

сохранения новой жизни, изменения ее к лучшему, возможность освобождения от призраков прошлого.

Таким образом, роль мотива детства в романе «Москва» А. Белого при явной амбивалентности, сочетаемости с различными мотивными единицами, множестве смыслов и ассоциаций – в его устремленности к созиданию жизни, изменению, нарушению ее привычного, зачастую губительного и преступного, течения.

Л.Н. АНПИЛОВА

(г. Старый Оскол, Россия)

ПОЭТИКА НЕВЫРАЗИМОГО В МАЛОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ

Есть в жизни человека явления «невыразимые», которые объяснить, облечь в словесную форму односложно нельзя. Как по этому поводу тонко заметил И.С. Тургенев, «... есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо»¹. К числу подобных явлений, безусловно, относится и любовь – величайшая драгоценность человечества. К «невыразимому» в любви, силе непостижимого неоднократно обращались писатели 1920-х годов, пытаясь найти разгадку любви – этой сокровенной тайны бытия.

В рассказе «Расплеснутое время» (1924 г.) Б. Пильняк называет эти раздумья поиском «истины шахматной игры», облаченной в «прекрасный гофмановский переплет»². Задача эта чрезвычайно сложна, поскольку о любви «вообще трудно говорить», и потому, пытаясь определить суть, неминуемо приходится пользоваться полутонами, штрихами, намеками. Для героя рассказа разгадка, казалось бы, приблизилась, когда он получает письмо от своей случайной попутчицы, в ответ на которое он пишет:

Вы написали искренно и заговорили о том, о чем так трудно говорят женщины, и о чем вообще трудно говорить... Вы написали искренно и просто – и давайте будем писать друг другу по-хорошему, о самом главном, о чем не говорят... [73].

В ожидании ответа он думает о женственности, о лиричности женского взгляда на жизнь, того самого, которому интуитивно доступ-

¹ Тургенев И.С. Сочинения: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 1. – Повести и романы 1856-1862. – С. 236.

² Пильняк Б.А. Расплеснутое время: Романы, повести, рассказы. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 70. Далее цитаты по этому изданию с указанием страниц в тексте.

но многое. Но ожидание чуда не оправдалось. Ответ оказался обескураживающе прозаичным:

Мне бы хотелось знать, что Вы в письме называете «главным»; разве то, о чем Вы сказали «трудно говорить», есть самое главное? ...а разве Вы физическое влечение полов считаете главным?... Я лично смотрю на вещи проще и шире и не нахожу, что было бы трудно или неудобно говорить о чем бы то ни было, тем более с женщиной, да еще в письме [74].

«Прямота» героини, ее намерение «проще и шире» взглянуть на любовь не просто разочаровывают героя, но отталкивают его. Прочитав письмо, герой рассказа понимает, что с этой попутчицей ему не по пути, а он оказался плохим психологом, потратившим в ожидании время зря.

Действительно, когда невыразимое вдруг обретает плоть, а на смену иррациональному приходит рассудочность, уходит тайна, исчезает очарование. Любовь неподвластна логике, это чувство невозможно номинировать. Одним из ярчайших примеров художественной интуиции в осмыслении природы любви стали рассказы Е. Замятина «Землемер» (1918 г.) и «Рассказ о самом главном» (1923 г.).

Герои обоих рассказов показаны в пограничной ситуации (перед разлукой в «Землемере» и накануне расстрела в «Рассказе о самом главном»). И эта экзистенциальная напряженность многократно усиливает чувства героев друг к другу. Трепетное чувство землемера и барыни Лизаветы Петровны захватывает героев настолько, что «перехватывает дыхание», «схватывает горло». Это выделено пунктуационно тире в прерывающихся фразах («Вот – видите – как тут – хорошо – облако... – обрывалась Лизавета Петровна на каждом слове»³), многоточиями в конце предложений, которые даже додумать страшно («и быть может – уж никогда больше в жизни...») [349]. Ощущения героев поистине невозможно четко обозначить: показалось, вспомнил, запоминал «и все складывал в заветную шкатулочку»:

Посвистывал землемер что-то веселенькое. В кармане отыскал ключ, стиснул изо всех сил, бородка – острая, так хорошо, что острая, и глаз не отрывал, запоминал навсегда: золотой туман волос, голубые жилочки на висках у Лизаветы Петровны, и всю ее – чуть лепитую, хрустальную [350].

