

1. Shcheglov Yu. The Mythpoetic Creation of the Age of High Stalinism: the Case of Arkady Gaidar // Y1 World congress for Central and East European Studies. Abstracts. Tampere, 2000. P. 385.

2. Гайдар А. Сочинения. М. — Л., 1948. С. 16. В дальнейшем художественные произведения А. Гайдара будут цитироваться по этому изданию с указанием в скобках страницы.

3. Гайдар А. Воспитание мужества // Детская литература. 1941. №2. С. 40.

4. Соцреалистический канон. СПб, 1999. С. 977.

5. См., например: Гайдар Т. Голиков Аркадий из Арзамаса. М., 1988. 233 — 238.

6. Об одной из форм проявления подобного смятения см.: Цивьян Т. Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения) // Цивьян Т. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 102 — 120.

© Макаричева Н. А.

г. Магнитогорск

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» И ТРАДИЦИИ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Роман Андрея Белого — явление уникальное, вобравшее в себя и традиции русской классики и черты авангарда начала века. Автор открыто вводит в книгу многочисленные реминисценции из Пушкина, Гоголя, Достоевского. С авангардом же роман писателя — символиста роднит ощущение кризисности существования, «дематериализации мира», стремление к «отрыву от земного пространства» и убеждение, что «череп человека представляет собой ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней» [6: 107]. Как известно, о своем произведении Андрей Белый так писал Иванову — Разумнику в 1913 г.: «Весь мой роман изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм».

Петербург Андрея Белого ориентирован на Петербург Пушкина, Гоголя, и более всего — Достоевского. С Достоевским Белого роднит ощущение призрачности, «фантастичности» города, но Белый идет все: же дальше русского классика, так как его Петербург не просто «фантастичен», но и подвержен «дематериализации». «Дематериализация плоти» и «распад сознания» в романе Белого — явления, неразрывно связанные. Таким образом, с Достоевским Белого сближает еще и интерес к «разорванному сознанию», которым награждены герои обоих писателей. Свое отражение такой тип сознания находит в структуре художественного пространства и времени. Л. Н. Целкова так определила своеобразие романа писателя — символиста: «Роман Андрея Белого — иерархия различных сознаний и их состояний» [9: 16]. Особенность художественного пространства определяется с первых страниц: каждый герой «порождает» свою реальность, свое особое пространство. Так, о сенаторе автор пишет: «черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, воплощавшихся тотчас же в этот призрачный мир» [2: 31]. В свою очередь и сам автор подвержен «мозговой игре», которой преследует его Петербург и «творит» свое пространство — пространство романа, включающее реальности, рожденные сознаниями героев.

Как мы уже отметили, каждый герой романа — носитель не целостного, а дискретного сознания. И чтобы показать это отсутствие целостности, Белый прибегает к приему, характерному и для творчества Гоголя, и Достоевского — создание двойников. Каждый из главных героев произведения имеет одного или несколь-

ких двойников, которые являются как бы «материализацией» отдельной ипостаси его личности:

Аполлон Аполлонович — сенатор — «нетопырь» — «рыцарек»; Николай Аполлонович — «лягушонок» — Красное Домино (демон пространства) — Красный шут — балаганный Петрушка; Сергей Сергеевич Лихутин — Белое Домино; Софья Лихутина — Мадам Помпадур.

«Роли», в которых выступают герои — «шут», «домино», «петрушка» — подсказывают, что Белый, создавая «двойников», обращался и к русской, и к европейской смеховой культуре.

Таким образом, структура времени пространства романа усложняется еще более, так как не просто каждый герой, но и каждый его «двойник» «формирует» особое пространство и время. У героев, наделенных «разорванным сознанием», «личное время и личное пространство» «предельно дискретное, способное в любой момент прекратиться, оборваться» [3: 14]. Эта черта сближает роман Андрея Белого с русским авангардом, в котором время «не имеет ни начала, ни конца», «характеризуется бесконечными превращениями одного в другое, или третье, четвертое, пятое и так до бесконечности» [8: 210].

«Скачок» во времени происходит в момент перехода героя из одной роли — в другую, от одной ипостаси личности — к следующей. То же самое происходит с пространством. В романе каждый герой — «центр» своего мира, своего пространства, он — «миропорождающая точка», и в этом смысле в романе нет «периферии».

