

¹⁰ «Собственная смерть для нас в течение всей нашей жизни — в будущем. Но это будущее никогда не станет настоящим и тем более прошлым... <... > Эсхатологическое мгновение, как и любое мгновение, является вспышкой-соединением *Еще-не* и *Уже нет*, и в этом смысле его можно охарактеризовать как *исчезающее появление*», — пишет В. Янкелевич [Янкелевич 1999:307].

ЛИТЕРАТУРА

- [Анон.] С последней немотой. Рец. на: Липскеров Д. Последний сон разума. М., 1999 // Официальный сайт Дмитрия Липскерова. <http://www.lipskеров.ru/critic>.
- Аронов А. В семье без урода: Рец. на: Липскеров Д. «Семья уродов» // Современная драматургия. 1991. № 4.
- Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- Бобчинский А. Спи, мой разум, засыпай: Рец. на: Липскеров Д. Последний сон разума. М., 1999 // Утро (ежедневная электронная газета). 2000. № 82 (153). <http://www.utro.ru/articles/life/2000/04/29/200004290489233434.shtml?2000/04/29>.
- Владимирский В. Между Маркесом и Пелевиным: Рец. на: Липскеров Д. Родичи. М., 2002 // Питерbook. 2002. № 5.
- Голышко-Вольфсон Д. О Дмитрие Липскерове (2001) // Официальный сайт Дмитрия Липскерова. <http://www.lipskеров.ru/critic>.
- Гроф С. Человек перед лицом смерти. М., 2002.
- Демичев А. Философские и культурологические основания современной танатологии»: Дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1997.
- Кудрявицкий А. Сущая видимость, или Магическая реальность в зеркале миниатюры: Опыт построения антологии // Новое литературное обозрение. 1997. № 28.
- Курский А. Рец. на: Липскеров Д. Два романа. М., 1999 // Волга. 2000. № 1.
- Липскеров Д. Последний сон разума. М., 2001.
- Оржицкий И. К истокам «магического реализма»: Потерянные следы Эквадора // Латинская Америка. 1999. № 7/8.
- Павлович Н. Словарь поэтических образов. М., 1999. Т. 1.
- Славникова О. Сорок лет российского одиночества: Рец. на: Липскеров Д. Сорок лет Чанчжоэ. М., 1996 // Урал. 1997. № 3.
- Янкелевич В. Смерть. М., 1999.

НАТАЛЬЯ
АЛЕКСАНДРОВНА
ШУТКИНА

ОБРАЗ «УЧЕНОГО-ДУРАКА» В ЛИРИКЕ Н. ОЛЕЙНИКОВА

Статья посвящена исследованию специфики лирического героя в авангардной поэзии, в которой создавались новые формы выражения лирического «я».

Авангардное искусство в качестве центрального образа представило героя «ничтожного», «неловкого», «неуклюжего», «неопрятного» или, наоборот, обладающего «предельно витальной мощью и долголетием, чье самосознание работает категориями «какой-то нечистой силы» [Васильев 1995:32].

Авангардная поэзия демонстрировала позицию «сниженной эстетики», исключая категории возвышенного, трагического, «переосмысливала категорию прекрасного», соединяя ее с «противоположным космосом — безобразным». Так, образ лирического «я» мог быть решен в «условно-гиперболическом ключе», мог быть фантастическим. «Раблезианский» масштаб тела героев, их поступков, поведения был связан «с перераспределением иерархии ценностей». Актуальным становилось «низводить все высокое (идеальное)», противопоставляя ему низовое, грубо-земное (материальное) [Васильев 1991:9].

Сфера человеческого, представленная через разрозненные, рассыпающиеся звуки, явлена в лирике Н. Олейникова как нечто неживое, неодушевленное. Так «диссонировать» звуки, «измельчать» предметы может только особый тип героя-наблюдателя. А. Злобина назвала его «злобным мальчиком» [Злобина 1999:189]. Такой герой, будучи взрослым, остается ребенком, «жестоким и капризным», который усердно «отрывает лапки насекомым» с той же «вдумчивостью», с которой он ломает игрушки, чтобы «посмотреть, что там у них внутри». Внутри же обнаруживается «всякая дрянь» (грязная вата, тряпье, опилки) или просто все крошится, «иструхляется», тогда «малыш» яростно изничтожает и обломки, оставшиеся «крупинки».