Портрет героини, которую мы видим глазами боготворящего ее человека, весь построен на полутонах: светлое платье, золотой туман

³ Замятин Е.И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. – М.: Современник, 1989. – С.357. – Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

волос, хрусталь синих глаз и голубые жилочки на висках, – вот все доступные нам детали. Тем не менее, образ Лизаветы Петровны предстает наглядно-зримым и не нуждается в дальнейшей проработке: «Все – чуть лепито, – думал землемер, – чуть потяжелее, чем сон. Дохнуть – и нету. *И не надо дышать, не надо говорить, называть вслух: пусть – сон...*» [349] (везде курсив наш – А.Л.).

Тот же прием используется в «Рассказе о самом главном». Лицо Кукуверова мы видим таким, каким в короткий миг взгляда, брошенного невзначай, видит его Таля:

Таля поднимает ресницы, и вот захваченное враспloch его лицо, синие – настезь, вслух обо всем – глаза, пропаханные... морщины, волосы как пепел... Это – миг. И Таля – снова у себя в тени ресниц [392].

Портретные черты героини также едва намечены: «пропитанное солнцем платье», «густые, пригнутые вниз тяжестью каких-то цветов ресницы» и еще одна лейтмотивная портретная деталь – «нестерпимые изгибы в уголках Талиных губ» [391].

Портреты героев рассказов Е. Замятина выполнены в характерной для эстетики модернизма манере: главное в них – не изобразительность, обеспечивающая реалистичность, полновесность образов, а выразительность, отражающая отношение героев друг к другу. Подобная портретная характеристика сопоставима с находками русских художников-модернистов Серебряного века. Здесь, прежде всего, нужно вспомнить женский портрет «Дама у пианино» И. Грабаря (1899 г.) и портрет Н.И. Забелы-Врубель «После концерта» М. Врубеля (1905 г.). Стилистика обоих портретов очень похожа, и выполнены они в необычной манере: на отчетливо выписанном фоне, в окружении вполне реалистичного интерьера (мы видим роскошную мебель, горящий камин, раскрытый рояль и т.д.) – изображения женщин, лица которых не видны. Мы можем разглядеть наряды этих женщин, их роскошные прически, но лица героинь едва угадываются. Врубель написал много портретов своей жены, но именно в этом «спрятал» ее лицо: оно словно соткано из паутинок, завуалировано ими. Грабарь пошел еще дальше: на его портрете мы видим четко смоделированный овал лица сидящей за роялем дамы, но черты этого лица отсутствуют полностью. Возникает эстетический парадокс: мы не можем увидеть воочию красоту, но явственно чувствуем, ощущаем ее, незримую. И такого рода «непроеписанная», «неявленная» красота лишь сильнее подчеркивает трепетное отношение художника к модели. И в том, и в другом случае мастер словно не решился, не посмел коснуться кистью Лица героини, чтоб не нарушить гармонии, не спугнуть хрупкую, ускользающую красоту.

Здесь важно отметить то, что триада «Лик – Лицо – Личина» находилась в центре внимания эстетических и философских поисков начала XX века. Но если на портретах Серебряного века мы еще можем видеть Лики героинь, то после революции 1917 г. реализуется зловещее пророчество Д. Мережковского, появляется бесконечная вереница не-лиц – личин, гримас, масок (достаточно вспомнить пугающую череду образов пролетариев на полотнах П. Филонова). Осмысляя духовную атмосферу первых послереволюционных лет, М. Пришвин отметил: «В настоящем не видно лица человека». Потеря лица, обезличенность – одна из примет ужасающей бездуховности героев произведений 1920-х годов (показательный пример – герой рассказа Е. Замятина «Дракон» (1918 г.), у которого вместо лица – дыра в картузе). Но, как свидетельствует опыт русской литературы, в атмосфере ужаса гражданской войны, разгрома старого уклада, кровопролитий, смерти спасительным исходом оказывается преодоление отчужденности, обретение пути к другому человеку. В круговерти апокалипсиса именно любовь дарует возможность спасения (обретения) как собственного лица, так и постижения лика другого.