Как сочетаются все эти черты — смеховой культуры, русской классики и авангарда — можно показать на примере почти любого образа романа. Например, двойственность — черта, которая с самого начала повествования подчеркивается в Николае Аполлоновиче Аблеухове. Причем она отражается и во внешности героя, и в том впечатлении, которое сын сенатора производит на людей.

- «Красавец», — постоянно слышалось вокруг Николая Аполлоновича...
- «Античная маска...»
- «Аполлон Бельведерский...»
- «Красавец...»

Встречные дамы так, по всей вероятности, говорили о нем.

- «Эта бледность лица...»
- «Этот мраморный профиль...»
- «Божественно...»

Встречные дамы по всей вероятности, так говорили друг другу.

Но если бы Николай Аполлонович с дамами пожелал вступить в разговор, про себя сказали бы дамы:

- «Уродище...» [2: 44].

Исследователи романа Андрея Белого (Н. Пустыгина, А. Н. Целкова) совершенно справедливо указывают на сходство Николая Аполлоновича со Ставрогиным. Повествователь в «Бесах» так описывает главного героя: «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что — то уж очень черны, светлые глаза его что — то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что — то уж очень нежен и бел, румянец что — то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» [5: 37].

Автор «Петербурга» не просто «повторяет» черты внешности Ставрогина в своем герое («красавец», но в то же время и «уродище»). Оба героя еще и связаны с мотивом маски, смены ролей, со стихией лицедейства, театральности.

Театральный мотив в романе «Петербург» звучит достаточно сильно с самого начала повествования. Образ театра, на сцене которого действуют герои итальянской комедии — Пьеро, Арлекин и Коломбина — возникает не только в «Петербурге», но и стихотворениях Белого. Эти же образы появляются и в поэзии А. Блока, и на картинах художников «Мира искусства» — А. Бакста, К. Сомова... Образ театра как нельзя лучше сочетался с концепцией двоемира символистов. Он помогал передать и представления о реальности материального мира как всего лишь о «сценической площадке», на которой во времени разыгрывается представление — жизнь человека, и комедия здесь неотделима от трагедии; о том, что сам человек — «игрушка», «кукла», которую водит за ниточки неведомый кукловод, режиссер всего «спектакля»; и все, что делает человек — лишь роль, а его истинное лицо в этом мире — всегда спрятано за маской. Стихия театральности, игры захватывает всех героев романа Андрея Белого. Например, так звучит разговор двух сыщиков в самом обычном петербургском трактире:

— «Души настроены, как инструменты: и составляют концерт — что такое вы говорите? Дирижеру из—за кулис остается взмахивать палочкой. Сенатору Аблеухову издать циркуляр. Неуловимому же предстоит...» (...).

— «Николаю Николаевичу предстоит... Словом: концертное трио, где Россия — партнер. Вы меня понимаете? Понимаете? Что же вы все молчите?

— «Послушайте, брали бы жалование...»

— «Жалование! Я служу не за жалование: я артист, понимаете ли, — артист!

[2: 34].

Театральное начало совершенно незаметно входит в жизнь героев, определяя характер поведения в какой-либо ситуации и «сюжет» взаимоотношений героев: «Тогда Сергей Сергеич Лихутин, подпоручик Гр—горийского Его Величества полка, белый как смерть, совершенно спокойный, иронически улыбаясь, побежал вприпрыжку за грациозною масочкой и потом, щелкнув шпорами, так почтительно стал с меховой шубой в руке; с еще большей почтительностью ей на плечи накинул шубу, распахнул настежь дверь и любезно ей рукой показал туда — в темноцветную темень» [2: 163]. Сочетание театрального, смехового с серьезным («белый как смерть», упоминание звания по всей форме), не отменяет серьезности действия. Язык жестов, который использует Сергей Сергеич — типичен для комического персонажа («побежал вприпрыжку за масочкой»), но именно он меняет значение внешне «смешного» действия на противоположное. Услужливость, угодность, покорность приобретают смысл скрытой угрозы, что впоследствии и оправдывается.

Театральные мотивы прежде всего связаны с Николаем Аполлоновичем, Сергеем Сергеичем и Софьей Петровной, которые образуют театральную триаду по типу «Арлекин — Пьеро — Коломбина».

Со средневековой смеховой культурой этих героев связывает еще и традиция ряжения. Подробно рассматривает эту традицию Н. В. Понырко: «Исключительной забавой святочного празднества было ряжение: смена одежд, надевание рваных одежд, одежд наизнанку, мехом наружу. В средневековой жизни символика переодевания была очень распространена. Смена риз обозначала смену сущности. Самое наличие корпоративного платья, обязательного для разных общественных групп, говорит о том, что одежда отождествлялась с сущностью (...) Одежда менялась при переходе из одного общественного положения в другое. Как переодевание выглядела схема» [7: 169].