Такого героя можно обозначить как «ученого-энтомолога», который обладает специфическим зрением: он способен видеть то, что «нормальным» взглядом увидеть трудно, — для этого нужны «оптические снаряды от лупы часовщика до телескопа» [Федоров 1991:16]. Герой обладает таким зрением и слухом, которые делают его более «зорким и чутким, позволяя видеть и слышать мир так, как видит и слышит своими огромными глазами стрекоза или бабочка, в новых цветовых диапазонах, сохраняя, однако, способность различать мельчайшие детали» [Федоров 1991:16]. Герой уподобляется «ученому-лаборанту», который, воплощая принцип «дедукционализма», сводит все к «атомарному уровню» [Васильев 1995:13].

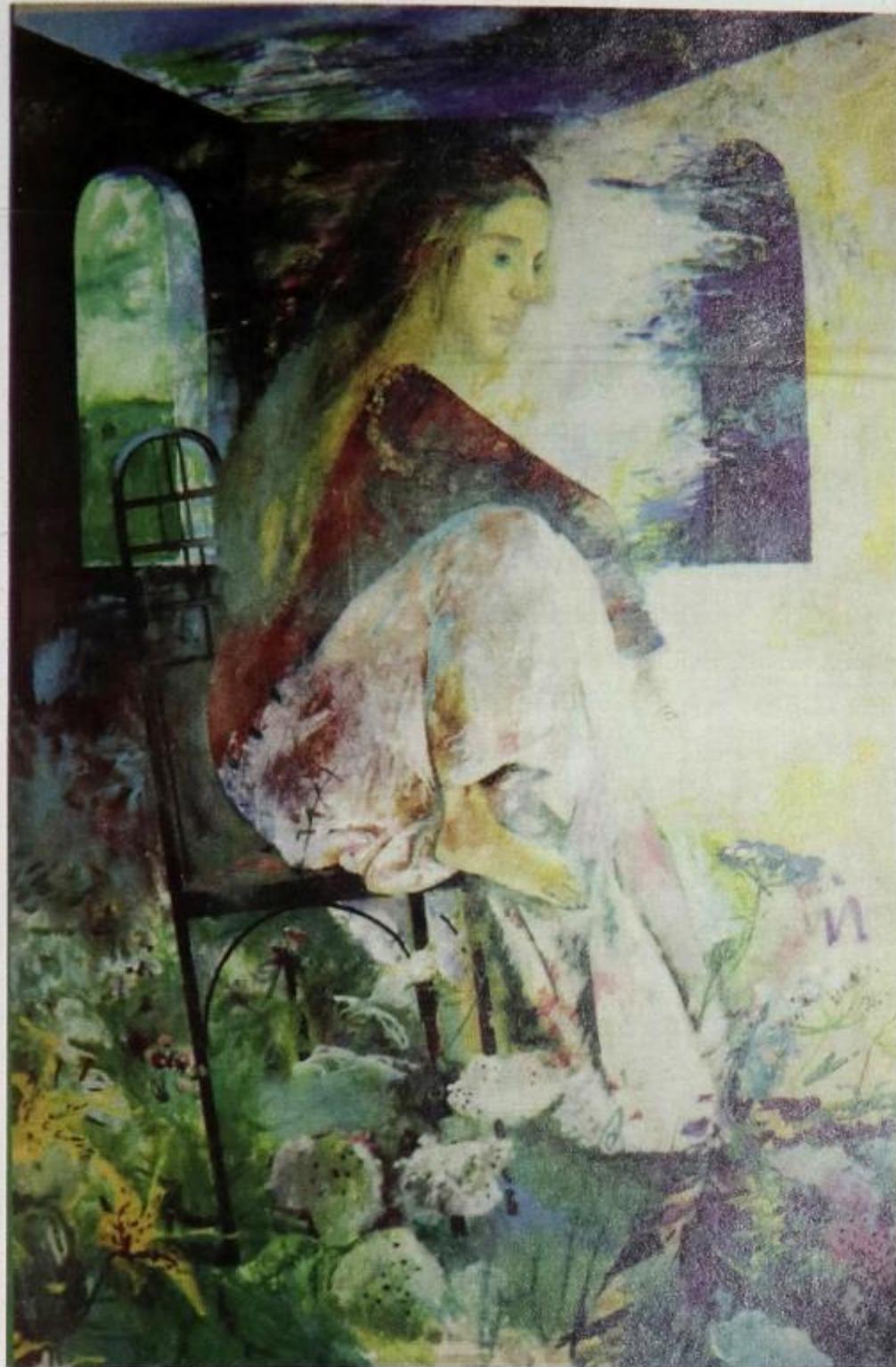
Объектом пристального внимания, детального изучения героя становится необычное существо, внешний облик которого трудно определить, несмотря на обилие характеристик: «твой локон» (что «составлен из волокон, пружинок и волос») — это и «петрушка», и «волоконный матерьял», и «светлый пушок», и «мохнатый кокон», и «укроп», и «овес», и «растительные злаки».