Именно это мы и наблюдаем в рассказах Е. Замятина. Особенно важным представляется то, что в этих рассказах мы видим именно Лики героинь. Как подсказывает В. Подорога, «Лик – это как бы световое бытие лица»: «... мы овладеваем тайной лица, постоянно стирая следы ларвы; и лишь когда оно обретает черты *прозрачности* (взамен призрачности)... именно тогда оно переживается как насыщенный светом контур, из которого уходит временность лицевых искажений»⁴. Вполне закономерно, что портреты героинь рассказов Е. Замятина сопровождаются эффектом свечения, прозрачности: эти женщины залиты светом и сами источают его (Лизавета Петровна окружена «золотым туманом волос», вся – «чуть лепитая, хрустальная»; Талю мы видим на поляне, «до краев налитой крепчайшим... солнечным соком», в «белом до боли» платье [390, 391] и т.д.).

Отметим и то, что «непроецируемость» портретов героинь, повышенное внимание к деталям создают эффект «крупного плана», стирающего объективность изображения и подчеркивающего субъективность восприятия. Так для Куковерова, сидящего рядом с Талей, становится особенно важной, мучительно-притягательной «одна какая-то точка в уголку ее губ» [391]. Именно в этой точке для него сфокусирована вся Талья («... и – да, это именно так: уголок губ – там, как сквозь лупу, вся она, все ее девичье, женское – то самое, что...» [392]).

⁴ Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992-1994 годов). – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 175.

Анализируя эстетику крупного плана, Ю.Н. Тынянов заметил: «Крупный план абстрагирует вещь или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе – из временного слоя»⁵. Иными словами, помимо оптического искажения образа, использование крупного плана предполагает и изменение его пространственно-временных характеристик. Крупный план не просто свидетельствует о сокращении, преодолении дистанции, но и направлен на трансцендирование образа, переводит его из координат пространства-времени в *инобытие*. В рассказах Е. Замятина это существенно подкреплено нарочитой трансформацией художественного времени. Рассмотрим это подробнее.

Герои «Рассказа о самом главном» изображены на пороге смерти. Атмосфера ужаса гражданской войны, апокалипсической катастрофы (ведь рушится не просто мир – миры!) изменяет ощущение времени: оно сжимается, укоряя свой бег, поэтому необходимо успеть воспользоваться каждой драгоценной секундой. Нечеловеческое ускорение хода времени остро чувствует Куковеров:

Вам не приходило в голову, что теперь Земля вертится в сто раз быстрее, и все часы – и все в сто раз, и только поэтому никто не замечает?» – говорит Куковеров Тале. – «...это страшно, это хорошо, и только надо все скорее, скорее, чтобы в часы втиснуть годы – чтобы все успеть...», «надо скорее взять как можно больше неба, и вот этот куст сирени, и роющего лапками в цветах шмеля... [391].

Но времени не хватает, более того, оно заканчивается – заканчивается биографическое время героя, его ждет расстрел. И вот когда в ночь перед расстрелом приходит к Куковерову Таля, время вдруг замедляет свой ход, становится тягучим:

С крыши – капли о каменный подоконник, и во всем мире двое – Куковеров и Таля – слышат каждую каплю. Лампочка, деревянный стол... И в тишине – капли; *и от капли до капли – века* [415].

Когда Таля и Куковеров остаются одни («во всем мире двое»), в тот момент, когда они закрывают за собой дверь в этот мир, внимание читателя задерживается на детали: «<Куковеров> идет к двери..., накидывает крючок. Запоминается *навекы – до завтра: под крючком на дереве полукруг – это прочертил крючок, качаясь, часы, годы, века*» [417]. Полукруг от крючка – наглядно-зримая форма времени, метафора времени, в котором оказываются равновеликими часы, годы, века, мгновения («запомнил навеки – до завтра», «от капли до капли – ве-

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 333.

ка»). Эта форма времени, несомненно, отличается от эмпирического времени, родного, знакомого нам. Создается впечатление, что любовь переносит героев рассказа в другое измерение, потому и само время приобретает необычные, иррациональные характеристики. Это уже не объективное, а непостижимое, недоступное эмпирическому восприятию *время вечности*. Как удачно заметил Н.А. Бердяев, «любовь лежит уже в каком-то ином плане бытия, не в том, в котором устраивается род человеческий». Пожалуй, в рассказах Е. Замятина мы и наблюдаем переход героев в этот «иной план бытия», и это позволяет героям преодолеть не только временность своего собственного существования, но и самое время.