Такое «перевоплощение» после «смены одежд» не раз чувствует Николай Аполлонович. Надевание костюма домино приобретает характер какого — то ритуала, после которого происходит смена «я»: «...вытащил он из кардонки: сперва масочку с черною кружевной бородой, а за масочкой вытащил Николай Аполлонович пышное ярко — красное домино, зашуршавшее складками.

Скоро он стоял перед зеркалом — весь атласный и красный, приподняв над лицом миниатюрную масочку; черное кружево бороды, отвернувшись, упало на плечи, образуя справа и слева по причудливому, фантастическому крылу; и из черного кружева крыльев из полусумрака комнаты в зеркале на него поглядело мучительно — странно — то, само: лицо -его, самого; вы сказали бы, что там в зеркале на себя самого не глядел Николай Аполлонович, а неведомый, бледный, тоскующий — демон пространства» [2: 42]. Надев красное домино и маску, Николай Аполлонович как будто расстается со своей личностью, со своим «я», с именем. Вместо своего отражения (то есть Николая Аблеухова, сына сенатора), он видит «другого» — лицо **«его, самого»**. В тоже время очевидно, что отождествления не происходит, скорее, подмена: вместо Николая Аполлоновича — иное существо, из потустороннего мира, «зазеркалья» (его граница «фиксируется» зеркалом), «демон пространства». Это «двойник» Аблеухова, но в ином измерении, в другом пространстве и времени. Точнее, для него, «демона пространства» нет времени в человеческом понимании, есть «вневременность». Таким образом, в момент переодевания возникает «двойник» героя, и земное время и пространство, в котором обитает герой, внезапно «обрываются», меняют свое течение и форму.

Появившись на балу в красном домино, Николай Аблеухов тоже чувствует себя «иным», не самим собой, а олицетворением чувства: «Сам себя он забыл; забыл свои мысли; и забыл упования; упивался собственной, ему предназначенной ролью: богоподобное, бесстрастное существо отлетело куда — то; оставалась голая страсть, а страсть стала ядом. Лихорадочный яд проникнул его мозг, выливался незримо из глаз пламенеющим облаком, обвивая липнущим и кровавым атласом: будто он теперь на все глядел обугленным ликом из пекущих тело огней, а обугленный лик превратился в черную маску, а пекущие тело огни — в красный шелк» [2: 160]. Андрей Белый не только играет с символикой цвета (красный — цвет страсти, адского пламени, смерти...), но и показывает взаимообратимость внутреннего плана и внешнего. С одной стороны, надев костюм, Николай Аполлонович чувствует себя олицетворением собственной страсти, которая живет в нем (другие качества, мысли, чувства «отсекаются»), с другой, страсть «материализуется» во внешний, пространственный образ черной маски и красного маскарадного костюма: «лихорадочный яд», «проникающий мозг» как будто на наших глазах превращается в материю.

Появление красного Домино всегда указывает на границу между двумя мирами. Он, как и сам город, появляется в «математической точке касания» «астрального космоса» и земного мира. Например, появление Николая Аполлоновича в красном домино на пороге дома Софьи Лихутиной описывается так: «У нее за спиной, из мрака восстал шелестящий, темно — багровый паяц с бородатою, трясущейся масочкой. Было видно из мрака, как беззвучно и медленно с плеч, шуршащих атласом, повалили меха николаевки, как две красных руки томительно протянулись к двери. Тут, конечно, закрылась дверь, перерезав сноп света и кидая обратный подвездную лестницу в совершенную пустоту, темноту: переступая смертный порог, так обратно кидаем мы тело в потемневшую и только что светом сияв-

шую бездну» [2: 51]. Мы не будем подробно останавливаться на хронотопе порога в романе Андрея Белого, он достаточно подробно проанализирован в работах Л. Долгополова. Достаточно сказать, что хронотоп «порога» Белый использует аналогично Достоевскому: это точка перелома, кризиса, в ней соединяются время и безвремяе («смертный порог»). Поэтому характеристику этого хронотопа, данную М. М. Бахтиным, можно отнести и к роману «Петербург»: «Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят (...) в большие объемлющие хронотопы *мистерийного* и карнавального времени» [1: 397].