«Существо» представляет собой невообразимое сочетание, соединение частей человеческого тела («Ваша маленькая ручка и Ваш глаз на различные поступки побуждают нас»), экзотического растения («цветок тропический» на «короткой цветоножке») и неодушевленного предмета («только вы и ваши сочлененья не имеют пошлого предназначенья»). Неясна принадлежность объекта вожделения к мужскому или женскому роду (полу): обращаясь к «подружке», герой называет собеседницу «дамочкой», «подружкой», но никогда не описывает ее «фигуру», говоря лишь об «архитектуре», «телосложении» или «торсе» (а это слово свойственно относить к существу мужского пола). Мужское и женское начала стираются, и появляется некое «оно»:

То создание сидит
На окне горячем...
Этого созданья
Нет милей и краше...

(«Лидии» [93])

Герой подчеркивает «скульптурные» черты «создания», имеющего «старинную тысячелетнюю архитектуру»: «как на открытке нарисованы глаза», «статуэточка точь-в-точь». В названном стихотворении реконструируется мифологический сюжет о Пигмалионе, полюбившем статую Галатеи. Но возлюбленная героя олейниковских стихотворений души не обретает; страсть, вспыхнувшая между ней и героем (Пигмалионом), разрушает ее. Статуя «рассыпается»:



О. Трофимова. ЗЕТЕР

Потом под утро
Смотрел на вас:
Пропала пудра,
Закрылся глаз...
(«Любовь» [59])

Любовное чувство, переживание, которое было бы способно раскрыть душу лирического героя и обеспечило бы композиционную и сюжетную целостность лирического текста, здесь трансформируется в мотив смерти (герой «заснул»). Сон связан со смертью метафизически (умершим считается тот, кто «спит вечным сном»). Состояние «покоя» — это состояние и сна (покоиться — почивать), и смерти (упокоиться — почить).

Интенсивность движений — выражение страстности природы («во мне ... загорелся огонь» и «я уже ... обнимаю и прикрываю», а затем «отодвигаю ... вас») — соотносится с предсмертными «конвульсиями» («погибаю от танцев», то есть в бешеной пляске смерти). Любовный сюжет заканчивается

уничтожением героя («умираю от страсти» — «превращаюсь в порошок»: страсть — это сила, которая заставляет героя «пылать», «пламенеть» (порошок — порох) и сгорать дотла (порошок — прах). Так, страсть и смерть сближаются, совмещаются, образуя единое пространство распада, разрушения.

