразный метатекст, формируя представление о времени как о надчеловеческой силе. Они напоминают зрителю о неумолимости времени и подчеркивают драматичность жизни Штирлица и его героизм: у него часы всегда идут верно. Прием рассчитан на своеобразную философскую рефлексия зрителя, периодически выводимого из киносюжета таким приглашением к размышлению о сути времени. Ведь во-первых, мгновение не могут быть решающими в детективном сюжете многими героями; во-вторых, роль как раз случая в сериале неоднократно отмечена другими способами (об этом говорится голосом Е. Копеляна за кадром, в кадре об этом же говорит Мюллер); «случай», собственно перипетии сюжета не обязательно маркированы такими кадровыми вставками. А в-третьих, секунды – это не про Штирлица. Видеоряд «Семнадцати мгновений весны» подчеркнута замедлен, Штирлиц – самый статичный в кадре герой, всегда неторопливый и сдержанный, никогда не бегущий, никуда не торопящийся, с почти ритуализованным поведением даже в домашней обстановке. Он больше думает, чем действует, процесс его размышлений – постоянный мотив фильма. Контрастность спокойного поведения героя и визуально представленной минуты (с акцентом на пустоте, остановке) передает суть его по определению двойной службы, его отчуждения и одновремен-

но героического сопротивления шаткости собственного существования.

Вышесказанное объясняет, почему одной из музыкальных тем фильма стала песня «Не думай о секундах свысока», с императивом в начале текста. Музыка М. Таривердиева звучит в сериале почти 6 часов из 14. Композитор принял приглашение к работе над фильмом по тем же причинам, что и режиссер. Как мы знаем, Лиознова, вдохновленная романом Ю. Семенова, захотела его экранизировать и потребовала сценарий. Он был выкуплен (Семенов, выполнив заказ, отправил его на Ленфильм), предоставлен режиссеру и по прочтении отвергнут. Режиссер вернулся к роману, признаваясь в интересе к его герою как к человеку, вынужденному жить двойной жизнью, а также в важности для нее темы войны. Другими словами, для режиссера изначально на первом плане оказалась психологическая составляющая произведения, а не сюжетная; роман, который по своей жанровой сути нацелен на выявление драматических взаимодействий человека с миром, а не сценарий.

М. Таривердиев, к тому времени автор музыки к 50 фильмам, сформировал собственную концепцию музыкального сопровождения в кино: иллюстративности он предпочитал эмоциональную драматургию. В предложенном романе его заинтересовал «трижды закрытый герой: страной, языком и формой»¹. Композитор написал 11 треков к фильму с 4 основными темами. Хронологически он начал работу с темы о далекой родине, которая чаще всего и звучит в сериале в разных вариациях. Именно тоска по Родине должна была определять внутреннюю жизнь главного героя. Интересующая же нас песня – «Не думай о секундах свысока» – наиболее редкий в фильме саундтрек. Однако он выделен композиционно сильными местами кинотекста: в начале и в конце серий, поэтому звучит, в основном, на фоне титров и, за исключением первых трех серий, без слов. Кадровый фон, озвученный песней, включает в себя, как правило, образы, отягченные архетипическими смыслами: лес, дорога, огонь, вода. Однако и оба эпизода с убийством, выпадающие на финалы серий, получились озвученными именно ею.

¹ См. об этом интервью с дочерью композитора в фильме Л. Парфёнова «Семнадцать мгновений весны 25 лет спустя», 1998.

(Отмечу, что самоубийство профессора Плейшнера – иначе) Таким образом, «секунды» из этой песни визуально связываются с представлением о скоротечности жизни человека на фоне природной, а также о непредсказуемости ее финала. Вместе с тем, в песне утверждается важность нравственного выбора, воля и сила человека.

Не думай о секундах свысока.
Наступит время: сам поймёшь, наверное.
Свистят они как пули у виска.
Мгновения, мгновения, мгновения

Мгновения спрессованы в года.
Мгновения спрессованы в столетия.
И я не понимаю иногда,
Где первое мгновенье, где последнее.

У каждого мгновенья свой резон
Свои колокола, своя отметина.
Мгновенья раздают кому позор,
Кому бесславье, а кому бессмертие.

Из крохотных мгновений соткан дождь:
Течет с небес вода обыкновенная.
И ты порой почти полжизни ждешь,
Когда оно придет твое мгновение.

Придет оно, большое, как глоток.
Глоток воды во время зноя летнего,
А в общем, надо просто помнить долг
От первого мгновенья до последнего.