Однако, наследуя традиции народной смеховой культуры, Андрей Белый во многом трансформирует их. С одной стороны, он использует прием создания двойников как формы раздвоения мира. Но тема двойничества, зародившись в смеховом мире, у Андрея Белого находится в сложных взаимоотношениях со смеховым началом. В русской литературе тема двойничества и двойников, как указывают исследователи, была связана с темой судьбы и роковой предопределенности. Именно эту тему — рокового двойничества и развивает Белый. Не случайно в текст романа вошли поэтические строки:

Кто вы, кто вы, гость суровый?
Роковое домино?
Посмотрите — в плащ багровый
Запахнулося оно.

«Двойники» Николая Аполлоновича не всегда принимают желанную «форму» для него самого. Например, герой готов перевоплотиться в образ «благородный», возвышенный, в «тоскующего демона пространства», «в роковое красное домино», которое с мольбой протягивает руки к Софье Петровне или к сенатору и наводит своим появлением какой-то необъяснимый ужас. Но когда романтический лоск исчезает под влиянием роковых обстоятельств или по чьей-то воле, двойник романтический становится двойником осмеиваемым, и это для героя невыносимо. В этом можно усмотреть преемственность образа Николая Аполлоновича героям Достоевского. Прежде всего проявляется связь со Ставрогиным (Тихон говорит Николаю Всеволодовичу: «Смеха забойтесь»). Мотив осмеяния заставляет вспомнить и еще один образ — Ивана Карамазова. Его тоже оскорбляют «низкие» двойники — Черт и Смердяков. Черт очень тонко это чувствует и в разговоре с Иваном говорит: «Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт? Нет, в тебе таки есть эта романтическая струйка, осмеянная еще Белинским», «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как — нибудь в красном сиянии, «гремя и блистая», с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде» [4: 336].

Для Николая Аполлоновича переход от «смеющегося» двойника (Красное Домино) к «осмеиваемому» (Красный шут) — это переход от роли «высокой», «благородной» — к низкой, от трагедии — к фарсу. Например, появление Николая Аполлоновича в красном домино перед Софьей Петровной на мостике изначально разворачивается как трагедийное действие: «Но она услышала звук безжывших шагов, поглядела — и даже не вскрикнула: вдруг проснулось как — то растеряно из — за края дворцового бока красное домино, пометалось туда и сюда, будто в поисках, и, увидев на выгибе мостика женскую тень, бросилось ей навстречу».

чу; (...) и пока маска бежала по направлению к мостику, Софья Петровна Лихутина, не имея времени даже сообразить, что красное домино — домино шутовское, что какой — то безвкусный проказник (и мы знаем какой) захотел над ней просто — напросто подшутить, что под бархатной маской и черною кружевною бородой просто пряталось человеческое лицо; вот оно на нее теперь уставилось зорко в продолговатые прорези. Софья Петровна подумала (у нее ведь был такой крошечный лобик), что какая — то в мире сем образовалась пробоина, и оттуда, из пробоины, отнюдь не из этого мира, **сам шут** набросился на нее: кто такой этот шут, вероятно, она не сумела б ответить» [2: 127]. Мотив двойничества в этом эпизоде вновь неразрывно связан с мотивом раздвоения мира: «и оттуда, из пробоины, отнюдь не из этого мира, сам шут бросился на нее». Кто такой этот «сам шут», можно предположить, обратившись к традициям смеховой культуры средневековья. А. М. Панченко отмечает, что в убранстве готических храмов, в храмовых скульптурах не всегда можно отличить шута, дурака, от дьявола — они часто изображаются в одинаковой непристойной позе. При таком изображении шута, как указывает автор работы, «имеется одна и та же «дьявольская идея», только переведенная в другой план — в план комической деградации» [7: 90]. В пользу такого предположения (шут = черт, дьявол) свидетельствует и художественный опыт Достоевского. Иван Карамазов именует своего собеседника из иного мира не только ослом, дураком, приживальщиком, но и шутом.

Эта часть роли Николая Аполлоновича — трагическая и романтическая. Но неожиданно для самого героя, по роковой случайности, его амплуа меняется: «Но когда кружевная черная борода, спотыкаясь, взлетела на мостик, то в порыве нескромного сквозняка вверх взлетели с шуршанием атласные шутовские лопасти и, краснея, упали туда за перила — в темноцветную ночь; обнаружили слишком знакомые светло — зеленые пантальонные штрипки, и ужасный шут стал шутом просто жалким; в ту минуту калоша скользнула на каменной выпуклости: жалкий шут грохнулся со всего размаху о камень: а над ним теперь раздался безудержно вовсе даже не смех: просто хохот.