Герой «вооружен» «иглочками», «булавочками», «ножами», «пером холодным, стальным», «ножницами блестящими» и другими колющими и «рубящими» инструментами. Возможно, потому весь мир в его представлении — это «мягкий, волокнистый материал» с «гладкой», «атласной» поверхностью и «тонкой, нежной структурой», то есть объект операции — некая хрупкая субстанция, легко поддающаяся расчленению.

Герой предстает в роли «ученого», который с особой тщательностью исследует окружающий мир. Однако за внешностью «умника», разглядывающего маленькие предметы, увлеченного поисками «скрытого» смысла в каждой «травинке», «пуговичке», «крошке», прячется герой-дурак. Он выдает свою глупость в специфическом «идиотическом» стиле. Николая Олейникова нередко сравнивают с одним из созданных Ф. М. Достоевским персонажем, с капитаном Лебядкиным, ставшим воплощением пошлости, глупости и косноязычия [Гинзбург 1991:31]. Но, наверное, правильнее было бы сказать, что поэт надевает маску — принимает образ «дурака», «юродивого», устраивает маскарад и вовлекает в эту игру, действие читателя.

Юродство дает свободу – возможность разрушить границы и законы реального, устойчивого мира и построить другую, свою реальность. Смех представляет собой выход за пределы «кажущейся единственности, непререкаемости и неизблемости официального порядка». Маска «дурака» связана с «радостью смен и перевоплощений», с «веселой относительностью», с «веселым отрицанием однозначности» [Бахтин 1990:46].

Именно образы «дураков» и «шутов» стали «знаковыми» для культуры Средневековья. М. М. Бахтин отмечает, что они были постоянными, закрепленными в обычной жизни носителями карнавального начала. Если существовали «шуты», то «они были таковыми всегда всюду, где бы они ни появлялись в жизни». «Дураки» были носителями особой жизненной формы, одновременно реальной и идеальной. Они находились на границе жизни и искусства: были не просто чудаками и глупцами, но все же еще не комическими актерами. «Дураки» играли словами, балагурили, разыгрывали друг друга, устраивали грандиозные зрелища, карнавалы, вызывали всеобщий смех. Именно такой смех часто воспринимался как «оружие» против смерти. Человек, балансирующий на грани жизни и смерти, надевал маску «дурака», чтобы, вызвав смех, одержать победу над смертью. Смех подразумевает преодоление страха, он ощущается не только как победа над мистическим страхом, но и над «моральным», сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание (например, страхом перед властью или перед чем-либо запретным) [Бахтин 1990:46]

В древнерусской литературной традиции юродивый, хотя и совершал поступки, выходящие за рамки общепринятого поведения, и нарушал приличия, был на самом деле очень «умным» человеком. Юродивый был «хулиганом», но не глупцом. Своей целью он видел разрушение упорядоченности, обесмысливание всего окружающего мира, превращение его в нелепый, абсурдный, «дурацкий» [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984:17]. Таким образом, вокруг юродивого формировался мир «наоборот», мир перевернутый, реально невозможный. Представляя «изнанку» мира, герой-«дурак» «обнажал» и свою «несуразность», что у окружающих вызывало смех.

Образ «дурака» связан с гротеском, «основанным на чрезмерном преувеличении, совмещении разных контрастов» [Манн 1966:20], так как вбирает те явления, которые взгляду «нормального», здравомыслящего человека кажутся абсурдными, противоречивыми. Гротеск – это «созна-



О. Трофимова. ТИТАРИСТКА

тельное нарушение правдоподобия, естественных границ», с его помощью герой-«дурак» подчеркивает «неуютность», «безобразность» реального мира. Он стремится уйти в другую сферу, в иной, ирреальный мир.

«Отчуждая» себя от общества, юродивый и язык отчуждает от общеупотребительного языка» [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984:106]. Косноязычное бормотание, понятное только самому юродивому, — это способ описать или обозначить то, что не поддается языку, «ускользает» от «нормального» человека. Юродствование позволяло разрушить границы реальности и уйти в ту сферу бытия, которая стоит за рамками человеческого мира, остается незримой, не слышимой и не осязаемой для человека.