Не думай о секундах свысока
Наступит время: сам поймешь, наверное.
Свистят они как пули у виска:
Мгновения, мгновения, мгновения.

«Дисциплинирующая» составляющая мелодии Таривердиева отражена мощью симфонической оркестровки, а также тональностью: в до миноре написаны, например, очень популярные симфония № 5 Бетховена, с ее темой судьбы, и концерт для фортепиано с оркестром № 2 С. Рахманинова («Песня о далекой родине», например, ре-

шена в более лиричном и мягком ля миноре). Вместе с тем, песенная мелодия довольно проста. Она начинается с восходящей кварты – интервала, наиболее органичного для начала высказывания в русской просодии; постепенное восхождение тона в трех строчках куплета создает эффект драматичности, а ступенчатый уход вниз в последней успокаивает и способствует завершенности фрагмента; мелодия разбивается от тонике к тонике.

Что касается песенного текста Рождественского, он, по закону жанра, соединяет разговорную интонацию, близкую устной речи, и высокую романтическую патетику. Сочетание семантических полей «время» (секунды, мгновения, полжизни, года, столетия) «человек» (виски) и оценки жизни (позор, бесславие, бессмертие) придает тексту философичность. Произвольные сравнения (резон, колокола, отметина, глоток воды) расширяют сферу осмысления человеческой жизни. Эта свободная ассоциативность и одновременно архетипичность делают текст не лучше и не хуже многих. Но он, несомненно, несет отпечаток эпохи оттепели, с ее публицистичностью и лиричностью одновременно.

По наблюдениям Е. Марголита, открытием советского оттепельного кино стала работа камеры с пейзажем, позволившая чередованием сверхкрупных и сверхобщих планов осмыслять «место человека во вселенной». В этом неосознанном режиссерами приеме (и, как пишет Марголит, даже вопреки их замыслу), человеческой натуре возвращалось природное начало, вместо или вместе с долго утверждаемым как доминирующее социальным¹. Эта интенция советского кино 1950-1960-х годов, безусловно, учитывалась Лиозновой. В частности, философичность финала ее сериала обеспечена лирической цитатой «калатозовские (урусьевские?) журавли» и, возможно, аллюзией на песню Френкеля-Гамзатова². Вообще кадры с летящими журавлями использованы в фильме трижды, в особенно драматичные моменты: в начале (Штириц гуляет в лесу с фрау Заурих и под-

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 399-443.

² Перевод Н. Гребнева стихотворения Р. Гамзатова «Журавли» был опубликован в «Новом мире» в 1968 году, а работа над сериалом началась в 1969.

нимает глаза на небо с летящим клином); в момент, когда герой ближе всего к разоблачению (в камере гестапо, где он оставлен Мюллером для поиска собственного алиби) и в финале. Причем у Калатозова журавли на экране летят слева направо, а у Лиозновой – наоборот. Тоска Штирлица по родине (кадры озвучены этой ностальгически лиричной мелодией) коррелирует с образом недостижимого неба, где он только и может быть свободен, только в условной модальности. Ведь весь игровой видеоряд в фильме поразительно тесен: преобладают городские пейзажи (часто из окна автомобиля) и различные интерьеры; пространство в кадре обычно замкнутое. Скованность человека разнообразными стенами отлично передает стремление создателей к психологической достоверности образа.

Таким образом, главной темпоральной идеей фильма стала мысль о сложности взаимоотношений личности с историей: мгновения весны идут независимо от человека, в унисон с ними всегда идет история, а «настоящий человек» может и должен стремиться в нее попасть. Поэтому и на сегодняшний день общее восприятие не только главного героя, но и сериала в целом скорее положительное. Ю. Богомолов справедливо утверждает: «...с точки зрения кинематографической культуры произведение, что называется, на уровне. Это не масскульт в сниженном понимании этого слова. И если такого рода приключенческий экшен возвысился над океаном аналогичной по формату продукции, значит, ненароком зацепил в людях существенные внутренние комплексы и подсознательные их оправдания. Он либо нечаянно, либо нарочно вытащил наружу какие-то смутные коллективные эмоции»¹. Кажется, одна из них – иллюзорное или утешительное ощущение слияния личного мгновения с коллективной исторической вечностью в условиях тотальной несвободы человека на земле.

Fon Schtirlitz's moments and R. Rozhdestvensky's and M. Tariverdiev's seconds

The article is devoted to the subject of time in T. Lioznova's series "Seventeen moments of spring", the author analyzes the main soundtrack of the movie. The song "Do not think of seconds haughtily" is considered in interaction with video series

¹ Богомолов Ю. Прошлое как прием.

composition which reflects historical, detective and biographic aspect of time.