— Лягушонок, урод — красный шут!» [2: 127].

Трагической амплуа героя сменяется на комическое, во-первых, из — за нарушения цельности внешнего облика. «Высокая», романтическая роль, связывающая героя с мотивом адских страданий, с миром иным профанируется в момент «узнавания», когда в романтическом облике вдруг обнаруживается «низкое», «бытовое», знакомое — «светло — зеленые пантальонные штрипки». Герой как бы не выполнил требования: переодевшись, полностью перевоплотиться, остаться неузнанным, и, значит, достойным серьезного восприятия («серьезного ужаса»). Во-вторых, герой совершает по трагической для него случайности действия, которые являются традиционными жестами смехового актера, комического персонажа: «В ту минуту калоша скользнула на каменной выпуклости: жалкий шут грохнулся со всего размаху о камень». Но если комический актер падает нарочно, совершает другие нелепые движения, вызывает побои другого клоуна и так далее, то он делает с осознанной целью — рассмешить публику. Николай Аблеухов боится этой роли, она низводит его с романтической высоты, «снижает» его, «уплощает» и огрубляет. Роль шута оскорбительна не только для него самого, но и для Софьи Петровны, перед которой он и разыгрывает это «спектакль», потому что «снижает» и ее образ тоже: «ведь недаром она многократно вздыхала над звуками «Пиковой Дамы»: было что — то сходное с Лизой в этом ее положении (...), и само

собой разумеется, Николая Аполлоновича она мечтала видеть здесь Германом. А Герман?.. Повел себя Герман, как карманный воришка: он, во-первых, со смехотворной трусливостью выставил на нее свою маску из — за дворцового бока; во-вторых, со смехотворной поспешностью помахав перед ней своим домино, растянулся на мостике; и тогда из — под складок атласа прозаически показались панталонные штрипки (эти штрипки — то окончательно вывели ее тогда из себя); в завершение всех безобразий, не свойственных Герману, этот Герман сбежал от какой — то там петербургской полиции; не остался Герман на месте и маски с себя не сорвал, героическим, трагическим жестом; глухим, замирающим голосом не сказал дерзновенно при всех: «Я люблю вас»; и в себя Герман после этого не выстрелил (...) Нет, позорное поведение Германа превратило самую мысль о домино в претенциозную арлекинаду; главное самое, ее уронило позорное поведение это; ну, какой же может быть она Лизой, если Германа нет!» [2: 129].

Таким образом, уже из этих беглых наблюдений можно сказать, что роман Андрея Белого связан не только с наследием русской классики, но и с более древними традициями народной смеховой культуры. Театральные мотивы, смеховое раздвоение мира, создание «роковых двойников», изначально тоже связанных со стихией смеха и т. д. — все эти приемы (наряду с авангардными) тоже помогли автору воплотить «в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм».

Примечания:

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М. — 1975 г.
2. Андрей Белый. Петербург. — М. — 1994 г.
3. Быстров Н. Л. Проблемы времени в творчестве Андрея Белого: Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. философ. наук. -Екатеринбург. — 1997.
4. Достоевский Ф. М. ПСС в 30—ти тт. Т. 6. — Л. — 1973.
5. Достоевский Ф. М. ПСС в 30—ти тт. Т. 10. — Л. — 1974.
6. Жаккар Ж. —Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. 1995.
7. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л. 1984.
8. Семенов О. Искусство ли искусство нашего столетия? // Новый мир. 1993. № 8.
9. Целкова Л. Н. Поэтика сюжета в романе Андрея Белого «Петербург» // Филологические науки. — 1991. — № 2.

© Маркова Т. Н.

г. Челябинск

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ДИНАМИКИ РЕЧЕВЫХ ФОРМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА

Лингвист, не воспринимающий поэтическую функцию языка, и литературный критик, безразличный к лингвистическим проблемам и не владеющий лингвистическими методами, в равной степени представляют собой вопиющий анахронизм.

Р. Якобсон

На исходе XX века отечественная словесность, высвобождаясь из — под груза беллетристических стандартов, возвращает себе статус искусства слова. Сегодня нас интересует не набор идей, а уникальность их расклада, узор, образуемый причудливым расположением слов в сознании автора. Эстетическая доминанта про-