В рассказе «Землемер» подобная трансформация происходит лишь однажды, в тот момент, когда чувства героев прорываются наружу. Уезжая от погрома, учиненного в усадьбе, землемер и Лизавета Петровна остаются наедине в номере монастырской гостиницы. И вот когда «плотно прихлопнулась дверь в мир» (мир остался за дверью), и на всем свете они остались одни, происходит нечто, также труднообъяснимое:

Встал, прошелся... – и остановился сзади стула Лизаветы Петровны... взял в руки ее голову, тихонько-тихонько, и стоял так: страшнодохнуть. Потом опустился на пол, долго, прощально, нежно целовал колени сквозь шелк. Сладко укололся о какую-то булавку в платье. *Время прекратилось*.

... *Может быть, это случилось очень скоро*: начали стучать в дверь. Услышал землемер, как во сне: знал, что стучат – но не было сил выпутаться из сна и услышать. И уж когда стук стал совсем оголтелый – оторвал губы от колен, поднял голову; стучат [357].

«Время прекратилось». Что с ним произошло? В осмыслении природы этой трансформации полезно замечание Д.С. Лихачева. Анализируя художественное время русских летописей, он пришел к следующему выводу: «Вечное в летописи дано в аспекте временного... Время подчинено вечности. *Укрощенное вечностью, оно течет медленно*»⁶. Нечто подобное мы и наблюдаем в рассказах Е. Замятина. Любовь здесь – чувство трансцендентное. А та трансформация художественного времени, которую мы обнаруживаем, и есть «трансцендентный шифр», позволяющий обозначить переход бытия эмпирического в сферу абсолютного. Именно поэтому время меняет свой ход, оно не проваливается, не останавливается, не исчезает: «укрощенное вечностью, оно течет медленно».

⁶ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетей, 2001. – С. 55.

Любовь в произведениях Е. Замятина выводит героев в *другой* план бытия, она переносит их из координат пространства-времени в координаты пространства-вечности. Быть может, именно поэтому она с таким трудом поддается осмыслению, поэтому так трудно найти для нее подходящие слова. Об этом – замечательное суждение Л. Карсавина, в книге «Noctes Petropolitanae» (1922 г.) он писал: «Любовь умудряет *нездешнюю мудростью* <...> Только трудно выделить и определить познаваемое ею; нет понятий и слов: каждое выражает бесконечно меньше того, что мы хотим сказать»⁷.

Художественными находками русской прозы 1920-х годов, позволяющими обозначить «невыразимое», явились сгущенная метафоричность повествования, повышенное внимание к деталям и трансформация художественного времени. Использование этих приемов способствовало воплощению «невыразимого», позволило заглянуть в тайники вечности, ибо вечность – это не дурная бесконечность, а глубины, которые скрываются внутри нас.

О.А. СКРИПОВА

(г. Екатеринбург, Россия)

ЛИРИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ «КУЛЬТУРЫ ВЗРЫВА» В ПОЭМЕ М. ВОЛОШИНА «РОССИЯ»

В 1924 году М. Волошин пишет историософскую поэму «Россия». Сам Волошин определил поэму так: «Русское прошлое, выявленное современностью»¹. «Непрерывность – это осмысленная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва», – так размышляет Ю.М. Лотман о прогрессе². Социальный взрыв, потрясший Россию в 1917 году, закономерно вызывает стремление обнаружить его истоки, взглянуть в прошлое России, в её историю и культуру.

По мысли Волошина, «чтобы увидеть текущую современность в связи с общим течением истории, поэт должен найти перспективную точку в своём мирозерцании»³. В этой точке обнажается архетипическая суть событий, и вечность проступает во «временах» одномо-

⁷ Карсавин Л. Noctes Petropolitanae. – Цит. по: Шестаков В.П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. – М.: Республика, 1999. – С. 427.

¹ Волошин М. Стихотворения и поэмы. – Екатеринбург, 1992. – С. 384.

² Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семiosфера. – СПб., 2000. – С. 17.

³ Волошин М. Россия распятая. – М., 1992. – С. 154.