Key words: *time subject; T. Lioznova, Soviet cinema, «Seventeen moments of spring», song «Do Not Think of Seconds Haughtily».*

Об авторе

МОТЕЮНАЙТЕ ИЛОНА ВИТАУТАСОВНА, доктор филологических наук; профессор кафедры литературы Псковского государственного университета.

Содержание

А.Ю. СОРОЧАН МГНОВЕНИЕ В СИСТЕМЕ КОНТИНУАЛЬНЫХ И ДИСКРЕТНЫХ МОДЕЛЕЙ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ	3
--	---

Дискретное время

В.А. КОШЕЛЕВ «ОСТАНОВЛЕННОЕ МГНОВЕНИЕ» И «ЖИРНЫЙ КАРАНДАШ»	13
С.В. ДЕНИСЕНКО «НЕЗАПНЫЙ МРАК ИЛЬ ЧТО-НИБУДЬ ТАКОЕ...» РОКОВОЙ МИГ В СЮЖЕТИКЕ ПУШКИНА.....	23
Н.А. ВАСИЛЬЕВ КОНЦЕПТ <i>МГНОВЕНИЕ</i> (<i>МИГ</i>) В ПОЭЗИИ Е.А. БАРАТЫНСКОГО.....	30
Н.И. БУРНАШЁВА «СЕКUNДА, ПОКАЗАВШАЯСЯ ЧАСОМ» (МГНОВЕНИЕ В СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.Н. ТОЛСТОГО) ..	38
С.А. ВАСИЛЬЕВА «МГНОВЕНИЕ МОДЫ» В ПРОЗЕ И.А. ГОНЧАРОВА	47
С.Б. ПОТЕМКИН РАЗВЯЗКА АНЕКДОТА КАК МОМЕНТ ИСТИНЫ.....	57
Ю. В. ДОМАНСКИЙ «НА МГНОВЕНЬЕ ВСПЫХНУЛ СВЕТ»: КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЕ В ВАРИАНТАХ ПЕСНИ ЕГОРА ЛЕТОВА «И СНОВА ТЕМНО» 1987 И 1989 ГОДОВ.....	62
В.С. ВОРОНИН, Ю.В. ВОРОНИНА НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ГЕЙЗЕНБЕРГА И ПЕРЕХОДНОЕ МГНОВЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (А. ТОЛСТОЙ, А. БИРС, Х. БОРХЕС).....	73
И. Б. САЗЕЕВА НЕЛИНЕЙНОСТЬ ВРЕМЕНИ У АМБРОЗА БИРСА И ЖИЛЯ ДЕЛЕЗА	87

Мгновение в системе временных категорий

Ю.М. НИКИШОВ БЫСТРЫЕ И РАСТЯНУТЫЕ МГНОВЕНИЯ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА.....	101
О.С. КАРАНДАШОВА МГНОВЕНИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРООЩУЩЕНИИ И.С. ТУРГЕНЕВА.....	111

<i>В. Н. СУЗИ</i>	
МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ОСТАНОВЛЕННОГО МГНОВЕНИЯ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»: ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС	117
<i>И.А. БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ</i>	
РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА СТИХОТВОРЕНИЯ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «ГЕНЕРАЛАМ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА»	129
<i>Е. В. НИКОЛЬСКИЙ</i>	
РОМАН ОРХАНА ПАМУКА «МУЗЕЙ НЕВИННОСТИ»: МИГ И НЕ ТОЛЬКО (МГНОВЕНИЕ КАК ПУСКОВОЙ МЕХАНИЗМ СЮЖЕТА И ПРОБЛЕМЫ ЕВРОПЕИЗАЦИИ).....	136
<i>А.М. ЛОБИН</i>	
СЮЖЕТНАЯ ФУНКЦИЯ МГНОВЕНИЯ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ В. СОРОКИНА «САХАРНЫЙ КРЕМЛЬ»	146
<i>Э.Ф. ШАФРАНСКАЯ</i>	
МГНОВЕНИЕ В КЛАССИЧЕСКОЙ И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ПОВЕСТВОВАНИЯ	152