В авангардном искусстве исследователи выделяют тип художника, который «кощунственно» передвигает границы своего искусства в область низкого, безобразного, «сбрасывает себя с возвышенного постамент, добровольно унижает себя, вызывая скандальную реакцию» [Эпштейн 1989:223].

Такое поведение сродни «жизненной философии» юродивого, который «сознательно отрицал красоту, опровергал общепринятые идеалы прекрасного», то есть переворачивал этот мир и его идеалы «с ног на голову» и возводил безобразное в «степень эстетически положительного» [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984:80].

В поведении авангардного художника «обнажен» разрыв с привычками и условностями общественной среды. «Чистые» и «святые» понятия подвергаются глумлению» [Эпштейн 1989:223]. Художник бранится, раздражает публику, чтобы вызвать ее ответное возмущение и насмешки. Подобным образом происходит «диалог» юродивого с публикой: «Он постоянно провоцирует зрителей, прямо-таки вынуждает их быть его, швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопристойности» [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984:90]. Таким образом, скандальная форма поведения, «опрокидывание» устоявшихся общественных норм, «обнажение более глубокой парадоксальной системы ценностей, где высокое принимает обличье низкого, характерны и для юродивого, и для художника-авангардиста. Так, по словам М. Эпштейна, авангард — это искусство «юродствующее» [Эпштейн 1989:225].

Образ ученого, под маской которого прячется «дурак», является одним из вариантов эстетического «юродства». Глупость ученого, недалекость мудреца обнаруживается в специфическом идиотическом стиле. Герой-идиот выдает себя в неумении писать, например, в том, что он игнорирует двоякий смысл построенных им фраз:

Я перестал безумствовать и пламенеть,
И прежняя в меня не лезет снедь.
Давно уж не ночуют утки
В моем разрушенном желудке.
И мне не дороги теперь любовные страданья —
Меня влекут к себе основы мирозданья.
(«Служение Науке» [99])

Герой стремится к преодолению «земных страстей» ради чего-то более важного, имеющего «мировое» значение. Но в потоке его речи происходит смешение стилей: герой использует «поэтическую», «книжную», «высокую» лексику («безумствовать», «пламенеть», «влекут»), экспрессивно окрашенную («любовные страданья»), лексику с абстрактной семантикой («основы мирозданья»), просторечия («не лезет» — о еде).

Герой-«дурак» согласует слова, несовместимые по значению: «разрушенный желудок». «Желудок» в контексте приобретает качество твердого предмета («разрушенный»). К тому же герой не замечает реализованной метафоры: «не ночевали утки» (т. е. «не было»). Здесь очевидна двусмысленность значения слова «утка»:

это и «утиное мясо», и «живое существо», «птица». Оксюморонное сочетание переносного и прямого значения приводит к тому, что вся фраза лишается ясности, смысла.

Законы языка, где любой элемент имеет определенное значение, герой-«дурак» переносит в область предметов, полагая, что каждая вещь «осмыслена», наполнена «идеей». Во всякой мелочи герой ищет «тайный» смысл:

Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат,
И неспроста одни ползут, другие скачут.
(«Озарение» [102])

Поиск идеи в каждой «крохе», в разнородных явлениях сделал саму идею самостоятельной, автономной; для ее доказательства подходит абсолютно любой материал, так что предпосылки уже совершенно ничего не значат, следовательно, легко заменяются другими:

Солнце скрылось за горой.
Роет яму подхалим во тьме ночной.
Может, выроет, а может быть, и нет.
Все равно на свете счастья нет.
(«Солнце скрылось за горой...» [90])

В данном случае идея «невозможности счастья на земле» не связана с контекстом, не зависит от того, что «солнце скрылось за горой», не имеет отношения к действиям «подхалима». Вывод героя («все равно на свете счастья нет») представлен как результат долгих раздумий, переживаний, колебаний, сомнений («может, выроет, а может быть, и нет...»).