Мгновение и смежные категории

<i>Г.Р. АТАЯНЦ</i>	
МГНОВЕНИЕ КОНТАКТА В ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ Д.Л. МОРДОВЦЕВА	165
<i>Н. И. РУБЛЁВА</i>	
МГНОВЕНИЕ ДЛИНОЮ В ВЕЧНОСТЬ	172
<i>Е.А. ДЕНИСОВА</i>	
СОЗДАНИЕ ИЛЛЮЗИИ «МГНОВЕНИЯ» В СТИХОТВОРЕНИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ОБМАН»	182
<i>В. В. ШАДУРСКИЙ</i>	
СЛУЧАЙ И МГНОВЕНИЕ В ПРОЗЕ МАРКА АЛДАНОВА....	191
<i>А. П. ЛЮСЫЙ</i>	
МГНОВЕННОСОФИЯ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА И МАРКА АЛДАНОВА	196
<i>Ю.А. БОЙКОВА</i>	
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОНЯТИЯ <i>МГНОВЕНИЕ</i> В ЛИРИКЕ А.Д. ДЕМЕНТЬЕВА	207
<i>Т. А. ШАПОВАЛОВА, М. Н. КОКАРЕВИЧ</i>	
МГНОВЕНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИДЕАЛА	216
<i>А.О. ШЕЛЕМОВА</i>	
«ЧУДНЫЕ МГНОВЕНИЯ» МАКСИМА БОГДАНОВИЧА.....	224
<i>Б.Ф. КОЛЫМАГИН</i>	
МИГ ТИШИНЫ (В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ АНДЕГРАУНДА)	230

Мгновение и вечность

- Е. В. ШАХМАТОВА*
КУЛЬТ МГНОВЕНИЯ В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ
И ДОКТРИНА МГНОВЕННОСТИ В БУДДИЗМЕ 243
- Д.С. ЛУКИН*
МГНОВЕННОЕ И ВЕЧНОЕ В КОНЦЕПЦИИ ЖИЗНИ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ ПИСАТЕЛЯ) 251
- В.В. САНАЕВА*
МГНОВЕНИЕ В ПОЭЗИИ К.М. ФОФАНОВА 257
- С. М. ПИНАЕВ*
МГНОВЕНИЕ КАК ЗНАК ВЕЧНОСТИ В ПОЭЗИИ
И ФИЛОСОФИИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА 263
- Е.П. БЕРЕНШТЕЙН*
ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ:
ДЛИТЕЛЬНОСТЬ МГНОВЕНИЯ 272
- А. С. ШКУРАТ*
МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ
В МИНИАТЮРАХ Ю.В. БОНДАРЕВА 277
- А.И. КУЗНЕЦОВА*
МГНОВЕНИЕ КАК СЮЖЕТ В РОМАНЕ
УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ХАПУГА МАРТИН» 284

Запечатленное «вдруг»

- О. С. ШУРУПОВА*
«ПРИБЛИЖЕНИЕ НЕОТВРАТИМОГО ВДРУГ»
(ОСОБЕННОСТИ ВРЕМЕНИ ДЕЙСТВИЯ
В «ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕКСТЕ») 297
- В.А. ГАЙДУК*
ОПЫТЫ ФИКСАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО МГНОВЕНИЯ
В 1920—1930-е ГГ. 304
- П.А. ВОЛОШИН*
ВЕЧНОСТЬ И МГНОВЕНИЕ В ПЕСНЯХ О ФОТОГРАФИИ 315
- Н.К. ЗАГРЕБЕЛЬНАЯ*
МГНОВЕНИЕ ФОТОГРАФИИ И ЛИРИЧЕСКИЙ МОМЕНТ . 325
- С.Н. ЕЛАНСКАЯ*
«НА КРАТКИЙ МИГ БЛАЖЕНСТВО НАМ ДАНО»:
СЧАСТЛИВЫЕ МГНОВЕНИЯ В СОВЕТСКОМ КИНО 336
- И.В. МОТЕЮНАЙТЕ*
МГНОВЕНИЯ ШТАНДАРТЕНФЮРЕРА СС ФОН ШТИРЛИЦА
И СЕКУНДЫ ЛАУРЕАТОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ
СССР Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО И М. ТАРИВЕРДИЕВА 345

**В серии
«Время как сюжет»
изданы сборники:**

**Прошлое как сюжет.
Тверь: Тверской государственный университет, 2012**

**Настоящее как сюжет.
Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2013**

**Будущее как сюжет.
Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014**

**Вечность как сюжет
Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2015**

**По вопросам приобретения книг серии
обращайтесь в издательство**

tverlit@yandex.ru

Научное издание

Вечность как сюжет

Редакторы С. А. Васильева, А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 1.09.2015

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 11 п. л.

Тираж 200 экз.

Издательство Марины Батасовой

(4822) 450–459, 8 920 684 6879

Отпечатано в типографии «Альфа-пресс»

8 910 532 1504