Сознание героя-«дурака» направлено в параллельные миры: одновременно он говорит и думает о разных по сути вещах, поэтому в произведениях нарушается речевой этикет, смешиваются слова из различных языковых сфер. Говоря о своей любви, герой восклицает: «Я люблю тебя ... страсть в груди затая», «я влюблен в нежное создание», ты — «друг любви и счастья», «тигрица», «величественный цветок», — уважительно обращается к «дорогой» и «красивой» на «Вы». Но герой увлекается подбором необыкновенных слов, которые должны были бы убедить его возлюбленную в том, что она «хороша». Так, «дурак», исчерпав все слова, свойственные речи влюбленного, заимствует другие из иной сферы употребления и может назвать даму «ниточкой», «двуколочкой» или «колясочкой».

Прелесть красоты герой начинает видеть только тогда, когда «разламывает» предметы своего восхищения на частички и разглядывает их под микроскопом, что ведет к разрушению ощущения прекрасного и создает в поэтическом тексте смеховой эффект:

Только Вы одна и ваши сочлененья
Не имеют пошлого предназначенья...
Ваши ногти не для поднимания иголок...
Чашечки коленные не для коленок...
(«Лиде» [140])

Такое описание дано уже не с точки зрения ценителя прекрасного, так как Николай Олейников насыщает его словами, не имеющими никакого отношения к представлению о красоте.

Ценность чувства любви теряется в том случае, когда герой сбивается на описание процессов, происходящих в его организме в момент страсти: «мною было жжение у себя в груди замечено», «что-то в сердце лопнуло», «оборвалось», «хлопнуло», «в ухе отозвалось», «разрушен желудок», «суставы скрипят», «тот скрип нам известен под именем Страсть!».

Таким образом, и душу герой-ученый разглядывает в «увеличительное стекло» или под «микроскопом», рассматривает ее как нечто, что занимает опреде-

ленное пространство в теле, как один из органов. «Печенка, кости, сало — вот что душу образует», — делает вывод герой.

Итак, в поэзии Н. Олейникова представлен особый тип лирического героя, который создает своеобразную действительность, отличную от человеческой модели мира. Реальная жизнь переводится в новое измерение, выворачивается изнаночной стороной. Здесь недостоверное, маловероятное или невозможное приобретает свои «законные» права на существование. «Наоборотный» мир небывалого утверждает относительность всех истин. Внимание героя сосредоточено на случайном, «пустячном», с точки зрения здравого смысла, на «ненужном». Таким образом, формируется специфический мир «кажимостей», нелепостей, который является «отрицанием» реальной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Васильев И. Е. Обэриуты: Теоретическая платформа и творческая практика. Свердловск, 1991.
- Васильев И. Е. Русский авангард начала XX века (группа «41°»). Екатеринбург, 1995.
- Гинзбург Л. Я. Н. Олейников // Олейников Н. М. Пучина страстей. Л., 1991.
- Злобина А. Случай Хармса, или Оптический обман // Новый мир. 1999. №2.
- Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
- Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех Древней Руси. Л., 1984.
- Манн Ю. В. О гиперболе. М., 1966.
- Олейников Н. М. Пучина страстей. Л., 1991.
- Федоров В. О жизни и литературной судьбе В. Набокова // Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991.
- Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12.

ЕКАТЕРИНА
ВИКТОРОВНА
АВЕРЬЯНОВА

МАРГИНАЛЬНОЕ В БЫЛИНАХ КИЕВСКОГО ЦИКЛА (семиотическое прочтение былины «Добрыня и Алеша»)

В статье посредством семиотического анализа былины «Добрыня и Алеша» (в рамках Парижской семиотической школы) устанавливается второстепенный статус былинного персонажа Алеши Поповича, обосновывается его необходимость с культурологических позиций.

Основой исследования послужила теория трехфункциональной структуры общества, изложенная в трудах французского историка культур Жоржа Дюмезиля. Он различает три типа общественной деятельности, или три «функции», вы-